



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Andressa da Costa Farias

“um tempo de espaço/de espaço um tempo”:

Articulações dos conceitos de tempo e espaço em Augusto de Campos

Florianópolis

2020

Andressa da Costa Farias

“um tempo de espaço/de espaço um tempo”:

Articulações dos conceitos de tempo e espaço em Augusto de Campos

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do título de Doutora em Literatura.
Orientadora: Prof.^a Ph.D. Susana Célia Leandro
Scramim

Florianópolis

2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Farias, Andressa da Costa
"um tempo de espaço/de espaço um tempo" : Articulações dos
conceitos de tempo e espaço em Augusto de Campos / Andressa
da Costa Farias ; orientador, Susana Célia Leandro
Scramim, 2020.
196 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Poesia contemporânea. 3. Tempo e
espaço. 4. Augusto de Campos. I. Scramim, Susana Célia
Leandro . II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Andressa da Costa Farias
“um tempo de espaço/de espaço um tempo”:
Articulações dos conceitos de tempo e espaço em Augusto de Campos

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para a obtenção do título de Doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Prof. Dr. Carlos Eduardo Schmidt Capela
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.^a Dr.^a Susana Célia Leandro Scramim
Orientadora

Florianópolis, 25 de agosto de 2020.

Este trabalho é dedicado a minha avó Nercy (*in memoriam*),
minha inspiração de vida.

AGRADEÇO

Ao poeta Augusto de Campos por obra tão especial e, ao mesmo tempo, complexa que permite à academia não esgotar as possibilidades de pesquisa e de crítica literária.

Aos servidores docentes e aos servidores técnicos do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), especialmente aos docentes prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolff, prof. Dr. Marcos José Muller, prof.^a Dr.^a Maria Lúcia de Barros Camargo e prof.^a Dr.^a Tânia Regina Oliveira Ramos.

Ao Núcleo de Estudos Literários & Culturais (Nelic) da UFSC por proporcionar rica pesquisa em seu acervo, o que muito contribuiu para o desenvolvimento deste estudo.

Aos professores participantes da qualificação da tese – prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa e prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi –, bem como aos docentes que compuseram a banca final – prof. Dr. Artur de Vargas Giorgi, prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Barbosa e prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro – pela leitura criteriosa e pelas proveitosas contribuições para o texto final desta tese.

Aos colegas da pós-graduação que conheci na jornada acadêmica, especialmente a Letícia Bonfim, Rafael Tomelin e Victor Bello, pela paciência na troca de experiências, leituras, encontros, textos produzidos em conjunto, participação em eventos etc.

Aos colegas servidores docentes e aos técnicos do Colégio de Aplicação, especialmente à prof.^a Dr.^a Josalba Ramalho e à Nadine Schmidt Borges, pela colaboração para que eu pudesse desenvolver a pesquisa da pós-graduação. Às colegas da área de Letras pela revisão deste texto e pela elaboração do Abstract, respectivamente, Isabel Maria Barreiros Luclktenberg e Yasmim Pereira Yonekura. E ao Victor Toth pela edição do vídeo¹ elaborado a partir deste estudo.

Aos alunos que passaram em minha vida enquanto docente e àqueles que ainda virão.

Ao Paulo Henrique de Moraes, meu amor, parceiro de leituras, filmes e debates produtivos/criativos.

À minha família pelo apoio constante nesta jornada, especialmente a minha filha Gisella Farias Biglia, aos meus queridos pais, Gilceu Roque Cassenot Farias e Selvanir da Costa Farias, e aos meus irmãos Juliano Adão da Costa Farias e Thomaz da Costa Farias.

E, finalmente, a uma pessoa fundamental para que este processo todo se tornasse realidade: à prof.^a Dr.^a Susana Scramim. Ao longo desses quase cinco anos de estudos, ela

¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZSsF1dYF4Lc&feature=youtu.be>

estive presente debatendo ideias, sugerindo leituras, fazendo observações importantes, reunindo demais alunos/pós-graduandos em grupos de estudos, eventos etc. Minha gratidão, reconhecimento e admiração à Susana hoje e sempre.

um tempo
de espaço em espaço
um tempo
um espaço
de tempo em tempo
um espaço
um tempo
um espaço de tempo
um espaço
um espaço
em tempo de espaço
um tempo

(A. Campos, 2014, p. 104)

RESUMO

Esta pesquisa possui como foco as articulações dos conceitos de tempo e espaço na poesia contemporânea, especificamente na obra de Augusto de Campos. Partiu-se da hipótese de que há um entrelaçamento necessário dessas duas categorias na sua poesia. A escolha pela obra de Augusto de Campos justifica-se, sobretudo, pela possibilidade de análise dos poemas concretos publicados no início da década de 1960, que permitem contextualizar as categorias de tempo e espaço. Foram poemas revisitados na contemporaneidade pelo autor através da publicação nos mais diversos meios e suportes, enfatizando o projeto da Poesia Concreta como *verbivocovisual*. Na escolha dos poemas foram considerados como características relevantes produções carregadas de grande capacidade de síntese, intercâmbio entre o verbal e o não verbal e iconicidade gráfica; poemas capazes de comunicar, em composições breves, grande carga de conteúdo crítico e interativo, como “Greve” (1961), “Cidade” (1963), “Luxo” (1965) e Popcretos (1964-1966). A metodologia consistiu em estudar como tais poemas se apresentaram em diferentes suportes de publicação a partir do conceito de tradução da transcrição poética, cunhado por Haroldo de Campos. Investigou-se a manifestação das categorias de tempo e espaço a partir dessas possibilidades, considerando tempo e espaço múltiplos e, nesse sentido, a contribuição para a crítica literária. Para tal, pretendeu-se fazer uma análise de cunho teórico que permitiu dimensionar a poesia de Augusto de Campos em reflexões que abarcaram conceitos relevantes para a literatura brasileira.

Palavras-chave: Poesia contemporânea. Tempo e espaço. Augusto de Campos.

ABSTRACT

This research focuses on articulating the concepts of time and space, in contemporary poetry, through the work of Augusto de Campos. It was assumed that there is a necessary interweaving of these two categories in his poetry. Above all, choosing the work of Augusto de Campos is justified due to the possibility of analysis that the concrete poems published in the early 1960s bring to us. They allow contextualizing the categories of time and space. These poems were later revisited by Campos through the publication in diverse Medias emphasizing the project of concrete poetry as 'verbivocovisual' (which is a made-up word for the written poetry that also encompasses the verbal, visual and sound experiences). The choice of poems considered relevant characteristics as, for example, productions that had a great capacity of synthesizing multiple contents, interchanging verbal, non-verbal and graphic iconicity. These poems were capable of communicating, in brief compositions, a large amount of critical and interactive content. They are: "Greve" (1961), "Cidade" (1963), "Luxo" (1965) and the Popcretos (1964-1966). The methodology chosen was the bibliographical study of how such poems were presented in different media based on the concept of translation through poetic trans creation, as proposed by Haroldo de Campos. The latter was interested in investigating the manifestation of the categories of time and space based on these possibilities, considering multiple times and spaces and, in this sense, contributing to literary criticism. To this end, this study aimed to analyze the theoretical nature that allows us a deeper scrutinizing of the poetry by Augusto de Campos. Through it, this research aims to contribute to the literary investigation through a bibliographical study that encompass relevant concepts in Brazilian Literature.

Keywords: Contemporary poetry. Time and space. Augusto de Campos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem da capa da revista <i>Invenção</i>	39
Figura 2 – Primeira parte do poema “Greve” em revista	40
Figura 3 – Segunda parte do poema “Greve” em revista	40
Figura 4 – Primeira parte do poema “Greve” em livro	41
Figura 5 – Segunda parte do poema “Greve” em livro	43
Figura 6 – Poema “Greve” – primeira e segunda partes no contexto digital	46
Figura 7 – Poema “Cidade” (1963) – abertura das dobraduras do papel em livro.....	58
Figura 8 – Continuação do poema “Cidade” (1963) – abertura das dobraduras do papel em livro	59
Figura 9 – Imagem do poema “Cidade” (1963) como livro-objeto (2014).....	61
Figura 10 – Imagem digital do poema “Cidade” (1963), em 1975, por Erthos Albino de Souza	62
Figura 11 – Imagem do poema “cidade city cité” (1987) numa montagem de Julio Plaza para a Bienal de São Paulo.....	63
Figura 12 – Apresentação digital do poema “cidade city cité”	74
Figura 13 – Imagem digital dos clip-poemas de Augusto de Campos.....	77
Figura 14 – Clip-poema “cidade city cité” em imagem digital.....	78
Figura 15 – Clip-poema “cidade city cité” com prefixos.....	78
Figura 16 – Clip-poema “cidade city cité” – parte final	79
Figura 17 – Imagem de “cidade city cité” na cidade de São Paulo (1987).....	81
Figura 18 – Imagem do poema “cidade city cité” no livro-objeto	83
Figura 19 – Imagem do poema “cidade city cité” no livro-objeto – outra perspectiva.....	83
Figura 20 – Publicação do poema “Luxo/Lixo” em livro	85
Figura 21 – Publicação impressa do poema “Luxo”	85
Figura 22 – Restante do poema impresso “Luxo” – final da abertura da montagem.....	86
Figura 23 – Versão impressa do poema “Pós-tudo”	88
Figura 24 – Versão digital do poema “Pós-tudo”	89
Figura 25 – Imagem na tela do poema “Luxo” (1965) em animação digital (2013)	94
Figura 26 – Imagem da apresentação de “Luxo” (1965) por Cid Campos (2019).....	95
Figura 27 – Imagem inicial do poema digital “Luxo”	102
Figura 28 – Imagem intermediária do poema digital “Luxo”	102
Figura 29 – Imagem final do poema digital “Luxo”	103
Figura 30 – Imagem inicial do poema “Luxo” no palco	105
Figura 31 – Imagem intermediária do poema “Luxo” no palco.....	106
Figura 32 – Imagem do poema “Luxo” em movimento no palco – primeiro plano	106
Figura 33 – Imagem final da apresentação de “Luxo”.....	108
Figura 34 – Poema “Bomba” em suporte papel	110
Figura 35 – Poema “Bomba” – início da animação do clip-poema	114
Figura 36 – Poema “Bomba” – sequência da animação do clip-poema.....	115

Figura 37 – Poema “SOS” em suporte papel	117
Figura 38 – Poema “SOS” (animação intermediária)	120
Figura 39 – Poema “SOS” (animação final)	120
Figura 40 – Poema “Olho por Olho”	131
Figura 41 – Poema “SS”	132
Figura 42 – Poema “O anti-ruído”	136
Figura 43 – Poema “GOLDwEATER”	138
Figura 44 – Poema “Psiu!”	139
Figura 45 – Imagem da apresentação visual do <i>site</i> de Augusto de Campos.....	145
Figura 46 – Poema “Olho por Olho” – versão digital	146
Figura 47 – Poema “O anti-ruído” – versão digital.....	147
Figura 48 – Poema “Psiu!” – versão digital	148

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Abralic	Associação Brasileira de Literatura Comparada
CCSP	Centro Cultural São Paulo
HTML	Hypertext Markup Language
LSI	Laboratório de Sistemas Integráveis
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MPB	Música Popular Brasileira
Nelic	Núcleo de Estudos Literários & Culturais
Serpro	Serviço Federal de Processamento de Dados
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UNE	União Nacional de Estudantes
UFMS	Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
USP	Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

<i>Por que escolhi pesquisar a poesia de Augusto de Campos...</i>	14
1 INTRODUÇÃO	19
2 OS POEMAS E A QUESTÃO DOS MODOS E MEIOS DO TEMPO E DO ESPAÇO (1960-1966)	27
2.1 AS CATEGORIAS DE TEMPO E ESPAÇO ANALISADAS SOB O PONTO DE VISTA DOS POEMAS	36
2.1.1 Greve (1961)	38
2.1.1.1 <i>Ampliando a análise das categorias de tempo e espaço em “Greve”</i>	48
2.1.2 “Cidade” (1963)	53
2.1.2.1 <i>Outras observações pertinentes em relação às categorias de tempo e espaço em “cidade city cité”</i>	72
2.1.3 “Luxo” (1965)	84
2.1.3.1 <i>Um pouco mais da análise das categorias de tempo e espaço no poema “Luxo”</i>	98
2.1.4 O poema “Bomba” (1986)	110
2.1.5 O poema “SOS” (1983)	117
3 OS POPCRETOS (1964-1966)	123
3.1 ANÁLISE DAS CATEGORIAS DE TEMPO E ESPAÇO NOS POEMAS POPCRETOS	129
3.1.1 “Olho por Olho” (1964)	129
3.1.2 “SS” (1964)	132
3.1.3 “O anti-ruído” (1964)	135
3.1.4 “GOLDwEATER” (1964)	137
3.1.5 “Psiu!” (1966)	139
3.2 TEMPO E ESPAÇO NOS POPCRETOS	142
4 CATEGORIZAÇÕES TEÓRICAS	151
4.1 TEMPO E ESPAÇO NOS POEMAS ANALISADOS	151
4.2 CONTRIBUIÇÕES PARA A CRÍTICA LITERÁRIA	160
5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES “NUNCA FINAIS”	167
REFERÊNCIAS	173
APÊNDICE A – ARNALDO ANTUNES	188
APÊNDICE B – ANDRÉ VALLIAS	190
APÊNDICE C – ENTREVISTA COM AUGUSTO DE CAMPOS	191
APÊNDICE D – RETORNO DA ENTREVISTA COM AUGUSTO DE CAMPOS	192
ANEXO A – IMAGEM DO SITE OFICIAL DE ARNALDO ANTUNES	195
ANEXO B – IMAGEM DO SITE OFICIAL DE ANDRÉ VALLIAS	196

Por que escolhi pesquisar a poesia de Augusto de Campos...

Augusto de Campos é, sobretudo, um poeta de vanguarda. E, como poeta vanguardista, não ficou insensível às conquistas técnicas vigentes socialmente e às mudanças da/na linguagem, além de se fazer presente de forma responsável, crítica e criativa na elaboração poética.

E essa poesia, realizada por Augusto de Campos, sempre me instigou desde que tive contato. Seus poemas extremamente originais chamaram-me atenção já na formação básica. Nunca esqueci os poemas concretos lidos na década de 1980. Cito especialmente os poemas “Beba Coca-Cola” (1959), de Décio Pignatari, e “Luxo” (1965), de Augusto de Campos. Foram poemas que pareciam, para mim, ainda mais interessantes do que aqueles a que estava habituada a ler. E isso conseguiu render muitas discussões e análises, além de recriações poéticas; ainda como estudante dos ditos “primeiro e segundo” graus.

Já na faculdade de Letras, indo procurar as características da Poesia Concreta, cheguei ao conceito dado por aqueles que elaboraram essa poesia: Augusto de Campos e Haroldo de Campos (irmãos) e Décio Pignatari.

Décio Pignatari (1975) conceberia os poemas concretos como experiência de “*designer* de linguagem”. O sentido do poema é organizado a partir da disposição e da relação da palavra no espaço da página. Espaço, aliás, que ganha dimensão e importância jamais vistas antes, sobretudo, pela influência de Mallarmé, Joyce, Cummings, Pound. São poemas que existem “além” da página. Foram publicados em diferentes formatos, suportes e espaços. Assim, são poemas que renovaram os parâmetros técnicos dos estudos da poesia, pois abarcaram outras áreas como a linguística, os estudos semióticos etc.

Foi assim que a Poesia Concreta entrou na minha vida, apesar de ter sido anunciada para o mundo 30 anos antes, nas décadas de 1950 e 1960. Os poetas brasileiros concretos – Décio Pignatari e os irmãos Campos (Haroldo e Augusto) – foram reconhecidos nacionalmente como seus precursores e fizeram dessa poesia uma poesia de exportação. Assim, ganharam também o reconhecimento internacional.

Augusto de Campos, especialmente, e seus poemas chamaram minha atenção como pesquisadora da linguagem, da poesia e da tecnologia. Já graduada nas humanidades (Ciências Sociais e Letras) e com uma formação técnica na área da informática (Processamento de Dados), minha atuação como docente sempre levou em consideração as possibilidades da linguagem e da comunicação aliadas às tecnologias.

E a pós-graduação em Tradução igualmente vislumbrou essa vertente (mestrado). Na

pós-graduação em Literatura (doutorado), não haveria de ser diferente. E nenhum nome seria melhor que “Augusto de Campos” para elucidar e materializar essa possibilidade de pesquisa.

Nesse sentido, compactuo com a definição de Ávila (2008), para quem a poesia é a principal área de testagem das línguas; um setor em que a linguagem apura e concretiza suas possibilidades como veículo de pensamento criador. Os poetas, sobretudo os vanguardistas, estão sempre “à frente” de seu tempo, conduzindo a arte para renovação e consciência crítica. Os exemplos são vários. Além de Augusto de Campos, citam-se Timóteo de Mileto (Grécia), Arnaut Daniel (Idade Média), Edgar Allan Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé (antecipador das formas visuais do poema), Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Ezra Pound, William Carlos, James Joyce, Sousândrade, Alphonsus de Guimaraens, Cruz e Sousa, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cassiano Ricardo, Wladimir Dias-Pino, Décio Pignatari, Haroldo de Campos.

A revista *Noigandres*, criada em 1952 pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, foi fruto de um intenso trabalho em equipe a partir de uma visão estética particular que sintetizou poesia, vida e cidade. O grupo Noigandres, precursor da Poesia Concreta, enfatizou a dimensão visual para o poema e atualizou a linguagem poética ao aproveitar, ao máximo, os recursos da comunicação visual, a concisão das mensagens, a realidade da sociedade. Essa poesia incorporou a atualização dos recursos materiais para um dizer de uma época, ativando todos os sentidos possíveis: visuais, sonoros, táteis etc.

O poema concreto presentificou uma realidade viva e autônoma que se configurou como *verbivocovisual*, ou seja, as palavras foram projetadas no espaço branco da página em busca de uma sintaxe espaçotemporal.

A Poesia Concreta de Augusto de Campos fez e faz isso com muita originalidade e precisão, transitando por diversas áreas e parcerias com outros artistas e profissionais, sejam eles das tecnologias ou das artes. A noção de tempo e espaço nos poemas de Augusto de Campos é peculiar. E foi justamente aí, nessa questão, que a ideia da pesquisa surgiu.

O modo de fazer a pesquisa foi fruto de diversos questionamentos. Como estudar a importância das categorias de tempo e espaço para a literatura brasileira a partir da obra de Augusto de Campos? A partir de um dos maiores poetas em atuação? Como sistematizar o estudo através daquele que melhor consolidou os propósitos defendidos pela Poesia Concreta:

ser *verbivocovisual*? Como pesquisar um poeta cuja totalidade da obra² nem cabe em livros impressos?

A obra de Augusto de Campos (nascido em São Paulo, em 1931) como autor, crítico literário, poeta e tradutor é vasta. Inclui livros, exposições, espetáculos, eventos nacionais e internacionais, prêmios etc. O início de suas publicações data de 1949, na *Revista Brasileira de Poesia*, editada pelo Clube da Poesia, do grupo literário da Geração de 45, do qual se afasta posteriormente.

Entre suas publicações, destacam-se o livro de estreia *Rei menos o reino* (1951); a criação do grupo e da revista *Noigandres* (1952-1956) com Décio Pignatari e o irmão Haroldo (e, posteriormente, com outros poetas concretos, tais como José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo); a edição da revista *Invenção* com outros poetas e autores; outras obras de poesia, tais como *Poetamenos* (1953), *Equívocabulos* (1970), *Colidonescapo* (1971), *Viva Vaia* (1979), *Expoemas* (1985), *Mão* (1990), *Despoesia* (1994), *Não* (2003) e *Outro* (2015).

Augusto de Campos fez inúmeras traduções, tais como *10 Poemas de e. e. cummings* (1960); *Traduzir e trovar* (1968, com Haroldo de Campos); *Verso, reverso, contraverso* (1978); *Mallarmé* (1975, com Haroldo de Campos e Décio Pignatari), além de escrever diversos ensaios, tais como a obra referência (com Décio Pignatari e Haroldo de Campos) para estudo da Poesia Concreta, intitulada *Plano Piloto para Poesia Concreta; O balanço da bossa* (1968); *Guimarães Rosas em três dimensões* (1970); *Reduchamp* (1976); *Poesia, antipoesia, antropofagia* (1978); *Pagu: vida-obra* (1982); *A margem da margem* (1989); *Os sertões de Campos* (1997, com Haroldo de Campos); *Música de invenção* (1998) etc.

Seria impossível listar todos os espetáculos, eventos e exposições dos quais participou e participa o poeta, pois são muitos. Cito alguns aqui, tais como 12^a Bienal Internacional de São Paulo; Transcriar (1985, SP); Palavra Imágica (1987); 13^o Salão de Arte Contemporânea de Campinas (1988); Bienal Brasil Século XX (1994, SP); Poesia e Visualidade (1997), em Brasília, Penápolis (SP) e São Paulo etc.

Entre os prêmios já recebidos, destaco a homenagem que o governo brasileiro fez ao poeta, no ano de 2015, na edição da Ordem do Mérito Cultural. Além desse, recebeu o Prêmio Ibero-Americano de Poesia Pablo Neruda (Chile) e o Prêmio Janus Pannonius (Hungria).

Diante de toda essa vasta atuação e publicação de Augusto de Campos e depois de realizar inúmeras leituras, visualizações das criações poéticas, entre outras atividades

² A obra de Augusto de Campos está reunida nos livros *Viva Vaia* (1979), *Despoesia* (1994), *Não* (2003) e *Outro* (2015). “Poemóbiles” (1974) e “Caixa Preta” (1975) também fazem parte da obra, mas não foram incorporados aos livros, pois são poemas-objeto.

relacionadas à pesquisa com a poesia de Augusto de Campos, foi necessário fazer algumas escolhas para materializar a pesquisa acadêmica.

Desse modo, primeiro identifiquei que uma das maiores características da obra do poeta é a utilização de diferentes suportes e técnicas de publicação dos poemas, explorando possibilidades híbridas de linguagem, a materialidade dos signos, a importância da espacialidade e do movimento da palavra, a montagem sintética, além da incorporação de tecnologia, mídias, música, holografia, *laser*, animações digitais nos poemas elaborados.

Augusto de Campos é um poeta que atua há décadas. E continua atuando e publicando, tanto em livros como nos mais variados registros e plataformas, inclusive, em redes sociais. Assim, abarcar a pesquisa na totalidade de sua obra seria uma missão “quase impossível” para um curso de doutorado.

E foi por esse motivo, sobretudo, que selecionei para a pesquisa os poemas publicados no início da década de 1960, por serem poemas que apresentavam iconicidade para além do verbal escrito e por outros motivos, tais como a abertura semântica para temas sociais; a ampliação das possibilidades comunicativas com o propósito de ampliar o número de leitores; o forte diálogo com artistas, sobretudo, artistas plásticos; a incorporação de outros materiais aos poemas, como colagens, fotografias, desenhos etc.

Assim, foi necessário partir de um tempo específico para traçar os espaços ocupados a partir desse tempo. Desse modo, o foco da pesquisa possui como base os poemas “Greve” (1961), “Cidade” (1963), “Luxo” (1965) e Popcretos (1964-1966), sendo utilizado como metodologia o conceito de transcrição poética, referenciado por Haroldo de Campos, como modo de tradução para as republicações desses poemas realizadas por Augusto de Campos e outros poetas e artistas em tempos, espaços e contextos posteriores.

Para além desses poemas, também fizeram parte da pesquisa os poemas “SOS” (1983) e “Bomba”(1986), publicados na década de 1980, importantes na contextualização do percurso realizado pelo poeta até chegar à poesia digital. A poesia digital foi uma das possibilidades utilizadas por Augusto de Campos e outros poetas na republicação dos poemas escolhidos como *corpus* de pesquisa enquanto processo de transcrição poética.

Com o foco da análise nos poemas de Augusto de Campos, pretende-se que esta pesquisa contribua de alguma forma para a crítica literária e a poesia contemporânea. Creio que Augusto de Campos, através da sua obra, mostrou-se sensível às questões relacionadas às novas tecnologias presentes e disponíveis no mundo, apropriando-se delas para transformar sua poética e a linguagem.

Tenho consciência de que a pesquisa científica possui suas limitações; no entanto,

houve grande empenho e interesse para que o desenvolvimento deste estudo tenha alcançado seu objetivo.

1 INTRODUÇÃO

A partir de um recorte temporal, apresenta-se uma análise da Poesia Concreta de Augusto de Campos (entre os anos de 1960 a 1966) nas publicações impressas e, posteriormente, em outros suportes de publicação, tais como aqueles presentes nas mídias digitais como formas de sua produção poética. E, desse modo, problematizam-se as categorias de tempo e espaço nesse contexto de expressão.

A escolha da década de 1960 deve-se a características dos poemas que possuem elevada iconicidade e que passam a incorporar, a partir desse período, elementos verbais e não verbais. Além disso, são poemas que foram revisitados pelo autor em outros períodos e traduzidos a partir da perspectiva de transcrição para outros suportes de publicação, como a mídia digital. Acredita-se que o uso do hipertexto como ferramenta na poesia, por exemplo, concedeu ao leitor a possibilidade de ser um construtor de sentidos, uma vez que a obra pode ser desfragmentada e o tempo e o espaço ressignificados.

Supõe-se que a passagem do registro verbal escrito da Poesia Concreta para a representação dela a partir de recursos visuais, digitais e sonoros possibilita investigar a recriação da arte poética em contexto de tempos múltiplos, não lineares.

Verifica-se que a dinâmica da publicação da Poesia Concreta, especialmente aquela do início da década de 1960, permite reflexões no modo como as categorias de tempo e espaço se apresentam.

É importante o estudo de tais categorias na passagem do suporte livro para outros suportes, como digital, sonoro, visual, como meio de materialização *verbivocovisual* que a Poesia Concreta apresentou nas décadas de 1950 e 1960 como possibilidade para a poesia e que Augusto de Campos enfatizou ao visitar/traduzir/transcrever seus poemas concretos em anos posteriores à década de 1960.

Augusto de Campos é um poeta vanguardista e, como tal, foi sensível às mudanças sociais e tecnológicas advindas do processo de industrialização da vida moderna. Assim, fez da linguagem uma grande aliada, demonstrando ao mundo sua importância e valor, principalmente através da poesia. E ele ainda está em constante renovação e transformação, pois continua publicando poesia e encontra-se ativo nas redes sociais.³

³ Augusto de Campos possui conta ativa atualmente (2020) em plataformas como Instagram: @poetamenos

A vanguarda é hoje um fato real de nossa literatura, um fato novo e vivo sem o qual não se compreenderia a atualidade literária brasileira que abrange não só a poesia, mas outros gêneros literários. A importância do trabalho vanguardista pode ser avaliada, ainda, pelo fato de que os nomes consagrados de nossa poesia não ficaram insensíveis às conquistas técnicas da vanguarda ou ao clima por ela inaugurado de maior rigor semântico, de mais apurada síntese e concisão da linguagem. Houve uma exportação da poesia brasileira começando pela poesia concreta e hoje já por toda a poesia brasileira de vanguarda. O poeta de vanguarda, como a sua poesia, tem uma presença responsável e lúcida no mundo atual, na realidade que ele quer modificar e revestir das formas do novo. O poeta de vanguarda não teme o novo. Ele repugna o que é anacrônico e perempto, o que traz cheiro de mofo. (ÁVILA, 2008, p. 122).

A Poesia Concreta de Augusto de Campos fragmenta-se e recompõe-se na página. Interessa saber como se dá tal publicação nas páginas digitais e como esse espaço gráfico vem sendo transcrito e reproduzido atualmente como vanguarda; e em outros suportes, meios e espaços, como se dá a publicação da poesia no cenário urbano, nas galerias de arte, nos palcos.

Usaremos como metodologia de análise o conceito e o termo de transcrição como um processo tradutório quando o poema analisado é recriado, revisitado, incorporado a outras mídias e suportes em outros tempos e contextos. O termo foi difundido por Haroldo de Campos (2011) para os processos tradutórios na Poesia Concreta, vindo a significar a reconfiguração dos elementos “fonossemânticos” do texto: os aspectos sonoros e visuais da palavra em que está incorporado o sentido e que fazem da Poesia Concreta uma poesia *verbivocovisual*. E, nesse sentido, cabe enfatizar que

A proposta de trabalhar de maneira integrada o som, o sentido e a visualidade das palavras, aproximando-se dos ideogramas, ou seja, a organização do texto segundo critérios que enfatizem os valores gráficos e fônicos relacionais das palavras é sintetizada no termo *verbivocovisual*. Esse neologismo, composto pelos adjetivos verbal, vocal e visual, foi criado por Joyce e citado por Campos em *Panorama do Finnegans Wake e Teoria da Poesia Concreta*. (PRADO; ESTEVES, 2009, p. 116).

A estrutura *verbivocovisual* do poema é um dos aspectos mais relevantes na Poesia Concreta. A produção do texto poético objetiva a construção de um objeto; e o espaço gráfico é entendido como agente estrutural da mensagem.

Desse modo, acredita-se que a tradução e a criação poética estão mais próximas quando há consideração da interação entre essas possibilidades como *transcrição* entre os poemas produzidos por Augusto de Campos (década de 1960) e os poemas revisitados/recriados (outras épocas/contextos).

O recorte de pesquisa que é a obra de Augusto de Campos produzida na década de 1960 fundamenta-se, sobretudo, pela fase de arte engajada pela qual passou a Poesia

Concreta, *especificamente* nesse período, o início da década de 1960, que configurou um tempo de crise política, tendo em vista o Golpe de 1964.

No entanto, é importante destacar que nem sempre foi consenso que a Poesia Concreta foi uma arte engajada. É possível que talvez ainda não seja consenso. No entanto, valem algumas considerações a respeito. Destacam Simon e Dantas (1982) que, inicialmente, as tiragens das obras foram reduzidas, caras, geralmente financiadas pelos próprios poetas e restritas a um pequeno círculo de leitores-poetas. Somente depois de bastante tempo, pelo menos 25 anos após o auge da Poesia Concreta (décadas de 1950 e 1960), é que se ampliou o número de leitores e houve uma análise do que representou o movimento para a crítica literária.

Esse movimento foi pautado pela invenção e pela construção poética através da comunicação eficiente ao incorporar ao trabalho de criação os modernos recursos e técnicas visuais. Além disso, verificam Simon e Dantas (1982) que os poemas concretos enfatizaram a linguagem da percepção e da sensibilidade urbana, com a cidade operando uma atualização radical dos recursos materiais que se encontravam dispersos ou raros na poesia tradicional, tais como métrica, rima, aliteração, paronomásia, neologismos, inversões sintáticas, plasticidades da letra impressa etc. Acrescentam ainda que a eclosão do movimento como grande polêmica nacional situa-se entre os anos de 1956-1960, pois

[...] o que se ataca nesse momento de extrema ortodoxia é o verso como medida rítmico-formal [...] o poema deixa de expressar e representar um universo de sentimentos e emoções exteriores a ele, para presentificar uma realidade viva e autônoma (“verbi-voco-visual”) – a realidade em si do poema. (SIMON; DANTAS, 1982, p. 25).

Desse modo, houve uma disputa teórica empreendida pelo movimento concreto no meio literário e, nesse sentido, uma polarização entre aqueles que compreenderam o movimento e os que se diziam contra as inovações poéticas empreendidas pelos concretos.

Destaca Turiba (2014) que nada foi mais injusto do que acusar a Poesia Concreta como alienada. Insistiram nesse tema, na época, chegando a chamá-la de “*rock and roll*” da poesia. No entanto, os poemas concretos demonstraram um posicionamento crítico e vigoroso diante dos fatos conturbados da época, sobretudo, na época analisada entre pré e pós-golpe militar de 1964.

Lemos (2017), igualmente, destaca que as críticas à Poesia Concreta por um suposto não engajamento foram equivocadas. Elas figuraram na revista *Invenção*, por exemplo, entre o exemplar 1 e o exemplar 3; eram ataques ao movimento concreto e defesa dos poetas

concretos aos “ataques” sofridos.

Tais críticas partiram, especialmente, da esquerda mais próxima ao Partido Comunista e cresceriam a partir do golpe militar. No entanto, ressalta Lemos (2017, p. 20): “[...] esta tomada de posição à esquerda e a consciência do aspecto político da linguagem estão presentes na problematização levantada pela poesia concreta desde o início”, ou seja, a Poesia Concreta sempre foi uma poesia consciente do seu papel e posição crítica, desde seu surgimento.

Em virtude disso, houve a aproximação da Poesia Concreta com o movimento tropicalista e a publicação de diversos poemas, como o poema popcreto “Psiu!” – poema colagem que criticou abertamente os atos institucionais do regime militar – e os poemas “Olho por Olho”, “SS”, “O anti-ruído” e “Luxo”, que farão parte do *corpus* de pesquisa.

Um recurso utilizado pelos poetas concretos para maior esclarecimento do que foi a “Poesia Concreta” foi o lançamento da Teoria Concreta, textos e manifestos, tais como o “Plano Piloto para Poesia Concreta”. Esses textos foram vinculados, inicialmente, na revista *Noigandres*, em 1958, em São Paulo como forma de expressão literária que pretendia empreender uma reflexão do movimento no contexto literário.

No “Plano Piloto para Poesia Concreta”, os poetas apresentaram suas referências artísticas, os autores que os influenciaram, os pontos de interesse das obras anteriores para o projeto da Poesia Concreta, a principal característica da linguagem nessa poesia – que refutava os subjetivismos e almejava uma poética de estrutura limpa com pretensão de universalidade.

A Poesia Concreta, em si, propunha a percepção da palavra como um objeto como meio de atingir o máximo poder artístico. Como movimento, durou entre o período compreendido entre 1950 e 1960, aproximadamente.

Optou-se por analisar os poemas produzidos por Augusto de Campos na década de 1960, pois se situam em uma época em que a Poesia Concreta buscou maior participação social, política e de experimentação com a semiótica vinculada à teoria de informação.

Havia um ambiente de mudanças no contexto político e social no Brasil e no Ocidente, em geral. E, como enfatiza Bosi (2019), o Brasil vivenciava um período de repressão política e censura às manifestações artísticas, mas ao mesmo tempo estavam se consolidando o fortalecimento da indústria cultural⁴ e a premência da criação de outras maneiras de

⁴ Conceito desenvolvido pelos filósofos T. W. Adorno e M. Horkheimer a partir das reflexões acerca do século XX (HORKHEIMER; ADORNO, 1997).

expressão, entre elas, o crescimento do construtivismo na arte engajada, a música tropicalista, o teatro, artes plásticas e a poesia, que estavam sensíveis a um país em mutação e propunham-se a adentrar de maneira crítica a nova realidade.

A maior participação social e política vincula-se, segundo Pelegrini (2001), à concepção de que existia um “povo alienado” e ávido por ser “iluminado”, tarefa que caberia aos estudantes, aos artistas e aos intelectuais. E “iluminar” o povo significava propiciar-lhe meios de compreensão da realidade para transformá-la. Houve um “salto” conteudístico e participante da Poesia Concreta que a aproximou do mundo real.

Apostou-se no poder transformador do signo poético. Além disso, a Poesia Concreta, da qual Augusto de Campos foi um dos poetas fundadores, constitui-se no período citado como uma das manifestações culturais mais intensas, tornando-se espaço privilegiado de debate e pesquisa.

Segundo Pelegrini (2001, p. 42), “[...] até meados dos anos 60 a vanguarda concretista e suas dissidências mais próximas tornaram-se os principais agentes da primeira corrente do Neo-concretismo e Instauração Práxis”. Logo, faz-se relevante a análise dos poemas vinculados e criados nessa época para elucidar no campo literário um contexto artístico de tempo e espaço específicos, revisitados posteriormente a partir da incorporação na poesia de outros elementos *verbivocovisuais* com o advento das possibilidades impressas/digitais/visuais, vislumbrando problematizar as categorias literárias de tempo e espaço.

Além disso, notou-se que o Movimento Concreto disseminou-se não apenas no campo literário, mas também artístico, como na escultura, na música e na pintura, contextualizado por um momento histórico peculiar de modernização, industrialização, avanços da tecnologia e comunicação de massa. E isso fez com que diversos artistas e intelectuais manifestassem o desejo de criação de novas formas de expressão condizentes com as mudanças vivenciadas na sociedade brasileira.

[...] vale registrar que talvez a importância dos poetas concretos tenha sido maior do que o próprio movimento, na medida em que eles propiciaram a internacionalização da crítica e da poesia brasileira e estabeleceram uma ampla articulação entre as artes, dando os primeiros passos em direção a uma arte multimídia. (PELEGRINI, 2001, p. 44).

Na esfera literária, destacam-se, sobretudo, a busca e a manipulação dos recursos gráficos dos vocábulos, a menor ênfase ao discurso tradicional da linguagem, a problematização da palavra, a comunicação norteada mais pela visualidade da palavra e do

signo linguístico do que pela verbalização. O som, a linha, a letra, o espaço inerente à superfície da página são considerados partes integrantes do poema, ou seja, seus experimentos poéticos objetivam atingir e explorar as camadas materiais do significante.

A Poesia Concreta pautou-se, sobretudo, pela busca de outras experiências por suprir limites e propor novas descobertas na exploração das possibilidades no espaço e no tempo do signo poético. E constituiu-se como um referencial básico dos movimentos literários emergentes nos anos 1950 e 1960 até meados da década de 1970. Ressaltam-se na Poesia Concreta as experimentações dos princípios estéticos no campo literário, especialmente as experiências com as palavras e os signos na publicação dos poemas. Augusto de Campos foi e é um poeta ativo nesse sentido.

Segundo Araújo (1999), Augusto de Campos considera positiva a possibilidade de trabalho com as mídias digitais, visto que expõe tais recursos como estimulantes e inspiradores, capazes de proporcionar uma multiplicidade de meios que podem conduzir a horizontes inesperados.

Diante do exposto, este estudo foi desenvolvido a partir da apresentação do contexto de publicação da Poesia Concreta nos primeiros anos da década de 1960, mais especificamente entre os anos de 1961-1966, focando os principais acontecimentos da época relacionados à poesia; o contexto e a importância da revista *Invenção* (1962); a relevância do movimento tropicalista para a Poesia Concreta no sentido da emergência de uma nova linguagem tanto para a música quanto para a poesia; as resistências enfrentadas pelos poetas concretos e seus contrapontos tanto em relação ao movimento quanto em relação aos poemas de Augusto de Campos, especificamente.

Na sequência apresenta-se a análise do *corpus* de pesquisa a partir dos poemas “Greve” (1961), “Cidade” (1963), “Luxo” (1965) e os Popcretos, publicados entre 1964 a 1966, especificamente “Olho por Olho” (1964), “O anti-ruído” (1964), “SS” (1964), “GOLDwEATER” (1964) e “Psiu!” (1966). Produziu-se um vídeo que ilustra o *corpus* escolhido para a pesquisa que pode ser acessado a partir do endereço eletrônico <https://www.youtube.com/watch?v=ZSsF1dYF4Lc&feature=youtu.be>.

Além desses, exibem-se no texto de análise os poemas “Pós-tudo”, importante na contextualização da Poesia Concreta e na análise dos poemas “Luxo”, “Bomba” e “SOS”. Os últimos dois poemas fizeram parte, na década de 1980, de um projeto empreendido pelos poetas concretos e engenheiros da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP) em transformar os poemas em videopoesia. E, assim, são importantes na contextualização de como Augusto de Campos chegou até a poesia digital.

Para tal, buscou-se dimensionar a discussão desse *corpus* enfatizando o contexto de publicação desses poemas do início da década de 1960 e como foram revisitados/transcriados pelo próprio autor e por outros artistas, cujo foco foram as categorias de tempo e espaço na literatura. Optou-se por tratar das mudanças de plataformas de publicação na perspectiva de transcrição poética (termo advindo de Haroldo de Campos) em relação à tradução poética. A transcrição poética visa à transformação criativa da poesia.

Assim, analisou-se o poema “Greve (1961)” a partir da publicação impressa na revista *Invenção* (1962) e no livro *Viva Vaia* (2014) e a partir da publicação no contexto digital do poema na página virtual de Augusto de Campos.⁵

Para o poema “Cidade” (1963), que sugere uma performance como metáfora da própria exploração e expansão da cidade, especificamente da cidade de São Paulo, a análise centrou-se na publicação do poema em papel na revista *Invenção* (1963), apresentado na publicação do livro *Viva Vaia* (2014); na transcrição “digital” (1975) por Erthos Albino de Souza; na montagem do poema no contexto urbano para a Bienal de Arte Contemporânea em São Paulo, em 1987, por Julio Plaza; na versão digital do poema através do *site* do autor como clip-poema intitulado “cidade city cité”; e, por fim, no livro-objeto⁶ através da artista plástica Ana Lúcia Ribeiro (2014) e da editora Granada Artesanal.

No poema “Luxo” (1965), a análise levou em consideração a publicação impressa no livro *Viva Vaia* (1986), a publicação impressa no livro *Viva Vaia* (2014) e a relação estabelecida teoricamente entre esse poema e o poema “Pós-tudo” (1986), de Augusto de Campos. Para além das publicações impressas, considerou-se também a publicação digital e animada do poema “Luxo” em plataforma de vídeo como Youtube,⁷ realizada por Augusto de Campos em parceria com o filho Cid Campos, além da apresentação desse poema em evento recente, em 2019, na Virada Cultural de São Paulo por Cid Campos.

Em relação aos poemas intitulados Popcretos, a análise considerou sua apresentação e surgimento na exposição da Galeria Atrium (1964) e posterior publicação em páginas impressas, como no livro *Viva Vaia* (2014), assim como na disposição e no acesso deles na página digital de Augusto de Campos.

Para todos os poemas apresentados, discutiu-se o experimentalismo estético no fazer poético, que atualiza constantemente as categorias de tempo e espaço, a fragmentação e a pluralidade do tempo, a possibilidade de publicação dos poemas para além da página

⁵ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br>

⁶ Disponível em: <https://analuciaribeiro.com/cidade-city-cite>

⁷ Canal Cid Campos, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJcgeY-g3bk>

impressa.

Nesse sentido, destaca-se a potencialização das características *verbivocovisuais* da linguagem da Poesia Concreta apresentada nas décadas de 1950/1960 e consolidada na contemporaneidade, dadas as várias possibilidades de publicação desses poemas no início da década de 1960, os quais foram publicados nos mais variados suportes e meios, tais como papel, galerias de arte, contexto urbano, possibilidade técnica, digital, artística etc.

Desse modo, procurou-se teorizar as categorias de tempo e espaço e as contribuições para a crítica literária. Partiu-se da análise do próprio Augusto de Campos de que são categorias indissociáveis para a Poesia Concreta e, especialmente, para os seus poemas. Buscou-se apontar, igualmente, as contribuições teóricas postuladas na *Teoria da Poesia Concreta* (PIGNATARI, 1975), assim como a importância e a influência de autores como Mallarmé, Joyce, Cummings, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto para os poemas escolhidos.

Além disso, contribuíram para a análise diversos outros autores relevantes para a literatura contemporânea, tais como Agamben (2009), Aguilar (2005), Benjamin (2014), Buck-Morss (1986), Jameson (1997), Friedrich (1978), Rancière (2009), Scramim (2007), Siscar (2010), bem como outros estudos da obra de Augusto de Campos no contexto acadêmico.

2 OS POEMAS E A QUESTÃO DOS MODOS E MEIOS DO TEMPO E DO ESPAÇO (1960-1966)

Destacaremos nossa análise poética, sobretudo, dos primeiros anos da Poesia Concreta, na década de 1960, e seus desdobramentos contemporâneos, quando o autor revisita as poesias em outros anos/outros tempos. Utilizaremos como metodologia de análise a “transcrição poética”, termo cunhado por Haroldo de Campos para as transposições dos poemas concretos da década de 1960 em outros tempos e contextos por Augusto de Campos e outros artistas.

Haroldo de Campos ocupou-se, por pelo menos duas décadas, em verificar os problemas da tradução poética e em praticar intensivamente a tradução de poesia, tarefa igualmente realizada, por vezes, em conjunto com Augusto de Campos. Logo, seguiremos a orientação metodológica proposta por ele de transcrição poética na tradução de poesia.

Acreditamos que a parceria entre os irmãos Campos permite considerarmos como coerente nossa decisão, pois acreditamos que ambos, ao trabalharem em conjunto, mantiveram uma coerência nas escolhas teóricas e metodológicas no trato com o objeto poético. Ressaltamos esse posicionamento a partir da explanação do próprio Haroldo de Campos de que sua prática como tradutor de poesia era compartilhada por Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Assim, consideraremos que os poemas de Augusto de Campos que constituem nossa pesquisa passaram por um processo de transcrição poética ao problematizarmos as categorias de tempo e espaço.

Scramim (1992) expõe que a tradução como transcrição poética foi o termo utilizado por Haroldo de Campos para definir a tradução a partir da linguagem da poesia como meio de resgate cultural, intenção criadora, prática antropofágica. Ele recebeu influências teóricas de Ezra Pound, que concebia a tradução como criação e ressaltava os aspectos crítico e criativo da tradução. Esta última característica foi a categoria mais reivindicada por Haroldo de Campos, ou seja, a categoria estética da tradução como criação.

Ressalta Scramim (1992, p. 140) que “Haroldo de Campos define que o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética e não da informação semântica”. Além de Ezra Pound, contribuiu para a proposta de tradução de Haroldo de Campos a influência de Walter Benjamin, que enfatiza a tradução na perspectiva da relação entre as línguas; relação esta capaz de revelar suas incompletudes e transitoriedades.

A partir dessas duas importantes influências – Pound e Benjamin –, Haroldo de Campos utiliza o termo da transcrição para qualificar sua tradução; traduções criativas advindas de um processo demorado e complexo de elaboração. Além desses artistas, igualmente influenciaram Haroldo de Campos R. Jakobson e Peirce.

Para elucidarmos tais influências, partimos do que o próprio Haroldo de Campos⁸ mencionou a respeito daqueles que foram importantes nesse processo. Ele cita *A tarefa do tradutor*, ensaio escrito por Benjamin em 1921, observando nesse texto um diálogo com o filósofo Lukács, na perspectiva de que há consonância entre a tarefa de resgate da filosofia na tarefa libertadora da tradução como forma. Nesse texto, Benjamin compara a filosofia com a tradução a partir da atividade anunciadora presente em ambas. Assim, filosofia e tradução são concebidas como produtos críticos da era da crise.

Para além dessa relação, Haroldo de Campos faz diversas analogias a respeito do estudo de Benjamin com a filosofia no texto *O drama barroco*, que aborda a semiótica de Charles Peirce. Nele Haroldo de Campos cita que na classificação de signos o símbolo é arbitrário convencional e o ícone possui relação de similaridade com o seu objeto, relação chamada por ele de adamítica, ou seja, aquela que advém de Adão. Ele cita Adão como aquele que possui a primazia de nomear/de dar um significado comunicativo próprio da palavra – vocação para a língua pura. Assim, Adão teria primazia sobre Platão como pai da filosofia.

Para Haroldo de Campos, a teoria da tradução benjaminiana está envolvida pela diferença entre “original” e “tradução”, enfatizando que a tradução é uma forma regida por outra forma, o que cabe ao tradutor o papel de anunciador da “língua pura”. Todavia, ele faz uma ressalva de que, a partir da formação e das influências ideológicas de Benjamin, se pode reverter a função angélica do tradutor numa “empresa luciferiana”. Assim, o tradutor passaria a ser o “usurpador”, por seu turno, a ameaçar o original com a ruína do texto quando traduzido.

Depreende que Benjamin, quando considera que a tradução transplanta o original para “um domínio mais definitivo de linguagem”, o faz sob uma pragmática da tradução reencontrada nos teoremas jakobsonianos sobre tradução poética como “transposição criativa”.

Mas a vocação “luciferiana” de usurpação do texto é apenas uma metáfora utilizada por Haroldo de Campos para ressaltar que na tradução os textos são desdobramentos de outros

⁸ Artigo de Haroldo de Campos “Para além do princípio da saudade”, publicado na *Folha de S.Paulo*, “Folhetim”, em 1984.

textos e que não há definição acabada para o texto recriado, por isso a defesa do termo “transcrição poética” para o ato tradutório da poesia. A transcrição poética ratifica a concepção de “matriz aberta” do texto original como nova maneira de encarar a translabilidade dos textos poéticos.

Conforme Gerônimo (2014), a transcrição poética considera que o texto será recriado para além do conteúdo, pois a forma deve ser considerada e, por isso, é uma teoria da tradução para textos estéticos que são mais desafiadores para o tradutor. A tradução do conteúdo e do sistema de signos que constituem a mensagem do poema e o sentido importa bastante. Logo, há a necessidade de um olhar crítico sobre o poema original para recriá-lo. A tradução não recai apenas a partir do significado, mas do próprio signo a ser traduzido.

O método de Haroldo de Campos consiste, primeiramente, em consultar as traduções já existentes do texto poético e depois captar a forma do poema, a estrutura, a realização estética para o poema ser re-criado, ou seja, transcrito. Augusto de Campos faz o mesmo para os seus próprios poemas, na medida em que os transcreve poeticamente em contextos e tempos diversos das versões originais.

A perspectiva teórica lançada por Haroldo de Campos vai ao encontro da prática de tradução de Augusto de Campos, na medida em que há a noção de que não existe texto definitivo na transcrição poética. Todos os textos seriam desdobramentos de outros textos. Desse modo, consideramos que o próprio Augusto de Campos é traduzido poeticamente, revisitado, transcrito por ele mesmo e por outros artistas e poetas a partir de sua poesia.

Logo, os poemas aqui escolhidos de Augusto de Campos (dos anos 1960) são considerados como “textos-fonte” e, ao serem republicados por Augusto de Campos e outros poetas como textos traduzidos, são considerados “textos derivados” sob a perspectiva da transcrição poética, ou seja, “textos transcritos”.

E, para demonstrarmos tal processo, é importante o surgimento da revista *Invenção*, porta-voz do movimento a partir, sobretudo, de 1962, bem como a influência do tropicalismo. Augusto de Campos, inclusive, identificou os “tropicalistas” como trovadores modernos por apresentarem uma música que “quebrava” os padrões tradicionais, assim como a Poesia Concreta, que “quebrava” os conceitos tradicionais do verso e da linguagem.

O tropicalismo, apesar de não surgir como um movimento organizado, cumpriu seu papel de vanguarda, na década de 1960, ao atualizar a crise da linguagem que ocorria naquele momento e que suscitou questões relevantes para a produção cultural da época e para a superação do discurso nacionalista e populista. Seus mentores foram Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Conforme Medeiros (2012), foi uma manifestação que visou a uma dualidade: a ruptura com a tradição e a sua reinvenção crítica. A base do tropicalismo parte do conceito de antropofagia, de Oswald de Andrade, que buscava deglutir a cultura internacional para olhar com liberdade para a cultura nacional, a partir de uma proposta de revisão estética e cultural, para enfatizar a linguagem essencialmente brasileira.

O tropicalismo propõe, então, um sincretismo cultural, visando integrar diversos elementos, sejam eles étnicos, linguísticos, folclóricos, cinematográficos, teatrais, das artes plásticas, do brega, do humor, do carnaval, do caçula: tudo deveria e poderia ser usado nesta proposta de representar o país em um ato devorador. (MEDEIROS, 2012, p. 30).

Augusto de Campos, especialmente, lê essa proposta do tropicalismo, das músicas da *Tropicália*, como uma presentificação da realidade brasileira através da manifestação criativa dos seus eventos e produções artísticas, que uniam a criatividade e a irreverência para destacar a singularidade da cultura brasileira.

Assim, a Poesia Concreta estreitou relações com o tropicalismo, sobretudo, a partir de outubro de 1966, segundo Perrone (1990), quando Augusto de Campos, em uma matéria jornalística, saúda o jovem compositor baiano Caetano Veloso e sua música “Boa palavra” no contexto do II Festival Nacional da Música Popular, promovido pela então TV Excelsior. Augusto de Campos traça paralelos entre a proposta musical de Caetano Veloso e a deglutição estética de Oswald de Andrade, um dos poetas nacionais que inspiraram a Poesia Concreta.

O nome do movimento foi uma tentativa de recuperar a brasilidade, originário de uma canção de Caetano Veloso, do álbum *Tropicália*, de 1967 – “Alegria, alegria... caminhando contra o vento...” –, canção que provoca uma revolução na linguagem da Música Popular Brasileira (MPB).

Alegria, alegria
Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
 Me enche de alegria e preguiça
 Quem lê tanta notícia
 Eu vou

Por entre fotos e nomes
 Os olhos cheios de cores
 O peito cheio de amores vãos
 Eu vou
 Por que não, por que não

Ela pensa em casamento
 E eu nunca mais fui à escola
 Sem lenço e sem documento
 Eu vou

Eu tomo uma Coca-Cola
 Ela pensa em casamento
 E uma canção me consola
 Eu vou

Por entre fotos e nomes
 Sem livros e sem fuzil
 Sem fome, sem telefone
 No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei
 Em cantar na televisão
 O sol é tão bonito
 Eu vou

Sem lenço, sem documento
 Nada no bolso ou nas mãos
 Eu quero seguir vivendo, amor
 Eu vou

Por que não, por que não?
 Por que não, por que não?
 Por que não, por que não?

Caetano Veloso⁹

Para Augusto de Campos, a música de Caetano Veloso permitiu uma tomada de posição crítica diante dos rumos da MPB. Considerou-a como um “manifesto” contra os preconceitos da harmonia clássica que bloqueavam a receptividade do público. Logo, o poeta argumenta no artigo “A explosão de *Alegria, alegria*”,¹⁰ presente no livro *Balanço da bossa e outras bossas*, de 1974, que a “explosão” da canção soa como um novo desabafo manifesto ou como um desabafo desafio.

Augusto de Campos enfatiza que Caetano Veloso e Gilberto Gil com *Alegria, alegria*

⁹Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/43867/>

¹⁰CAMPOS, Augusto de. A explosão de *Alegria, alegria*. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974a. p. 151.

e *Domingo no Parque* se propuseram a, oswaldianamente, “deglutir” o que havia de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular, sem abdicar dos pressupostos formais das suas composições. Considera ainda que *Alegria, alegria* enfatiza o presente, o envolvimento direto com o dia a dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil, do mundo. Na canção, as palavras possuem sentido de atualidade e interesse, pois despertam a percepção para as coisas e os fatos que estão sendo ditos.

Nesse sentido, a posição dos tropicalistas, Caetano Veloso e Gilberto Gil, se aproxima muito, segundo Augusto de Campos, das manifestações artísticas da vanguarda brasileira, especialmente do que postulava a Poesia Concreta, que estava intimamente relacionada com a música de vanguarda. A Poesia Concreta, já em seu manifesto, coloca-se sob o signo antropofágico de Oswald de Andrade.

Augusto de Campos, desse modo, enfatiza a influência de Oswald de Andrade chamando-o de “o grande pai antropofágico” tanto na inspiração e no desenvolvimento da Poesia Concreta quanto no desenvolvimento do movimento tropicalista.

Conforme Aguilar (2005), o tropicalismo significou a consolidação da Poesia Concreta como parte do repertório da música de massa e da cultura letrada. E foi, entre outras coisas, um movimento de crítica paródica, ou seja, o sinal de que a cultura de massa desestabilizava tanto as culturas populares como as culturas de elite ou de alto repertório. Foi um movimento estético e poético que alterou profundamente o manejo e a forma como a poesia vinha sendo tratada até então no Brasil.

Ambos, Poesia Concreta e movimento tropicalista, defenderam uma nova linguagem na letra (poesia) e na música. Tanto os concretos quanto os tropicalistas tinham como proposta a valorização da arte visual e da técnica e almejavam o alcance da modernização através do desenvolvimento da indústria cultural. A palavra surge como “ferramenta” nesse processo todo. Assim, com a vigência da Poesia Concreta, se operou uma reforma de base na linguagem poética.

É fato que a Poesia Concreta, bem como a teoria da Poesia Concreta são obras e produções poéticas das mais relevantes que a poesia brasileira já produziu, ainda que muitos tenham rejeitado o movimento, como o caso do também poeta Ferreira Gullar.

Ferreira Gullar travou uma “briga pública” com os poetas concretos quando se indis pôs com um artigo concretista¹¹ que defendia a possibilidade de a poesia usar fórmulas matemáticas. Refutou tal ideia defendendo a espontaneidade da poesia através de outro

¹¹ Artigo “Da psicologia da composição à matemática da composição”, publicado no *Jornal do Brasil* em 1957.

artigo¹² publicado no mesmo jornal. Outro ponto de “discórdia” centra a questão da “redescoberta” de Oswald de Andrade, dado que Gullar enfatiza o lado mais interiorano do poeta modernista e Augusto de Campos enfatiza o lado mais urbano e cosmopolita.

Desse modo, Ferreira Gullar, antes simpatizante do movimento concreto, rompeu com os poetas concretistas e lançou, em 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) o movimento neoconcreto.

Tal movimento contrariava a ideia dos concretos de considerar o espaço gráfico como elemento importante na constituição do poema. Para os neoconcretos, o poema era essencialmente um “ser temporal”; a palavra volta sua natureza para o verbo. “O *neo*, oposto ao concretismo, foi também uma ação autolegitimadora na batalha político-estética para se colocar como um passo adiante ou como suposta superação de uma limitação teórica e prática dos paulistas” (CHAVES, 2019, p. 59).

A década de 1950 teve um viés diferenciado da década de 1960. O país passava pelo signo do desenvolvimentismo e da modernidade. Houve a criação de Brasília, que se tornou a capital federal.

E Ferreira Gullar ocupou no início dos anos 1960 a Fundação Cultural de Brasília. Os anos 1960 fizeram com que ele se aproximasse dos movimentos sociais e das questões populares; questões estas que envolviam a discussão da reforma agrária e a emancipação das classes menos favorecidas. Nesse contexto, o poeta, apesar de ter poemas vinculados à vanguarda do movimento concreto e neoconcreto, desvinculou-se totalmente do movimento concreto.

Gullar, conforme Giorgi (2015), defendia que o poeta devia permanecer fiel à condição de ser social e, assim, permitir que o povo tomasse consciência dos seus problemas e das suas causas. Criticava a postura da “arte pela arte” como atitude burguesa que marginaliza o artista, pois esse se vê sozinho em seu fazer e conformado com os males do mundo.

A Poesia Concreta, nesse sentido, foi “atacada” como arte não engajada, questão que foi desmistificada ainda na década de 1960, época em que estava ocorrendo a Guerra Fria e em que se instaurou a ditadura militar no país a partir de 1964, a qual censurava as artes e todas as manifestações decorrentes.

Porém, isso não impediu uma gama de artistas e poetas de se manifestarem. Foi o que ocorreu com a música e com a poesia; na personificação e na resistência de artistas como

¹² Artigo "Poesia Concreta: experiência fenomenológica", publicado no *Jornal do Brasil* em 1957.

Chico Buarque, Elis Regina, Geraldo Vandré, Nara Leão, Caetano Veloso e Gilberto Gil etc.

Além disso, a neutralidade poética é sempre questionável. Conforme Floriano (2015), a neutralidade poética é um conceito equivocado imposto à modernidade pelos positivistas (1830), quando difundiam que o conhecimento verdadeiro só era alcançado com a neutralidade do pesquisador diante do objeto ou fenômeno estudado. Essa ideia foi amplamente difundida, sobretudo nas ciências humanas. É importante a ressalva de que, mesmo que haja poetas que se dizem neutros, estão assumindo, desse modo, um lado da história.

O contraponto vem com o pensador Jean-Paul Sartre, que defendia que a arte possui um compromisso com a realidade e com a crítica. Assim, elucida-se o conceito de poesia engajada; uma poesia que não é neutra, que necessita de um posicionamento; uma poesia como instrumento de luta social, que defende uma causa; uma poesia como um meio para se alcançar um objetivo e desnudar os problemas do mundo etc.

O engajamento social e político aparece com mais força em alguns poetas, como o caso de Castro Alves (denúncia dos horrores da escravidão), Cecília Meireles (escola nova), Mário de Andrade e Oswald de Andrade (cultura brasileira). E o viés ideológico aparece mais em outros artistas, como Graciliano Ramos, Bertolt Brecht, Maiakowsky, Pablo Neruda, Ernest Hemingway, Jorge Amado, Ferreira Gullar. A década de 1960 no Brasil produziu um campo fértil e promissor para que o engajamento poético se fizesse presente na poesia. E isso ocorreu nas publicações dos poemas de Augusto de Campos.

Ainda que Ferreira Gullar seja considerado um poeta anticoncreto e tenha suas “divergências” com os poetas concretos, ele “passou” pela Poesia Concreta. E tanto Augusto de Campos quanto Gullar foram e são abertos à questão do contato da poesia com outras artes, como as artes visuais, a sonoridade, as possibilidades tecnológicas etc. Ambos defendem a poesia como uma arte que não pode ser isolada.

Assim, pode-se afirmar que as produções dos poetas concretos acolheram sempre bem as novas tecnologias ou as novas linguagens. Ressalta Pelegrini (2001) que os poetas concretos proporcionaram a internacionalização da crítica e da poesia brasileira, além de estabelecerem uma ampla articulação entre as artes ao “caminharem” em direção ao desenvolvimento de uma arte multimídia. Ao poeta, na época, interessava o refazer de seu próprio repertório formal.

Destacam-se na esfera literária a ênfase aos recursos gráficos dos vocábulos, o desprezo pelo discurso tradicional da linguagem, a problematização da palavra, a possibilidade de uma comunicação literária em que a visualização é ressaltada muito mais que

a verbalização. Os poetas almejavam, desse modo, alcançar maior público de leitores. E isso mudou a relação da análise das categorias de tempo e espaço para a poesia.

Alguns pensadores como Foucault (1992) e Otte (2007) e o poeta Ferreira Gullar (1978), por exemplo, consideraram e consideram que somente a categoria de tempo está presente na poesia. Sobre tais observações, vamos discorrer ao desenvolver o capítulo de “Categorizações teóricas” neste estudo.

Aqui cabe ressaltar que a Poesia Concreta apresenta o espaço gráfico como categoria presente na poesia, funcionando como um agente estrutural, como uma estrutura espaçotemporal. É por esse motivo que a Poesia Concreta se apresenta como poesia visual, que valoriza a ideia do ideograma, que se utiliza do método de compor baseado na justaposição direta analógica não lógico-discursiva de elementos, processo conhecido como parataxe.¹³

Além disso, o tempo e o espaço na Poesia Concreta apresentam-se a partir de uma arte geral da palavra que busca materializá-la, à procura de uma responsabilidade perante a linguagem. O espaço-tempo manifesta-se, sobretudo, a partir da constituição do poema como objeto concreto, passível de ser manipulado e que permite variadas leituras, a partir de variadas direções.

E essas possibilidades de leitura constituem a característica mais marcante da Poesia Concreta, que é sua estrutura *verbivocovisual*. Essa estrutura adiciona ao poema as possibilidades de sonoridade (som), a especificidade da linha, da letra, do espaço poético inerente à página publicada. Essa estrutura é parte integrante do poema, aquela responsável pelo aspecto da mobilidade poética em diversos campos artísticos. Nesse sentido, aproxima a poesia das ciências exatas, como já defendiam os poetas concretos ao dizerem que a poesia poderia se utilizar dessas ciências, motivo que causou estranheza em alguns.

Roland de Azeredo Campos, no livro *Arteciência*, de 2003, enfatiza esse caráter ao aproximar a poesia da física, quando a poesia se manifesta para além das convenções verbais. Destacamos a seguinte passagem de Campos (Roland, 2003, p. 138), que exhibe essa aproximação:

¹³ Conforme Martins (2008), parataxe é um termo que provavelmente teve origem a partir do vocabulário linguístico do século XIX, apesar de ser considerado anacrônico pelo que representa: a justaposição de campos semânticos. Enfatiza e caracteriza a independência entre os enunciados. É o processo que transforma as proposições em construções paralelas, independentes ou justapostas. Souza (2007) destaca que a parataxe aplica-se na poesia a partir do ritmo do verso, na aliteração, na rima, nas figuras de metáfora e metonímia, assim como a partir do recurso de fragmentação do discurso presente tanto na poesia quanto na música contemporânea. No campo da poesia, a parataxe já fazia parte de uma antiga tradição que foi revigorada com a poesia moderna, pois nega a discursividade subjetiva.

[...] a utilização poética da palavra desvela suas dimensões sonora e visual, adormecidas em seu emprego contratual. Por isso o poema, mesmo sendo um conjunto de palavras, exprime a primeiridade, a talidade (*suchness*). E essa exploração das dimensões não-verbais torna a poesia – como a física – um domínio potencialmente intercódigos. Isso evidencia nas modalidades visual e vocal de produção poética, as quais incorporam tais aspectos explicitamente, ao lado da participação vocabular escrita. Para além das correspondências orgânicas entre física, tomada como a ciência portadora em grau extremo de facetas analógicas e iconizantes, e poesia, entre as artes talvez a de maior vocação interdisciplinar, vislumbra-se nelas uma disponibilidade para o intercâmbio.

Essa mobilidade poética para o intercâmbio nas mais variadas ciências, artes, e nas diversas possibilidades de plataformas de publicação, reconhecemos nos poemas de Augusto de Campos escolhidos para o *corpus* desta pesquisa. Assim, esses poemas permitem dimensionar, ao menos em parte, a necessária reflexão sobre a manifestação das categorias de tempo e espaço na poesia a partir da perspectiva de transcrição poética.

2.1 AS CATEGORIAS DE TEMPO E ESPAÇO ANALISADAS SOB O PONTO DE VISTA DOS POEMAS

A Poesia Concreta passou por algumas fases.¹⁴ Podemos dividi-la pelos seguintes períodos: entre 1956-1960 foi Poesia Concreta ortodoxa formalista; de 1961-1966 uma poesia de participação social e política; de 1965-1970 fase de experimentos semióticos e de aproximação com a Teoria da Informação; e finalmente entre 1969-1970 fase do contato crescente com a música popular brasileira. Interessa neste estudo, particularmente, a segunda fase da Poesia Concreta e seus desdobramentos contemporâneos e, por isso, vamos explorar melhor os acontecimentos relacionados à Poesia Concreta durante os primeiros anos da década de 1960.

A década de 1960, no Brasil, segundo Bosi (2019), foi promissora em relação à aproximação da arte dita engajada com a própria democratização da arte através, sobretudo, da poesia e do teatro. A arte voltou-se para a cultura popular e para a aproximação do artista ao povo. Há a ênfase na estética do cordel e do teatro de rua, no método Paulo Freire de alfabetização, no cinema – que dá espaço para a projeção da favela e do sertão. A época vislumbra o fechamento dos canais políticos para o protesto.

Assim, emergem as formas coletivas de arte para denunciar a pobreza urbana, as

¹⁴ De acordo com o Suplemento de 50 anos da Poesia Concreta (ROSA, 2006).

fraturas da modernização do país e da industrialização vigente. E a poesia, sobretudo a visual, foi fundamental também nesse processo. A partir da década de 1960, os poetas concretos ampliam a pesquisa acerca da linguagem. E, assim, se num primeiro momento (década de 1950) eles estavam voltados para a construção da forma, nos anos 1960 o momento foi de engajamento aberto e a problematização passa a ser a semantização da forma em sua relação isomórfica e dialética com o conteúdo. Logo, os primeiros anos da década de 1960¹⁵ foram especiais para a Poesia Concreta, pois houve diversos eventos de divulgação dessa poesia pelo mundo, bem como a consolidação do grupo Invenção, que culminou com a revista *Invenção* (1962) – outro instrumento importante de divulgação dos poemas concretos na época .

Para a produção poética de Augusto de Campos, especificamente, a partir dos anos 1960, houve o acréscimo de elementos até então inéditos para a sua poesia. Rebechi Jr. (2015)

¹⁵ Entre os eventos, destacam-se, em 1960, a exposição da Poesia Concreta brasileira no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio e a publicação de poemas dos poetas concretos na revista *Spirale*, da Suíça. Em 1961, destaca-se a publicação de uma antologia de Poesia Concreta brasileira na revista *Design*, número 27, em Tóquio por L.C. Vinholes. Em 1962, destacam-se a publicação dos primeiros números da revista *Invenção*, que foi dirigida por Décio Pignatari; a publicação de uma antologia da Poesia Concreta pelo Serviço Federal de Processamento de Dados (Serpro), em Lisboa; e a publicação da *Antologia Noigandres 5*, no Brasil, incluindo poemas inéditos dos poetas concretos. Em 1963, destacam-se a publicação de uma versão do “Plano Piloto para Poesia Concreta”, de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, na revista *Les Lettres, Poesie Nouvelle*, 8ª série, número 31, organizada por Pierre Garnier, na França; a conferência de Joseph Hirshal sobre a estética de Max Bense e a Poesia Concreta para os redatores da Editora Estadual de Belas Letras, em Praga; a publicação do artigo “Situación de la Poesia Concreta” por Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate na *Revista de Cultura Brasileña*, do Serpro, em Madri, Espanha; o lançamento do terceiro número da revista *Invenção*; a nova exposição de Poesia Concreta brasileira na Livraria Eggert, em Stuttgart, promovida por Max Bense; a palestra de Willy Correia de Oliveira sobre Poesia Concreta em Darmstadt, na Alemanha; a apresentação da tese *O concretismo na atual poesia brasileira*, do professor de Literatura na Universidade de Tulane, Texas (EUA), Heitor Martins, no congresso do Instituto Internacional de Literatura Ibero-Americana da Universidade do Texas; e a publicação de Don Sylvester Houedard e Ian Hamilton Finlay, em Londres, de *Concrete Poetry*, que traz uma síntese do “Plano Piloto para Poesia Concreta”, na revista *Typographica*, número 8. No ano de 1964, destacam-se os eventos: a conferência "El sentido plástico de la Poesia Concreta" na Sala Nébli, em Madri, Espanha, por Pilar Gómez Bedate; a exposição Internacional de Arte Concreta na Universidade de Artes e no Sogetsu-Kaikan (Centro de Arte Sogetsu), em Tóquio, por L. C. Vinholes, em colaboração com o Deutsches Kultur-Institut; o concerto-recital de poemas concretos e composições de música nova pelo grupo Ars Viva, de Klaus-Dieter Wolf, no auditório da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo; a apresentação dos poemas Popcretos de Augusto de Campos na Galeria Atrium de São Paulo, com o espetáculo intitulado *Popcreto*, com um *happening* musical feito pela equipe de Damiano Cozella. Destacam-se, ainda, as publicações: "Poésie concrète: panorama" na revista *Les Lettres, Poesie Nouvelle*, 9ª série, número 32, por Pierre Garnier; a versão japonesa do "Plano Piloto para Poesia Concreta" na revista *VOU*, número 95, de Tóquio, por Kitasono Katsue; a edição do poema trilingue “cidade city cité” (de 1963), de Augusto de Campos, pela Wild Hawthorn Press Ian Hamilton Finlay; o número 4 da revista *Invenção*, com ênfase na obra de Oswald de Andrade e nos poemas Popcretos, de Augusto de Campos, e apresentação da poesia de Paulo Leminski ao público da Revista. Em 1965, destacam-se a impressão da primeira edição da *Teoria da Poesia Concreta*, de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, através das edições da revista *Invenção*; a publicação da “Poesia Concreta brasileira” na revista *ASA* (The Association for the Study of Arts), número 1, organizada por Seiichi Niikuni; a publicação dos Popcretos de Augusto de Campos na revista *VOU*, em sua edição japonesa número 106, além da edição especial tematizando a Poesia Concreta na edição de número 114; a publicação em inglês do “Plano Piloto para Poesia Concreta”. Dentre os eventos realizados, merecem destaque a 1ª exposição de Poesia Concreta na Espanha, na Galeria Grises de Bilbao, ambientada com música concreta (houve a participação de poetas de várias nacionalidades).

destaca a presença dos signos não verbais e o diálogo mais aberto com os meios de comunicação de massa. Antes da década de 1960, os poemas de Augusto de Campos tinham como elemento central o uso do alfabeto. Assim, ressaltam-se, sobretudo, duas características fundamentais nos poemas produzidos por Augusto de Campos a partir de então: a incorporação dos signos não verbais (para além das palavras como eixo central do poema) e a maior adesão e aproximação da sua poesia à crítica social. Houve igualmente a agregação na poesia dos experimentos com o aleatório, a obra em processo, o *pop* e a antiarte.

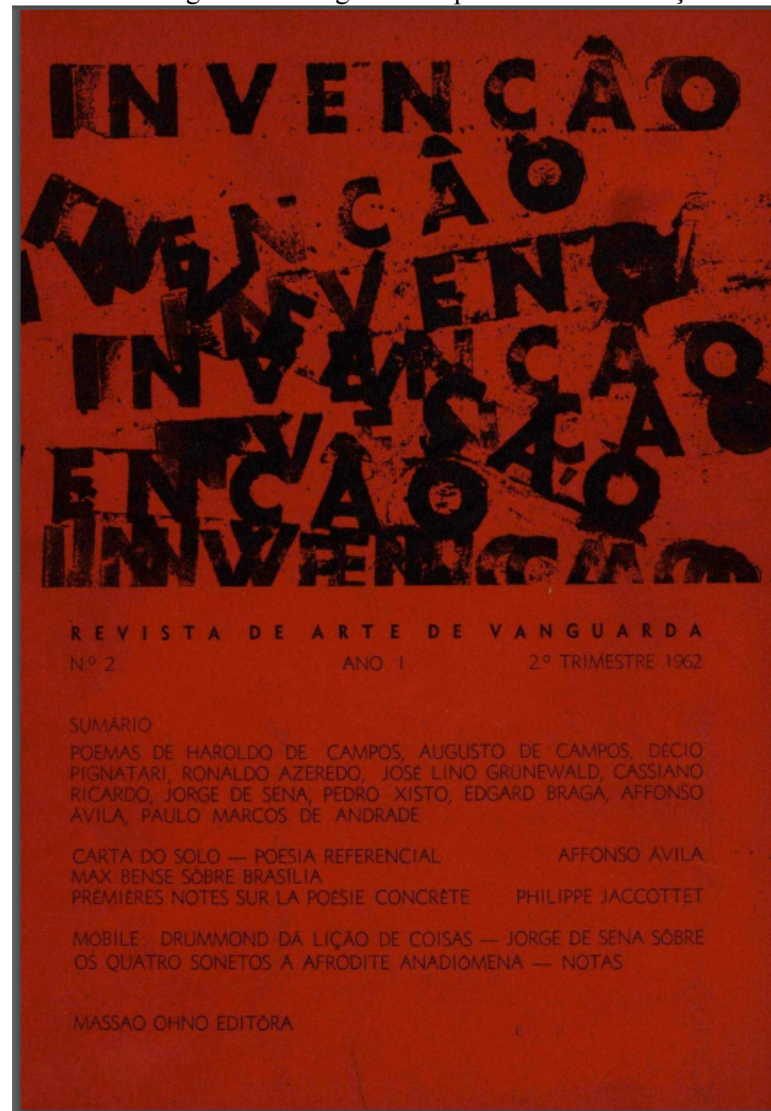
Ao longo dos anos 1960, a estética engajada, que advoga por uma aproximação do artista ao povo, de maneira que sua criação se inspirasse na linguagem das classes pobres, foi um dos fatores que contribuíram para uma suspeita em relação à arte abstrata ou concreta, cuja linguagem é cosmopolita, gerando polémica contra os que defendiam uma estética de vanguarda. (BOSI, 2019, p. 109).

A partir desse período, faremos a análise do *corpus* de pesquisa, constituído pelos poemas “Greve” (1961), “Cidade” (1963), “Luxo” (1965) e Popcretos (1960-1966), que se inscrevem como novas unidades de significação ao se projetarem com diálogo aberto com os meios de comunicação de massa. Foram compostos de uma matriz no campo literário: recortes de jornais e revistas para a composição final da imagem dos poemas.

2.1.1 Greve (1961)

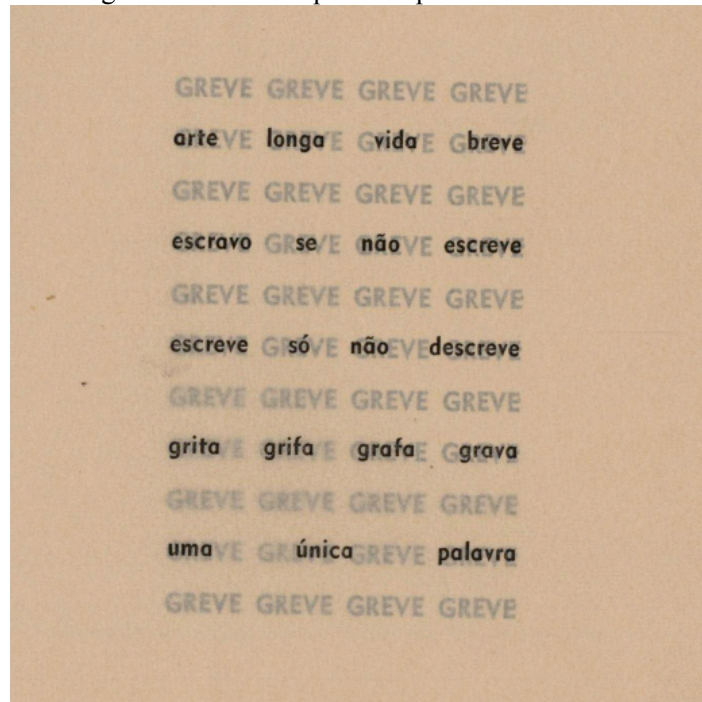
O poema “Greve” foi publicado no segundo número da revista *Invenção* (1962). Surge em um momento político conturbado no país, tendo em vista a proximidade do golpe militar ocorrido em 1964. Ao pesquisar o acervo do Núcleo de Estudos Literários & Culturais (Nelic) da UFSC, foi possível ter acesso à revista *Invenção* número 2, na qual o poema foi publicado.

Figura 1 – Imagem da capa da revista *Invenção*



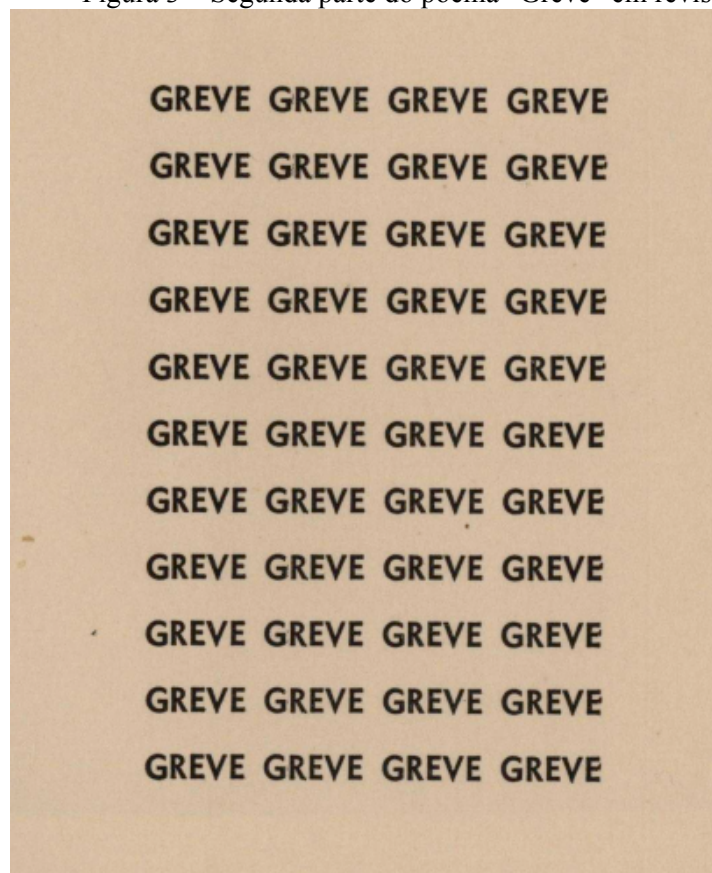
Fonte: *Invenção* (1962).

Figura 2 – Primeira parte do poema “Greve” em revista



Fonte: Campos (A., 1962).

Figura 3 – Segunda parte do poema “Greve” em revista

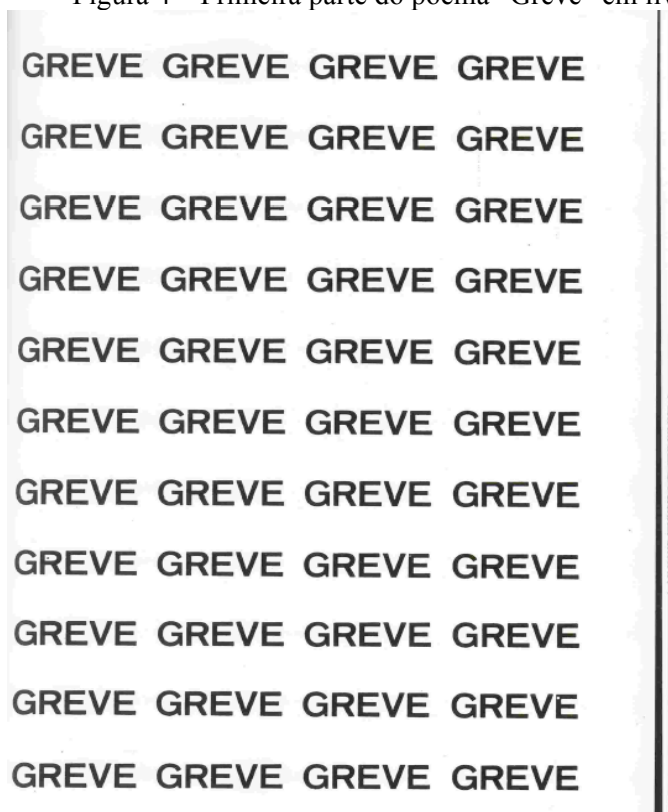


Fonte: Campos (A., 1962).

O poema foi dividido em duas partes, pois o leitor pode manipulá-lo. A primeira página é sobreposta à segunda página. E, quando sobreposta, há a “fusão” do poema em duas partes: a primeira se constitui de uma folha transparente com a grafia do poema em preto e a segunda da palavra “greve” em letras maiúsculas e repetida várias vezes. Dá a alusão de um “grito” constante por “greve”!

Publicado na página 13 da revista *Invenção*, o poema “nasceu transgressor” ao ser inicialmente constituído de duas folhas superpostas. Foi inovador o modo como Augusto de Campos uniu forma e conteúdo, uma vez que a palavra “Greve” foi grafada repetidamente na primeira folha translúcida e o restante do poema noutra folha com letras na cor preta. A composição geral dá a ideia de movimento das palavras e de protesto a partir da palavra principal: “greve”. Tempos depois, o poema foi publicado no livro *Viva Vaia*, de Augusto de Campos.

Figura 4 – Primeira parte do poema “Greve” em livro



Fonte: Campos (A., 2014, p. 110).

No livro *Viva Vaia* o título do poema é apresentado numa folha com o fundo totalmente preto e o título do poema e o ano em letra na cor branca. Ao folhearmos a página, aparece o poema igualmente sobreposto, em que a união das duas páginas oferece a imagem de um poema cujas letras se sobrepõem, constituindo um movimento na leitura.

A primeira página é transparente com letras em preto e a segunda página tem um fundo branco com a palavra “greve” grafada totalmente em letras maiúsculas e repetidamente, produzindo um efeito sonoro imaginário quando da leitura do poema. É possível associarmos na nossa leitura pessoal “o grito” repetido da palavra “greve”. Diante da página impressa, Augusto de Campos preocupou-se em inovar o poema, em atribuir efeitos e funções específicas aos signos.

Conforme Aguilar (2017, p. 11), “A página, que em quase todos os poetas é apenas um suporte contingente, em Augusto de Campos é a unidade de composição, o campo de batalha onde os signos afloram e se dissolvem o fundo que também é figura”.

Observou Corrêa (2013) que na Semana de Arte Concreta (1956) houve uma tendência discursiva que se concentrou na poesia de Augusto de Campos como aquela que cria efeito de objetividade poética. Verificou-se, porém, que a partir de 1960 há uma mudança na prática exigida pelo movimento literário, um período de expansão poética da obra de Campos, sendo o poema “Greve” (1961) um dos principais integrantes do período mais engajado.

Sua forma geométrica é diluída na estrutura poética. “Augusto de Campos, no poema ‘Greve’, utiliza no plano de expressão do texto recursos próprios do poeta linguista, mas o conteúdo, no entanto, é politicamente engajado [...]” (PIETROFORTE, 2012, p. 32).

Há ainda a descrição do poema do seguinte modo:

Em “Greve”, não se deve perder no horizonte o suporte material originalmente presente no poema: a folha transparente, em papel vegetal, com a inscrição dos versos, assume uma posição acima da folha branca que apresenta repetições da palavra “greve”. O efeito é de uma dupla voz que se alterna e se dialetiza no poema. Ali, está o trabalho do poeta com os jogos de significação em camadas sobrepostas: seja sob o aspecto espacial e visual, com as palavras que se justapõem à palavra “greve”, repetida 44 vezes; seja pelas leituras possíveis do poema no jogo de interação que se repete, continuamente, com os sentidos de greve. (REBECHI Jr., 2015, p. 140).

Conforme Décio Pignatari (1975 apud DOLHNIKOFF, 2012), o poema concreto é forma e conteúdo de si mesmo. Augusto de Campos deu um “salto participante” a partir da publicação de “Greve”, em 1961, quando a Poesia Concreta tinha cinco anos e se orgulhava de ter uma linguagem pouco referencial. E, por isso, Pignatari expõe que a Poesia Concreta seria a primeira grande totalização da poesia contemporânea como poesia “projetada”, a única consequente do tempo deles ou que estavam vivenciando. Para ele, a Poesia Concreta tinha de dar o pulo conteudístico, semântico e participativo.

Segundo Corrêa (2013), o poema mostra uma mudança de perspectiva da poesia vanguardista, geralmente associada ao rigor formal e a uma alienação política. Nele estão

inseridas mudanças significativas em suas temáticas, acompanhando as exigências sociais de um período agitado na sociedade brasileira. Foram utilizados sofisticados recursos poéticos para unir um engajamento político a um rigor formal.

Na impressão em papel, o poema é constituído por duas folhas sobrepostas: por cima, uma folha transparente e com as letras grafadas em preto; por baixo, uma folha branca com a palavra “greve” grafada em letras maiúsculas e na cor preta, de modo a preencher todo o espaço, pois é repetida várias vezes. As folhas sobrepostas fazem com que os versos se complementem, formem um todo significativo no espaço visual do poema. As palavras se mesclam e parecem sugerir também um movimento no espaço entre uma impressão e outra. As duas folhas sobrepostas aparecem como na imagem abaixo.

Figura 5 – Segunda parte do poema “Greve” em livro

GREVE GREVE GREVE GREVE
 arte longa vida breve
 GREVE GREVE GREVE GREVE
 escravo se não escreve
 GREVE GREVE GREVE GREVE
 escreve só não descreve
 GREVE GREVE GREVE GREVE
 grita grifa grafa grava
 GREVE GREVE GREVE GREVE
 uma única palavra
 GREVE GREVE GREVE GREVE

Fonte: Campos (A., 2014, p. 111).

A sobreposição das folhas de papel cria um efeito polifônico. Na folha transparente dianteira se “ouve” a voz do enunciador, na folha branca traseira há um “coro” grevista. Augusto de Campos procurou integrar os conteúdos políticos sem perder a inovação das formas. Seria o salto participante,¹⁶ conforme denominou Décio Pignatari, como resposta da vanguarda brasileira à crítica de alienação sofrida pela Poesia Concreta de que seria “incapaz” de absorver a “realidade” política brasileira em suas obras; realidade baseada, na época, no fim da Era Kubitschek, no fortalecimento de uma política socialista e na ameaça de um governo direitista.

¹⁶ A expressão foi proferida por Décio Pignatari, em 1961, quando apresentou sua tese "Situação atual da poesia no Brasil" no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária de Assis, em São Paulo.

O poema, incluído no segundo número da revista *Invenção* (“Poesia em tempos de agitação”), pode ser considerado uma reflexão sobre esses problemas. O “muro”, e não a página, é o lugar do poema como ideograma; nesse espaço o poema põe sua utilidade à prova. O poema concreto ultrapassa a fronteira da página impressa. Ocupa outros espaços, ocupa o cotidiano, ocupa a realidade, ocupa a cidade. E se faz útil. O conceito de “utilidade” vincula-se à dimensão social e histórica. “No gesto de deslocar o conceito da forma funcional – o próprio da arquitetura e das artes decorativas – para a poesia, o concretismo introduz o desvio ou a diferença, tanto com respeito ao funcionalismo das artes do *design* como à valoração social” (AGUILAR, 2005, p. 236).

O poema se soma ao processo produtivo social; porém, declarando-se em greve. A palavra suscita duas conotações: está em consonância com as reivindicações sociais brasileiras dos anos 1960 e reatualiza Mallarmé, quando proferiu em “*Un Coup de Dés*” (1897) que o poeta está em greve diante da sociedade, afastando-se de todos os meios viciados. Essa ideia foi propagada pelo poeta francês quando da sua ruptura com a tradição poética ao criticar as limitações da linguagem discursiva, o que resultou num processo histórico inovador; influência importante para o desenvolvimento da Poesia Concreta e do poema “Greve”, de Augusto de Campos.

Segundo Aguilar (2005), no poema “Greve” podem-se observar espacialidade e desenho. Na dimensão espacial, há em “Greve” duas superfícies com características próprias (o papel e o decalque) que entram em uma relação de sobreposição e, graças ao decalque, de figura-fundo. Duas superfícies se sobrepõem harmoniosamente do ponto de vista visual e linguístico – há rimas – e constituem dois mundos: o da escritura e da poesia; e o da greve e da sociedade.

A relação entre esses dois mundos é paradoxal: um remete ao outro, sem deixar de autorreferirem-se. Toda a significação da primeira superfície remete a um objeto fora de si, a “greve”, que supõe a suspensão da escritura como atividade. Ao mesmo tempo, essa superfície exhibe, recalca, exaspera o ato de escrever do poeta. Em um nível literal, o decalque diz, com 19 palavras, que só escreve uma: greve. E, novamente de modo paradoxal, a escritura deve cessar a partir do próprio momento em que escreve essa palavra (entra em greve).

A escritura se nega a descrever o social, mas aspira a integrá-lo em seu processo criativo. Ao escolher a greve, o poeta se inclina pelo paradigma do trabalho, embora o negando. A perspectiva do poema é utópica: “[...] a poesia como trabalho útil (e esta é a diferença com a postura de Mallarmé: a poesia não deve reduzir-se a uma ‘ação restrita’ e a

uma recusa dos meios que a sociedade oferece)” (AGUILAR, 2005).

Uma análise oposta à análise realizada por Aguilar (2005) para o poema “Greve” é a de Dolhnikoff (2012). Para este autor, “Greve” é, portanto, um bom exemplo do “salto participante”, justamente por ser um poema constrangedor (como o equivalente de Haroldo de Campos, “Servidão de passagem”). “Greve” não convence absolutamente como poema engajado ao materializar seu grito de butique. A ideia de um texto em papel semitransparente sobre outra página em que se repete inúmeras vezes a palavra “greve” em caixa alta é brilhante, pois captura graficamente o momento político no qual as manifestações de rua pairam como uma presença constante por trás de todo discurso ou artigo.

Dolhnikoff (2012) continua a afirmar que o problema é o texto sobre a transparência, cujo final diz “grita grifa grafa grava / uma única palavra” (isto é, “greve”). A falsidade, segundo o autor, está denotada pelo exagero: pois uma greve é apenas um mal necessário, não é o “paraíso na terra” a ser desejado, como se ansiasse por alguma mudança. Por outro lado, o poema tampouco convence como poema metalinguístico, sua outra leitura possível, considerando o tema da renúncia à poesia, desde então tão caro ao autor.

Optamos por deixar as análises divergentes realizadas pelos autores Aguilar (2005) e Dolhnikoff (2012) para “Greve” para dimensionar o quanto o poema concreto impactou os mais diversos sentidos, opiniões e considerações da crítica literária. Porém, acreditamos que a análise de Aguilar está em melhor consonância no que se refere ao alinhamento com a obra de Augusto de Campos. E, por isso, as ideias e as colocações desse estudioso e crítico argentino, Gonzalo Aguilar, aparecem com maior frequência no desenvolvimento do estudo aqui proposto.

No endereço eletrônico do poeta Augusto de Campos,¹⁷ o poema “Greve” aparece publicado de modo interativo, uma vez que a palavra “greve” fica “piscando” e está sobreposta ao restante da poesia que compõe a publicação. Essa parte que “pisca” está gravada na cor vermelha. E, no movimento de aparecer e desaparecer da tela, a palavra sugere uma espécie de “grito” da palavra. Lembra o ritmo da voz, já que, para proferir o som, há pausas para o respirar. Logo, há uma parte estática e outra parte com recurso de animação visual.

A parte estática é composta de letras brancas sobre um fundo lilás com figuras geométricas como triângulo; e a parte em movimento apresenta a palavra “greve”, que aparece e desaparece em poucos segundos como um fundo para a poesia, conferindo-lhe

¹⁷ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/greve.html>

dinamicidade e animação. Há a reprodução da sequência de como o poema é apresentado digitalmente.

Figura 6 – Poema “Greve” – primeira e segunda partes no contexto digital



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.¹⁸

Percebe-se que o poema foi revisitado pelo autor (dos anos 1960 para os anos 2000 em diante), aproveitando os diversos meios de publicação que surgiram com o advento de novas tecnologias digitais. O poema “Greve” pode ser experienciado pelo leitor nos meios digitais por meio da ativação de outros sentidos: a audição, no caso do *site* da Rádio Cultura de São Paulo;¹⁹ e a visão, através do *site* UOL anteriormente e agora num endereço digital próprio do poeta.

Cinquenta anos após a publicação do primeiro número da revista-livro *Noigandres*, celebrada em 2002, foi organizado um catálogo *Noigandres* que acompanhou um CD produzido. Tal organização, realizada por Leonora de Barros e João Bandeira, abriu a possibilidade de recepção da obra através da audição. Isso permitiu, conforme observou Rocha (2015), recuperar a dimensão *verbivocovisual* almejada pelo concretismo, especialmente explorada por Augusto de Campos em suas constantes experimentações com os meios, como podemos observar igualmente no poema.

Há uma ênfase no experimentalismo estético no fazer poético, atualizando

¹⁸ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/greve.html>

¹⁹ Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/augusto-de-campos-greve>

constantemente tempo e espaço, pois sua poesia em outros meios consegue produzir outras experiências de leitura para além da que permite com a publicação no meio impresso.

Conforme o próprio Augusto de Campos afirma:

Parece-me evidente que a informática e os vários *softwares* que foram sendo aperfeiçoados nos últimos anos fornecem ao poeta um instrumental enorme para ele viajar no espaço-tempo cibernético. Como nunca antes, o poeta, hoje em seu estúdio doméstico, tem condições de criar um poema onde as palavras se materializam integralmente: podem se expandir e se movimentar em cores e texturas diversas, interagir com imagens e ainda associar-se a vozes e sons, na produção de animações. Que terão vida dentro ou fora do âmbito digital. (CAMPOS, A., 2002 apud ROCHA, 2015, p. 116).²⁰

Há diferentes perspectivas de análise para o poema, a começar pela citação da alusão aos discursos em voga, no período da publicação do poema, que consideram a palavra “escravo” como uma metáfora tanto para o trabalho da “classe operária” quanto para o do escritor artista: aquela, marcada pelo movimento grevista; e esta, marcada como aquela capaz de descrever a realidade da sociedade.

As palavras “gritar” e “gravar” aludem à classe trabalhadora, enquanto as palavras “grifar” e “grafar” estão ligadas à classe literária. A palavra “greve” une ambas as categorias de trabalho. A greve não é somente concebida como um movimento social, mas também como uma paralisação do ato de escrever.

Valores e expressões aparentemente opostos se fundem como objeto comum em movimento político e social, tais como “vida breve” e “arte longa”. Vida breve em relação à greve, que nunca dura muito tempo, e arte longa, pois através da arte – poesia – ficará marcado na memória dos leitores esse fato/acontecimento social. A greve agrega, assim, os apartados e “dá voz aos calados”.

A função conotativa da linguagem é empregada como propaganda (política) para provocar o enunciatário. Então, a greve daria voz ao escravo, a greve da palavra inseriria o escritor em uma práxis social e ela também convocaria o leitor a se manifestar. A greve seria a mediadora da junção entre arte e vida. (CORRÊA, 2013, p. 147).

A palavra “greve” coloca o escritor no cerne das reflexões políticas da época. Assim, o próprio poema é produto da integração ao pragmatismo da sociedade de consumo, pois torna-se um ato performático; declara-se a paralisação do escritor como o operário, que para seu

²⁰ Trecho de entrevista de Augusto de Campos concedida a Eduardo Sterzi e Tarso de Melo, publicada em *Cacto*, São Bernardo do Campo, n. 1, p. 191, 2002.

trabalho na fábrica. O próprio poema, assim, é uma inserção da escritura nas práticas sociais.

O poema é formado por um endograma que se difunde por todo o texto. A palavra, os fonemas, as letras, os traços são distribuídos ao longo dos versos. A palavra “greve” aparece nos versos da folha dianteira de forma anagramática. O artista trata da relação com a escrita, com a sociedade, criando uma mistura de efeitos discursivos subjetivo e objetivo, nos quais vários discursos se unem, cada qual a sua maneira.

Podemos reconhecer no poema “Greve” as considerações de Jameson (1997) de que há a evidência do pressuposto da textualização do mundo exterior como forma fundamental de espacialização e temporalização da produção poética. Tudo é transformado em texto. Projetam-se as transformações das instituições políticas e das relações sociais. Isso foi, de certo modo, alcançado no poema “Greve”, uma vez que faz uma leitura do período em questão desde sua primeira versão no suporte papel. A realidade política e social é considerada e observada na arte por meio da poesia.

Corrêa (2018) contextualiza que a linguagem é o conteúdo desse tipo metalinguístico, geralmente a própria língua, em que o poeta-enunciador reflete seu material de trabalho. No poema “Greve”, o ofício do enunciador é refletido na poesia (*arte longa vida breve*) e o valor da linguagem poética é questionado perante a sociedade (*grita grifa grafa grava*). Logo, o poema de Augusto de Campos amplia o campo de aplicação do discurso poético para novas dinâmicas de tempo e espaço na literatura brasileira.

2.1.1.1 Ampliando a análise das categorias de tempo e espaço em “Greve”

Verifica-se no poema “Greve” em relação às categorias de tempo e espaço uma fragmentação e pluralidade do tempo. A versão impressa do poema (texto-fonte), materializada em 1961, permite ao leitor ler o poema de maneira dinâmica por causa das sobreposições de páginas. Assim, à medida que o leitor “folheia” as sobreposições do poema para entender o todo da mensagem, há um movimento de curto espaço-tempo, tornando a leitura impressa diferenciada.

A mudança da base material do texto impresso (anos 1960) para o contexto digital (texto transcrito) a partir dos anos 2000 – em endereço eletrônico do autor Augusto de Campos²¹ – faz com que o texto poético de “Greve”, publicado digitalmente, incorporasse uma pluralidade de formas espaciais e uma nova dimensão temporal, na medida em que pode

²¹ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br>

ser acessado a qualquer tempo e de qualquer espaço (lugar).

Admite-se, nesse processo, a perspectiva da transcrição poética, que parte do princípio da recriação dos textos poéticos. Segundo Haroldo de Campos (2011, p. 17), “[...] o *medium* por excelência da operação transcriadora passa a ser a própria iconicidade do signo estético”. E, para traduzir a iconicidade do signo, é preciso recriar sua “fisiologia”, “materialidade”, e tomá-las como forma de significante e significado. Logo, para fins de análise metodológica, o poema publicado em suporte papel será considerado “texto-fonte” e o poema digital “texto transcrito”, que adquiriu características peculiares, a serem descritas a seguir.

Há uma aproximação entre o processo de “transcrição poética” e o termo de “pervivência” na perspectiva da tradução poética. Conforme Scramim (2019), o termo “pervivência” advém de Walter Benjamin e configura-se como ato ou efeito de traduzir.

No percurso leitor há uma heterogeneidade material. “Greve” é um poema que incorporou recursos digitais de animação. No texto impresso temos as letras e a segunda parte da sobreposição com a palavra “greve”. No texto digital essa palavra fica “piscando”, conferindo movimento e dinamismo, além de alteração do sentido do espaço na publicação digital em relação à publicação linear em papel.

A experiência leitora do poema “Greve” publicado em papel, a partir do suporte livro/revista (texto-fonte), é diferente da experiência leitora da publicação em ambiente digital (texto transcrito). Na publicação impressa a leitura é realizada no âmbito espacial na horizontal (da direita para esquerda) e na manipulação manual do poema ao folhearmos os papéis (suportes de publicação) sobrepostos. Isso pode ser verificado tanto na publicação original do poema na revista *Invenção* (texto-fonte) quanto na publicação do poema no livro *Viva Vaia* (texto-fonte). Há na publicação impressa uma estabilidade da base material do poema através da revista ou do livro como plataformas de publicação.

Verificam-se na publicação impressa a ênfase na leitura linear e, assim, a maior rigidez na leitura, uma vez que essa é sequenciada e depende da manipulação física das páginas pelo leitor. O apelo à visualidade é construído com o leitor no contato com o poema, pois a primeira página do poema é transparente e constitui com a segunda a materialidade e a totalidade do poema. Mas essa materialização visual é acessada com a troca de páginas realizada pelo leitor.

Na leitura digital do poema (texto transcrito), apresentado na página oficial do autor,

o foco espacial muda, uma vez que os suportes digitais podem ser lidos na horizontal ou na vertical dependendo do dispositivo²² de acesso, além da incorporação de outras mídias na experiência leitora, como animação (das letras), escuta do poema (também disponível em contexto digital) a partir da voz do próprio Augusto de Campos.

É interessante notar que, no poema impresso (texto-fonte), a segunda página fica estática (a que contém a grafia da palavra “greve”) e o que confere movimento ao poema é a manipulação da primeira página pelo leitor. A página transparente (primeira) forma com a segunda a totalidade do poema.

Na apresentação do poema digital (texto transcrito), a primeira parte do poema é que aparece estática na tela e a segunda parte (que seria a segunda página impressa) aparece em movimento. A palavra “greve” surge num movimento de “aparecer” e “desaparecer” da tela, simulando vozes ou gritos. Assim, ao menos, é a experiência leitora ao ler esse poema nos dispositivos digitais. Mentalmente, a leitura orienta que a palavra apresentada daquele modo passa a ideia de uma leitura coletiva: um “eco” de vozes dessa palavra, que semanticamente só tem sentido quando proferida ou requerida por uma coletividade.

Logo, nota-se que a disposição espacial/temporal e visual do poema muda no contexto impresso e no contexto digital. No entanto, as intenções das publicações desse poema direcionam para os mesmos objetivos: inovação da linguagem poética e alteração dos sentidos de experiência leitora.

Assim, conforme expõe Santos (2003), a mudança da base material do texto impresso (texto-fonte) para o meio eletrônico (texto transcrito) faz com que ele incorpore uma pluralidade de percursos e uma heterogeneidade de materiais ao incluir imagem, animação, *links*, sons etc. Há na publicação em contexto de ciberespaço a construção de novos sentidos para o texto a partir do hipertexto, do texto eletrônico.

O tempo é ressignificado, pois é um tempo simulacro:²³ aquele tempo que remete a uma aparência de temporariedade que é, então, esvaziada pela celeridade desmedida de informações que parecem “escorrer” pela ou da tela digital. A tela cheia de *pixels* está ao mesmo tempo vazia e cheia de significações. E isso faz do meio eletrônico e da máquina um simulacro, pois não geram significações, mas significantes.

Segundo Santos (2003, p. 106), “O espaço telemático do texto eletrônico pode ser

²² Os dispositivos eletrônicos através dos quais se pode acessar a poesia digital de Augusto de Campos podem ser celulares, *tablets*, computadores, *notebooks*, entre outros.

²³ Simulacro é um conceito desenvolvido pelo filósofo Jean Baudrillard (1929-2007) e utilizado, sobretudo, no âmbito da comunicação social. Refere-se às representações imagéticas sobre algo ou alguém, nem sempre de acordo com a realidade.

visto como o exercício de uma intersubjetividade direta em tempo real, à moda da oralidade, sem deixar de trazer esse elemento novo que é a quase-simultaneidade da produção e da circulação do hipertexto [...]”. A textualidade presente tanto no contexto do meio impresso quanto no contexto do meio digital é vista como hipertextual. E a produção das intertextualidades entre esses dois meios é a ponte mais evidente entre as publicações eletrônicas e as publicações impressas.

Há na publicação impressa do poema “Greve” uma estabilidade de base material que não pode mais ser mantida na publicação digital, uma vez que a base digital pode ser maleável e indefinida diante de diversos suportes através dos quais pode ser acessada. Porém, há a presença da textualidade espaçotemporal tanto na publicação impressa do poema (texto-fonte) quanto na publicação digital (texto transcrito). Existe a construção de espaços de leitura e de tempos de significação em ambas as plataformas de publicação (impressa e digital).

O espaço cibernético abriu novas possibilidades, uma vez que o leitor passou a tratar o texto como um campo, ou seja, uma extensão aberta no espaço. A navegação, contudo, pode também ser explorada por meio de uma série de saltos discretos de um espaço ou campo para outro. “O uso de *links* de HTML – *Hypertext Mark-Up Language* – permitiu que um único texto se transformasse em uma rede, fechada em si mesma ou aberta ao resto da *web*, com cada *link* sendo conectado um ao outro, sem um limite específico” (SARAIVA, 2015, p. 49-50).

Além disso, a publicação digital possivelmente ampliou o acesso à obra de Augusto de Campos aos leitores, uma vez que a publicação impressa restringe o público leitor para aqueles que possuem o acesso ou a aquisição do livro ou da revista especificamente para a leitura do poema. No entanto, importante ressaltar que a experiência de leitura do poema impresso tanto quanto do poema digital é igualmente relevante. Uma não exclui a outra.

O poema disponível para ser “acessado” a qualquer tempo e espaço a partir do endereço digital do poeta atinge, provavelmente, um número maior de leitores, já que as condições para leitura dependem de conexão com a internet e acesso a um dispositivo eletrônico. Ambas as situações são cada vez mais comuns, mesmo nas classes populares, em virtude da emergência cada vez maior da tecnologia e da necessidade dessa na vida contemporânea.

Augusto de Campos sempre foi entusiasta das novas linguagens e aberto às novas experiências tecnológicas, poéticas, digitais. Essa realidade possibilitou e possibilita, inclusive, maior interação e aproximação de autor e leitor.

A partir de 1990, Augusto de Campos adquire seu primeiro computador pessoal e

passa a desenvolver suas poesias também na linguagem digital, enfatizando e materializando ainda mais a característica *verbivocovisual* da Poesia Concreta da década de 1950/1960. E passa a alterar a percepção de espaço poético, pois o poema se expande para além da página impressa do livro, da revista, surgindo em outros patamares, outras plataformas, como a digital e as telas. O poema passa a ser visualizado no espaço horizontal ou vertical de dispositivos, podendo ser ouvido e manipulado.

Foram redefinidas as noções de tempo e espaço, como apresentamos nesta análise do poema “Greve” (1961), publicado inicialmente nas páginas impressas (texto-fonte) e acessado atualmente a qualquer tempo e espaço através de endereço digital (texto transcrito). A emergência do hipertexto possibilitou um novo arranjo, bem como um novo ritmo de produção textual para a poesia. “O espaço telemático do texto eletrônico pode ser visto com o exercício de uma intersubjetividade direta em tempo real, à moda da oralidade, sem deixar de trazer esse elemento novo que é a quase-simultaneidade da produção e da circulação do hipertexto [...]” (SANTOS, 2003, p. 106).

O advento da tecnologia muda a dimensão das categorias de tempo e espaço. Antes, o texto poético era produzido em determinado tempo (época) e dependia das condições de publicação no espaço da página impressa para circular como livro, revista, encarte etc.

Agora o texto poético pode ser produzido e publicado em ambiente digital e isso produz nova dinâmica de publicação e atualização literária, pois o texto pode ser atualizado pelo autor ou pelos leitores (de forma colaborativa) no espaço digital/virtual a qualquer tempo e/ou espaço. O poema, ao “migrar” para o contexto digital, pode ser acessado em espaços múltiplos (dos lugares onde esteja cada leitor), bem como em tempos múltiplos (vários momentos, vários contextos, várias épocas). Esse processo de “migração” do poema impresso para o poema digital (texto-fonte para texto transcrito), metodologicamente consideramos como transcrição poética na perspectiva apresentada por Haroldo de Campos.

Haroldo de Campos (2011) considera como traço distintivo da operação tradutora a semantização dos componentes formais da linguagem e cita Jakobson para enfatizar que a poesia é intraduzível, só sendo possível a transposição criativa. Tal termo foi entendido por Haroldo de Campos como “re-criação”, como “trans-criação”; processo presente no poema “Greve”, de Augusto de Campos.

A dimensão espacial nesse processo de re-criação poética muda: não só o espaço do leitor pode ser variado ao acessar o poema no contexto digital, mas o próprio espaço de publicação muda, conforme já mencionamos na análise de “Greve”.

E, ainda conforme cita Santos (2003, p. 141), “Na poesia cumpre-se o presente sem

margens do tempo, tal como o sentia Santo Agostinho: presente do passado, presente do futuro e presente do presente. A poesia dá voz à existência simultânea, aos tempos do Tempo, que ela invoca, evoca, provoca”.

Assim, Augusto de Campos, ao transcriar o poema “Greve”, publicado na década de 1960 e apresentado digitalmente anos depois, acessa o “presente do passado” e possibilita ao leitor que o poema seja vivenciado no presente do presente, ou ainda, sempre no presente do futuro, uma vez que o poeta em questão não deixa de atualizar sua obra, de revisita-la. Logo, podemos nos deparar, possivelmente, com o poema em constante mudança de apresentação visual e em novos contextos de suporte de publicação.

Nesse sentido, aproximamos o processo tradutório de “transcrição” como um processo de “pervivência”. Ainda que não sejam sinônimos, a relação advém da analogia entre os dois conceitos. Conforme Scramim (2019), o termo foi proposto por Walter Benjamin a partir de uma reflexão sobre tradução que enfatiza a força exercida pela operação tradutora diante da falta de lugar do texto traduzido no presente da tradução.

A autora utilizou o conceito a partir de “um modo de vida”, ou seja, da conexão estabelecida entre os conceitos de “imagem sobrevivente” e de “imagem dialética”, compreendendo a imagem a partir da produção de memória mediante uma situação anacrônica. “A ideia de imagem dialética benjaminiana é construída a partir de uma ideia de modo de vida fundada na concepção de tempo como anacronismo e sobrevivência, porque sua potência reside na capacidade de produzir o novo a partir do antigo” (SCRAMIM, 2019, p. 20).

A relação que fizemos na análise do poema “Greve” admite que, ao “transcriá-lo”, Augusto de Campos não deixou igualmente de produzir um novo poema a partir do antigo (poema concreto) e, assim, estabeleceram-se igualmente uma “pervivência” do poema e uma relação anacrônica entre as publicações: poema concreto impresso (texto-fonte) e poema digital (texto transcrito).

Essa inesgotável fonte de possibilidades na manipulação de seus poemas talvez seja uma das características da poesia de Augusto de Campos que fazem com que as categorias de tempo e espaço no campo literário estejam em constante “atualização”, “transcrição”, a partir de suas “pervivências”.

2.1.2 “Cidade” (1963)

A cidade de São Paulo foi o palco do lançamento da Poesia Concreta, em 1950, e

Oswald de Andrade, poeta modernista, o grande inspirador do grupo de poetas concretos. Destaca Simon (1980, p. 46) que, “Em seu trabalho de ‘criação’, os precursores dessa nova linguagem, os poetas concretos, elegeram Oswald de Andrade como o mais importante ‘inventor’ no quadro do movimento modernista brasileiro”.

Assim, a nascente metrópole paulista, da época modernista até a consolidada metrópole da Poesia Concreta, foi inspiração para ambos os movimentos. É importante lembrar que, segundo Simon (1980), a industrialização, a emergência do capitalismo, o surgimento das grandes cidades foram temas dominantes na literatura moderna. Eles geraram novas sensibilidades e novas formas de criação e expressão. Observa, nesse sentido, que Benjamin reflete sobre a ideia de modernidade a partir de Baudelaire, que questionava a existência da lírica no mundo moderno a partir da indagação: “Como é possível a poesia na civilização comercializada e tecnológica?” (Ibid., p. 35).

No Brasil, a grande inovação modernista vem da incorporação da linguagem coloquial à expressão artística. O modernismo no Brasil realiza transformações formais na poesia, tais como o verso livre, a irregularidade métrica ou a libertação da sintaxe, presentes na “*Parole in libertà*”, de Marinetti. O repúdio ao passado e o culto ao novo estão presentes nas imagens da modernidade, representadas pelos arranha-céus e pelas máquinas presentes num contexto cada vez mais urbano e industrial.

Além disso, a importação de técnicas e tecnologias criou um ambiente propício para uma nova mentalidade como a tomada de consciência para um projeto de atualização das letras e da literatura brasileira, bem como de ruptura com o passado.

E é desse modo que o movimento modernista influencia a emergência da Poesia Concreta das décadas de 1950/1960. Os poetas concretos retomam os movimentos de vanguarda do início do século XX, sobretudo as vanguardas futurista e dadaísta com viés construtivista. Arbex (1997) traçou as principais influências de tais vanguardas na Poesia Concreta.

A autora ressalta que, do movimento futurista, cujos principais manifestos são de Marinetti (1912), a principal contribuição foi a defesa do verso livre. O programa estético futurista baseado no dinamismo do verso livre daria ênfase à possibilidade de a poesia captar a polifonia do mundo moderno. Além de aprofundar a definição do verso livre, o movimento futurista introduz a relação entre poesia e pintura, fator bastante valorizado pela Poesia Concreta: o intercâmbio com outras artes.

E do movimento dadaísta, surgido em Zurique, em 1916, cujo principal representante foi Tzara, foram relevantes para a Poesia Concreta a influência da inovação e da

espontaneidade no tratamento dado à linguagem, a liberdade criativa e a capacidade de invenção. Os dadaístas, ao recusarem todas as doutrinas artísticas, quiseram recriar a arte a partir do nada. Defendiam que a poesia poderia ser encontrada onde estivesse vida: em um gesto, na publicidade, em diversos lugares. É destaque o surgimento de poesia fonética, poesia simultânea, poesia-cartaz, poesia-desenho, colagens etc., influência primordial na construção de vários poemas concretos, como os Popcretos, de Augusto de Campos.

A única vanguarda que foi deixada “de lado” por alguns poetas modernistas (Geração de 1922) e por poetas concretos foi o surrealismo. Conforme Willer (2013), há uma crítica formalista representada por Haroldo de Campos, em *Teoria da Poesia Concreta* (1975), justificando que a Poesia Concreta repudiou o irracionalismo surrealista, o automatismo psíquico, o caos individualista e indisciplinado. Tal crítica é precedida pelo modernismo a partir de Mário de Andrade, nos textos “Prefácio interessantíssimo” e *A escrava que não é Isaura*. O principal argumento de repúdio a esse movimento de vanguarda foi o alerta à impossibilidade da substituição da ordem intelectual pela ordem do subconsciente.

Talvez a Poesia Concreta pudesse ter repensado tais colocações e aproveitado tal vanguarda tal como fizeram, segundo pontua Willer (2013), os poetas Jorge de Lima (1893-1953) e Murilo Mendes (1907-1975), ou ainda, repensado uma das manifestações mais significativas do movimento modernista: a antropofagia. Todavia, voltando para a influência do modernismo na Poesia Concreta, identifica-se um tema relevante: a questão da cidade, sobretudo da cidade de São Paulo.

O tema da cidade foi central na perspectiva da modernidade. O ano de 1922 foi um marco para a literatura brasileira, pois em fevereiro realizou-se a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. E nesse mesmo ano houve o registro poético da cidade de São Paulo, com o texto *Pauliceia Desvairada*, de Mário de Andrade, que conta com a seguinte análise de Simon (1980, p. 43): “Mário de Andrade logrou apresentar uma nova e instigante leitura da cidade de São Paulo, bem como conseguiu romper, ainda que de forma hesitante, com a tradição acadêmica e conservadora da prática poética então dominante”.

Pauliceia Desvairada foi uma resposta crítica e emocional a uma sociedade em transformação. E a cidade de São Paulo possui uma importância peculiar para a literatura, como Simon (1980, p. 45) enfatiza ao citar as palavras de Antonio Candido, quando este afirmou que a história da literatura se projeta na cidade de São Paulo, bem como a história da cidade de São Paulo igualmente se projeta na literatura.

As tendências nacionalistas, do movimento modernista, foram inauguradas com a publicação do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, em 1924. Uma poesia

do tipo industrial, conforme observação de Haroldo de Campos (1972), e que se voltou igualmente para a redescoberta do país nos seus mais diversos aspectos (sociais, históricos, culturais etc.). Oswald de Andrade foi retomado pelos poetas concretos. Haroldo de Campos (apud ANDRADE, 1974) assinala sua poesia como uma poética da radicalidade cujos poemas são construídos como poemas-minuto, ou micropoemas, ou ainda, minipoemas. Ressalta-se que, desse modo, Oswald de Andrade modifica a estrutura da poesia até então utilizada. Entram na poesia o humor, o lirismo, a piada, a imaginação, a concisão e a fala popular, a ironia, a onomatopeia, a associação de ideias etc.

A cidade de São Paulo, especialmente, contribuiu para a expressão poética de Oswald de Andrade, haja vista o contexto histórico vigente na época. Uma cidade em processo rápido de industrialização, de fluxo de pessoas mais intenso com a imigração de trabalhadores europeus, a abolição dos escravos, o progresso dos transportes e da comunicação, uma nova economia (agrária para industrial) etc. Tudo isso refletiu-se na linguagem, na poesia. A poesia “pau-brasil” contribuiu, segundo Haroldo de Campos, para uma linha de poética substantiva, reduzida ao essencial processo de signos, que influenciou a poética de Drummond na década de 1930 e a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e que se projetou da mesma forma na Poesia Concreta. Seguem alguns dos poemas de Oswald de Andrade.

Vício na Fala

Para dizerem milho dizem mio
 Para melhor dizem mió
 Para pior pió
 Para telha dizem teia
 Para telhado dizem teiado
 E vão fazendo telhados

Andrade (O., 1974, p. 89).

o capoeira

_ Qué apanhá sordado?
 _ O quê?
 _ Qué apanhá?
 Pernas e cabeças na calçada.

Andrade (O., 1974, p. 94).

Pronominais

Dê-me um cigarro
 Diz a gramática
 Do professor e do aluno
 E do mulato sabido
 Mas o bom negro e o bom branco

Da Nação Brasileira
 Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro

Andrade (O., 1974, p. 125).

aperitivo

A felicidade anda a pé
 Na Praça Antônio Prado
 São 10 horas azuis
 O café vai alto como a manhã de arranha-céus

Cigarros Tietê
 Automóveis
 A cidade sem mitos

Andrade (O., 1974, p. 126).

Esses poemas de Oswald de Andrade tematizam aspectos já citados, especialmente o modo de falar cotidiano em “Vício na Fala”, “o capoeira” e “Pronominais”, além das novidades técnicas, urbanas e automotivas da cidade de São Paulo em “aperitivo”. A cidade é tema central também na Poesia Concreta de Augusto de Campos.

Augusto de Campos, no poema “Cidade” (1963), além de explorar a temática urbana, especialmente da cidade de São Paulo, utilizou a técnica da *scriptio continua*, na qual não há divisão de palavras e há a exigência da vocalização do texto, que permite inúmeras combinações. O poema sugere *performance* como uma metáfora da própria exploração da cidade em si, uma vez que pode ser explorada de diversas formas. A partir do percurso urbano que sugere acaso, surpresas acontecem tanto para o leitor quanto para o poeta. Ele começa com a palavra “atrocidade” e termina com a palavra “voracidade”, que sugere ordem, apesar do aparente caos urbano. Trata-se de um poema que enfatiza os substantivos em três línguas: português, inglês e francês.

Conforme Camargo (2012), a obra poética foi publicada em diversos suportes como no livro-valise *Caixa Preta*, em que há uma versão feita com cartão perfurado de computador, no qual o fundo negro contrasta com a sugestão de janelas com luz acesa nos edifícios noturnamente. Essa versão foi realizada por Erthos Albino de Souza, editor da revista *Código* e precursor da poesia no computador. Esse foi o primeiro poema a receber tratamento digital. O poema também figurou na música (partitura, em 1967) e em adaptação cinematográfica (em 1986). A seguir tem-se a reprodução da imagem do poema, a partir da publicação impressa do livro (texto-fonte).

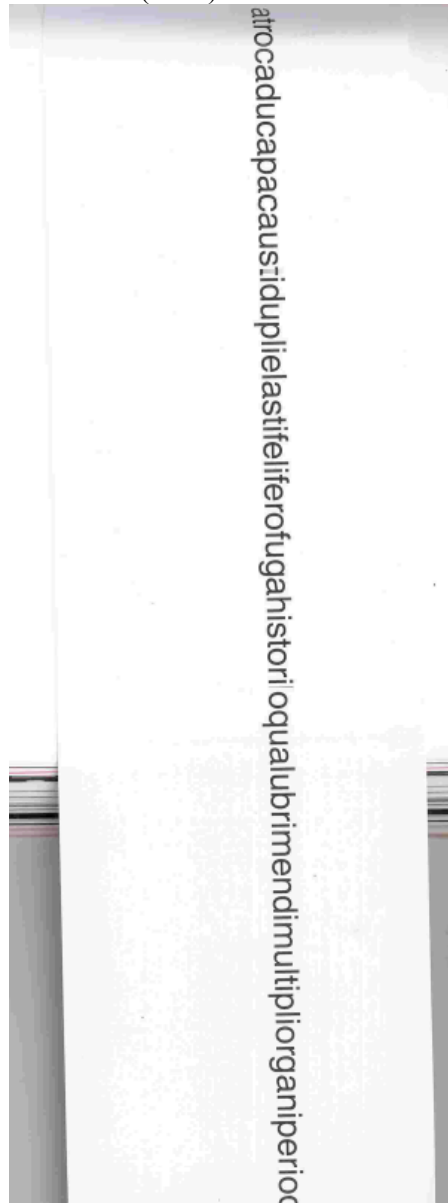
O poema permite uma experimentação de composição na leitura, pois, para “acessar”

o restante do poema, é necessário abrir a dobradura de papel – que está cuidadosamente dobrada em três partes, de modo que, ao abrir todas as partes, é possível ler a totalidade do poema-palavra:

“atrocaducapacaustiduplielastifelifero fugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastip
ublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade
city
cité”.

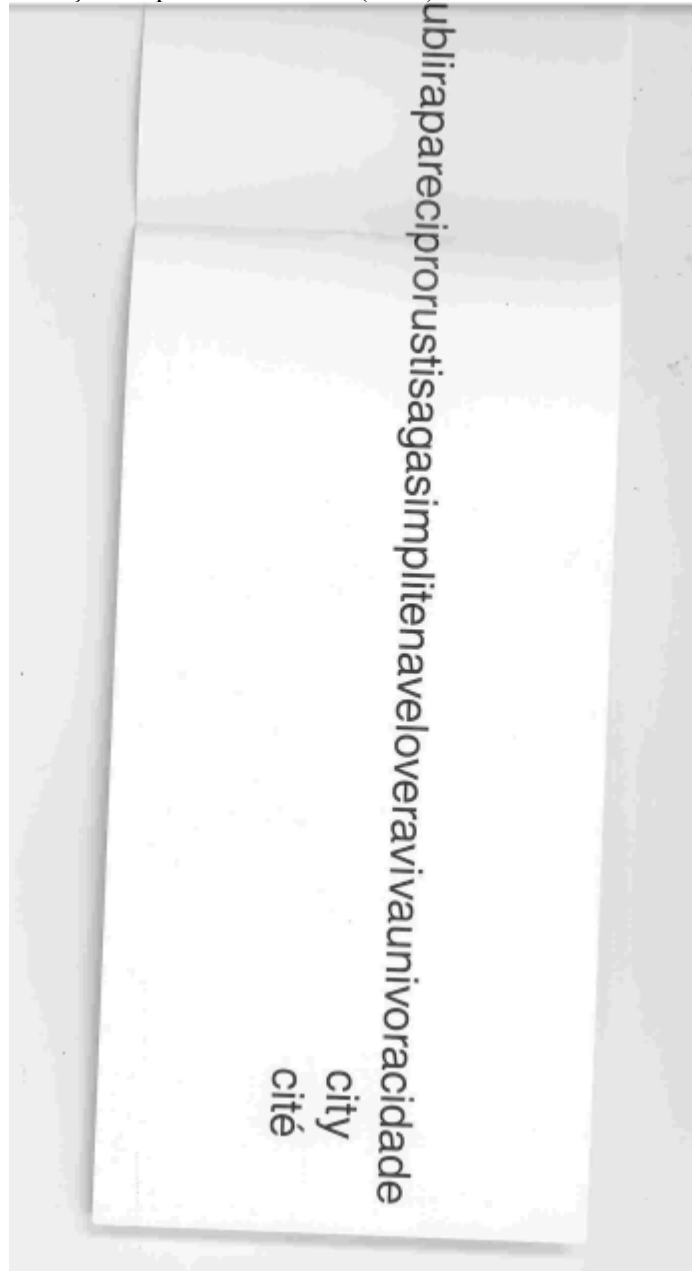
Na imagem a seguir vê-se como o poema é apresentado ao “desmontarmos” as dobraduras para a leitura.

Figura 7 – Poema “Cidade” (1963) – abertura das dobraduras do papel em livro



Fonte: Campos (A., 2014, p. 115).

Figura 8 – Continuação do poema “Cidade” (1963) – abertura das dobraduras do papel em livro



Fonte: Campos (A., 2014, p. 115).

O poema permite diferentes possibilidades de leitura, pela combinação e pela permutação de prefixos e sufixos presentes na frase, aglutinados ao substantivo "cidade", gerando significados como "atrocidade", "caducidade", "causticidade", "ferocidade", entre outros.

Segundo Venzel (2014), o poema elucida a formação de várias palavras que constituem o imaginário do “caos” urbano, a partir das pausas de prefixos que formam o poema com a união dos sufixos “cidade”, “city” e “cité” – a palavra “cidade” em português,

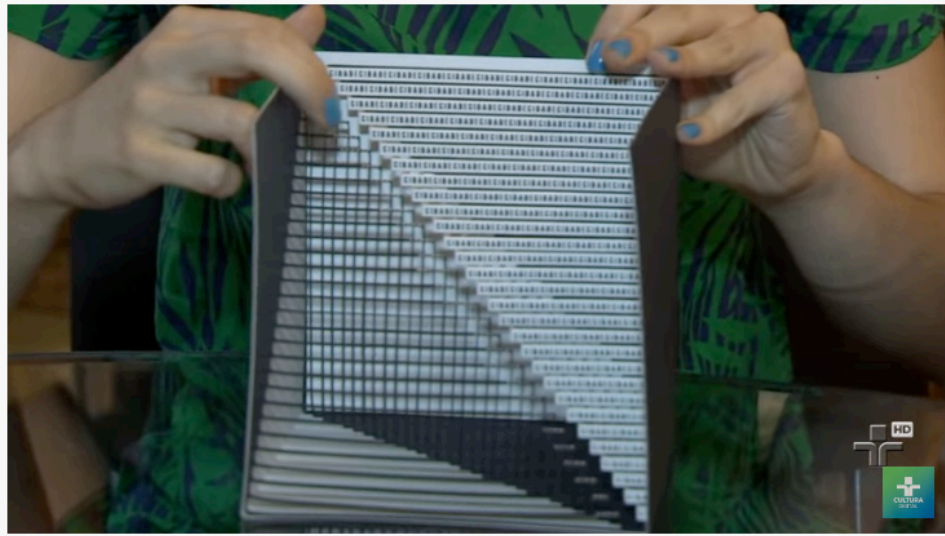
inglês e francês que o finaliza. Eis as palavras formadas com a união dos prefixos e dos sufixos nas três línguas: atrocidade, atrocity, atrocité; caducidade, caducity, caducité; capacidade, capacity, capacité; causticidade, causticity, causticité; duplicidade, duplicity, duplicité; elasticidade, elasticity, élasticité; felicidade, felicity, félicité; ferocidade, ferocity, ferocité; fugacidade, fugacity, fugacité; historicidade, historicity, historicité; loquacidade, loquacity, loquacité; lubricidade, lubricity, lubricité; mendicidade, mendicity, mendicité; multiplicidade, multiplicity, multiplicité; organicidade, organicity, organicité; periodicidade, periodicity, périodicité; plasticidade, plasticity, plasticité; publicidade, publicity, publicité; rapacidade, rapacity, rapacité; reciprocidade, reciprocity, réciprocity; rusticidade, rusticity, rusticité; sagacidade, sagacity, sagacité; simplicidade, simplicity, simplicité; tenacidade, tenacity, tenacité; velocidade, velocity, vélocité; veracidade, veracity, veracité; vivacidade, vivacity, vivacité; unicidade, unicity, unicité; voracidade, voracity, voracité.

São 29 palavras formadas pelos prefixos da sequência do poema com o sufixo final do poema “cidade” nas três línguas: português, inglês e francês. E genialmente todas as palavras possuem o mesmo significado nos três idiomas. São substantivos abstratos que traduzem muito bem o concreto da vida numa cidade e suas dualidades – “felicidade” e “mendicidade” –, bem como a contextualização temporal – “fugacidade”, “velocidade”, “rapacidade” e “periodicidade”. E o caos urbano que a cidade proporciona aos seus habitantes, sobretudo, nas grandes cidades é representado através das palavras “voracidade”, “atrocidade”, “caducidade” e “ferocidade”, bem como as suas contradições urbanas por meio das palavras “unicidade” e “multiplicidade”.

O poema recebeu novas versões e tratamentos gráficos, como a transformação em “livro-objeto”,²⁴ desenvolvido pela artista plástica Ana Lúcia Ribeiro, em 2014 (texto transcrito). Nessa oportunidade, o poeta e a artista plástica foram entrevistados por Manuel da Costa Pinto. O poeta elucidou que o poema criado em 1963 (texto-fonte) teve a primeira edição na Itália e, posteriormente, foi publicado na Escócia e nos EUA, antes de ser publicado no Brasil pela revista *Invenção*. O livro-objeto une os prefixos e os sufixos do poema numa estrutura tridimensional, conforme pode ser observado na captura de imagem do vídeo de apresentação dessa entrevista.

²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=POd3SueRo9U>

Figura 9 – Imagem do poema “Cidade” (1963) como livro-objeto (2014)



Fonte: TV Cultura, 2014.²⁵

Partindo-se dessas reflexões, é possível considerar o que enfatizou a Enciclopédia Itaú Cultural sobre Augusto de Campos: o poema “Cidade” (1963) é uma representação irônica realizada pelo autor em relação ao movimento caótico, acelerado e ruidoso da vida urbana, ao aglutinar em uma única linha fragmentos de palavras para formar uma sentença quase que impronunciável, como "atrocaducapacaustiduplielastifelifero fugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipubli rapareciprorustisagasimplitenaveloveveravivaunivoracidade city cité".

Além disso, o poema “Cidade” (1963), em 1975, conforme Tosin (2014), recebeu uma transcrição “digital” de Erthos Albino de Souza, que o inseriu na memória de um computador da época, utilizando um cartão perfurado. O resultado plástico simulava as janelas iluminadas dos prédios, através do cartão escuro sobre um fundo claro, na paisagem noturna da cidade.

²⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=POd3SueRo9U>

Figura 10 – Imagem digital do poema “Cidade” (1963), em 1975, por Erthos Albino de Souza



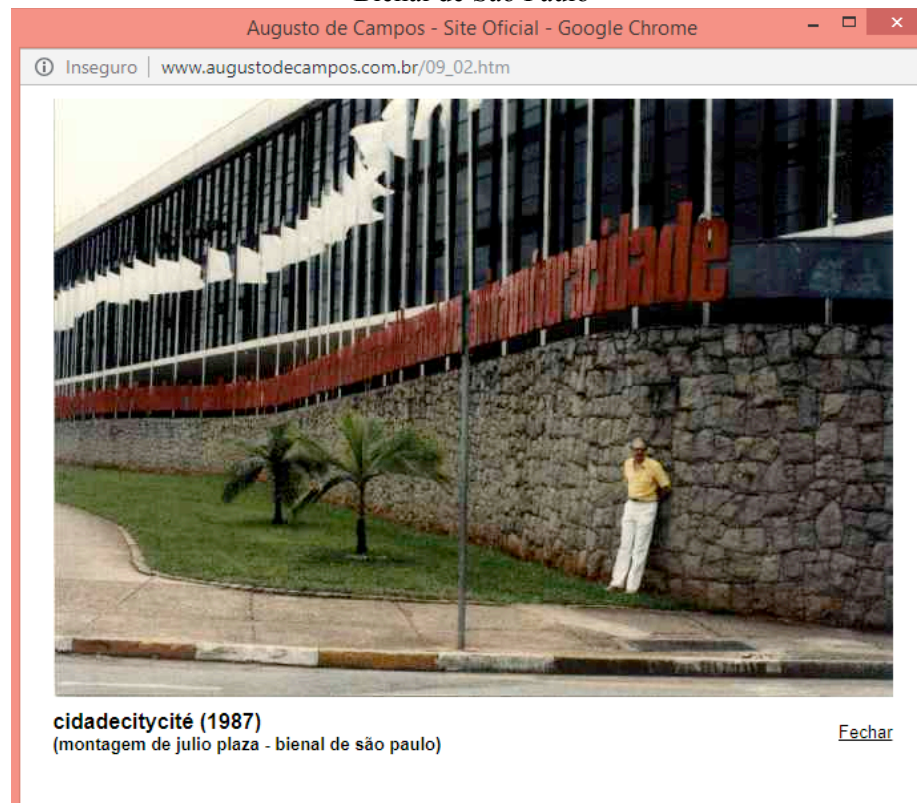
Fonte: *Site de Augusto de Campos*.²⁶

Deve-se ressaltar, portanto, que esse poema foi e é constantemente recriado, fazendo com que a poesia ocupe espaços que estão além da letra impressa em papel ou oralizada, desde a perfuração dos cartões magnéticos, que fazem a poesia figurar nas mídias digitais e nas memórias dos dispositivos eletrônicos, até o espaço dos museus e da comunicação social e o espaço público.

Um exemplo disso é a visualização e a vinculação do poema “Cidade” no próprio contexto urbano (texto transcrito), no qual foi “montado”, como na Bienal de Arte Contemporânea em São Paulo, em 1987, conforme mostra a imagem a seguir.

²⁶ Disponível em: http://www.augustodecampos.com.br/09_01.htm

Figura 11 – Imagem do poema “cidade city cité” (1987) numa montagem de Julio Plaza para a Bienal de São Paulo



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.²⁷

Segundo Aguilar (2005), o poema suscita a postura de poeta *designer*; a cidade, mais do que um cenário, um espaço semiótico; os transeuntes, como leitores; a acumulação de signos, ideogramas. Poema como exemplo de cidade falanstério, que se ordena segundo um plano prefixado e reforça a homogeneidade das regras e a emergência do acaso. O poeta planeja uma regra que não exclui o aleatório: tomar as palavras terminadas com o sufixo “-cidade” – que também existem em inglês e francês – e colocá-las em ordem sucessiva, linear e alfabética.

Essa regra remete ao pensamento oswaldiano, a cidade ainda imaginada como uma cidade em ordem, apesar do aparente caos: uma simples regra permite revelar sua construção. Nas palavras do poema há dois conjuntos de sentido dominantes: a relação entre as partes e o tempo. Palavras se sucedem transitoriamente e se misturam. A transitoriedade, que era o ponto de partida, é também um dos sentidos que se adquirem por meio de sua decomposição analítica.

O autor modernista reage à realidade do espaço urbano. E essa reação se dá pelo

²⁷ Disponível em: http://www.augustodecampos.com.br/09_02.htm

estranhamento, pelo humor, pelo construtivismo aberto das vanguardas históricas na sua poesia.

Cidade

Foguetes pipocam o céu quando em quando
 Há uma moça magra que entrou no cinema
 Vestida pela última fita
 Conversas no jardim onde crescem bancos
 Sapos
 Olha
 A iluminação é de hulha branca
 Mamães estão chamando
 A orquestra rabecoa na mata

Andrade (O., 1974, p. 104).

A poesia de Oswald de Andrade aproxima-se da poesia de Augusto de Campos por ser eminentemente crítica e autêntica. Em ambos nota-se a questão da preocupação plástica e estética – Oswald, ao configurar uma poesia do tipo “exportação” na década de 1920; e Augusto de Campos, ao configurar a “Poesia Concreta” nas décadas de 1950 e 1960 –, além de a cidade de São Paulo ser igualmente, para ambos os poetas, um tema relevante.

Antelo²⁸ evoca o poema “Cidade” de Augusto de Campos ao elaborar o artigo “De cidade/city/cité a Babel” a partir de leituras citadas, tais como os ensaios de Marcel Duchamp e de Roger Caillois no texto “Paris, mito moderno”. Do primeiro texto, enfatiza o indispensável nomadismo dos forasteiros, que mostram trânsito ininterrupto da natureza à cultura. O autor ancora-se na cidade de Buenos Aires (1918) para desenvolver seu estudo, enfatizando a cubificação da cidade modernizada, que devora consigo o próprio tempo. Mostra que a cidade não é nem uma essência nem uma substância. Atende à premissa de que só existe tempo a partir da interrupção do tempo.

Assim, o autor enfatiza que a pós-modernidade trocou uma nova cartografia histórica pela metafísica da liberação. Ilustra tal afirmação com o poema de Augusto de Campos “cidade city cité” (1963-1965) como traço de uma posição biformativa para a cidade que tanto é ordem, espaço, estado quanto abstração genérica ou tradutibilidade como o sufixo “-cidade”.

Dolnikoff (2012) afirma que esse é um dos mais famosos e melhores poemas de Augusto de Campos (e de toda a Poesia Concreta). É um poema que reverbera em vários suportes de publicação, tanto pelo próprio Augusto de Campos quanto por outros artistas nas

²⁸ Disponível em:

https://proximofuturo.gulbenkian.pt/sites/default/files/ficheiros/RAUL_ANTELO_cidade_para_gulbenkian.pdf

mais diversas plataformas e formas de arte da atualidade. No *site* pessoal do autor, encontra-se uma versão em animação gráfica na qual as raízes vocabulares que compõem o poema pulsam sobre um fundo negro, enquanto a enorme palavra-valise, que é o poema original, desliza da esquerda para a direita pela tela. Há cores, há palavras soltas pulsando, tudo parece muito “digital”, mas o acréscimo é perda.

O poema era e continua sendo a longa palavra composta, originalmente impressa em uma extensa tira de papel: “atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultiplicorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade”. A grandeza do poema está em que, aproveitando a lição de Joyce na “voz do trovão”, do Capítulo 1 do *Finnegans Wake*, Augusto de Campos logrou transformar o que era a maior onomatopeia da história da literatura, mas que se limitava a reproduzir o som de um trovão, em uma síntese fônico-semântico-pragmático-visual de uma megalópole.

O palavrão anterior se justifica: 151 letras e 1 linha (1 verso somente). A longa palavra-poema reproduz da cidade, em termos sonoros, sua cacofonia; em termos semânticos, sua natureza urbana; em termos pragmáticos, o fragmentário de sua experiência (na sucessão de palavras cortadas encadeadas); e, em termos visuais, a infundável *skyline* feita de uma sucessão interminável de edifícios (nas diferentes alturas das letras sobre o “horizonte” da linha – aspecto que fica comprometido na versão animada para computador). Trata-se de uma verdadeira lição de coisas da linguagem concreta: com dois gestos – um de cortar (palavras terminadas em “-cidade”), outro de colar (as raízes vocabulares que restam) – e alguns substantivos, constrói-se um dos melhores poemas conhecidos sobre a urbe.

Friedrich (1978) cita o francês Baudelaire como criador da palavra “modernidade”. Baudelaire expressava que a particularidade do artista moderno era aquela capaz de ver no deserto da metrópole não apenas a decadência do homem, mas a beleza misteriosa, a beleza não revelada até o momento vigente. Sua poesia mostra o caminho a partir do problema e da possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. Friedrich caracteriza-o como o gênio poético de inteligência crítica. Há uma análise da consciência da época através de sua poesia, da consciência da modernidade em si.

A poesia e a arte são compostas por Baudelaire como uma elaboração criativa do destino daquilo que era vivido e experimentado. Citamos aqui Augusto de Campos como o poeta e artista criador de um poema com 151 letras dispostas em uma linha que expressam uma urbe heterogênea. Augusto de Campos viu em São Paulo sua inspiração poética e a possibilidade de fazer do meio urbano a manifestação mais “concreta” da sua poesia; aquela

que irá se inscrever, se mesclar, se unir ao próprio contexto urbano através da paisagem, da projeção, da imagem.

A noção de tempo é expressa por Scramim (2007) na análise da poesia, através da reflexão do que intitula como pensamento do presente. Ela cita Mario Perniola para definir que o pensamento do presente é algo mais que um objeto do pensamento, é um pensar-se a si mesmo através da anulação. Segundo a autora, “[...] o pensamento do presente cala seus próprios desejos, suas próprias afecções desordenadas, suas próprias opiniões íntimas, portanto, o projeto está ausente, para não antepor obstáculos e esquemas que impeçam a compreensão da história” (Ibid., p. 42).

Ressalta-se a importância da reflexão sobre a poesia e o conceito de vida e de existência da poesia, além do quanto é relevante pensá-la como produto de uma singularidade difícil de nomear e que não pode ser simplesmente classificada por topografias textuais. Scramim (2007) expõe, ainda, que não há uma definição de sujeito ou objeto para a poesia, e sim o retorno dela para a rua, deixando-se permear pela caótica modernidade.

A poesia não seria definida por um sujeito e tampouco por um objeto, ao contrário, o lugar da poesia seria definido por sua impropriedade frente ao que lhe é interior e exterior. Diferentemente do que uma posição autônoma ou mesmo autotélica poderia acarretar, o retorno da poesia para a rua não marca uma topografia, mas, como analisou Benjamin, deixa entrever sua posição de transpasse, um lugar de passagem, onde ela se deixa permear pela caótica heteronomia moderna. (SCRAMIM, 2007, p. 63).

Segundo Scramim (2012), as reflexões pós-modernas sobre literatura colocam em xeque, na produção artística, a noção de tempo que fundou a modernidade, ou seja, aquele tempo histórico, diacrônico, linear e progressivo. A contemporaneidade inscreve-se no presente, assinalando-o antes de tudo como arcaico. O contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos.

O poema “cidade city cité”, de Augusto de Campos, especialmente, transcende o texto. Não incorpora apenas o textual na sua poética, vai além, incorpora todo tipo de material e artefato disponível para materializar a palavra. Incorpora a música, a paisagem, os recursos digitais etc. Traz à tona para a poesia contemporânea tempos e espaços múltiplos.

A negociação da poesia acontece também com as outras linguagens: como palavra que aponta para a sonoridade, mercê de sua origem ligada à música, e com a visualidade e animação. Por um grande período de tempo, ela dialogou com outras linguagens, mas as representou por meio da linguagem verbal (oral ou escrita); e só recentemente a tecnologia permitiu reunir: palavra + imagem, palavra + imagem + som, palavra + imagem + som + animação. Esses diálogos foram realizados nos meios bidimensionais (poesia impressa), acoplados ou não com outros meios, como

os audiovisuais, tridimensionais (poesia performática, poesia-objeto, instalação poética) e os eletrônico-digitais (vídeo, televisão, cinema, holografia, painéis luminosos, computador, rede de computadores, estruturas híbridas etc.). (ANTONIO, 2010, p. 34).

O poema “cidade city cité” engloba praticamente todas as possibilidades de negociação do poema com outras linguagens, tal como observou Antonio (2010), pois o poema está materializado através da página impressa, oralizado e musicado nos palcos da cidade de São Paulo pelo poeta e por seu filho Cid Campos, visualizado através de obra de artistas plásticos no próprio contexto urbano de São Paulo (como na exposição da Bienal de São Paulo), além de ter virado clip-poema, acessado a partir de plataforma digital no *site* oficial do poeta Augusto de Campos como poesia eletrônica.

A poesia eletrônica e digital surgiu nas últimas décadas do século XX, com o advento de uma mídia flexível e manipulável pelo sujeito lírico leitor. Salienta Camargo (2012) que a poesia escrita se havia fortalecido com Mallarmé um século antes, quando explorou a materialidade da página e a sua espacialidade para experimentar a mancha gráfica do poema, antes tão habituado à forma linear do verso. O autor francês inaugura uma poesia que privilegia a visualidade, ou seja, necessita do olhar leitor.

E Siscar (2010, p. 147, grifo do autor) faz a seguinte provocação:

O futuro é o momento de realização plena da técnica, e o presente – em consequência –, um momento em que a técnica ainda falta. Colocado diante de si, ainda por-vir, a tendência é que o presente fique esvaziado em termos de conteúdo, de jogo de forças, de experiências. A precariedade da criação poética procura justificar-se por meio da própria falta de condições (culturais e técnicas) plenamente adequadas: os poetas estão isolados em catacumbas, e o livro apenas consegue registrar uma etapa da obra, e não a obra. Ou seja, o presente é visto como momento de carência a ser suprida pela otimização do processo histórico (esquema já presente no Concretismo, em termos de sua leitura da situação da cultura nacional). Pensada nessa disposição da temporalidade (o que antes era visto pela lente da geografia cultural), a tecnologia não diz respeito à interioridade da situação presente (local), se é que existe, mas à exterioridade que *sobrevém* – sem imprevisto, sem abalo, sem transformação.

A Poesia Concreta na década de 1950-1960 vislumbrou um poema *verbivocovisual*. E a realização plena dessa possibilidade é percebida quando o poema ultrapassa a publicação impressa. Augusto de Campos soube aproveitar bem esse momento para aliar as opções tecnológicas e exteriorizar no poema “cidade city cité”, em que todos os recursos ofertados na contemporaneidade estão presentes.

Ressaltam-se a impressão na página, a variação tipográfica das letras, o espaço vazio, os outros recursos visuais e extralinguísticos. Logo, a partir do século XX, os laços entre

poesia, palavra escrita e livro ou suporte papel são relevantes para se tratar do poético. Assim como o advento da tecnologia digital, a questão do caráter poético permanece relevante no cenário da crítica literária.

Conforme Aguilar (2005), em 1950 iniciou-se um dos diálogos mais proveitosos entre poesia, tecnologia e espetáculo no Brasil, havendo pleno otimismo desenvolvimentista. Os poetas concretos redefiniram o livro como objeto e procuraram modificar o olhar do leitor de poesia, que virou também um espectador do poema, inclusive a partir de publicidade, *outdoors*, televisão e outras mídias.

Segundo observa Siscar (2010), as diversas formas contemporâneas de tecnologia de comunicação, tais como a publicidade, a “intermídia”, o digital, fizeram com que houvesse um perfil bastante específico da poesia de Augusto de Campos. Foi o poeta que mais apostou na experimentação baseada em recursos técnicos ligados à visualidade, à sonorização, ao cruzamento de mídias, à espacialização, além de acompanhar as possibilidades instrumentais a partir do advento das novas máquinas produtoras de representação.

Na lógica dessa visão de poética tecnológica, o gesto poeticamente mais ousado é aquele que procura dar um passo para além do seu tempo, isto é, segundo o autor, para fora do livro e da poesia. Para Augusto de Campos, o rótulo de “poeta” já não é o mais adequado, e o livro quase não suporta mais tecnicamente aquilo que ainda é chamado de “poema” [...]. (SISCAR, 2010, p. 142).

Augusto de Campos, entre os poetas concretos, foi desde sempre um entusiasta ao ultrapassar os limites da plataforma de publicação impressa no seu fazer poético. Aliou outros suportes em suas publicações, além de ser receptivo com as novidades digitais. Fez muitas experimentações.

Podemos considerar a produção poética de Augusto de Campos também na cena contemporânea, a partir das novas publicações de “Greve”, “Cidade”, “Luxo” e Popcretos em anos posteriores (1975, 1987, 2000 etc.) e em outros suportes. Isso faz com que possamos considerar, conforme expõe Tosin (2014, p. 49), “[...] que a utilização de meios eletrônicos e digitais é um fator marcante na produção da poesia contemporaneamente”, tornando os poemas de Augusto de Campos, outrora concretos, sempre contemporâneos.

Segundo Agamben (2009), a arte pode ser um produto de saber prático que permite pensar as relações existentes na sociedade. O contemporâneo pode ser encarado, ainda, como um constante retorno ao que não cessa de se repetir, permitindo, assim, repensar o presente.

De acordo com o autor, os que se sentem deslocados de seu tempo são contemporâneos porque conseguem perceber nuances. São contemporâneos aqueles que se

dão conta da passagem do tempo e das adequações e inadequações de seu tempo. O contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Há uma fratura do tempo, ou seja, um lugar de encontro entre tempos e gerações.

A poesia contemporânea em relação com o passado tem o poder de “dizer de novo” o dito, situado em determinado tempo e espaço. Augusto de Campos, ao revisitar seus poemas concretos, ao transcriá-los, inseriu neles as possibilidades contemporâneas das tecnologias. Há uma redefinição constante das categorias de tempo e espaço quando a mensagem poética experimenta outros limites e outras possibilidades de publicação.

Atualmente, e cada vez mais, a produção escrita esteve e está atrelada ao uso das mídias eletrônicas, ou seja, ao uso de computadores e similares, bem como de recursos audiovisuais disponíveis e cada vez mais fáceis de acessar e configurar. A partir da espacialização de “*Un Coup de Dés*”, de Mallarmé, há uma infinidade de poemas virtuais disponíveis na internet e inspirados nas inovações técnicas da época.

Ressalta-se que a transcrição dos poemas para as mídias eletrônicas possibilitou acentuar a exploração dos sentidos do leitor através de dispositivos sinestésicos presentes nas obras que dialogam com a porção verbal. Augusto de Campos é um dos poetas que mais transcriam poemas para outras mídias. E basta a apresentação de alguns desses poemas, como os que já citamos neste *corpus* de pesquisa, para que consigamos explorar as reflexões propostas para as categorias de tempo e espaço na poesia.

Assim, compreendemos que houve um processo de “migração” do poema para os meios midiáticos, provocando diferentes percepções sensoriais que afloram os sentidos do corpo pelo emprego de diferentes meios tecnológicos, como imagem, som, animação etc., o que torna válidas a análise e a discussão desses aspectos no âmbito literário.

Além disso, o poema “cidade city cité” junto com os poemas “Poema-Bomba”, “Ex-tudo” e “rever” foram apresentados em diferentes versões no curta-metragem *Hi-Fi*,²⁹ realizado em 1999 por Ivan Cardoso, além de figurarem em áudio. Há uma nova condição de produção textual e da leitura na era tecnológica na qual se configuram múltiplas linguagens, como a sonora, a visual, a cinética, a digital etc. Desse modo, a recepção textual também muda com o advento dos múltiplos suportes textuais.

A materialidade do texto passa rapidamente do papel impresso ao digital, fazendo com que a recepção leitora também mude em um cenário de cibercultura. A relação entre os textos no poema com suporte impresso em papel ou suporte digital não é de ruptura, mas de

²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mqUNNb1g524>

continuidade e de transformação. A dimensão dos conceitos de tempo e espaço é compartilhada. O leitor adquire liberdade até então não presenciada no texto/poema no formato impresso, visto que o espaço dessa nova materialidade textual é a escrita à margem do texto. Há uma ênfase no processo dialógico entre leitor e texto.

O leitor dá sentido ao texto materializado em diferentes formatos e pode, assim, aderir, refutar, responder e/ou perguntar ao objeto textual. O processo de leitura do texto impresso é diferente do processo de leitura do texto digital, uma vez que se sai da linearidade da leitura por escaneamento, por varredura, da leitura que foca na linha a linha, e depara-se, no texto no formato digital, com uma leitura múltipla de toda a superfície simultaneamente.

No entanto, como bem salientam Silva e Costa (2012), a característica ética e estética da linguagem poética se mantém. Há a evidência, tanto no texto impresso quanto no formato digital, das características poéticas mais relevantes, como interlocução, visualidade, ludicidade, preenchimento dos espaços (os brancos do texto), mistura de sensações, ideias ou materialidade de movimento, ritmo, poder catártico etc.

No artigo “Crise do livro ou poesia como antecipação”, Siscar (2010) citou Augusto de Campos como o poeta antenado com o que há de mais “avançado” tecnicamente; aquele que expõe explicitamente os rumores da atualidade, englobando os impactos da tecnologia na criação artística e poética.

O intercâmbio com as diversas formas contemporâneas de tecnologia de comunicação, como a publicidade, as “intermídias”, o digital, configurou um perfil específico na poesia de Augusto de Campos. Logo, afirma Siscar (2020) que em um contexto de visão poética tecnológica o livro não seria mais um suporte suficiente para o gesto poeticamente mais ousado. Esse estaria fora do livro e da poesia. Assim, muitas vezes, a poesia de Augusto de Campos é interpretada como aquela em que há muito mais experimentação técnica do que experimentação poética.

A Poesia Concreta sempre esteve em cumplicidade com o verso, elemento desencadeador de uma suposta “crise”, ideia que perdeu sua autoridade na situação histórica da poesia. É uma poesia constituída por palavras, que são objetos que “dizem” sobre o/s objeto/s. Contemplam-se as palavras sonora, gráfica e semanticamente, com enfoque *verbivocovisual*, voltando-se, sobretudo, para a comunicação de formas. Mas é importante ressaltar, conforme Siscar (2010), que essa poesia, voltada para o ambiente *verbivocovisual*, que dialoga com outras artes, é uma opção de realização poética que não sai necessariamente da produção de versos. A questão da “crise” do verso foi um conceito da crítica para determinado momento de produção literária. “A poesia, no sentido que lhe dá a melhor

modernidade poética, não é uma ponte para outra coisa, por exemplo o futuro. A poesia aparece como inferno dentro do qual qualquer reflexão sobre o futuro imediatamente se tensiona. Mostra-se como lugar da crise” (Ibid., p. 144).

Não há nem histórica nem teoricamente uma saída da versificação, como se acreditou inicialmente, em que a Poesia Concreta estabeleceria o “fim do verso”. O autor afirma que o próprio concretismo percebeu que a experiência do visual não pode ser concebida apenas como suporte ou algo figurativo.

Siscar (2010) ressalta que o visual deve ser concebido como um elemento a partir do qual se faz poesia, um fator pelo qual a poesia empreende o desafio de conceber-se como tal. A experiência do que chamamos de material é, antes de tudo, uma experiência de versificação. Logo, não há retorno ao verso. O verso já significa, conforme o latim *versus*, o retorno. Já mobiliza o retorno, ou seja, a repetição da linha e o deslocamento da linha.

O autor reitera que não há nada *além* do verso em poesia. Assim, a linguagem deve ser vista como um campo homogêneo e estável, apesar das “intervenções” do acaso, “admitidas” pela gerência do poema, no âmbito das manipulações estéticas tão próprias, por exemplo, da Poesia Concreta.

Logo, esteira da vanguarda concretista, a obra de Augusto de Campos é citada como aquela em que o eu-lírico do poeta é uma voz relacionada à esfera pública e que possui uma poesia “antenada” ao lugar da antecipação da verdade e do futuro.

Destacamos, assim, que os poemas de Augusto de Campos, a exemplo de “Greve”, “Cidade”, “Luxo” e Popcretos no contexto impresso e também digital, sonoro, urbano, permitem ao leitor nova experiência de leitura, novas vivências do fenômeno literário, mediado pela interação de linguagens e convergências de mídias, e pela tradução do texto poético, a partir da perspectiva da transcrição poética.

Assim, considera-se que o poema “Cidade” (1963) é o texto-fonte (poema impresso e publicado no Brasil, na Escócia, nos EUA em revistas e livros) que foi transcrito pelo próprio Augusto de Campos e por outros artistas em momentos e contextos de publicação diversos.

Logo, foram realizadas diversas transcrições poéticas para esse poema, tais como a transcrição digital, em 1975, por Erthos Albino de Souza; a transcrição poética no próprio contexto urbano, a partir da intervenção de Julio Plaza ao montar o poema para a Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo, em 1987; a transcrição do texto poético em livro-objeto pela artista plástica Ana Lúcia Ribeiro, em 2014; e a transcrição digital por Augusto de Campos ao publicar o poema em plataforma digital, primeiramente no portal UOL e

atualmente no seu próprio endereço eletrônico.

Isso faz com que a pesquisa literária seja relevante para desnudar as infinitas possibilidades da escrita poética em tempos e espaços específicos, assim como para problematizar a própria poesia em novos contextos e cenários novos, inserindo-a em um novo patamar em relação à discussão necessária sobre códigos e linguagens na sociedade contemporânea.

2.1.2.1 Outras observações pertinentes em relação às categorias de tempo e espaço em “cidade city cité”

[...] a vida cotidiana dos homens concretos, vivendo numa cidade em ebulição modernizante como São Paulo, alterava-se profundamente. Aqui a poesia também precisava adequar-se a uma estética capaz de representar o cenário internacional de um mundo sacudido pela guerra e a psicanálise, pela revolução russa e os surtos inflacionários, pelo cinematógrafo e o aeroplano. (MASSAGLI, 2010, p. 1118).

Há no poema “cidade city cité” um percurso de publicação que começa na década de 1960 em papel (texto-fonte) e posteriormente (a partir das décadas seguintes) passa a ocupar outros espaços e tempos; o poema é, então, re-publicado e/ou representado (texto transcrito) através do palco, do meio digital, da cidade etc.

As categorias de espaço e tempo foram ampliadas. Nota-se que o poema se consolidou como um ícone *verbivocovisual*. Apresentaremos aqui algumas reflexões relacionadas às categorias de tempo e espaço a partir da publicação impressa em papel, da transcrição digital do poema (1975) disponibilizada no *site* do autor, da montagem do poema para a Bienal de São Paulo (1987) e da materialização do poema como livro-objeto (2014).

As palavras que compõem o poema, especialmente o sufixo “-cidade”, englobam múltiplos sentidos, assim como seu formato revela ou ressignifica a cidade, sua expansão, mistura de significados, sons, possíveis novas expressões, tornando o poema inovador.

O poema “cidade city cité”, publicado em papel, ocupa num primeiro momento um espaço grande. É constituído de 151 letras em 1 linha. Segundo o próprio Augusto de Campos, talvez seja o mais curto poema longo ou o mais longo poema curto. Essa brincadeira de “curto/longo” já discute indiretamente os espaços ocupados pelo poema e a noção de “curto ou longo”, que será sempre subjetiva a depender do ponto de vista de quem “mede” ou de quem analisa.

É uma extensa palavra que parece, num primeiro momento, indecifrável. Depois de diversas leituras, é possível reconhecer uma coerência na construção do texto, a começar pela

semântica das palavras. Todas se relacionam com o universo urbano, e o percurso da linha reta pode elucidar metaforicamente tantos percursos urbanos também em linha reta: o trajeto de ruas, o passar das pessoas, o passar dos transportes urbanos etc.

Identifica Campos (Raquel, 2019) que as palavras do poema foram bem planejadas, inclusive levando em consideração a importância do espaço que ocupariam na construção do poema. Constatou-se que o autor usou regras para a construção do poema, que vão desde a ordem em que as palavras se apresentaram alfabeticamente e em como seriam combinadas com o sufixo das três línguas (português, inglês e francês) – “cidade”, “city” e “cité”. E, conseqüentemente, algumas palavras ficaram fora do poema.

Na apresentação impressa (texto-fonte) espacialmente, o poema percorre uma linha reta em que a grande palavra é desdobrada para que o leitor tenha acesso. A dobradura, presente no poema publicado no livro *Viva Vaia*, corresponde a três dobras. E a manipulação do poema o faz transcender o espaço do livro, quando o poema é “aberto”, uma vez que ele sai fora da borda lateral direita da publicação. Pode ser acessado a qualquer tempo por quem dispõe da publicação impressa em livro e/ou revista.

Ressaltam-se, para a publicação impressa do poema, aquelas características já elucidadas, como a estabilidade da base material do texto, a linearidade de leitura de orientação da direita para a esquerda, a materialização do poema através do papel, a estaticidade do poema, uma vez que o movimento textual não se dá, e sim a manipulação mecânica pelo leitor do texto impresso através das dobraduras em papel.

O ano de 1963 foi a data da primeira publicação em papel do poema “cidade city cité”. Posteriormente, houve outras possibilidades de apresentação e publicação do poema em outros tempos e contextos: 1975, 1987, 2014 etc. O poema foi transcrito pelo próprio autor e por outros artistas.

Quem conhece o movimento concretista sabe que essa transposição do código icônico da publicidade para o verbal da literatura era uma das preocupações dessa corrente que buscou romper com o discurso lógico e linear do verso tradicional, para conferir à palavra um *status* semiótico que, além do verbal, incorporasse também valores gráficos e fônicos que levassem à superação dos laços sintáticos em favor de uma conexão direta entre as palavras, principalmente, através de associações paronomásticas. (MASSAGLI, 2010, p. 1120).

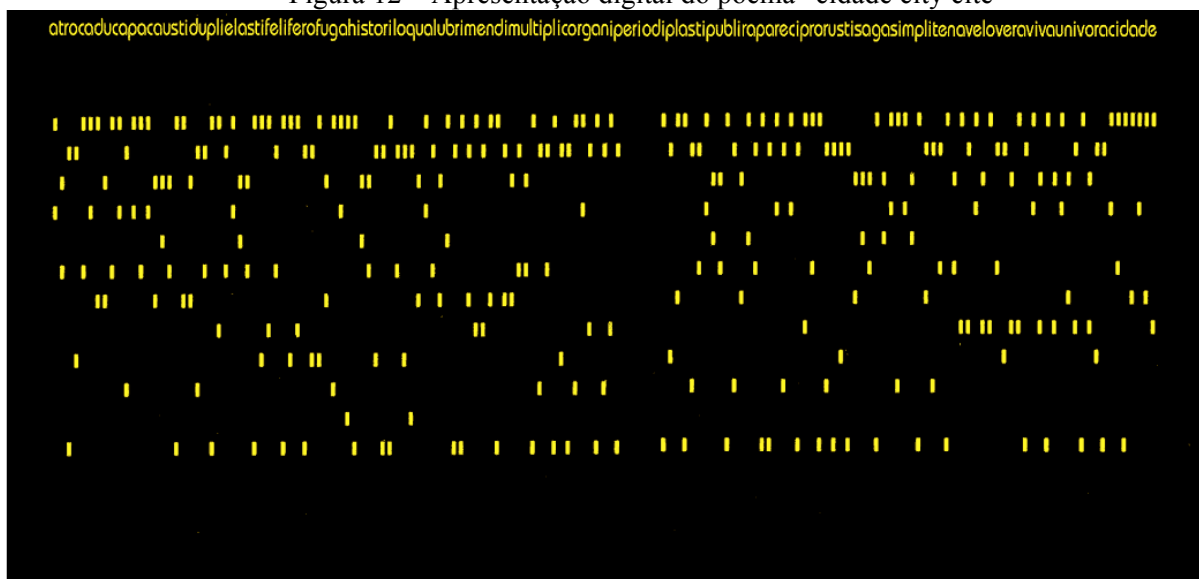
Como reconheceu Massagli (2010) na publicação digital do poema, há a incorporação dos valores gráficos, fônicos, entre outros, para ressaltar um *status* semiótico na configuração e na apresentação do poema, além da mudança de *status* da publicação impressa (texto-fonte) para a digital (texto transcrito), uma vez que

A página branca do papel é substituída por um aparato eletrônico com infinitas possibilidades de imbricar texto e imagem em movimento, ao mesmo tempo em que o livro deixa de ser o suporte privilegiado, abrindo caminho para suportes eletrônicos com maior capacidade de memória e mais possibilidades de produção e recepção em sequências simultâneas de tempo-espço. Aquela aspiração dos simultaneístas – de fundir tempo e espaço – é agora possível no espaço multidimensional da computação gráfica. (MASSAGLI, 2010, p. 1121).

A metacriação de Erthos Albino de Souza, de 1975, foi realizada a partir de um cartão de papel perfurado. Tais cartões são aqueles que funcionavam como a memória dos computadores do período e incluem, geralmente, dados e comandos. Posteriormente, houve a transcrição digital desse poema, que hoje está disponível no *site* do autor.

Observa-se na transcrição digital do poema para as telas uma reconfiguração na sua apresentação, uma vez que o branco do papel impresso é substituído pelo fundo preto da tela, assim como a composição das letras em preto no poema impresso é substituída pela apresentação do texto em amarelo, simulando a luz artificial das cidades.

Figura 12 – Apresentação digital do poema “cidade city cité”



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.³⁰

Além disso, nota-se que as palavras “city” e “cité”, que compõem os versos finais do poema impresso, são suprimidas na apresentação digital da transcrição computadorizada de Erthos Albino de Souza, de 1975, simulando janelas de prédios urbanos com luzes acesas pelo efeito de contraste das cores preta e amarela.

³⁰ Disponível em: http://www.augustodecampos.com.br/09_01.htm

No âmbito espacial, o poema pode ser acessado tanto no modo horizontal quanto no vertical, conforme o tipo de dispositivo do leitor. E, por estar acoplado em endereço digital, pode ser acionado a qualquer tempo, dadas as condições materiais para tal.

O emprego da palavra ilhada e da sintaxe espacial potencializava o sentido e a forma, denotando uma tentativa de superação das barreiras entre a própria linguística e as artes sonoras e plásticas. O concreto, no plano linguístico, visava à substituição da estrutura frásica do verso por estruturas nominais, que estabelecessem relações estratégicas e não-lineares com os espaços em branco (horizontal/vertical/diagonal). No campo topográfico e sintático, optava pela utilização da constelação, a ausência de pontuação, a atomização das partes do discurso, sua justaposição e redistribuição de elementos, às vezes com apelo e polissemia e ideogramas. Os neologismos, o uso de siglas e termos plurilíngues foram recursos léxicos comuns a poesia projetada tecnicamente. [...]. A visualização da construção desses poemas aponta uma explícita exploração das semelhanças sonoras e da sintaxe visual, observada especialmente pela relação forma, a cor e o fundo. (PELEGRINI, 2001, p. 46-47).

Observou Pelegrini (2001) que há uma potencialização da sintaxe espacial da Poesia Concreta no plano linguístico quando a poesia é projetada tecnicamente. Há uma exploração da sintaxe visual na relação da forma, da cor e do fundo do poema apresentado. Constata-se tal característica na comparação do poema impresso (texto-fonte) com a apresentação do poema digital (texto transcrito), quando cores são substituídas e palavras são reordenadas e apresentadas como ícones gráficos, tal como aconteceu nas duas formas de publicação do poema “cidade city cité”. Porém, ao mesmo tempo, o poema continua tendo relações com a forma de publicação original (texto-fonte), uma vez que o leitor, ao ler o poema no contexto digital, deve ou supõe ter conhecimento do poema concreto no formato impresso. É importante considerarmos a reflexão de Rancière (2009, p. 22, grifo do autor):

É na superfície plana da página, na mudança de função das “imagens” da literatura ou na mudança do discurso sobre o quadro, mas também nos entrelaces da tipografia, do cartaz e das artes decorativas, que se prepara uma boa parte da “revolução antirrepresentativa” da pintura. Esta pintura, tão mal denominada abstrata e pretensamente reconduzida a seu médium próprio, é parte integrante de uma visão de conjunto de um novo homem, habitante de novos edifícios, cercado de objetos diferentes. Sua planaridade tem ligação com a da página, do cartaz ou da tapeçaria – é uma interface.

Poderíamos considerar, a partir da citação anterior, o termo “pintura” como metáfora da apresentação original do poema (texto-fonte) – a apresentação espacial plana da página – para as novas possibilidades (texto transcrito) com o advento das novas tecnologias. A composição plana do poema no contexto digital se relaciona com a página do poema original.

Segundo Haroldo de Campos (2011), Benjamin coloca o original a serviço da tradução, mas não exclui a aura desse original, atribuindo à tradução uma “forma” específica,

como uma tarefa de “resgate” da intencionalidade de outra forma poética. A reconfiguração da estrutura do texto pela transcrição se converte em objeto imaginário na consciência do receptor/leitor do texto original.

Há a produção de outra concretização imaginária, o imaginário do original. Nesse sentido, Haroldo de Campos (2011, p. 62) faz uma analogia intertextual ao citar Fernando Pessoa: “[...] se o poeta é um fingidor, como queira Fernando Pessoa, o tradutor é um transfingidor”. Parece ser o que ocorre com o poema “Cidade” ao ser transcrito de diversas formas a partir do texto original publicado em suporte papel.

No ano de 1999, Augusto de Campos revisitou o poema “Cidade” (1963) (texto-fonte), criando uma versão animada e digital (texto transcrito) no formato de clip-poema, intitulado “cidade city cité”. Ele está disponível digitalmente através do *site* do autor.³¹

Os clip-poemas foram publicados originalmente no livro de Augusto de Campos intitulado *Não*, de 2003. Os demais clip-poemas que estão no livro e no *site* são “rever” (1999), “instante” (1999), “SOS” (2000), “criptocardiograma” (sem ano indicado) e “sem saída” (sem ano indicado). Segue a tela de abertura dos clip-poemas no *site* pessoal do autor.

³¹ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/cidadecitycite.htm>



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.³²

³² Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/clippoemas.htm>

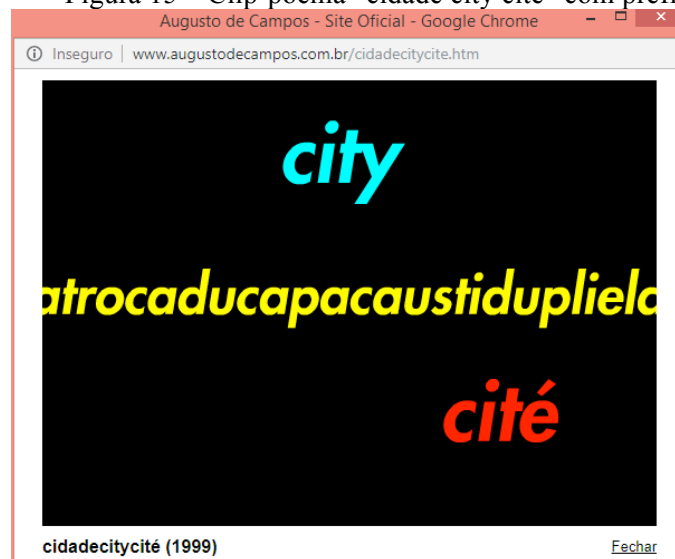
Figura 14 – Clip-poema “cidade city cité” em imagem digital



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.³³

A grande palavra poética surge na tela de fundo preto deslizando horizontalmente e com um fundo sonoro sendo enunciado pela voz do próprio Augusto de Campos, que lê o poema. Ressalta-se igualmente que alguns prefixos são evidenciados na animação, uma vez que aparecem na tela no momento da enunciação do poema. Esses prefixos surgem e desaparecem da tela de forma colorida.

Figura 15 – Clip-poema “cidade city cité” com prefixos



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.³⁴

³³ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/cidadecitycite.htm>

³⁴ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/cidadecitycite.htm>

Figura 16 – Clip-poema “cidade city cité” – parte final



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.³⁵

Além de alguns prefixos ficarem aparecendo de forma interativa na imagem da tela, nota-se no final a indicação do título do livro que compilou grande parte das poesias de Augusto de Campos – *Viva Vaia* –, o qual também possui a versão impressa do poema “Cidade”.

Nesse contexto de re-criação/tradução/re-visita do poema anos após a primeira versão impressa, podemos considerar que há em Augusto de Campos uma ênfase ao experimentalismo estético. Ele atualiza constantemente tempo e espaço. O poema é apresentado e “acessado” em outro contexto de publicação – o digital – e produz outra experiência de leitura para além da permitida na publicação impressa (texto-fonte). O texto digital é interativo (texto transcrito), pois as palavras “andam” pela tela, surgem de forma espontânea e quando o leitor menos espera. Ao mesmo tempo, há a ênfase em outros meios de interação para além da visualização da imagem do poema, em sua materialidade sonora, pois o poema é lido pelo autor no momento em que é “encenado” na tela.

Conforme o próprio Augusto de Campos, é importante considerar as possibilidades que *softwares* permitem aos poetas, especialmente a ele, para recriar o espaço-tempo do poema.

³⁵ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/cidadecitycite.htm>

Parece-me evidente que a informática e os vários *softwares* que foram sendo aperfeiçoados nos últimos anos fornecem ao poeta um instrumental enorme para ele viajar no espaço-tempo cibernético. Como nunca antes, o poeta, hoje em seu estúdio doméstico, tem condições de criar um poema onde as palavras se materializam integralmente: podem se expandir e se movimentar em cores e texturas diversas, interagir com imagens e ainda associar-se a vozes e sons, na produção de animações. Que terão vida dentro ou fora do âmbito digital. (ROCHA, 2015, p. 116).

Augusto de Campos utiliza das tecnologias como recurso poético ao atualizar seus poemas concretos em outros momentos, outros tempos, para os meios digitais, atribuindo a eles novas funcionalidades e ativando novas experiências. Percebe-se, por exemplo, que o clip-poema publicado em 1999 nos meios digitais, a partir da publicação concreta original de 1963, apresentou recursos de sonoridade, cor, imagem, animação, interatividade e movimento, materializando ainda mais a linguagem da Poesia Concreta. Observa Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 108):

Então uma linguagem afeita a comunicar o mais rápida, clara e eficazmente o mundo das coisas, trocando-o por sistemas de sinais estruturalmente isomórficos, coloca, por uma súbita mudança de campo de operação, seu arsenal de virtualidades em função de uma nova empresa: criar uma forma, criar, com seus próprios materiais, um mundo paralelo ao mundo das coisas – o poema.

Desse modo, a publicação digital (texto transcriado) do poema potencializa as características *verbivocovisuais* da linguagem da Poesia Concreta apresentada nas décadas de 1950/1960 (texto-fonte). E, para além do plano da página impressa, do plano da tela, o poema também ocupou o plano do espaço da própria cidade que o inspirou, tal como foi apresentado em um tempo específico, o ano de 1987, na montagem do artista plástico Julio Plaza na Bienal de São Paulo. Segue imagem digital disponível no *site* do autor.

Figura 17 – Imagem de “cidade city cité” na cidade de São Paulo (1987)



cidadecitycité (1987)
(montagem de julio plaza - bienal de são paulo)

Fechar

Fonte: *Site* de Augusto de Campos.³⁶

Nesse sentido, a grande palavra-poema fez parte do cenário da metrópole paulista e inscreveu o poema para figurar em espaços e tempos que transcendem a página impressa, a tela de dispositivos, podendo ser parte da cena urbana. É a transformação do lugar num espaço de tempo.

O poema vai além do seu lugar de origem (texto-fonte), adquire autonomia e é fonte de criação para outras artes (texto transcriado). “O concreto do poema cresce nas fibras espessas da palavra, que é um código sonoro e temporal, logo, um código de signos referentes não transparecem, de pronto, à visão” (BOSI, 2000, p. 134).

O poema materializado potencializa seu aspecto visual para todos os leitores e os presentes no lugar de sua exposição. A imagem do poema está atrelada ao seu significado a partir da sequência do seu código articulado, da sua chave léxica. E exige tempo do leitor para “decifrá-lo”, mesmo que o próprio tempo e lugar escolhido para ser “percorrido” com o olhar digam muito de si: a cidade, seus anseios, seus dilemas, suas contradições etc.

É possível fazer algumas reflexões a respeito dos vários tipos de espaços que podem manifestar-se no âmbito do poema: o espaço referido (espaço exterior), como as referências à natureza, ao cosmo, ao firmamento; o espaço interior do poema, ou seja, aquele construído ou evocado por ele mesmo; e o espaço pode manifestar-se através do poema como espacialização, ou seja, um espaço autônomo, aquele espaço delineado por meio dos limites do poema, como a sua materialidade física, gráfica etc. Há a manifestação física e concreta do poema “cidade city cité” em vários espaços de publicação e, sobretudo, quando figura no

³⁶ Disponível em: http://www.augustodecampos.com.br/09_02.htm

contexto urbano.

Tal como a categoria de tempo, o espaço estabelece-se em relação a uma perspectiva de comparação a outro: ao objeto, à natureza, aos tipos humanos. A referenciação poética estrutura-se em relação àquilo que compõe o mundo da realidade fora do poema. Assim, a geografia, os tipos humanos, os objetos não são projetados para servir de referência real, e sim para constituir uma expressão poética com contornos metafóricos.

No entanto, especialmente nessa publicação artística de “cidade city cité”, o mundo da realidade não está fora do poema, faz parte dele. A visualização do poema predominou sobre o sentido ou o conteúdo. O texto ficou espacializado e, dessa forma, virou um tecido de significantes através das artes plásticas. No ano de 2014, o poema também figurou em outros contextos espaciais de materialização pelo projeto da artista Ana Lúcia Ribeiro, ao transformá-lo (texto transcriado) em livro-objeto.³⁷

A TV Cultura Digital³⁸ entrevistou o próprio Augusto de Campos para verificar a opinião do autor diante do projeto sobre o qual vamos apresentar aqui brevemente as principais falas. O poeta ressaltou que o poema de 1963 foi editado primeiramente na Itália,³⁹ logo após foi publicado na Escócia⁴⁰ e em seguida nos EUA (em dezembro de 1964). No Brasil, foi publicado pela revista *Invenção*, número 4, páginas 3 e 4. Campos foi receptivo ao projeto da artista plástica em transformar o poema em livro-objeto.

O livro-objeto é constituído por diversas dobraduras nas quais há a repetição da palavra “cidade city cité” em forma de escada decrescente, “conectada” pelos prefixos do poema, tal como a imagem a seguir. Tanto as palavras quanto os prefixos e os sufixos do poema – formados pela palavra “cidade” em três línguas – foram montados como degraus; dois degraus – um para os prefixos e outro para os sufixos – que juntos formam o todo do poema, que se torna, assim, tridimensional.

³⁷ O livro-objeto foi lançado pela editora Granada, em 2014 (CAMPOS, Raquel, 2019).

³⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=POd3SueRo9U>

³⁹ Publicado na revista italiana *EX*, dirigida pelo poeta Mario Diacono (CAMPOS, Raquel, 2019).

⁴⁰ O poema foi publicado em Edinburgo, na Escócia, como publicação autônoma das edições The Wild Hawthorn Press do poeta escocês Ian Hamilton Finlay (CAMPOS, Raquel, 2019).

transcrição poética e se configurou como poema transcrito de diversas maneiras (digitalmente, na cena urbana, como objeto etc.).

Haroldo de Campos, ao formular essa perspectiva de tradução, cita Walter Benjamin para enfatizar que a exatidão no traduzir se regula não pela busca de similaridade, mas pela afinidade. Evoca, assim, as palavras “transformar”, “transmudar”, “transformação” e “metamorfose” e cita que, para Benjamin, a tradução não se propõe a mera “assemelhação” em relação ao original – uma vez que o próprio original é mutável –, e sim envolve as ideias de “transformação” e “renovação”.

A fidelidade do texto original é substituída pelo termo “liberdade”, entendido como a emancipação de um ato comunicacional. Isso parece se aplicar nesta análise de tempo e espaço a partir do texto-fonte, o poema “Cidade”, para os diversos modos de tradução como transcrição poética à qual foi submetido o poema “Cidade” ao figurar em outros espaços, modos e plataformas de publicação.

Do mesmo modo, o termo “simultaneidade”, conforme enfatiza Scramim (2019), orbita o campo semântico de “pervivência”. Há uma simultaneidade na apresentação dos poemas, mesmo que contextualizados em diferentes espaços e tempos, pois possuem elementos semânticos que são resgatados. A leitura empreende as singularidades artísticas de cada poema ou produção de arte a partir do termo principal que o compõe: a palavra “cidade”.

Assim, os espaços vão além do que tradicionalmente um poema é apresentado e/ou publicado. Logo, o poema de Augusto de Campos transcende a sua versão original, de 1963, não deixando de ser o princípio inovador e instigante. É apropriado pelo próprio autor e por outros artistas em outros contextos de publicação em planos espaciais e tempos múltiplos como transcrição poética.

2.1.3 “Luxo” (1965)

O poema “Luxo” (1965) foi publicado no contexto de Ditadura Militar (1964) e, segundo o próprio Augusto de Campos em entrevista ao jornal *GGN* (MILENA, 2015),⁴³ tal momento político e social vivenciado no país atrapalhou o processo de produção da “utopia construtivista”.

Em dezembro de 1964, o autor deparou-se com os seus trabalhos danificados e

⁴³ Disponível em: <https://jornalggn.com.br/literatura/nao-sei-se-o-que-faco-e-ainda-poesia-concreta-augusto-de-campos/>

insultos e palavrões ao terminar uma amostra de seus poemas Popcretos na Galeria Atrium, no Centro de São Paulo.

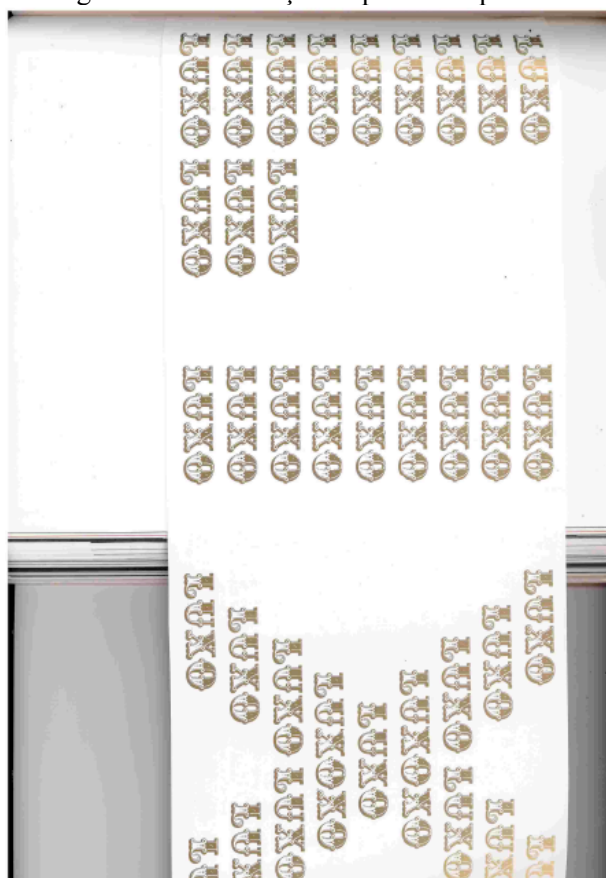
E foi a escrita da palavra “lixo” em um dos poemas que o impulsionou para a concepção e a criação do poema “Luxe”, publicado no ano seguinte com fototipos *kitsch* vistos pelo autor em anúncios de apartamentos de “alto luxo”, dos quais foi possível compor e formar um “palavrão-poema gráfico”, o reverso “Lixo”.

Figura 20 – Publicação do poema “Luxe/Lixo” em livro

LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO XO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO	LUXO	LUXO LUXO	LUXO	LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO
LUXO LUXO	LUXO	LUXO	LUXO	LUXO LUXO LUXO

Fonte: Campos (A., 1986).

Figura 21 – Publicação impressa do poema “Luxe”



Fonte: Campos (A., 2014, p. 119).

Figura 22 – Restante do poema impresso “Lixo” – final da abertura da montagem



Fonte: Campos (A., 2014, p. 119).

Há sobre “Lixo” (1965) a seguinte análise e observação:

Demarcado, sem dúvida, pelo uso da tipografia de forte inspiração *kitsch*, trazida do universo das propagandas de imóveis de alto luxo da época, o poema “Lixo” traz em si uma inscrição macrovisual da palavra “lixo” construída pela aglutinação de várias palavras “luxo”, cujo efeito penetrante está mediado pela formulação paródica entre dois polos opostos: do luxo se vislumbra o lixo e vice-versa. (REBECHI Jr., 2015, p. 140).

Em relação ao poema “Lixo/Lixo” (1965) (texto-fonte), de Augusto de Campos, se comprime a criação poética na página. É uma crítica social com a palavra “Lixo”, composta da palavra “Luxo”, semanticamente opostas. Há uma aparente simplicidade no poema, mas a construção é complexa. Conforme Medeiros (2012), é um dos poemas mais importantes do poeta no qual há um diálogo perfeito entre o poema e a sua tradução visual; a palavra “lixo” é escrita em letras grandes e preenchida pelas palavras “luxo” em letras menores, ostensivamente *kitsch*. O fundo e a forma são indissociáveis, o lixo e o luxo; o luxo é um lixo

e o lixo é um luxo. A palavra “lixo” se harmoniza com o poema, conferindo um poder de denúncia.

O sutil exemplo desse poema faz retomarmos o depoimento de Décio Pignatari (1975, p. 9) no livro *Teoria da Poesia Concreta*, em que afirmou que “[...] todo poema autêntico é uma aventura – uma aventura planejada” e que o poema não quer dizer isso ou aquilo, ele diz a si próprio. Assim, acreditamos que o autor reconhece a liberdade do leitor de significar ou ressignificar a poesia através da leitura, especialmente da leitura da Poesia Concreta. Reconhece que a própria linguagem cotidiana possui um cunho marcadamente poético.

Augusto de Campos, na mesma obra, proferiu que a Poesia Concreta considera as palavras como objetos autônomos, os poemas concretos se caracterizariam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional, criando uma entidade “*verbivocovisual*” – termo de Joyce para as palavras dúcteis, moldáveis à disposição do poema. Augusto de Campos definiu a Poesia Concreta, sobretudo, como aquela em que há a valorização da materialidade da palavra. E essa materialidade, por vezes, está ancorada no visual; transforma-se em poesia visual.

Barbosa (2014) recorre à interpretação de Schwarz (1987) para fazer algumas observações importantes sobre o poema “Luxo” (1965), como enfatizar o privilégio das coincidências formais entre as palavras (“luxo”/“lixo”), que em dois períodos breves podem ser caracterizadas no contexto político da época de sua publicação. Talvez seja uma resposta à ditadura e ao sentido da riqueza do novo regime em que as duas palavras produzem um “lugar-comum do moralismo acanhado” (Ibid., p. 60).

No entanto, para uma interpretação mais aprofundada do poema a partir da argumentação de “Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos”, Barbosa (2014) cita Haroldo de Campos (1992), quando este em ensaio inscreveu a poesia do irmão numa “arte pobre”, na medida em que o faz por supressão de elementos ao “[d]espoetizar” a poesia, àquela altura do triunfalismo neoparnasiano da Geração de 45, registrando-a num contexto específico do chamado salto participante da Poesia Concreta, que a partir de 1961 aproxima-se de temas que moviam a luta política da esquerda no Brasil.

E talvez por isso o poema é apresentado originalmente (texto-fonte) dobrado, a exigir do leitor que o desdobre duas vezes para lê-lo de maneira completa, dramatizando a acumulação dos luxos na página e adiantando a identificação do termo “lixo” pelo leitor, além do traço de sedução ao texto. O poema figura como “modelo reduzido do mundo às avessas” e sua temática possui algo a dizer sobre o contexto político de 1965.

Assim, a mera troca de uma vogal por outra (“i” por “u”), e/ou vice-versa

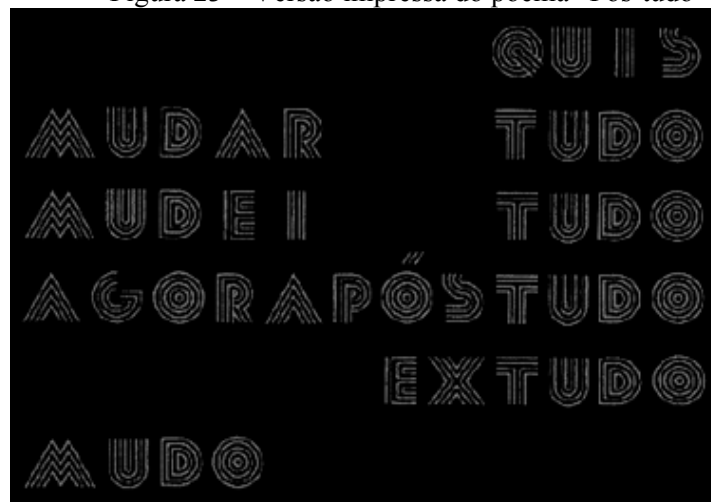
(“luxo”/”lixo”), inverte e troca o sentido do vocábulo completamente. Barbosa (2014) classifica isso como um tema maneirista que ecoa ainda no par mínimo fonológico em que o poema ilude o leitor até que se identifique o termo “lixo” a partir do procedimento do *trompe-l’oeil*, comum na poesia de Augusto de Campos e nas imagens maneiristas. Esse seria um procedimento análogo ao princípio estético que organiza o poema e a própria Poesia Concreta.

Há uma “despoetização” operando através da técnica de exploração semântica e tipológica do par mínimo das palavras “luxo”/”lixo” e que se projeta sobre o sentido do próprio poema como poema e capital cultural. E, quanto maior o valor cultural, menos material linguístico mobilizado na construção semântica do poema. Barbosa (2014) enfatiza que o poema concreto trabalha para a limpeza da linguagem, assumindo a tarefa contrária à da assepsia, ao contaminar o texto com técnica e léxico avessos ao contexto neoparnasiano.

O acúmulo de luxos inverte o valor tornando-se lixo, o que recai num problema análogo ao discutido no poema “Pós-tudo” em relação às escolhas dos vocábulos “mudar” (verbo) e “tudo” (pronome), que terminam por generalizar o seu conteúdo e exigir do leitor exercício de imaginação para elucidar o sentido do poema. Houve uma análise crítica e discussão que rendeu vários textos entre o professor Roberto Schwarz e o próprio Augusto de Campos em relação a esse poema específico.

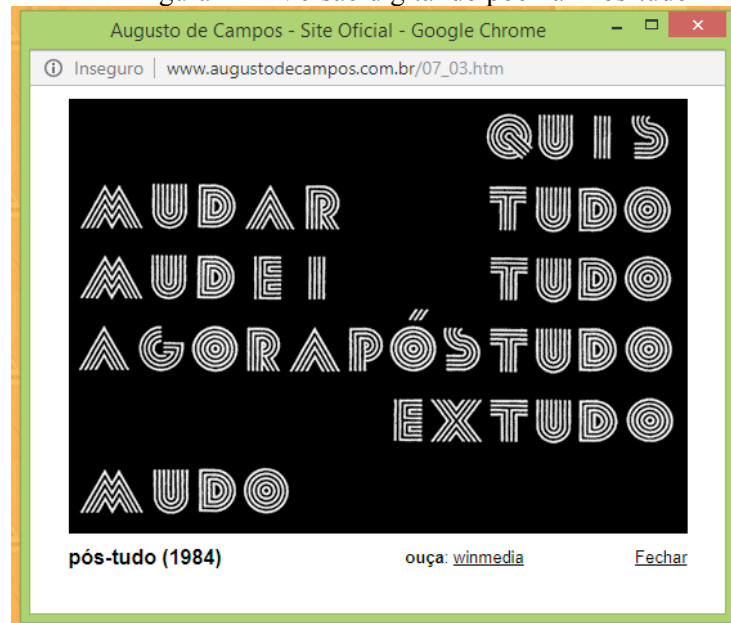
Araújo (2008) exemplifica que o poema “Pós-tudo (1984)”, de Augusto de Campos, propõe questões teóricas ligadas à poesia, tais como a agoridade, a mudança, o dogma em torno da forma revolucionária, a ambição, a resignação diante da crítica etc. Na sequência, vê-se o poema citado na versão impressa e digital.

Figura 23 – Versão impressa do poema “Pós-tudo”



Fonte: Campos (A., 1994a).

Figura 24 – Versão digital do poema “Pós-tudo”



Fonte: Site de Augusto de Campos.⁴⁴

Esse poema, especialmente, suscitou uma polêmica teórica, em 1984, entre o crítico literário Roberto Schwarz e o próprio Augusto de Campos; uma polêmica significativa do século XX no âmbito literário. Tratou-se de um cisma entre a *experiência* versus a *experimentação* na poesia brasileira (SISCAR, 2010). Pode-se descrever que o poema visual “Pós-tudo” foi escrito em letras maiúsculas brancas sobre um fundo negro e que pode ser lido linearmente como “quis/mudar tudo/ mudei tudo/ agora pós tudo/ extudo/mudo”.

O poema⁴⁵ teve versão publicada em janeiro de 1985 no suplemento “Folhetim”, no jornal *Folha de S.Paulo*. Em 31 de março do mesmo ano, Roberto Schwarz publica no mesmo jornal o texto intitulado “Marco Histórico”,⁴⁶ uma análise em perspectiva histórica da publicação do poema citado.

Esse artigo enfatizou que o poema seria um “marco” que assinalaria uma inflexão histórica creditada à vida de Augusto de Campos, à literatura brasileira ou à cultura ocidental.

⁴⁴ Disponível em: http://www.augustodecampos.com.br/07_03.htm

⁴⁵ “Póstudo”, de Augusto de Campos, publicado no “Folhetim” da *Folha de S.Paulo*, em 27 de janeiro de 1985. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9030&keyword=Augusto%2CCampos&anchor=4139655&origem=busca&originURL=&pd=f1934eff5e283699bfcd4ce751f63d96>.

⁴⁶ “Marco Histórico”, de Roberto Schwarz, publicado na *Folha de S.Paulo*, em 31 de março de 1985. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9093&keyword=Schwarz&anchor=4144101&origem=busca&originURL=&pd=63e6289ad9c057fafad2d4e6762e07fe>.

E que não haveria um marco histórico em “Pós-tudo”, e sim uma forma deliberada de o autor concreto fazer com que o poema fosse concebido como tal. O poema seria apenas uma forma de o autor fazer um registro pretensioso e autopropagandístico, ressaltando a impossibilidade de esse poema se tornar um objeto literário decisivo na poesia brasileira.

O poema “Pós-tudo” foi analisado como uma escrita que reivindica um lugar pretendido pelo autor, pois haveria muitas marcas pessoais nele. Acreditou-se que o poema seria, na verdade, uma breve autobiografia que poderia ser resumida na frase “mudei tudo”, em que o poeta vinculou seus “feitos do passado” com o que acontecia na vida cultural do presente. A frase foi considerada “esdrúxula” dentro do contexto de crítica materialista. Por fim, o artigo enfatizou que o poema foi um exemplo do procedimento adotado pelos poetas concretistas, que se empenham a fazer com que a história literária ocidental e a brasileira culminem na obra deles. E isso instalaria uma “confusão” entre a teoria e a autopropaganda.

Rebechi Jr. (2009) aponta, por sua vez, que o poema “Pós-tudo”, de Augusto de Campos, é um poema que irradia o mundo contemporâneo e que “mudei tudo” não reivindica mais uma posição “particularista”. Todos os contextos interpretativos são possíveis na leitura do poema, podendo-se levar em consideração a biografia do autor, a história do concretismo, os destinos da arte moderna etc. O “eu” do poema seria forjado tanto pelo grupo concretista como pela autoridade do poeta, que também é teórico.

Logo, o poema fundiria em uma mesma instância o poeta e o teórico. Valeria, entre outras coisas, o que está dito: a tensão entre a arte e a ciência. O poema pregaria, de forma adjacente, um movimento do moderno ao pós-moderno. O artigo apresentado por Schwarz no suplemento do jornal *Folha de S.Paulo* parece ligar, direta e negativamente, não só o poema “Pós-tudo”, mas toda a poesia concretista, às motivações e aos anseios da indústria cultural.

Augusto de Campos respondeu à análise de Schwarz, em 7 de abril de 1985, no mesmo suplemento, sob o título “Dialética da maledicência”,⁴⁷ tendo como ancoragem na escolha desse título a referência ao texto representativo de Antonio Candido *Dialética da malandragem* (1970), de cunho materialista. E, desde as primeiras linhas do artigo, o poeta procurou desqualificar a análise do crítico sobre o poema “Pós-tudo”.

Desvalorizou o artigo de Schwarz, que, segundo o poeta, evidenciou uma perspectiva de teoria literária que busca compreender o objeto literário não somente pela esfera estética,

⁴⁷ “Dialética da maledicência”, de Augusto de Campos, publicado na *Folha de S.Paulo*, em 7 de abril de 1985. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9100&keyword=Campo&anchor=5426813&origem=busca&origemURL=&pd=5eba8c6bd8b3f04ef5475adcf003ace>.

mas a partir de condicionantes sociais. Considerou que Robert Schwarz é mais sociólogo do que crítico literário e, por isso, sua “crítica” no que tange à literatura não serviria. Classificou a análise realizada como um texto sem originalidade, mecanicista, sem reflexão sobre o trato com o objeto literário. Procurou “atacar”, desse modo, não apenas o crítico literário, mas também sua corrente teórica.

No entanto, é importante destacar que houve boas contribuições para a literatura a partir da análise de “Pós-tudo” tanto pelo que escreveu Schwarz quanto pelo que contribuiu o próprio Augusto de Campos para a produção e a defesa da sua obra poética.

Roberto Schwarz deu ênfase ao movimento de negar a visão do mundo pós-moderno, visto que esse só pode ser possível a partir de um mundo integrado. E o poema não pende para a integração, ao contrário, culmina na ideia de imprecisão e de fragmentação. A ênfase na imprecisão advém das diversas possibilidades interpretativas do sujeito enunciador do poema e da palavra “tudo”. O autor relativiza, assim, a própria validade do poema, do sujeito autor, do legado concretista, da modernidade em geral.

Já Augusto de Campos, ao produzir o poema, observou a naturalização da sociedade pós-moderna, com significativa participação e integração dos meios de comunicação de forma irreversível e inevitável. O poeta chama a atenção para novos contextos de leitura, de acesso ao poema, da tecnologia emergente e cada vez mais presente na sociedade no dia a dia. As novas possibilidades de leitura são materializadas pela ausência de pontuação no poema.

O poema pode ser lido em diversas direções: na horizontal, na vertical, na diagonal. E, com isso, adquire sempre novos significados, tal como a vida pós-moderna. Mas também pode ser interpretado como uma crítica ao pós-moderno através do emprego da ironia. Não dá para negar que pode, entre outras possibilidades, acenar para a aceitação do pós-modernismo como expressão literária legítima e na qual se insere o movimento concreto.

Por fim, o poema elucida a reafirmação do movimento concreto a partir da reformulação do fazer poético, ao enfatizar novos valores semânticos a determinadas palavras. E, como bem colocou Simon (1980), os poetas modernistas recusaram num primeiro momento as novas tecnologias, a urbanização, a modernização da cidade, mas não deixaram num segundo momento de incorporar todas essas novidades nas suas poéticas.

Logo, tanto no âmbito erudito quanto no contexto da cultura popular, ambos os autores apontaram para problemas que colocam a crítica literária diante do espaço de atuação, impressão e juízo; da razão da escolha; da realidade autônoma e da existência literária.

O poema “Pós-tudo (1984)” é considerado fundamental para o entendimento da poesia contemporânea, por colocá-la, junto à Poesia Concreta, na discussão sobre o entendimento

das questões teóricas ligadas à poesia. Assinala Venturini (2017) que o poema possui uma marcação linear corpulenta entre a modernidade concretista e o “pós” de Augusto de Campos, que sugere que não há nada mais de novo a fazer, ou dizer, depois do século XX, um século repleto de experimentações.

A cor preta, no fundo do poema, simbolizaria a ausência de cores, o vazio do século XX, promovido pelo consumo excessivo de ideias e produtos. As palavras em branco, por sua vez, representariam tudo o que já havia sido dito. O foco recairia, assim, sobre a própria linguagem: a palavra, participante e importante nesse contexto.

Corrêa (2011) ressalta que o poema “Pós-tudo” foi um marco histórico na obra de Augusto de Campos, pois o poeta conseguiu manter o rigor da vanguarda dos anos 1950 com o reaparecimento explícito do sujeito poético, fazendo, assim, uma reflexão sobre a própria obra.

O poema “Pós-tudo” (1984) marcaria uma fase da poética individual do autor, ou seja, não vinculada a um movimento literário específico. Ao fazer a análise do poema, evidencia-se que, na sintaxe discursiva, as marcas de pessoa e tempo apontam para a enunciação do discurso. O “eu” é marcado a partir das desinências verbais “quis”, “mudei”, “mudo”. O tempo é marcado pelo advérbio temporal “agora”. Na semântica discursiva, a temática da metalinguística é fator primordial para o entendimento do poema. Para compreender o objeto “tudo” que o sujeito busca em “Pós-tudo”, é necessário conhecer a interdiscursividade presente na obra de Augusto de Campos. Corrêa (2011) considera, ainda, que a recorrência do verbo “mudar” instaura uma relação com esses outros discursos, nos quais a inovação é vista como fundamental para o fazer do enunciador.

Em relação ao plano de expressão, é necessário destacar que o poema utiliza a função estética da linguagem como a principal e mais relevante. No entanto, é igualmente importante registrar que o poema apresenta inúmeras possibilidades de leitura e interpretação. Os autores utilizados para a breve discussão e análise destacaram algumas dessas possibilidades de interpretação e de leitura.

É inegável que o poema “Pós-tudo” e toda a discussão em torno dele propiciaram o reconhecimento do caráter transformador do concretismo, bem como o valor crítico, como elementos de grande importância para a literatura brasileira. Toda a análise de “Pós-tudo” foi relevante para retomar o poema “Luxo”, ao que observou Barbosa (2014). De acordo com ele, parece que a discordância analítica de Schwarz incide igualmente sobre a mensagem do poema “Luxo”.

Pound (2006, p. 40) citou o poeta inglês Basil Bunting para propor que a “Grande

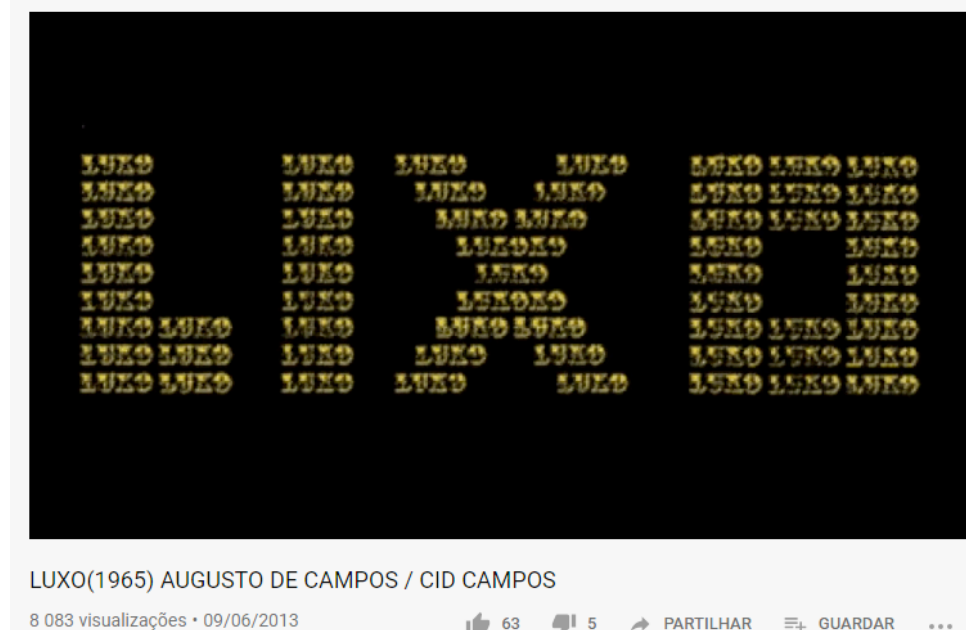
literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. Retomamos esse trecho para enfatizar o quanto o poema “Luxo” (1965), mesmo sendo apresentado por apenas uma palavra formada a partir de outra – “lixo” –, carrega um grau máximo possível de significado. A palavra do poema lança uma imagem visual na imaginação do leitor a partir do contexto vivenciado na sociedade e/ou da bagagem cultural do leitor.

Além disso, assim como “Greve” (1961) e “Cidade” (1963), o poema “Luxo” (1965), além da publicação em papel impresso (textos-fonte), no livro *Viva Vaia* (2014), é um poema que igualmente foi “transposto” para outras mídias, como a animação digital (texto transcriado) numa perspectiva de tradução como transcrição poética. Um exemplo do poema transcriado poeticamente é a publicação animada do poema constante na plataforma Youtube,⁴⁸ em 2013, vocalizado pelo próprio Augusto de Campos e com construção sonora e tratamento vocal de Cid Campos.

Consideramos coerente levarmos em conta metodologicamente o poema “Luxo” revisitado e re-criado por Augusto de Campos anos após a publicação do poema em papel, em 1965 (texto-fonte), como uma transcrição poética (texto transcriado). Haroldo de Campos (2011), a partir dos estudos de Benjamin sobre a tarefa do tradutor, expõe que o trabalho do tradutor é aquele que busca o “modo de significar” do original. E por isso, como poeta, tradutor e teórico da poesia e da tradução, prefere chamar o processo de tradução de recriação e transcrição, mesmo numa perspectiva intralingual. Tal perspectiva é percebida na análise dos poemas de Augusto de Campos em questão. O texto traduzido/transcriado em formato digital é descrito a seguir.

⁴⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yM8h9Ak5_tw

Figura 25 – Imagem na tela do poema “Luxo” (1965) em animação digital (2013)



Fonte: Augusto de Campos e Cid Campos (2013).⁴⁹

O poema no formato digital (texto transcrito) tem duração temporal de 1 minuto e 27 segundos. Aparece maior na tela de fundo preto e vai se “distanciando” até formar a palavra que vemos anteriormente. E nesse movimento a palavra “luxo” é lida repetidamente pelo autor e “posteriormente” a palavra “lixo” é igualmente lida/oralizada. Percebe-se, a partir dessa construção, que o poeta está em constante “revisita” ao seus poemas. Além disso, esses poemas publicados na primeira metade da década de 1960, especialmente, foram apresentados no contexto contemporâneo com todas as possibilidades digitais, sonoras e visuais que permite a tecnologia.

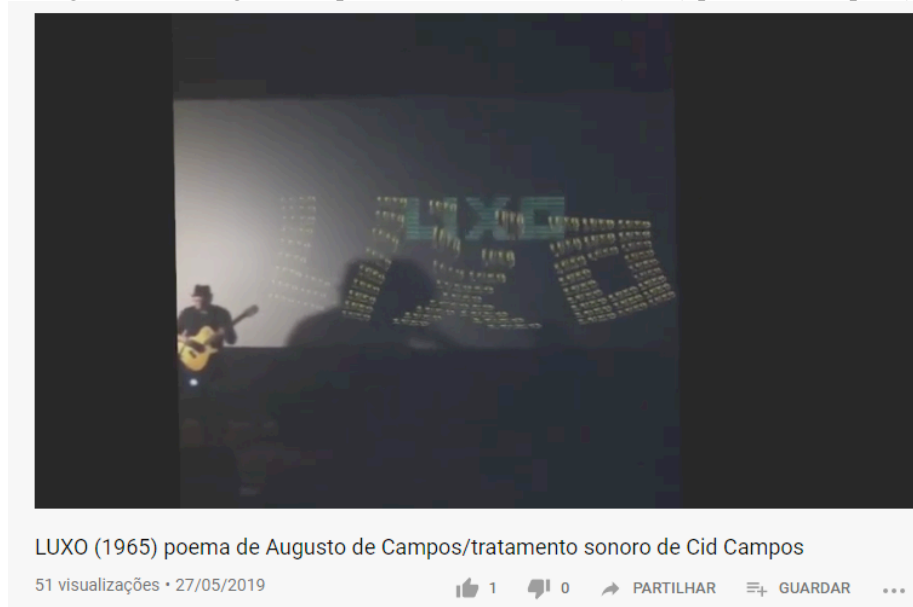
Segundo Barbosa (2014), desde o início da criação da Poesia Concreta, os autores, especialmente Augusto de Campos, já demonstravam uma preocupação de fazer uma poesia diferente, mais atenta aos recursos disponíveis e à forma da página ou do suporte para a publicação.

Uma obra fundamental de Augusto de Campos, nesse sentido, foi “Caixa Preta” (1975), em que o leitor pode “montar” os poemas e participar ativamente da construção poética. Atualmente, o poeta incorpora na “recriação” dos seus poemas concretos a linguagem *flash*. Logo, tudo que se “vislumbrou” desde a década de 1950 e 1960 em relação à possibilidade de a poesia ser essencialmente *verbivocovisual* foi materializado pelas facilidades dos recursos digitais disponíveis.

⁴⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yM8h9Ak5_tw&t=15s

O poema “Luxo” (1965) também fez parte do *show Poesia é Risco* no Centro Cultural São Paulo (CCSP), em maio de 2019, na Virada Cultural da cidade. A imagem a seguir ilustra esse *show*.

Figura 26 – Imagem da apresentação de “Luxo” (1965) por Cid Campos (2019)



Fonte: Augusto de Campos e Cid Campos (2019).⁵⁰

O poema “Luxo” (1965) possui uma dimensão espacial muito importante, uma vez que o espaço e/ou o suporte de publicação é primordial para a análise do poema e sua “visualização” em múltiplas possibilidades. É o caso de novas leituras a partir dele com a palavra “lixo” sendo constituída ou (re)constituída no “todo” do poema como transcrições poéticas.

Haroldo de Campos (2011, p. 30) reafirma sua concepção da tradução de poesia “como transcrição, *creative transposition*, *Umdichtung* (transpoetização)” a partir dos reencontros teóricos com Jakobson e Walter Benjamin. A influência de Jakobson volta-se para o redesenho da “função poética”, que em Benjamin corresponde à “parafiguração”, capaz de captar as “afinidades eletivas” entre original e texto traduzido. Na teoria, conforme Haroldo de Campos, Benjamin ratifica a concepção da “matriz aberta” do original como nova maneira de encarar a translabilidade dos textos poéticos.

Assim, a publicação do poema “Luxo” em papel (texto-fonte) permite ao leitor a percepção de que a leitura do poema de perto é uma sequência da palavra “luxo”, que no todo

⁵⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJcgcY-g3bk>

forma a palavra “lixo”. De perto é “luxo” e de longe é “lixo”. Mas, com a publicação do poema em contexto digital (texto transcrito), o jogo “perto/longe” é mais direto, uma vez que o poema aparece de forma “macro”, ou seja, maior na tela e vai se distanciando aos poucos até ser possível perceber no todo a palavra “lixo”.

Ao movimento desse distanciar, o poeta vai lendo primeiramente uma sequência de “luxo” e posteriormente uma sequência repetida da palavra “lixo”. Há um sentido de profundidade, movimento, o “luxo” dentro do “lixo”, e vice-versa. Podemos enfatizar essencialmente uma crítica social do que é consumido contemporaneamente e/ou dos valores sociais vigentes na busca por *status*, pelo consumo, pela “aparência” etc. Muitas podem ser as interpretações.

Revelar a atualidade do atual é função primeira da poesia, função essa que a formulação idealista do fenômeno poético procura identificar com a experiência ontológica metafísica. Quando se atribui ao poeta a missão órfica de “nomear as coisas” não se está dizendo, na verdade, senão que ele, ao falar delas, revela-lhes a atualidade, a condição histórica: tira-as da sombra, do limbo, para mostrá-las, reais, concretas, aos homens. (GULLAR, 2002, p. 248, grifo do autor).

A poesia como vertente de uma arte é carregada de sentidos e produz uma mensagem. A poética de Augusto de Campos esboça muitos sentidos e tem um engajamento também social, sobretudo nos poemas analisados e publicados no início da década de 1960, como “Greve” (1961), “Cidade” (1963) e “Luxo” (1965).

Ainda que o próprio Augusto de Campos tenha considerado que o poeta é acima de tudo um artista, sua poesia foi e é engajada socialmente. Entendemos, assim como escreveu Siscar (2010, p. 64, grifo do autor), que a poesia está investida de provocações sociais e espelha o social.

Os traços semânticos da *crise*, do *colapso* ou do *naufrágio* são reiterados, insistentemente, como sentido da experiência presente, entendida como dissimetria entre poesia e modernização, quer esta seja vista como excesso ou como falta. Entretanto, o mal-estar do presente como época de desolação, de falta de condições de poesia, de *falta* de poesia ou de poesia que falta, é mais (ou menos) do que uma informação, uma constatação sociocultural ou estética: ele constitui o modo pelo qual a poesia apresenta modernamente seu “programa”, seu sentido dentro do conjunto de vozes sociais.

Para expressar o sentido da poesia dentro das várias vozes sociais citadas por Siscar (2010), antes vamos exprimir algumas provocações realizadas por Gullar (2002), que observou que a literatura e a arte importada trazem consigo visão de mundo e colocação de problemas sociais ou existenciais, políticos, filosóficos, estéticos, religiosos que influenciam

diretamente a formação da intelectualidade brasileira.

Em relação à situação da poesia brasileira, houve entre os poetas uma redescoberta do cotidiano como palco do drama social. Mas, geralmente, também se considera que o engajamento do poeta na luta política é fruto de equívoco ou oportunismo. Entende-se que a literatura é um campo, dentre outros, em que se observam e se formulam as experiências humanas. Desse modo, a compreensão dos fenômenos literários pode ser resultante de uma pressão da realidade social sobre a realidade literária, e vice-versa. Uma afeta a outra.

A ideia básica do movimento concreto, segundo Gullar (2002), é a rejeição do discurso e a conseqüente valorização gráfica do poema a partir das experiências poéticas externas, como “*Un Coup de Dés*”, de Mallarmé, do final do século XIX; os “*Caligrammes*” de Apollinaire; as “palavras de liberdade” dos futuristas.

O rompimento de Mallarmé com a construção linear, unidirecional, da linguagem, no poema *Un Coup de Dés*, e a busca de uma construção aberta, multívoca, espacializada, é a superação da linguagem simbolista que pretendia, com metáforas e símbolos, vencer a lógica positivista das relações de causa e efeito. (GULLAR, 2002, p. 214).

Assim, valorizam-se também o aspecto formal e a desagregação da sintaxe discursiva de poetas brasileiros como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

O concretismo poético, surgido em fins de 1956, é o redespontar das tendências internacionais vanguardistas, mas com um caráter que não havia no concretismo plástico: a poesia concreta brasileira pretende ser um passo adiante na própria vanguarda internacional, o desenvolvimento das experiências de Pound e Joyce. Essa pretensão indica, em que pese o considerável grau de ingenuidade que a informa, o nível de desenvolvimento da poesia brasileira que, em termos gerais, já podia se ombrear com a melhor poesia da época. (GULLAR, 2002, p. 198).

É importante observar que o movimento concreto se manteve por algum tempo desligado das temáticas nacionais de relevância social, mas não permaneceu alheio à realidade brasileira. E as publicações dos poemas “Greve” (1961), “Cidade” (1963) e “Luxo” (1965), de Augusto de Campos, demonstram isso.

Percebe-se que, com a manifestação da poética concreta, o livro perdeu a supremacia de publicação, já que a palavra pode ser manifestada em diversos outros suportes, materializada em outros espaços: uma caixa, um cubo azul etc. Observa-se também a necessidade do branco, do vazio, do silêncio como parte da arte poética.

A Poesia Concreta contribuiu, sobretudo, para que os valores da linguagem fossem

também vistos como meio de comunicação social e não apenas como código para iniciados. O poeta não precisa necessariamente escrever para os críticos e/ou para a “história literária”, mas, sobretudo, escrever sobre os fatos para os homens na atualidade vivenciada por todos.

2.1.3.1 Um pouco mais da análise das categorias de tempo e espaço no poema “Luxo”

Vamos descrever como o poema “Luxo” (1965) (texto-fonte) apresenta-se em relação às categorias de tempo e espaço nas publicações posteriores (textos transcritos) realizadas pelo próprio Augusto de Campos nos diversos suportes e meios artísticos de publicação e manifestação poética.

A primeira análise partirá da própria publicação impressa do poema em livro, a segunda análise enfatizará a publicação digital do poema a partir da possibilidade de conexão digital e a última análise será da manifestação do poema em apresentação artística.

O poema “Luxo” (1965) é um dos mais representativos da Poesia Concreta e um dos mais relevantes poemas de Augusto de Campos, tendo “nascido” a partir de um “protesto” na exposição de que participavam Augusto de Campos e Waldemar Cordeiro na Galeria Atrium, em São Paulo, em 1964. No evento, Augusto de Campos expunha os seus poemas intitulados Popcretos, que serão analisados a seguir.

Houve quem se revoltasse com a exposição e deixasse a palavra “lixo” rabiscada entre as obras expostas dos artistas. Augusto de Campos fez dessa palavra um meio de comunicação e criação poética como forma talvez de “resposta” ao acontecimento presenciado. Conforme observou Campos (Raquel, 2019, p. 119), “O que o público ou a crítica consideraram lixo pode se recriar e virar poesia nas mãos de Augusto”. E assim o poeta o fez.

O poema foi publicado impresso em 1965 e republicado diversas outras vezes em formato livro. Nesta análise vamos nos ater à republicação do poema no livro *Viva Vaia*, em 2014, nas páginas 118 e 119, já mostradas anteriormente. A publicação em papel (texto-fonte) conta com duas páginas, pois o poema encontra-se inserido através de colagem na página 119 e dobrável em três partes para que o leitor o abra e consiga realizar a leitura. Novamente enfatizamos que o poema no formato impresso pode ser lido a qualquer tempo e espaço desde que o leitor tenha acesso ao livro em questão.

É importante observar na publicação impressa (texto-fonte) o cuidado que Augusto de Campos teve com a escolha da fonte na formação da palavra poética, pois é a partir dela que se compreende melhor o poema, uma vez que a fonte escolhida tem estreita relação com o

anúncio realizado no jornal *O Estado de S.Paulo*, em 7 de outubro de 1965, que oferecia apartamentos de alto luxo em Higienópolis.

Ressalta Campos (Raquel, 2019, p. 119) que

A ironia da escolha da fonte é fundamental para entendermos o poema. O escárnio ao “alto luxo” de uma elite econômica e social mostra ao leitor quem esta de fato é. Os “exigentes” com gosto refinado, na verdade, não passam de farsa apresentada iconicamente: lixo em lugar de luxo.

A imagem do anúncio pode ser consultada a partir da publicação da tese de Raquel Bernardes Campos, disponível digitalmente.⁵¹ Ela obteve acesso aos arquivos pessoais de Augusto de Campos e ressaltou que a ironia com que o autor concebe esse poema, ao partir do anúncio dos potenciais moradores dos apartamentos de alto luxo no baixo Higienópolis, se compara à crítica do autor à concepção de literatura como algo inalcançável ou inacessível.

Segundo Campos (Raquel, 2019), embora alguns críticos considerem os poemas de Augusto de Campos difíceis, a intenção do poeta jamais foi torná-los exclusivos. E justamente o fato de o autor ter enfatizado o caminho artístico para os seus poemas apresentando-os em outros contextos retrata tal aspecto.

Acrescentaremos a publicação desse poema no formato digital (texto transcrito), na apresentação no palco, na vocalização etc., começando por enfatizar que a publicação de “Luxo” está ancorada em acontecimentos vivenciados pelo autor em determinado tempo e espaço: Galeria Atrium, em 1964. A publicação original (texto-fonte) do poema é de 1965.

Desse modo, o poema concreto torna-se um campo ideal de experimentações dessa natureza, recorrentes na poesia de Augusto de Campos, chamadas por ele de *metarretórica*, sublinhando que se trata, especialmente, de formas equivalentes para determinados processos retóricos, pois o que se traduz, no caso da poesia de Campos, não seria o sentido de um texto, mas sua arquitetura interna. Observa Ferraz Jr. (2017, p. 207):

O objeto da metarretórica é o fundamento semiótico de uma metáfora, de um palíndromo, de um anagrama etc. Ao projetar sistemas icônicos sobre estruturas verbais, o poeta cria essas formas complexas, que transitam entre os diversos níveis de construção dos poemas, explorando as relações entre códigos que constituem sua unidade.

Augusto de Campos, ao produzir um poema objetivo, o poema-objeto, possibilita a investigação metodológica e poética através da metalinguagem no que diz respeito à questão

⁵¹ Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/35067/1/2019_RaquelBernardesCampos.pdf

da leitura desse poema, por exemplo. Ele amplia os horizontes da semiótica. A própria linguagem é tematizada e possui a capacidade de gerar sentido por si mesma.

O poema de Augusto de Campos tem como característica uma alta capacidade de condensação e inovação linguística, sobretudo em relação ao uso de distintas isotopias em um mesmo texto poético. “O poema concentra-se em sua própria estrutura, em seu processo de composição, criando um efeito de objetividade poética; seu conteúdo tem por assunto sua expressão” (CORRÊA, 2018, p. 88).

O poema “Luxo” é forma e conteúdo em si. É interessante saber o contexto de publicação para o entendimento da sua “chave léxica”; uma vez compreendida tal circunstância que fez o autor produzir o poema, é possível fazer diversas reflexões a partir do que parece “simples” – um poema de apenas uma palavra (ou seriam duas?) e que nos “diz” tanto.

Diz tanto a respeito da própria configuração da sociedade, de valores etc. “O emprego da palavra ilhada e da sintaxe espacial potencializava o sentido e a forma, denotando uma tentativa de superação das barreiras entre a própria linguística e as artes sonoras e plásticas” (PELEGRINI, 2001, p. 46)

Há o sentido potencializado na montagem do poema-palavra, uma vez que a palavra “luxo” está repetidas vezes na parte interna do poema e a palavra “lixo” consolida-se na parte externa do poema, que espacialmente está apresentada de modo linear na colagem da página impressa no livro *Viva Vaia*. A fonte escolhida remete ao anúncio inspiração do poema, bem como à cor da letra: um dourado.

Nesse sentido, podemos novamente citar Pelegrini (2001), quando observa que o concreto no plano linguístico visava à substituição da estrutura frásica do verso por estruturas nominais, que estabelecem relações estratégicas e não lineares com os espaços em branco (horizontal/vertical/diagonal). É exatamente isso que ocorre em “Luxo”, quando o poema se consolida com a configuração de palavras nominais – “lixo”, “luxo” – e a apresentação no modo horizontal na página.

Observa-se que, para além da apresentação na página, Augusto de Campos faz com que “lixo” e “luxo” dividam o mesmo espaço poético em contextos temporais diversos. Argumenta Campos (Raquel, 2019) que esse poema possui uma abertura que remete à postura antropofágica de Oswald de Andrade com a incorporação do “lixo” ao que normalmente não é considerado poético, além de luxo e lixo, através da paronomásia, estabelecerem entre si uma relação de similaridade semântica por meio da similaridade sonora.

Além disso, podemos destacar que o poema parece se tornar cada vez mais um poema

atemporal por tudo que pode constantemente evocar. E talvez por esse motivo o próprio Augusto de Campos o revisitou ou revisita tantas vezes, transcribindo-o poeticamente, como ocorreu quando o autor passou o poema da forma impressa (texto-fonte) para a possibilidade de figurar numa publicação em contexto digital (texto transcrito). A perspectiva da transcrição poética é necessária nessa análise, conforme expõe, pois acredita-se na lógica desse processo no contexto de publicação e re-publicação do poema “Luxo”.

Haroldo de Campos (2011, p. 34), ao enfatizar o processo de transcrição poética, cita Paulo Ronái para demonstrar que tradução é arte diante da impossibilidade teórica da tradução literária. “Então, para nós, tradução de textos criativos será sempre recriação ou criação paralela, autônoma, porém recíproca [...] traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma, enfim tudo que forma [...] a iconicidade do signo estético.”

Esse processo é verificável na transposição poética do poema “Luxo” em publicação no formato impresso (texto-fonte) e na re-publicação, na sua re-criação, no formato de poema “Luxo” digital (texto transcrito).

Augusto de Campos, ao publicar o poema “Luxo” em plataforma digital (texto transcrito) com animação visual e sonoridade, demonstra que pode transcriber, ultrapassar outras possibilidades de publicação do poema, não mais somente no formato impresso (texto-fonte). Nesse sentido, vai ao encontro do que imaginava Mallarmé para a poesia, para “além” do suporte livro.

A versão digital (texto transcrito) do poema “Luxo” encontra-se facilmente manipulável a partir do acesso à plataforma Youtube.⁵² O poema possui duração de 1 minuto e 27 segundos. Em relação ao espaço, o poema aparece em fundo preto com letras amarelas. As letras ocupam o espaço ampliado da tela, ou seja, elas aparecem maiores e vão se distanciando (adquirindo movimento na tela) à medida que o tempo vai passando para constituir a totalidade do poema.

O início do poema aparece com a tela em formato retangular com fundo preto em que o destaque está na letra “x”, formada pela palavra “luxo” repetidas vezes. Mas, à medida que o tempo do poema vai avançando, a letra vai se distanciando e as demais letras que formam na parte externa o todo do poema vão aparecendo. Ao mesmo tempo há uma sonorização para o poema, uma vez que o próprio poeta Augusto de Campos o vocaliza, em parceria nesse processo com o filho Cid Campos, que faz o tratamento vocal e a construção sonora.

Vamos apresentar uma breve sequência de imagens do poema digital (texto

⁵² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yM8h9Ak5_tw

transcrito) para que se possa ter uma ideia de como isso acontece no espaço da tela e como se dá temporalmente a construção da imagem do poema no formato digital.

Figura 27 – Imagem inicial do poema digital “Luxo”



Fonte: Augusto de Campos e Cid Campos (2013).⁵³

Figura 28 – Imagem intermediária do poema digital “Luxo”

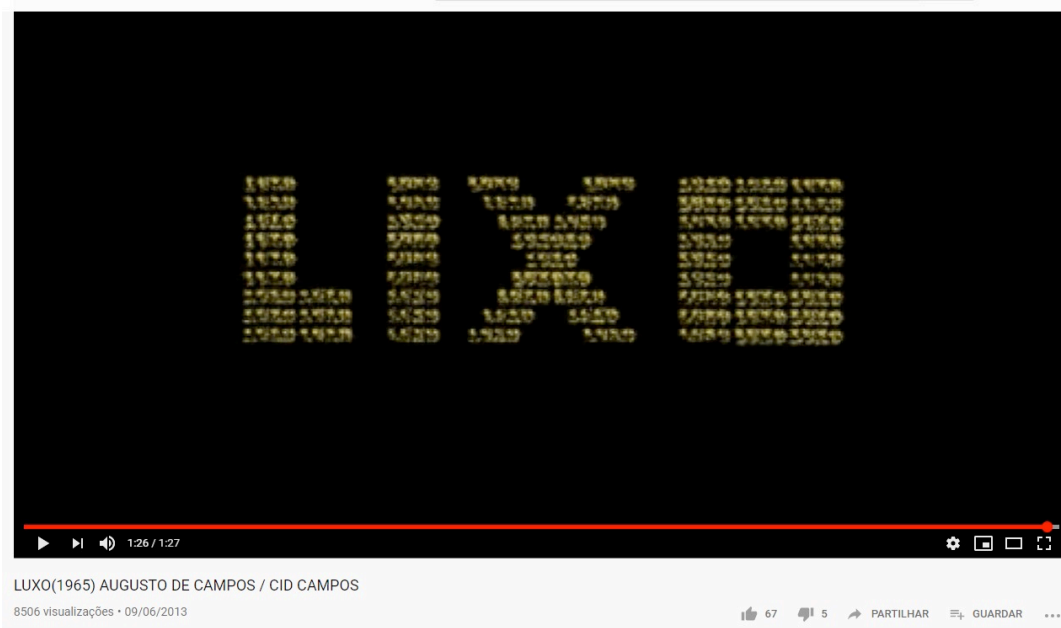


Fonte: Augusto de Campos e Cid Campos (2013).⁵⁴

⁵³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yM8h9Ak5_tw

⁵⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yM8h9Ak5_tw

Figura 29 – Imagem final do poema digital “Luxo”



Fonte: Augusto de Campos e Cid Campos (2013).⁵⁵

Percebe-se que Augusto de Campos, a exemplo da versão impressa (texto-fonte), preocupou-se com o planejamento da apresentação do poema tanto no âmbito temporal quanto no âmbito espacial no contexto digital (texto transcriado). As letras “deslizam” na tela em uma amplitude como formato “zoom” numa perspectiva de cima para baixo. E, à medida que o tempo “vai passando”, o todo da palavra-poema vai se consolidando na tela até que o leitor tenha a imagem da totalidade do poema, que vai, aos poucos, ficando menor e a tela preta ao redor ficando maior.

É a expressão do luxo em evidência se tornando “lixo” no final. As categorias de tempo e espaço foram importantes para a apresentação do poema no formato digital (texto transcriado). Nota-se, desse modo, que o poeta trabalhou eletronicamente o poema, dadas as condições apresentadas pela poesia na contemporaneidade.

Os poetas concretos sempre foram receptivos na teoria e na prática de tradução com a teoria de Pound de tradução criativa (CAMPOS, H., 2011) e, por isso, tradução crítica. Este é outro nome importante na configuração do termo de transcrição poética proposto por Haroldo de Campos e aplicado aqui na análise dos poemas de Augusto de Campos, quando este os re-visita ou os re-cria na perspectiva de apresentação eletrônica.

Assim como resgatamos o termo e conceito de “pervivência” a partir da concepção de Scramim (2019) na perspectiva do conceito de ambivalência, nesta análise das manifestações

⁵⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yM8h9Ak5_tw

poéticas e das transcrições do poema “Luxo” resgatamos a ambivalência da simultaneidade da apresentação estética do poema para além do impresso (Poesia Concreta) como poema transcrito com perspectiva sonora (apresentação artística) e como poema digital/eletrônico.

Sobre as categorias de tempo e espaço, resgatamos aqui o que proferiu Jameson (1997), de que há a emergência de uma escrita que nos lê, em vez de nós a lermos, através do poder ativo e produtivo com as estruturas padrão e com as possibilidades advindas dos programas de computador. O poema “Luxo”, de Augusto de Campos, parece constituir um exemplo claro desse processo, uma vez que amplia a concepção temporal e espacial.

É um poema que se faz ativo e produtivo com as estruturas padrão, pois foi produzido inicialmente no papel em uma estrutura com fundo branco e letras douradas, em fonte especial disposta internamente formando a palavra “lixo” a partir da repetição da palavra “luxo”. No formato digital o fundo da apresentação do poema aparece em preto e as palavras estão na cor amarela.

O poeta, no entanto, não deixou de considerar as possibilidades técnicas computacionais disponíveis para fazer a recriação poética de “Luxo”, imprimindo-lhe animação, movimento, sonorização. Nesse sentido, as noções de tempo e espaço são alteradas. Ao disponibilizar o poema digitalmente, o tempo se torna múltiplo, já que o leitor do poema pode “acessá-lo” quantas vezes julgar necessário para ler, para ouvir, para ver a animação do poema projetado na tela.

Para além desse espaço poético digital, Augusto de Campos possibilitou a projeção do poema para o palco. Recentemente o poema fez parte do repertório apresentado no *show* intitulado *Poesia é Risco*, solo de Cid Campos, no CCSP, em São Paulo, na Virada Cultural, em 2019. Parte do *show* no que tange especialmente a esse poema foi disponibilizada através da plataforma Youtube⁵⁶ pelo próprio Cid Campos.

A apresentação cultural do poema dura 1 minuto e 20 segundos e conta com a sonorização e o solo de Cid Campos. Ele fica no lado esquerdo do palco com violão e o poema é projetado na parede ao fundo, em que se “mescla” duas vezes na projeção. Há um efeito do poema ao ser projetado no fundo do palco e ao mesmo tempo do lado externo.

O leitor pode assistir a esse *show* a partir do dispositivo digital e de conexão com redes. A projeção duplicada do poema forma outras letras, bem como permite identificar outras cores para o poema para além do amarelo, dourado da impressão impressa: o verde.

Seguem algumas imagens para melhor elucidar o que estamos procurando descrever.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJgcY-g3bk>

Mesmo que se façam presentes aqui as imagens da plataforma digital, nada substitui acessar o ambiente para vivenciar o que está sendo descrito; ouvir; ler o poema; fazer “parte” do *show* apresentado.

Figura 30 – Imagem inicial do poema “Luxo” no palco



Fonte: Augusto de Campos e Cid Campos (2019).⁵⁷

⁵⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJcgcY-g3bk>

Figura 31 – Imagem intermediária do poema “Luxo” no palco



LUXO (1965) poema de Augusto de Campos/tratamento sonoro de Cid Campos

Fonte: Augusto de Campos e Cid Campos (2019).⁵⁸

Figura 32 – Imagem do poema “Luxo” em movimento no palco – primeiro plano



LUXO (1965) poema de Augusto de Campos/tratamento sonoro de Cid Campos

Fonte: Augusto de Campos e Cid Campos (2019).⁵⁹

Percebe-se que a projeção do poema segue a mesma orientação apresentada no poema na publicação digital (texto transcrito), o que muda é que a projeção é num palco e conta

⁵⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJcgY-g3bk>

⁵⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJcgY-g3bk>

com a presença do compositor, que está num lugar específico fazendo parte da apresentação e da consolidação do poema nesse espaço. Nesse contexto o espaço é o palco do CCSP e o tempo é o dia 18 de maio de 2019, com duração de apresentação de menos que 2 minutos.

Enquanto ocorre a composição do poema no palco, ele vai aparecendo projetado mais de uma vez em sobreposição, como se estivesse em *loop*, até aguardar o final da composição do poema no palco. Pela sequência de imagens dá para se ter uma noção do que foi descrito aqui, caso não seja possível acessá-lo. A projeção do poema participa da apresentação musical, uma vez que, ao ressaltar o som do “i” da palavra “lixo” em determinado instante da composição, o poema “balança”, “estremece” na imagem. É aquele que está em primeiro plano. Sobre essa parte da apresentação do poema, destacamos o comentário de Campos (Raquel, 2019, p. 124):

A repetição incessante das muitas vozes que em tempos diferentes a pronunciam é interrompida em certo momento pela palavra *lixo* – com um efeito sonoro quase que robótico – criando uma interferência e dominando o restante do poema. No fim, ouvimos com clareza, cantado em voz mais aguda, o *lixo*, que agora reina absoluto no poema.

O que está em segundo plano possui imagem fixada ao fundo do palco. O movimento do poema segue o ritmo da composição até o poema “desaparecer” num fundo preto. Logo mais vêm as credenciais do poema e da apresentação, como pode ser observado a seguir.

Figura 33 – Imagem final da apresentação de “Luxo”



Fonte: Augusto de Campos e Cid Campos (2019).⁶⁰

A relação da Poesia Concreta com a música está associada, sobretudo, ao contato que Augusto de Campos manteve com os músicos da Escola Livre de Música, às referências e às influências de Anton Webern (inspirador de *Poetamenos*) e John Cage, à parceria com Caetano Veloso (tropicalismo e antropofagia), à oralização e à musicalização por esse músico de diversos poemas concretos (antologia *Viva Vaia, Caixa Preta*) e à série *Poetamenos*.

Em *Poesia é Risco*, percebe-se a musicalidade oculta nos poemas tipográficos, além, é claro, da parceria com o filho Cid Campos em diversos projetos e apresentações musicadas de sua poesia, como nesse *show* de 2019.

Desse modo, como bem destacou Lacerda (2004), a *verbo-voco-visualidade* poética se vê potencializada ao se projetar em parâmetros materiais mais amplos com a interferência dos aparatos tecnológicos, que materializam a extensão dos elementos verbais, sonoros e visuais das composições poéticas. No espetáculo multimidiático notam-se a colaboração e a importância do videopoema.

Os recursos da informática permitiram o que era imaginado pela Poesia Concreta nos anos 1950 e 1960 se tornar plenamente realizável no contexto mais recente da poesia. A mídia eletrônica proporcionou à poesia ficar em movimento, passar da bi para a tridimensionalidade, além de sonora, com fundo musical materializando-se na videopoesia.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJcgY-g3bk>

Araújo (1999) relatou que em 1992 o projeto da videopoesia foi empreendido em parceria entre engenheiros e poetas, entre eles, os poetas concretos na Escola Politécnica da USP, sendo composto dos poemas “Bomba” e “SOS”, de Augusto de Campos; “Parafísica”, de Haroldo de Campos; “Femme”, de Décio Pignatari; “Dentro”, de Arnaldo Antunes; e “O Arco-Íris no Ar Curvo”, de Julio Plaza. O projeto foi finalizado em 1994, quando todos os poemas estavam materializados em vídeo.

Apresentaremos brevemente aqui os poemas citados de Augusto de Campos – “Bomba” e “SOS” – para enfatizar que, antes das possibilidades digitais ofertadas com o advento da internet, os poetas concretos concentravam-se na materialidade da Poesia Concreta *verbivocovisual* através da videopoesia até chegar à poesia digital (texto transcrito), como mostrado.

Mas, ainda que esses poemas tenham sido trabalhados para se tornarem videopoemas na década de 1990, eles originalmente surgem na publicação impressa (texto original) e contemporaneamente podem ser acessados em rede através da internet. Observa Campos (Roland, 2003, p. 123): “A internet, por sua vez, abriu novos (ciber) espaços, difundindo a integração das mídias, e fortalecendo o caráter interativo dos ambientes multissensoriais hospedados nas telas dos micros”.

Descrevendo um pouco mais o processo, citamos novamente Campos (Roland, 2003, p. 125):

Muito se comenta, atualmente, a revolução hipertextual, e com frequência se especula o advento de mutações literárias passíveis de concretização por meio dos hipertextos. Estes, nascidos das peculiaridades da internet, têm efetivamente um caráter inovador. Sua vocação não-linear e interativa, remete, como observa Arlindo Machado, ao sonho de Mallarmé de um livro dos livros (Machado, 1996). Tal hiperlivro conteria a matriz heurística da produção textual, situando o leitor como operador em um universo literário virtual em processo de construção.

Augusto de Campos utilizou os recursos disponíveis com o advento da internet em seus poemas, transcribindo-os com os recursos de hipertextualidade. A transcrição poética é importante como paradigma de análise dos poemas apresentados – “Luxo” (texto-fonte) na forma impressa e “Luxo” (texto transcrito) no formato digital –, pois, conforme expõe Haroldo de Campos (2011, p. 20), o traço distintivo da operação tradutora “[...] é a semantização dos componentes formais da linguagem”.

O autor cita Jakobson para enfatizar que a poesia é intraduzível, só sendo possível a transposição criativa, tornando, desse modo, conhecido o teorema jakobsoniano da função poética, vista como “projeção do paradigma no sintagma”. O termo proferido por Jakobson de

transposição criativa foi entendido por Haroldo de Campos como “re-criação”, como “trans-criação” poética.

É dessa forma como entendemos o processo pelo qual passa o poema “Luxo” aqui analisado. Mas, para entendermos melhor como os poemas do autor chegaram à plataforma digital e eletrônica como “textos transcritos”, é interessante o percurso traçado. Para tal, é importante a análise dos poemas “Bomba” e “SOS”.

2.1.4 O poema “Bomba” (1986)

O poema foi publicado originalmente no jornal *Folha de S.Paulo*, no caderno literário “Folhetim”, número 565, no dia 11 de dezembro de 1986. As palavras “poema” e “bomba” ficam dispostas na página, de modo a simular uma explosão do centro para os cantos. A versão impressa conta com as letras em preto e o fundo branco. A fonte contou com a composição tipográfica. A distribuição das letras na página faz com que os símbolos adquiram uma distribuição icônica.

Nessa primeira versão, o poema apareceu em preto e branco e em sua confecção o poeta utilizou tipos Letraset para conseguir o aspecto gráfico desejado. Augusto de Campos, em muitos momentos de sua trajetória poética, utilizou tipos Letraset em seu ofício para transmitir os efeitos plásticos almejados em seus poemas. (ARAÚJO, 1999, p. 38).

Figura 34 – Poema “Bomba” em suporte papel



Fonte: Campos (A., 1994a).

É relevante destacar que, ainda na publicação impressa do poema, há um trabalho especial em relação à categoria de espaço. Destaca Araújo (1999) que Augusto de Campos já propunha o espaço tridimensional e a exploração dos campos significante e espacial não só em termos gráficos, mas também uma estrutura “sintético ideogramática”, isto é, com uma estrutura *verbivocovisual*. A partir dos dois significantes com estatutos imagéticos e acústicos, criou o poema com as palavras “poema” e “bomba”.

Além disso, a organização e a apresentação do poema em papel já preconizam um quadro cinético do movimento de uma explosão a partir de uma arquitetura geométrica que, por meio da configuração espacial das letras, materializa o formato e a lógica da explosão. Há uma forma assumida com uma lógica organicista, bem como um planejamento na escolha semântica das palavras para materializar os “ruídos” (consoantes) e os “tons” (vogais) que compõem os morfemas.

É importante destacar que a estrutura ideofônica em torno do “poema bomba” foi planejada pelo poeta e ficou configurada em um mecanismo milimetricamente calculado no branco da folha (um território primordial para a Poesia Concreta), ou melhor dizendo, “[...] o espaço atmosférico da folha ou de qualquer outro veículo que promova a possibilidade de expansão de feixes de sons”, segundo observa Araújo (1999, p. 46).

Após a versão em papel, o poema se materializou a partir do recurso da holografia. A holografia consiste em uma técnica de reprodução de imagens tridimensionais, um recurso visual bastante pesquisado e desenvolvido por Eduardo Kac.⁶¹ Foi aplicado por Moysés Baumstein no poema “Bomba”. O primeiro contato de Augusto de Campos com a holografia deu-se em 1985. Desde então, participou de exposições utilizando esse recurso na exposição Triluz (1986) e na exposição IdeHOLOGia (1987), junto com Décio Pignatari, Julio Plaza e Wagner Garcia, no Museu de Arte Contemporânea, entre outras.

Para Kac (2015), a holografia questiona as formas convencionais de percepção visual ao introduzir um método de registro tridimensional que abre possibilidades novas nos campos de expressão artística e de conhecimento científico. Os poemas holográficos são criados com o raio *laser* e as letras tridimensionais flutuam no espaço em função da posição do observador.

⁶¹ Artista contemporâneo pioneiro na arte holográfica, na arte digital, na arte da telepresença e na bioarte.

Para quem ainda não sabe, holografia é um processo de fixação da imagem em três dimensões muito mais sofisticado do que o tradicional 3D. A técnica é complexa e utiliza recursos de ponta, como o raio *laser*. Devido à extrema precisão dos instrumentos e à delicadeza de seu funcionamento, um laboratório de holografia recebe cuidados que quase lembram a ficção científica. (ROELS Jr., 1986).

Salienta Kac (2015) que, historicamente, a prensa tipográfica foi inventada no século XV e aperfeiçoada no fim do século XIX e no início do XX. Na segunda metade do século XIX, Mallarmé transformou a poesia tomando posse dos processos tipográficos, pois até então era um fenômeno acústico, sobretudo de recitação oral, e posteriormente passou a ser visual (para ser olhada e lida). Roels Jr. (1986) destaca que, depois de Mallarmé, as questões sobre a síntese entre palavra e imagem têm sido retomadas em vários níveis de elaboração, como, por exemplo, na Poesia Concreta.

Surge, assim, uma nova sintaxe visual que, em oposição ao branco mallarmaico, articula o poema a partir de volumes invisíveis, buracos negros tridimensionais. É por essa razão que o poema adquire independência do suporte e, pensando ainda em termos de imagem real, permite que o espectador passe a mão entre a página e a sua projeção holográfica.

Observa-se que o poeta, desse modo, conforme ressalta Kac (2015), liberta a palavra da página, da bidimensionalidade impressa do poema visual, por meio da holografia, da imagem real. A imagem holográfica pode se apresentar como imagem virtual (holograma) ou real (frente do holograma).

Isto permite que o leitor abra um livro de poemas holográficos e o poema propriamente dito esteja flutuando no ar a 50 cm de distância da página, por exemplo. Sim, porque a holografia pode ser impressa com grandes tiragens e baixo custo – o que fará dela indubitavelmente a forma de impressão do futuro. (KAC, 2015, p. 1).

Logo, a aplicação de holografia ao poema “Bomba” demonstra o quanto Augusto de Campos é receptivo às novas técnicas, às configurações e às possibilidades dos recursos disponíveis para a poesia.

Na versão do poema em videopoema, os efeitos gráficos sonoros propostos pela holografia são virtualizados. Vamos destacar a explicação de Araújo (1999, p. 41) para caracterizar como o poema se apresenta nessa nova possibilidade de publicação:

[...] as palavras “poema” e “bomba” são projetadas em um movimento centrífugo, como estilhaços de uma granada – cuja simbologia é tão próxima à poesia – que partem do centro da tela, em uma expansiva explosão cinético catódica, para fora do vídeo, tentando atingir o leitor espectador. Esse movimento é ainda enriquecido pela combinação das microarticulações significacionais que sofrem um processo de

metamorfose semântica explícita nas trocas de sentido dos microssignificantes “p”, “b”, “e” e “m”, que ao se repetirem mesclam em um mesmo espaço os significantes “poema” e “bomba”.

Essa mesma explicação pode ser aplicada na transcrição do poema para clip-poema, ou seja, para a possibilidade de publicação do poema em ambiente digital disponibilizado através da página virtual de Augusto de Campos.⁶² As palavras que o constituem, como “poema” e “bomba”, surgem em movimento a partir do centro da tela para os cantos. E simulam os estilhaços de uma bomba a partir das palavras que formam o poema.

A forma do poema sai do modelo tradicional do verso, pois é apresentado em espiral do centro para as bordas, tanto na impressão em papel quanto no digital. Isso causa um impacto no leitor, visto que sai de sua “zona de conforto” ao se deparar com a poesia nesse formato.

Segundo Aguilar (2005), o poema “Bomba” possui como características influência de Mallarmé e Sartre, unidades carregadas de sentido que fazem “explodir os discursos analíticos-discursivos”, “explosão” da estrutura e expansão do poema – jogo de palavras entre as consoantes “b”, “p”, “m”.

Ferraz Jr. (2017) analisa o poema a partir de sua descrição – quando apresentado a partir da tela virtual – e da defesa da estrutura da mensagem como uma metáfora. Para o autor, os substantivos “poema” e “bomba” se alternam em círculos concêntricos formados por caracteres que aumentam de tamanho até resultarem na imagem de um texto que “explode” na tela em direção ao leitor. A partir da consideração do campo semântico das palavras “poema” e “bomba”, a figura estruturante da mensagem é a metáfora.

A partir da consideração semiótica de Peirce, a “explosão visual” do poema tem a função de signo icônico, de imagem; um ícone de natureza sensorial cuja apreensão se dá de forma imediata. Assim, Ferraz Jr. (2017, p. 209, grifo do autor) descreve que,

Neste caso, pelo simples ato de olhar a disposição dos elementos na página, de assimilar seus traços qualitativos, percebemos que o poema *se assemelha* à experiência (real ou ficcional) que temos do que seria uma explosão: a cor vermelha, ao fundo, sugere *calor*; as letras parecem fragmentos lançados caoticamente no espaço da página. Ainda nesse nível imediato de apreensão, podemos apreender a variação crescente no tamanho das letras como representação de movimento para além da página (ou da tela), como se esses fragmentos/letras se *aproximassem*, a cada círculo, do leitor.

A partir do *design* gráfico adotado, “p” e “b” figuram como uma mesma forma

⁶² Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/bomba.htm>

focalizada em ângulos distintos de um suposto movimento de rotação, ocorrendo o mesmo com “m” e “e”. Passa a existir a identidade visual entre os dois conjuntos de letras, mas isso talvez não seja identificado pelo leitor em uma primeira leitura.

O efeito da “confusão visual” entre os signos está associado ao movimento temático da explosão e ao sentido da metáfora. Há a impressão de um movimento caótico fragmentando as letras e lançando-as em órbitas que se expandem e se comprimem na tela ou no livro. O anagrama funciona como uma tradução do mecanismo retórico da metáfora.

De todo o exposto na análise do poema “Bomba”, ressalta Ferraz Jr. (2017) que a leitura da obra de Augusto de Campos deve estar atenta à função desempenhada nos poemas pelas informações não verbais. Sabe-se, geralmente, que os arranjos gráficos/espaciais desses poemas respondem por uma função icônica e que o autor se utiliza de recursos gráficos variados para traduzir em formas sensíveis determinados desvios retóricos. Através da imagem digital, temos para o poema “Bomba” a sequência de imagens:

Figura 35 – Poema “Bomba” – início da animação do clip-poema



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.⁶³

⁶³ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/bomba.htm>

Figura 36 – Poema “Bomba” – sequência da animação do clip-poema



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.⁶⁴

Pelo exposto, pode-se argumentar, o “poema bomba”, em versão computadorizada, é um “clipoema”, uma poesia visual, e empenha em sua construção teórico-estética elementos que em suas primeiras versões estavam apenas virtualizados, devido à impossibilidade técnica de operacionalizar plenamente aquele sentido verbivocovisual que, paradoxo poético, apresentava a estrutura do poema em suas primeiras versões. (ARAÚJO, 1999, p. 49).

Desse modo, as possibilidades técnicas e digitais materializam no poema como clip-poema todos os recursos almejados pela Poesia Concreta para a estrutura *verbivocovisual*. Digitalmente, os recursos gráficos apresentados no poema são a cor vermelha ao fundo, que pode ser associada ao fogo, à explosão, ao caos. As letras surgem misturadas na tela e se dispersam no sentido do centro para os cantos, assim como os objetos se dispersariam em uma explosão real.

Desde o início da apresentação do poema há uma sonorização por meio de vozes evocando as palavras “bomba” e “poema”. No final do poema, as palavras “poema bomba” são lidas/cantadas de maneira lenta até as letras desaparecerem; a bomba que o poema representou como o fim.

Retomando o que escreveu Benjamin (1975), a espacialização do tempo envolve a consideração do repertório metafórico que circunda a escrita de Augusto de Campos, que, ao

⁶⁴ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/bomba.htm>

escrever o poema “Bomba” no suporte papel, dispôs as letras de modo a simular uma explosão sobre um fundo branco.

As letras na cor preta dão a impressão de “explodir” do centro para as extremidades. Dão a impressão, pois no suporte papel não há o movimento das letras, e sim a ideia de movimento pela organização das letras no espaço do poema. Porém, a materialização do movimento das letras, o acréscimo de som e a reconfiguração da apresentação espacial e temporal para o poema podem ser demonstrados quando Augusto de Campos transcreveu/traduziu/revisitou o poema em outros momentos, quando da publicação a partir dos efeitos almejados através da holografia, da videopoesia e, por fim, do clip-poema disponível a qualquer tempo através do *site* do autor.

Assim, tal como no poema “Bomba”, o poema “SOS” não se apresenta de forma linear em relação ao verso. O espaço poético é reconfigurado e o tempo também. E, igualmente como “Bomba”, participou do projeto Vídeo Poesia – Poesia Visual, desenvolvido no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI), da Escola Politécnica da USP, entre 1992 e 1994.

Vamos igualmente apresentar o poema para contextualizar como Augusto de Campos chegou à transcrição digital, ao passar esses dois poemas – “Bomba” e “SOS” – antes para o videopoema e depois para a publicação digital, processo importante para contextualizarmos o percurso desenvolvido pelo poeta nas possibilidades de publicações para os seus poemas. Assim, deixamos mais claro o que já foi analisado no *corpus* dos poemas escolhidos para este estudo: aqueles publicados no início da década de 1960 e revisitados/transcritos posteriormente em outras épocas para outros suportes de publicação.

intenso que explora constantemente a materialidade dos signos e que busca por novas formas de diagramação. O poeta se comportaria como um “*designer* da linguagem”, termo mencionado por Décio Pignatari. Há uma sintaxe analógica no poema que aciona campos não verbais dentro de um código lógico.

Sobre a estrutura verbal do poema, Marcolino (2013) descreveu-a a partir dos círculos, mencionando que no primeiro círculo aparece o pronome pessoal “eu” projetado em oito línguas: grego, português, russo, alemão, italiano, francês, espanhol, inglês. No segundo círculo, o pronome pessoal muda para a primeira pessoa do plural (nós) e permanece na mesma indicação verbal que o anterior. Na parte relacionada ao plano do poema, observou que as esferas dos “eus” ocupa o espaço maior e o maior número de partículas (8), mas estão mais afastadas do centro.

Lembra, ainda, a entrevista do próprio Augusto de Campos, que, ao ser indagado se era intenção do poeta nesse poema discutir a problemática do “eu”, afirmou que o poema é um “antieu” e que almejou mostrar a pequenez do “eu” diante da infinitude do universo e do enigma da morte. O “SOS” central caminha para a solidão.

Acredita-se, assim, que o “eu” em várias línguas sugere um “eu universal” (grifo nosso). Há o sentimento de solidão cósmica, sugerido pela presença dominante do silêncio. E o centro representa e concentra as vozes e as etapas disseminadas através dos sete círculos anteriores, exibindo o “SOS” como pedido de socorro universal.

Já Aguilar (2005) contextualiza o poema a partir do leitor, que se precipita nessa espiral para se encontrar no final do percurso com a sua própria ausência. cremos que o poema demonstra uma situação de emergência em que a solidão é o principal problema: tema, termo e situação recorrentes no contexto contemporâneo. Isso é demonstrado digitalmente pelo autor, que apresentou o poema também com os recursos tecnológicos disponíveis e vigentes.

Assim, a versão digital do poema foi incluída no CD-ROM *Não – Clip-poemas*, podendo também ser observada, lida e contemplada no *site* do autor. No formato digital, há recurso de animação e as palavras “circulam” em movimento constante e em círculo, girando como uma roda. Há também som e oralidade a partir da declamação do poema pelo próprio autor.

No *site* do autor, há a informação de que os poemas apresentados fazem parte do livro *Não* (CAMPOS, A., 2003). E, ao lado de “SOS” (2000), estão também disponíveis para manipulação e leitura digital os poemas “cidade city cité” (1999), “instante” (1999), “criptocardiograma”, “rever” (1999) e “sem saída”. “criptocardiograma” e “sem saída”

aparecem sem referência ao ano, diferentemente dos demais.

Todos possuem a opção de animação em *flash*. Descreveremos brevemente como a animação de “SOS” é apresentada no contexto digital, a partir da apresentação das telas. O ideal é que o leitor acesse o *site* do autor⁶⁵ e obtenha a experiência de leitura na íntegra.

Inicialmente, as letras vão aparecendo aos poucos e há um fundo de música instrumental que evoca tensão e mistério. O fundo da tela é preto e as letras que formam o poema vão surgindo das extremidades da tela ao centro na cor amarela. Quando todo o poema é formado, ele desaparece para então novamente surgir por partes. Começa a surgir o primeiro “círculo” do poema, composto das palavras “ego”, “eu”, “R”, “ich”, “io”, “je”, “yo”, “i”, que são lidas de forma sonorizada (duas vezes sobrepostas) e ficam girando no sentido horário na parte mais extrema do círculo.

Em seguida, surge o segundo círculo, do qual fazem parte as palavras “nós”, “sós” e “após”, que igualmente ficam girando em sentido horário e são lidas de modo sonorizado e pausado pelo poeta. De repente, o segundo círculo de palavras para de girar e surge o terceiro círculo, formado das palavras “que”, “faremos” e “após” e de uma interrogação, as quais aparecem girando no sentido horário e são igualmente lidas e sonorizadas de modo pausado.

Na sequência, e do mesmo modo, segue o quarto círculo de palavras (que corresponderia ao 4º verso): “sem”, “sol”, “sem”, “mãe”, “sem”, “pai”. Da mesma maneira e sucessivamente, aparece o quinto círculo (que corresponderia ao 5º verso): “noite”, “que”, “anoitece”. Surge o sexto círculo (que corresponderia ao 6º verso), com as palavras “vagaremos”, “sem”, “voz”. O sétimo círculo (que corresponderia ao 7º verso) apresenta a palavra “silencioso”. E, por fim, o oitavo círculo (que corresponderia ao 8º verso) exhibe a palavra “SOS”, que aumenta progressivamente na tela, englobando todo o poema no final.

O ritmo e a sonoridade da leitura do poema se dão, sobretudo, com a repetição da letra “o”, presente na maioria dos vocábulos de cada “verso” e também como uma ênfase na imagem em espiral, do círculo, do circular, visto que a letra “o” tem esse formato. A letra “o” é enfatizada no final, quando, depois de aparecer, a palavra “SOS” aumenta na tela até permanecer apenas o “O”, letra do meio da palavra, que “engloba” ou “engole” o poema para, enfim, ele desaparecer na tela através das letras, que ficam extremamente pequenas como infinitos pontinhos amarelos sobre um fundo preto, como se estivessem no universo.

Seguem algumas imagens do poema captadas da tela digital para que o leitor acompanhe a descrição realizada, caso não tenha acesso imediato ao *link* no qual o poema é

⁶⁵ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/sos.htm>

apresentado na forma de animação digital.

Figura 38 – Poema “SOS” (animação intermediária)



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.⁶⁶

Figura 39 – Poema “SOS” (animação final)



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.⁶⁷

A letra “o” como vocábulo está presente em todos os versos/círculos da composição do poema, reforçando, segundo analisou Marcolino (2013), a projeção de um sistema cósmico em movimento, já que na apresentação digital os círculos/versos do poema são mostrados girando constantemente no sentido horário, uma metáfora para os planetas no espaço.

Desse modo, o poema por si só entraria no domínio icônico, em que a mensagem teria possibilidade de comunicar mesmo sem a sonorização do sistema linguístico. A exploração do contexto digital se faz presente a partir da utilização do jogo sonoro e do movimento giratório. O poema logra, desse modo, conforme a intenção expressa por seu autor na entrevista concedida a Marcolino (2013), mostrar a pequenez do “eu” em relação ao universo e ao enigma da morte.

O jogo de signos, nesse poema, é acionado pela interação leitor/poema, multiplicando os significados e as sugestões de percepção. Observou Vieira (2011) que o maior destaque que se pode creditar ao poema “SOS” é a imposição de outra maneira de ver e ler poesia. Os extratos de textos são articulados em espiral, em um sentido não linear. Ao considerar o poema um conjunto de esferas, o núcleo da palavra “SOS” passa a ser a redução de todos os círculos maiores, em uma espécie de condensação de vozes, percorrendo um movimento concêntrico e interligado com palavras girando em torno de um centro vazio e escuro.

⁶⁶ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/sos.htm>

⁶⁷ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/sos.htm>

Vieira (2011) evidenciou igualmente a presença da vogal “o” na maioria dos vocábulos, apontando que esse fator auxilia a sobreposição de vozes no formato digital, ou mesmo, a presença do silêncio. Também ressalta que o poema evidencia a emoção da dor baseada em um pedido de socorro sombrio. A dor advinda da solidão, que possui um campo semântico representado pelas palavras “sós”, “sem pai”, “sem mãe”, “sem voz”, “vagar”, “silêncio”, “socorro”.

O poema materializa o silencioso “SOS”. O jogo sonoro, o movimento giratório e a aproximação das palavras reforçam a ideia de simultaneidade e circularidade, mas não fazem com que os diversos “eus” se encontrem no poema. A solidão é reforçada.

Vieira (2011) e Marcolino (2013) evidenciam que Augusto de Campos assimilou antropofagicamente o aparelho tecnológico na sua arte poética, fazendo com que sensibilidade e pensamento fossem associados. Segundo esses autores, a mudança se faz presente no solo textual a partir da “condensação” e da “carpintaria verbal” “na liberdade de procedimentos”, “no jogo entre música, sons e artes gráficas”. A sua poesia estaria “grávida” de sentidos ao apresentar uma inter(intra)semiose *verbivocovisual*.

Para fins de análise inicial, vamos reescrever o poema linearmente.

ego eu Я ich io je yo i
 sós pós nós
 que faremos após?
 sem sol sem mãe sem pai
 na noite que anoitece
 vagaremos sem voz
 silencioso
 sos
 Campos (A., 1999i).

A escrita e a semântica evocadas e evidenciadas no poema “SOS”, de Augusto de Campos, podem ser relacionadas com a publicação de *Les Fleurs du Mal* (1857), de Charles Baudelaire, quando expõe sua poética a partir do “eu”. Augusto de Campos começa a sua poesia a partir do “eu”, do “ego”, e das referências tradutórias desse “eu” humano e distribuído geograficamente no mundo.

O poeta francês curvou-se sobre si ao compor *Les Fleurs du Mal*, sabendo-se vítima da modernidade, mas tendo consciência de que seu sofrimento não era apenas seu. Assim, pretendeu representar, a partir do seu próprio eu, a totalidade dos tantos outros que viviam sua época.

Contemporaneamente, podemos afirmar que, do mesmo modo que Baudelaire, Augusto de Campos, ao evidenciar a angústia (*sós pós nós*), o sentimento de solidão

vivenciado pelos tantos “eus” no mundo (*sem sol sem mãe sem pai*), a compressão do tempo e da falta de referência (*na noite que anoitece/ vagaremos sem voz*), também possui consciência de que esse sentimento de vazio não é apenas seu, e sim de todos os que vivem essa época. E, por isso, finaliza o poema com um pedido de ajuda a partir de um “silencioso” SOS.

Augusto de Campos e Baudelaire medem em si as fases que a modernidade e a pós-modernidade trazem à tona: angústia, medo, solidão, vazio etc. Ambos creditam à linguagem a salvação da poesia. Se as “flores” de Baudelaire oferecem desespero, paralisia, desejo de morte, voo febril ao irreal, o “SOS” de Augusto de Campos anuncia a possibilidade de um pedido de ajuda, um socorro externo etc.

O poema “SOS”, de Augusto de Campos, amplia a concepção temporal e espacial no âmbito da poesia. É um poema que se faz ativo e produtivo com as estruturas padrão, pois foi produzido inicialmente no papel em uma estrutura com fundo preto e letras dispostas de modo circular (espiral) em função de um centro gravitacional em que o final “desemboca” na palavra “SOS”. Porém, a transcrição do poema em videopoema e, posteriormente, em poema digital levanta outras possibilidades técnicas para as categorias de tempo e espaço na poesia.

E cabe ressaltar que, mesmo com uma estrutura padrão, Augusto de Campos desafiou o modo de apresentação do verso, que não foi linear, e sim em espiral. Mas a produção alcançou o efeito poético desejado, alterando a noção de apresentação espacial e temporal ainda na publicação bidimensional, ou seja, no papel, além de ter materializado a dimensão *verbivocovisual*, que apresentava a teoria da Poesia Concreta quando transcribia/traduzia seus poemas no espaço digital. Nesse sentido, vale a observação de Campos (Roland, 2003, p. 125):

Nos trabalhos multimídias realizados em computador florescem as dimensões “verbivocovisuais” reivindicadas pelo movimento concreto nos anos de 1950. Agora materializadas nas telas dos micros, com a colaboração criativa de *softwares* diversos. Cumpre lembrar que a partir da década de 1960 alguns membros do grupo Noigandres passaram a praticar uma poesia visual semantizada. Augusto de Campos lançou os popcretos (também produzidos por Waldemar Cordeiro no território da pintura), unindo técnica de colagem, referencial pictórico *pop* e conquistas da fase ortodoxa do concretismo.

Voltando ao foco da constituição de análise do *corpus* deste estudo – os poemas surgidos no início da década de 1960 –, exploraremos os poemas Popcretos, que apresentam a possibilidade da tipografia como forma de publicação poética através das montagens com jornais e revistas.

3 OS POPCRETOS (1964-1966)

Pignatari (1975) afirmou que a Poesia Concreta seria a primeira grande totalização da poesia contemporânea como poesia “projetada”, a única consequente do tempo deles ou que estavam vivenciando. A partir de então, o trabalho de Augusto de Campos derivará por um grande período para as artes plásticas. Dedicar-se, sobretudo, à colagem como uma linguagem consolidada. Começa pelos Popcretos (1964-1966), que denomina “expoemas” e “concreções semânticas”.

A cultura visual passou por fases que vão desde a imagem tradicional (marcada pela representação da pintura, das gravuras etc.), a invenção da fotografia, o surgimento da imagem virtual e suas diversas possibilidades (como o infográfico), porém diferentes comunidades no mundo podem estar mais em uma fase que em outra. Não necessariamente tais fases são uma evolução temporal, e sim modos de existência da cultura visual, e formas como esta podem se manifestar. O desenvolvimento da imprensa no século XVIII possibilitou condições para a difusão de imagens e todos esses fatores influenciaram de modo significativo o fazer poético.

A manifestação poética pode, devido a tais circunstâncias de desenvolvimento da cultura visual e tecnológica, se dar através de galerias e coletâneas em rede; fábrica de poemas (a partir de programas de computador), poesia sonora, poesia declamada,⁶⁸ nova poesia visual (poema em mais de uma dimensão), poesia cinética (animações em poesia através de técnicas variadas).

O texto torna-se cada vez mais fragmentado ou subordinado à imagem. Mas ressalta-se que a linguagem visual é marcada pela hibridização de linguagens, que desencadeará o poema visual e outras categorias poéticas a partir do desenvolvimento da cultura verbal com a cultura visual. Ressalta-se a hibridização entre linguagem e tecnologia. Os poemas são híbridos de duas poéticas, a da imagem e a da palavra, e possuem uma temporalidade própria. Exigem do leitor habilidade leitora e técnica para o desenvolvimento de coautoria, por vezes, coletiva.

Especialmente no que tange à Poesia Concreta, Capparelli, Cruszynski e Kmohan (2000) ressaltam que, muito mais que uma poesia para ser lida, a Poesia Concreta destina-se a ser vista, a criar “um objeto”, a ser visualizada. Criou um novo conceito de composição, um

⁶⁸ Listagem elaborada tendo como referência a pluralidade de formas poéticas apresentadas pelo *site* Ubu Web, disponível em: <http://www.ubu.com>

novo conceito de forma, uma “organoforma” que valoriza a ideia poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica de estrutura. A Poesia Concreta, dividida em três grandes tendências, evidencia aquelas mais verbais em contraste com as que estão mais sob o movimento visual e sonoro de composição.

A poesia de sintaxe visual ganhou grande desenvoltura desde então. Os poetas concretos, dentre eles Augusto de Campos, criaram igualmente novos modos de construir o poema e de fazê-lo acontecer. Nos primeiros anos da década de 1960, Augusto de Campos apresenta os poemas que intitulou Popcretos e que visualmente “quebram” a expectativa do leitor com a sua composição original advinda da montagem gráfica; os Popcretos foram, inicialmente, apresentados numa exposição.

A escolha por apresentar os Popcretos a partir de uma exposição faz-nos refletir na relevante influência da vanguarda dadaísta (Manifesto Dada, 1918, Tzara) na construção desses poemas-cartazes. O dadaísmo renunciava a todas as doutrinas de arte e procurava recriá-las através do nada. Defendia, por exemplo, que a poesia poderia ser encontrada onde houvesse vida ou representação dela: na publicidade, na fotografia etc. As produções dadaístas buscavam provocar reações e emoções fortes no receptor (leitor, ouvinte, espectador). Almejava dois princípios: a identidade entre palavra e ideia e a espontaneidade. E em relação à linguagem, os aspectos não verbais eram privilegiados.

Destaca Arbex (1997) que os poemas dadaístas eram apresentados em saraus em Zurique, Berlim ou Paris. Nesses saraus, além dos recitais de poemas, através de declamação de manifestos e apresentação de quadros e espetáculos de dança, pretendia-se mostrar que a poesia era uma forma de expressão viva, mesmo sob os aspectos considerados antipoéticos.

Surgem os poemas-cartazes, tal como o intitulado “fmsbw” (1918) por Raoul Hausmann nesse contexto. E Augusto de Campos prosseguiu o caminho “do silêncio”, entre 1964 e 1966, como resposta à ditadura na série de poemas semióticos Popcretos. Conforme a autora, nessa série de poesias Augusto de Campos levou seus poemas à realidade histórica ao exibí-los numa galeria. E aos poucos perceberam as críticas que os poemas faziam à ditadura, tal como “Olho por Olho”, “Psiu!” etc., através do silêncio, do barulho visual dadaísta.

No ano do golpe civil-militar o poeta junto com o artista plástico Waldemar Cordeiro expõem na Galeria Atrium o Espetáculo Popcreto. Ressalta-se, segundo Chaves (2019, grifo do autor), uma valorização dos materiais sobre a estrutura; a fragmentação do sujeito na história se encontra com a experiência concreta expressa através da linguagem.

O espetáculo foi aberto com um *happening* coordenado pelo músico concretista Damiano Cozzella que – “entre serrotes e silêncios, leituras aleatórias e instrumentos percussivos” – “desgalerizava a vernissage”. Foi nessa atmosfera que, poeta e artista plástico, apresentaram obras que revolvem o real da cultura de massa, os cacacos do mundo capitalista, o estado de exceção brasileiro agindo assim nos limites da formalização. Um encontro em que imagem e palavra quebram seus limites convencionais. (CHAVES, 2019, p. 63).

A montagem foi o método moderno por excelência na produção artística que criticava a sociedade de consumo, o contexto histórico vivenciado, entre outros elementos, a partir da permuta entre o sígnico e o imagético como operações de “colagens”. Conforme Chaves (2019), os Popcretos como “poemas-cartazes 'anarconcretos'” demonstram um Augusto de Campos aberto ao instável. Os poemas podem ser considerados “estilhaços verbais e não verbais” cujo alvo direciona ao regime civil-militar.

Posteriormente, os Popcretos foram publicados no livro *Viva Vaia*. Augusto de Campos (2014, p. 123), em *Viva Vaia*, fez uma breve exposição sobre o que chamou de “exposição de expoemas”, ou seja, os Popcretos.

popcretos
colhidos e escolhidos
no aleatório do ready made
de agosto a novembro de 1964
por uma vontade concreta

Os poemas intitulados Popcretos foram produzidos por Augusto de Campos entre 1964 e 1966 e são constituídos por cinco poemas: “SS”, “O anti-ruído”, “GOLDwEATER”, “Olho por Olho” e “Psiu!”.

A palavra “popcreto”, que deu título à exposição realizada com Waldemar Cordeiro na Galeria Atrium em São Paulo, é constituída da fusão das palavras “*pop*” (popular) e “concreto” e se alinha à vertente da Poesia Concreta, que pende mais para as questões sociais, a exemplo de “Greve”, “Cidade” e “Luxo”. E, tal como esses poemas, a publicação impressa dos Popcretos foi considerada como texto-fonte na perspectiva tradutória de transcrição poética; e seus desdobramentos posteriores como poemas acessados digitalmente, por exemplo, serão considerados textos transcritos.

O nome “popcreto” surgiu da inspiração de Augusto de Campos a partir dos quadros da nova fase de Cordeiro. Segue explicação dada pelo poeta concreto:

A palavra *popcreto* ocorreu-me ao ver os primeiros quadros da nova fase de Cordeiro, numa exposição realizada em agosto, no Instituto de Arquitetos do Brasil. Pareceu-me que aqueles quadros, estruturalmente concretos, haviam deglutido,

crítica e antropofagicamente, à brasileira, a experiência da *pop art* norte-americana. Daí o composto pop-creto (pop + concreto). O trocadilho pegou logo, e acabou nos servindo de bandeira de luta, embora talvez fosse preferível falar-se em arte concreta popular, ou, como quer o próprio Cordeiro, arte concreta semântica. (NUNES, 2004, p. 174).

A exposição assim como o nome “popcreto” funcionaram, segundo Nunes (2004), como ironia ao universo da cultura de massa e de consumo, assim como caracterização de uma postura crítica que esteve diretamente relacionada à necessidade de realismo imposta pelo momento histórico vigente.

Além disso, a exposição Espetáculo Popcreto contou com um texto crítico do alemão Max Bense ligado aos estudos de semiótica e do concretismo europeu de Max Bill. Para Bense, os Popcretos situam-se entre os elementos “platônicos universais” (geométricos) e os elementos “práticos”, ou seja, as coisas, os objetos incorporados à obra e transformados em materiais semânticos e fontes de imagens. Acrescentaríamos que a análise de Bense também condiz com a configuração dos poemas Popcretos, de Augusto de Campos.

Os elementos identificados nos quadros de Cordeiro foram espaço geométrico, elemento real, imagem figurativa, imagem fotográfica, *ready-made* incorporado dos meios de comunicação de massa. Tais elementos também podem ser identificados nos poemas Popcretos.

Trazemos Cordeiro como parâmetro de análise para os poemas Popcretos, de Augusto de Campos, pois, além de ter exposto com o poeta, durante a década de 1960 seu nome foi um dos mais relevantes como agente artístico ligado às novas vanguardas em São Paulo. Para contextualizarmos ainda mais a participação do artista nesse contexto, trazemos as contribuições a seguir.

Em São Paulo, em outros termos, nessa mesma época (1964-1965) surge Waldemar Cordeiro com o *Popcreto*, proposição na qual o lado estrutural (o objeto) funde-se ao semântico. Para ele a desintegração do objeto físico é também desintegração semântica, para a construção de um novo significado. Sua experiência não é a fusão de Pop com Concretismo, como o querem muitos, mas uma transformação decisiva das proposições puramente estruturais para outras de ordem semântico-estrutural, de certo modo também participantes. [...] Segundo ele, aspira à objetividade para manter-se longe de elaborações intimistas e naturalismo inconsequentes. Cordeiro, com o *Popcreto*, prevê de certo modo o aparecimento do conceito de “apropriação” que formularia eu dois anos depois (1966), ao me propor a uma volta à “coisa”, ao objeto diário apropriado como obra. (OITICICA, 2006, p. 159, grifo do autor).

O artista plástico foi um dos primeiros a notar o quanto a incorporação dos meios de comunicação de massa faria uma transformação histórica na cena artística e, acrescentaríamos, na cena poética. Aqui englobando como arte também os poemas concretos.

A partir dessa época, irão cada vez mais aparecer na divulgação artística as contradições características da produção, o campo do consumo, as relações humanas desse contexto, os valores inerentes ao mundo moderno etc. “Neste novo espaço de atuação a arte passa assumir uma postura crítica diante das relações de produção, buscando agir sobre a cultura – a superestrutura – que é simultaneamente causa e consequência destas relações” (NUNES, 2004, p. 189).

A industrialização em escala mundial determinou um novo tipo de cultura: a cultura de massas. Em *Espetáculo Popcreto* os meios de comunicação de massa foram transformados em matéria-prima da criação artística sob o signo da fragmentação (de jornais, revistas etc.). E coube e cabe ao público leitor/espectador fazer-se guiar pelas múltiplas possibilidades interpretativas dessa arte, dessa poética. Há um jogo com a ideia de aleatoriedade, do caótico etc. A matéria-prima da linguagem passa a ser a recombinação de frases, palavras, letras, imagens etc.

O único poema não exposto na Galeria Atrium foi “Psiu!”, produzido dois anos depois da exposição da série, mas igualmente há nele uma experiência técnica na sua composição e a manutenção da temática social, sobretudo, por causa do período político (ditadura militar) vivenciado no país na época de sua composição, o ano de 1966. E isso vem ao encontro do que chamou atenção Oiticica (2006), ao evidenciar a defesa da participação dos poetas e artistas da época nos acontecimentos e nos problemas do mundo e do país para influenciar na mudança de realidades, e não para permanecer apenas numa posição esteticista.

[...] não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que lhe coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir a essa transformação etc. (OITICICA, 2006, p. 164).

Dolabela (1998/1999) expôs que os Popcretos surgiram como ícones do poema cujas palavras são dispensáveis, fazendo com que a poesia semiótica realize através da chave léxica o poema de múltiplas leituras e possibilidades. No poema-código ou semiótico o poeta lida apenas com o signo não verbal, visando à criação de novas linguagens que são capazes de exprimir percepções e situações que o sistema fonético não consegue alcançar.

Os poemas Popcretos seguem essa dinâmica, pois são formados por elementos de comunicação de massa, como recortes de jornais, revistas, fotomontagens etc. E em algumas partes chegam à eliminação da palavra e à criação de objetos ideogramáticos. Tocam-se os

limites extremos entre poesia e pintura num *intermedium* que busca superação dos obsoletos preconceitos dos limites do que seria um tipo “literário”.

Dolabela (1998/1999) relembra o que citou Décio Pignatari, que definiu o poeta concreto como um *designer* da palavra, pois é um poeta que permite com que a palavra seja lida a partir de novas estruturas ou signos integrantes de outros sistemas semióticos. Desse modo, o poeta concreto estaria empenhado a obter melhor configuração da sua mensagem como novos conteúdos, novas formas, e vice-versa.

A Poesia Concreta, segundo Pignatari (1986), é essencialmente intersignica. E, como nossa análise se volta, sobretudo, para os poemas de Augusto de Campos, optamos por escolher um viés para a análise dos Popcretos: a semiótica. “Toda poesia, aliás, é intersignica, embora sob disfarce verbal, já que a função poética, na descoberta de Jakobson, deriva da superposição do paradigma sobre o sintagma, do eixo da similaridade sobre o eixo da contiguidade” (Ibid., p. 98).

Consideramos para tal a influência que os poetas concretos receberam da obra de Mallarmé, bastante intersignica. Mallarmé dissemina o universo sobre a linguagem. Descobre o universo da linguagem em um nível semiótico.

Mallarmé lançou os dados do poema em que pretendeu dizer, simplesmente, tudo. Eu mesmo, alhures, disse que um poema é tudo – e *Un coup de Dés* inclui também o poema nesse tudo, a começar dele próprio, naturalmente – sendo, como é, o poema dos poemas, quase signo, no momento em que se descobre o ser secreto – o secrète – da linguagem, na saturação do código, na passagem de um código a outro e a outros. (PIGNATARI, 1986, p. 91).

A semiótica é a ciência que ajuda a “ler o mundo”. Conforme Pignatari (1986), é a ciência que possui a teoria geral dos signos. Um signo é uma representação que leva à outra representação. Há dois autores considerados “pais da semiótica”: F. de Saussure (1913) e Charles S. Peirce (1914). O primeiro, “pai da Linguística moderna”, ficou conhecido a partir da publicação por um dos seus alunos do livro *Curso de Linguística Geral* (1916). Mas, igualmente, criou a semiologia, que também faz parte da Linguística. Já Peirce foi um dos fundadores da semiótica. Era lógico, matemático e filósofo.

A semiótica serve para estabelecer ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem, por isso é também utilizada para ler o mundo não verbal, para “ler” a arte em geral: um quadro, uma dança, um filme, uma fotografia e também uma obra poética. A semiótica permite que façamos indagações sobre a natureza dos signos e suas relações. A análise dos signos perpassa categorias de similitude e de contiguidade.

As palavras são símbolos que se organizam por contiguidade. O que caracteriza o fenômeno poético é a transformação de símbolos em ícones. Na poesia, predominam as relações de formas. E a classificação dos signos se dá a partir do *ícone* (analogia com o objeto), do *índice* (relação direta com o objeto) e do *símbolo* (relação convencional com o objeto, a palavra, o referente e/ou as palavras, em geral).

O poema concreto, especialmente os Popcretos, torna-se um campo ideal de experimentações de tal natureza, recorrente na poesia de Augusto de Campos, que chamou também de *metarretórica*, sublinhando que se trata, especialmente, de formas equivalentes para determinados processos retóricos, pois o que se traduz, no caso da poesia de Augusto de Campos, não seria o sentido de um texto, mas sua arquitetura interna.

Nesse sentido, metodologicamente, a tradução como transcrição poética é coerente para tratarmos dos Popcretos, pois, segundo Haroldo de Campos (2011, p. 140), o essencial nessa perspectiva “[...] não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da afirmação estética e não da informação semântica”. “O poema concentra-se em sua própria estrutura, em seu processo de composição, criando um efeito de objetividade poética; seu conteúdo tem por assunto sua expressão” (CORRÊA, 2018, p. 88).

3.1 ANÁLISE DAS CATEGORIAS DE TEMPO E ESPAÇO NOS POEMAS POPCRETOS

Apresentaremos, a seguir, cada poema Popcreto e sua análise quanto às categorias de tempo e espaço para a poesia.

3.1.1 “Olho por Olho” (1964)

Vejamos a definição do poema “Olho por Olho” em *Viva Vaia* (CAMPOS, A., 2014, p. 123):

OLHO POR OLHO: ou a olhos vistos, ou, de novo, “questo visibile parlare” (dante), ou “ver com olhos livres” (oswald), videograma pop, revistas re-vistas, stars, starlets, políticos, poetas, uma onça preta, pignatari (décio), o uirapur, pelé, sousândrade, aves, faróis, a máquina de lavar, sinais de tráfego, olhos, metamorfoses, bocas, a boca (dente por dente) de BB, uma babel do olho, haroldo batizou: BABOEIL.

Pop em parâmetros concretos: construção, intencionalidade crítica.
Qualificar a quantificação. quantilificar a qualidade em quantilates.
Quilomiletrimetros a vencer. inventariar & inventar.

No escolho da quantidade a qualidade da escolha: o olho.

Concreções semânticas.

Out-nov 1964

Em relação à análise do poema impresso “Olho por Olho” (texto-fonte), ressaltamos o que afirmou Décio Pignatari (1975) em *Teoria da Poesia Concreta*, de que a arte geral da linguagem volta-se cada vez mais para o visual, há a importância do olho, do olhar em evidência para a comunicação mais rápida, traduzida em anúncios luminosos, histórias em quadrinhos etc. Há a necessidade do movimento, da estrutura mais dinâmica, do ideograma como ideia básica. O livro de ideograma é configurado como um objeto poético, um produto industrial de consumação, feito a máquina, com a colaboração das artes visuais, das artes gráficas e tipográficas etc.

Há um novo ritmo de publicação poética e uma nova configuração para o poema. Agamben (2014) chega a discutir o fim do poema. O autor parte da tese de que a poesia só vive na tensão e na separação entre o som e o sentido, entre série semiótica e série semântica. Ele compactua da ideia de que o *enjambement*⁶⁹ constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Trata-se da oposição entre o limite métrico e o limite sintático.

E a provocação levantada sobre o fim do verso reside no seu *principium individuationis*, no ponto em que o poema termina. Conforme Agamben (1999), nenhuma definição de verso é plenamente satisfatória, exceto a que assegura sua identidade em relação à prosa através do *enjambement*, condição necessária e suficiente da versificação. O autor define o termo como uma “não consciência” e uma desconexão entre o elemento métrico e o sintático, entre o ritmo e o sentido. “O *enjambement* traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo discurso humano” (Ibid., p. 32).

Agamben (1999) expõe ainda que a *versura* é o cerne do verso cuja manifestação é o *enjambement*. A orientação do *enjambement* é ambígua: para trás (verso) e para frente (prosa). O fim do poema seria a consideração da última estrutura formal perceptível de um texto poético, o desarranjo do último verso; é o índice de relevância estrutural e não contingente na economia poética.

⁶⁹ Termo francês que significa desalinhamento da estrutura métrica e sintática de uma composição em que os versos se sucedem entre si sem pausas no final de cada um.

Figura 40 – Poema “Olho por Olho”



Fonte: Campos (A., 2014, p. 125).

Enfatiza-se que o núcleo mais persistente da poética de Augusto de Campos é o da experiência moderna fragmentária e da busca de imagens sintéticas, assim como é constituído o poema “Olho por Olho”.

Esse poema satisfaz também uma das características mais marcantes na obra de Augusto de Campos: o modo de sua publicação. Ela ultrapassa o modo convencional – papel impresso, livro, folheto (textos-fonte) –, tanto que alguns trabalhos como “Poemóviles” (CAMPOS, A.; PLAZA, 1974) e “Caixa Preta” (CAMPOS, A.; PLAZA, 1975) nem puderam ser incorporados integralmente a livros, por se tratarem de poemas-objetos (textos transcriados).

Em relação à linguagem da poesia de Augusto de Campos, destacamos o que falou o poeta em entrevista a João Queiroz (2009), em que afirma que a linguagem da Poesia Concreta incentivou as inovações linguísticas das letras, especialmente na área de traduções criativas e da materialização da linguagem, por isso a teoria de transcrição poética proposta por Haroldo de Campos é coerente para as análises dos poemas de Augusto de Campos, pois

trata-se de considerar a transcrição poética como traduções criativas.

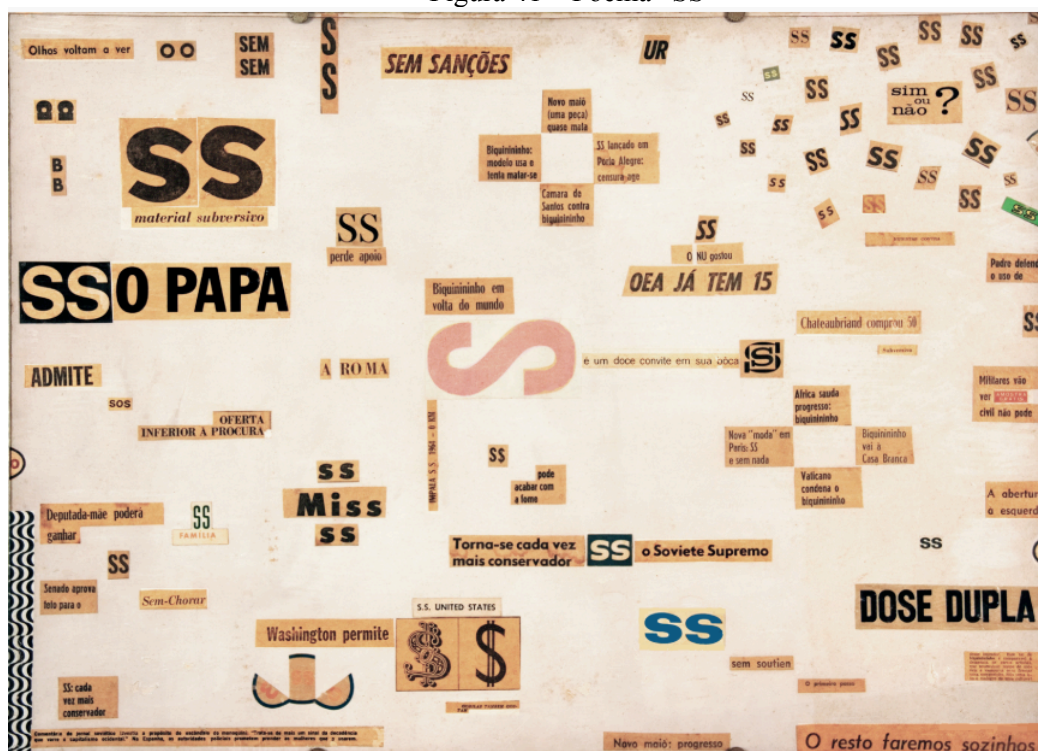
O poema “Olho por Olho” é um exemplo dessa materialização e da inovação criativa com a linguagem poética. O principal do poema é constituído através da imagem, das imagens, da constituição da figura geométrica, e não necessariamente da palavra, do verso como conhecemos tradicionalmente na constituição de um poema. E, posteriormente, o poema será transposto por Augusto de Campos para plataformas digitais (texto transcrito). Nessa mesma perspectiva de publicação, tradução e criação poética seguem os demais poemas Popcretos como “SS”.

3.1.2 “SS” (1964)

Segue a definição do poema em *Viva Vaia* (CAMPOS, A., 2014, p. 123).

SS: a ambígua Ssemântica das SSIgLAS. o papa, o gestapo, o soviete supremo, o monoquini. A fisionomia das letras. de símbolo abstrato e signo icônico, vice-versa. 2 meses de raiva nos jornais. recortes. revólucros.geSSy, eSSo, modeSS. a fala da tribo.detalhes-detritos da realidade. a liberdade em letras.o caos antropofágico brasileiro destruído pela manchetomania de um anarqueto.

Figura 41 – Poema “SS”



Fonte: Campos (A., 2014, p. 127).

O poema “SS” pretende, na concepção de Augusto de Campos, ser a fala da tribo, os

detritos da realidade ou o caos antropofágico brasileiro, destruído pela manchetomania de um arquiteto da mídia.

O poema se constitui de colagens na horizontal e da presença da letra repetida “ss” como unidade semântica, pois no espaço poético há a repetição dessa letra em vários sentidos. Aparentemente é uma colagem/montagem caótica, mas o sentido vai se constituindo e a leitura começa a “fluir” a partir justamente da maleabilidade formal da letra “s”.

O poema é montado num mesmo plano gráfico-poético a partir de uma rede de associações entre os elementos que compõem o *mass media*.

A “fisiologia das letras”, com reversibilidade de “símbolo abstrato e signo icônico”, dá a ver na imagem das letras uma imagem da história. Realizado em “2 meses de raiva nos jornais”, “recortes” dos “revólucros”, ou seja, recolhendo “detalhes-detritos da realidade”, o poeta Augusto de Campos exerce a “liberdade em letras”. A desmontagem e remontagem cria um quadro do “caos antropofágico brasileiro destruído pela manchetomania de um arquiteto”. (CHAVES, 2019, p. 64, grifo do autor).

Segundo Chaves (2019, p. 63), o poeta opera através das referências às várias instâncias de poder centralizadoras e vigilantes a partir das forças coercitivas (“Ambígua SSemântica das SSiglas”), que se difundem através dos meios de comunicação de massa.

O autor salienta que os “esses” evocam um choque dialético entre vários tempos e espaços; podem expressar vários temas e de várias maneiras – o poder religioso na figura do Papa e o Soviete Supreme da “UR SS” repressor –; expressam o poder imperialista e econômico através das marcas e dos ícones, tais como “geSSy, eSSo, modeSS”, cifrão \$; ilustram a ditadura vigente no país através das mensagens: “militares vão ver amostra grátis, civil não pode”, “material subversivo” e “sem sanções”; exibem a discussão midiática sobre censura moral ou liberação do corpo feminino em “Biquininho pelo mundo” e uso dos biquínis “ss sem soutien”.

Já Costa (2019) enfatiza que “SS” foi composto de uma densa espacialização de palavras cuja repetição de “ss” aproxima-se visualmente das obras de Schwitters. Cita que na exposição na Galeria Atrium, em São Paulo, em que o poema-cartaz foi exposto, Augusto de Campos atribuiu diversos significados semânticos aos “ss”, que podem ser citados a partir das críticas ao sistema capitalista, das referências à igreja católica, ao mundo dividido após a Segunda Guerra Mundial (Guerra Fria).

Na edição de *Viva Vaia*, de 2014, o poema-cartaz aparece na página 127 (texto-fonte) e é manipulável, ou seja, para ser lido, deve ser “aberto”, pois encontra-se dobrado em duas partes na publicação em papel. Identificamos núcleos semânticos de palavras que remetem a

vários contextos, tais como político – “Olhos voltam a ver”, “SS material subversivo”, “SEM SANÇÕES”, “Deputada-mãe poderá ganhar”, “Senado aprova teto para o”, “Sem-Chorar”, “SS: cada vez mais conservador”, “Torna-se cada vez mais conservador SS o Soviete Supremo”, “Abertura à esquerda” –, religioso – “SS O PAPA”, “Padre defende o uso de” –, internacional/global/capitalista da época – “A Roma”, “Washington permite”, “SS. United States”, “SS O NU gostou OEA JÁ TEM 15”, “SS perde apoio” –, de costumes, notícias da mídia da época, apelo ao consumo – “Novo maiô: progresso”, “sem soutien”, “o primeiro passa”, “Chateaubriand comprou 50”, “Militares vão ver civil não pode”, “amostra grátis”, “biquininho em volta do mundo”, “e um doce convite em sua obra”, “ss Miss ss”, “DOSE DUPLA”, “o resto faremos sozinhos”, “OFERTA INFERIOR À PROCURA”, “o primeiro passo”.

No canto superior direito há várias repetições “SS” com o questionamento no centro delas – “sim ou não?” – incitando a participação do leitor na construção de sentido do poema. E no canto inferior direito temos “Este tal de biquininho é comparável a demência de certos artistas que acumulam restos de móveis e vassouras para formar uma composição. Não seria isto o malogro de uma cultura?”, o que Chaves (2019) analisa como uma transgressão criativa enquanto fatura orgânica – perecível – não homogênea, mostrando que o trabalho do informe se mostra no poema “SS” a partir da incorporação das alteridades materiais do mundo histórico.

Conforme Lemos (2017, p. 25, grifo do autor),

Em SS, por exemplo, a colagem de recortes de jornais joga com a “ambiguidade Ssemântica das Ssiglas” (CAMPOS, 2000, p. 123). A sigla SS, aparece assim, como índice plural, como signo, a princípio múltiplo: a SS nazista, eSSO, geSSY Lever, Soviete Supremo, Cifrões, a miSS, o progreSSO e, sobre Cuba, “sem sanções”.

O poeta realiza um processo de deformação, interessando na forma o que não é forma, uma revisão/tradução criativa para produções posteriores da Poesia Concreta. No entanto, esse poema “SS” não se encontra disponibilizado digitalmente (texto transcrito) no *site* oficial do autor até o momento final desta pesquisa, realidade diferente para o poema “O anti-ruído”, que figura tanto em papel impresso (texto-fonte) quanto no acesso digital no endereço eletrônico do autor (texto transcrito).

3.1.3 “O anti-ruído” (1964)

Segue a definição do poema em *Viva Vaia* (CAMPOS, A., 2014, p. 123).

(O ANTI-RUÍDO: “dal centro al cerchio e si dal cerchio al centro” (dante), explosão-implosão nuclear de palavras, da crônica social à crítica social, das refinadas palavrinhas grã-finas- nat(natalício), deb(debutante), etc.- ao sufocado palavrão popcreto, grã-grosso. a ser “preenchido ‘ad libitum’ pelo leitor-visor-autor”.)

O poema “O anti-ruído” é constituído por diversos pequenos quadros de palavras formadas por três a quatro letras, em sua maioria, impressas na cor preta em papel de fundo branco e dispersas de forma circular. As letras estão dispostas em um círculo maior na extremidade e um círculo menor ao centro. Esse formato circular na composição do poema dá uma ideia de movimento, como fosse, possivelmente, uma órbita, um sol, uma célula etc. O fundo do poema-cartaz é constituído pela cor vermelha.

As palavras apresentadas estão em diferentes idiomas, sobretudo, inglês e/ou prefixos ou radical de palavras em português. Foram identificadas estas palavras em inglês: “VIP”, “POP”, “CHIC”, “KAR”, “BIG”, “TOP” etc. Foram encontrados estes prefixos de palavras em português: “BRAS”, “gent”, “voc”, “LIVR”, “NOSS”, “CAF”. Há prefixos de palavras em outros idiomas.

publicado digitalmente na página oficial do autor Augusto de Campos.⁷⁰ E consideramos esse processo de publicação digital como poema transcrito (texto transcrito). Outro poemacartaz produzido foi “GOLDwEATER”.

3.1.4 “GOLDwEATER” (1964)

A seguir vejamos a definição do poema em *Viva Vaia* (CAMPOS, A., 2014, p. 123).

GOLDwEATER: o papaouro. 2 maços de cigarros goldleaf (made in london, todo um status social) – leaf + uma moeda de chocolate, a contaminação do outro, do signo carregado de iconicidade (gold + cor + textura) ao não-signo (quadrado branco) semanticamente contaminado, o máximo e o mínimo de redundância, da desintegração do objeto à autoantrouropofagia semântica: moedas comidas.

Foi o mais sintético dos poemas-cartazes. Na apresentação em papel (texto-fonte) foi impresso num fundo amarelo em que há a distribuição de colagens retangulares nas orientações vertical e horizontal com a palavra “Gold”, grafada na cor preta ou vermelha, alternando o fundo na cor vermelha ou amarela. Nas extremidades do poema há colagem de embalagem de cigarro e de embalagem de moedas de chocolate. No livro *Viva Vaia*, de 2014, o poema encontra-se na página 131.

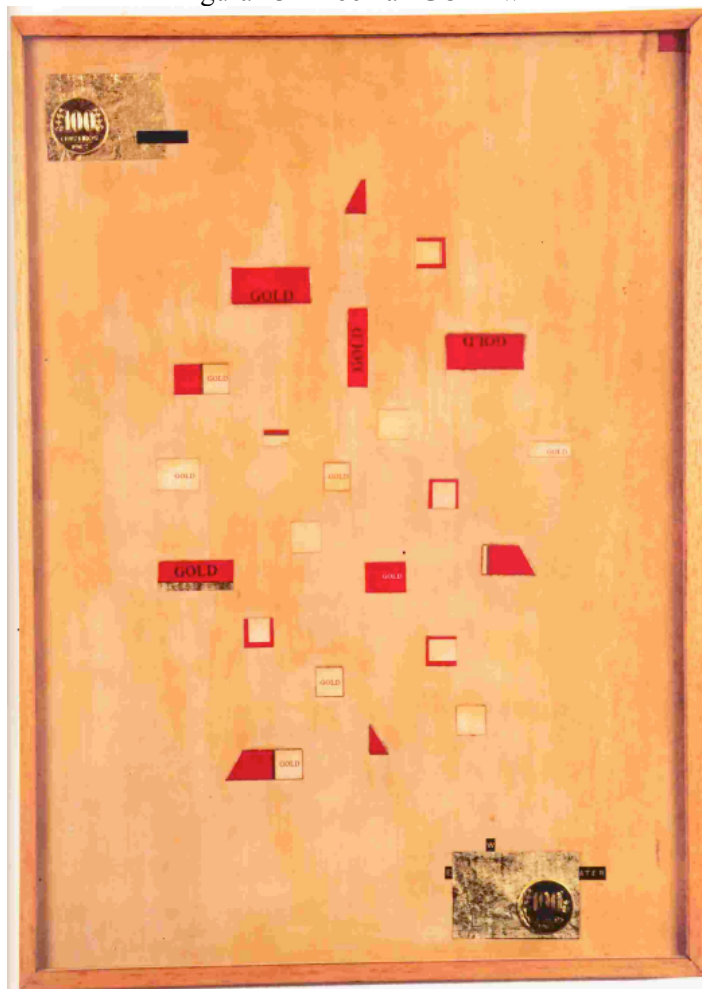
Segundo Costa (2019), esse poema, especialmente, foi sintético na sua dimensão verbal e também na sua dimensão visual. Na exposição da Galeria Atrium foi apresentado sobre um fundo de madeira com tonalidade dourada, ressaltando o valor semântico da palavra “Gold”, que fazia parte da marca do cigarro utilizado nas embalagens coladas na composição da obra poética.

Costa (2019) ressalta também que a apresentação do poema desse modo o aproxima de uma pintura concreta por causa das apropriações dos elementos visuais e verbais dos maços de cigarros e da embalagem de moedas de chocolates coladas na estrutura do poema. Há ainda a referência ao então candidato à Presidência dos Estados Unidos da América, Barry Goldwater, candidato de direita.

Apesar de ser um poema bem sucinto, há várias críticas e ironias presentes nele que vão desde o contexto político mundial, a globalização (importação de produtos e de costumes), a partir da presença dos maços de cigarros importados que identificamos nas expressões “autoantrouropofagia semântica” e “moedas comidas”.

⁷⁰ Disponível em: http://www.augustodecampos.com.br/04_02.htm

Figura 43 – Poema “GOLDwEATER”



Fonte: Campos (A., 2014, p. 131).

Os poemas-cartazes, os Popcretos, representaram uma imersão das possibilidades gráficas do fazer poético. Uma imersão no grafismo, no contato com o “parque gráfico” disponível naquele tempo específico de uma realidade específica. E traziam para o poeta e para o poema a possibilidade de diálogo com a massa da *pop art*, com o trabalho tipográfico.

Ressalta Lacerda (2004) que Augusto de Campos estava interessado particularmente, nessa época, em dois novos processos de composição gráfica surgidos nos anos 1960: o *fotoletra* e o *letraset*. Nesse sentido, o autor deixou claro que a tipografia não foi mero suporte, mas sim um elemento integrante de suas composições, requerendo igualmente planejamento na seleção e na combinação de signos.

Logo, destacamos aqui que a composição espacial dos poemas foi rigorosamente planejada, assim como a contextualização de um tempo específico vivenciado. O poeta operou por vias que não eram usuais na composição, ou seja, com cartazes serigráficos como

predominantemente visual, na qual os poetas, tais como os dadaístas, incorporam ao texto partes de jornais e informes publicitários.

Na construção poética de Augusto de Campos, como noutras experiências plásticas de Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald, observam-se dois aspectos característicos do movimento: a tentativa de produzir um texto como um objeto e o aceno para um espaço gráfico entendido como agente estrutural da mensagem. (PELEGRINI, 2001, p. 46).

Há semanticamente vários grupos de palavras que formam mensagens e que podem ser contextualizadas a partir do momento político/social vivido na época e do momento econômico, além da própria contextualização de uma nova perspectiva para o fazer poético.

Em relação ao planejamento espacial do poema, as palavras estão dispostas de modo circular, sobrepostas, agrupadas, sugerindo movimento característico da visualidade que proporciona recortes de jornais e revistas como intertextos e meio de comunicação de massa. As notícias circulam e o recurso “*pop*” coloca, desse modo, a poesia, a política e a economia em equivalência. Os temas estão em diferentes perspectivas discursivas a partir da publicidade.

Corrêa (2012) agrupou e contextualizou as três grandes temáticas tratadas no poema. Vamos citar sua análise: a primeira está relacionada à política e ao social. As palavras tendem a contextualizar o momento histórico vivido no país com o advento da ditadura militar em 1964. As palavras que focam tal momento se constituem pela citação da frase de Miguel Arraes, através da manchete do jornal “Arraes Livre”; da palavra “Ato”, que se refere aos Atos Institucionais empregados no regime político vigente; do número 13; do ponto de interrogação dentro da letra “o” da palavra “ato” questionando o período político.

Há a denúncia indireta da censura, recurso empregado na ditadura militar, através do foco no “silêncio” contextualizado pelos fragmentos “vamos falar!” e “Psiu!”, relacionados à opressão “dura” cometida por esse regime (o “cala-boca”) com o intuito de sempre coibir qualquer possibilidade de “revolução” ou do “novo”. As palavras “bomba” e “ameaça” estão relacionadas à revolução combatida e à maneira de combatê-la.

A segunda grande temática identificada é referente à área comercial/publicitária, ao expor muitas palavras relacionadas semanticamente a essa vertente. Corrêa (2012, p. 60) cita “tudo mais barato”, “13 mensais”, “amanhã sem entrada liquidação”, “vamos falar de dinheiro”, a cifra “000.000” referente a milhão, “novo”, “dura” (do verbo “durar”). A palavra “América” pode ser entendida como “Estados Unidos da América”, país influente na política econômica brasileira na época através dos empréstimos para impulsionar a economia, sendo

visto como uma “má” influência para o Brasil na questão política. Além disso, a palavra “América” também traduz as revoluções sociais do período e produz, desse modo, certa identidade revolucionária (latino) americana.

Já as palavras “Ame/aça” representariam o ufanismo gerado pelo regime militar ligado ao verbo “amar” e “Aça” (mulato alourado), esta última como um ícone da perda da identidade cultural, tendo em vista a inserção do Brasil num regime com foco capitalista sob influência norte-americana. A união dessas duas palavras forma “Ameaça”.

Já a terceira temática pende para a própria composição do poema e sua estrutura, que, formado pelos fragmentos, enfatiza uma proliferação de vozes e um movimento de aceleração ou redução da informação à medida que a leitura é realizada através do movimento do olhar leitor: do centro para as extremidades, e/ou vice-versa. Importa muito aqui o espaço em que se constitui o poema para essa análise.

Há a imagem de um pedido de “silêncio” através do gesto do dedo na frente da boca, que, ainda conforme Corrêa (2012), pode ser um pedido de silêncio diante das tantas vozes agrupadas no fragmento ou de silenciamento que a ditadura militar impõe aos sujeitos como regime político vigente.

Para além dessas três grandes temáticas tratadas no poema “Psiu!”, também cabe registrar que, segundo Corrêa (2012), em Popcretos há a integração da imagem fotográfica na construção poética de Augusto de Campos. Sobre isso, cita Roland Barthes (1984), a partir da leitura do texto “A retórica da imagem”, que classificou tal recurso em dois modos de integração: imagem e palavra.

São empregados no poema o modo *ancoragem* e o modo *etapa*. No recurso aplicado no poema de Augusto de Campos conhecido como modo “etapa”, a imagem e a linguagem verbal são partes de um sintagma maior, de um sintagma mais geral; apesar de possuírem uma figuratividade distinta, formam um todo significativo.

E esse todo significativo é primordial para a constituição do espaço poético que constitui os poemas de Augusto de Campos, especialmente, os Popcretos, ancorados numa época específica que fez com que o autor utilizasse da categoria de tempo para a montagem e a seleção das palavras na materialização do poema. Desse modo, vamos analisar com maior profundidade as categorias de tempo e espaço na publicação dos poemas Popcretos, a partir de suas especificidades como obra poética e transcrições criativas.

3.2 TEMPO E ESPAÇO NOS POPCRETOS

Os poemas Popcretos ocuparam diferentes espaços e tempos, pois surgiram no ano conturbado de 1964 (tempo) numa exposição em galeria em São Paulo (espaço). E, posteriormente, migraram para a publicação impressa (texto-fonte) em livro (como demonstrado aqui na publicação de *Viva Vaia*, de 2004) e podem ser acessados de qualquer espaço e a qualquer tempo, pois agora ocupam o espaço da tela digital (textos transcritos) e estão disponibilizados no *site*⁷² do autor Augusto de Campos; exceto os poemas “SS” e “GOLDwEATER”, que não estavam disponíveis neste último contexto de publicação no *site* oficial de Augusto de Campos até a finalização desta pesquisa.

O contexto de formulação espacial desses poemas advém do recurso de colagens e montagem a partir de jornais e revistas que circularam na época. Percebe-se que durante a década de 1960 houve uma presença maior e dominante dos meios de comunicação de massa.

A colagem, por exemplo, foi uma dessas técnicas das artes visuais e plásticas que permitia produzir uma obra de arte recorrendo a vários materiais, geralmente dessemelhantes entre si, reagrupando-os num todo para comunicar um novo sentido. Picasso e Braque foram os primeiros cultores plásticos da colagem, inaugurando uma nova estética da fragmentariedade e da surpresa. Explorando todas as possibilidades do cubismo. O material de suporte da colagem, que não se restringia já às artes visuais e plásticas, chegando à literatura, podia incluir recortes de jornais e revistas, etiquetas, rótulos, bilhetes de espetáculos, receitas várias, etc. Trata-se, pois, de um conceito que necessitava da citação e do *pastiche*. Tratava-se, sobretudo, de um ato de reapropriação de elementos preexistentes, mas que, isolados entre si, não formavam um sentido. O artista procedia à colagem não para recuperar um sentido perdido ou oculto, mas, muitas vezes, para parodiar sentidos esperados ou convencionais. A criação de uma colagem raramente tem como objetivo a restauração ou remediação de um sentido: visa antes à desintegração, à ruptura e ao choque visual com os sentidos reconhecidos nos elementos colados. Além da colagem, outros procedimentos como a técnica do cup-up, do *pastiche*, da paródia, entre outros, serão instrumentos de subversão da ordem linear, da hierarquização e do estancamento característico das formas tradicionais de linguagem não mais aptas para representarem a complexidade da vida moderna. (MASSAGLI, 2010, p. 1110, grifo do autor).

A colagem nos poemas Popcretos, entretanto, visava à formação de uma consciência e de um sentido para o tempo vivenciado em questão. Além disso, constatou-se a presença efetiva de uma nova cultura atrelada aos meios de comunicação. A materialização da exposição da qual se efetivou a apresentação dos poemas Popcretos, de Augusto de Campos, junto com as obras de arte de Waldemar Cordeiro na Galeria Atrium demonstram isso. Revela-se, nesse sentido, que há a presença cada vez mais explícita e constante de imagens

⁷² Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/popcretos.html>

fotográficas, notícias de jornais e revistas como fonte de material para o trabalho poético e artístico.

A incorporação dos elementos advindos do parque gráfico que constitui a configuração de impressos como jornais e revistas está diretamente ligada às novas relações entre a arte e a realidade; realidade anunciada no tempo específico do ano de 1964 com a vigência do governo militar no país. Exposições do tipo marcaram, de certo modo, espaços de resistência.

Conforme salienta Nunes (2004), acreditou-se ingenuamente que o desenvolvimento dos meios produtivos promoveria o avanço científico em conjunto com os avanços sociais, beneficiando todos os setores da sociedade. Os anos do governo Juscelino Kubitschek causaram uma euforia de desenvolvimento com o crescimento da industrialização do país, sobretudo, entre 1956 a 1960. Mas não foi suficiente para impedir que o país mergulhasse num regime de repressão com o movimento militar.

Logo, a partir dos anos 1960, a crença na “universalidade produtiva” deixou de existir e houve uma maior consciência nas contradições presentes na infraestrutura de produção, havendo a emergência de uma relação nova entre a produção artística e a subjetividade. Assim, artistas e poetas começam a atuar no terreno da superestrutura, ou seja, do consumo.

Houve, então, um novo espaço de apresentação da arte que considera agir a partir de uma postura crítica diante das relações de poder e de produção, buscando atuar sobre a cultura que tem influência nas relações estabelecidas. E a cultura emergente, na época, era a cultura de massa. Assim, os meios de comunicação de massa foram transformados em matéria-prima da criação poética e da criação artística a partir do signo da fragmentação, da colagem, da composição etc.

Os poemas Popcretos, ao serem formados a partir de jornais e revistas com recortes selecionados de imagens, palavras, frases, criam múltiplas possibilidades de interpretação por parte do leitor. Em “Psiu!”, por exemplo, há manchetes e partes de palavras que se referem a fatos da vida política conturbada da época. Há um espaço e um tempo específico.

E justamente esse espaço e tempo são a “mola” promotora da constituição desse poema. A recombinação das notícias, das palavras, cria o aleatório, o caótico, sugerindo uma gama de significados possíveis de serem revelados e interpretados. Do mesmo modo, há uma gama de interpretações ao serem lidos, acessados, nos dias atuais. Emergem, então, novas possibilidades interpretativas e relacionais.

Dessa forma, há uma reação às condições político-sociais do país com a materialização dos poemas e a realização da exposição na galeria de arte Atrium, em São

Paulo. Houve um planejamento estratégico, de Augusto de Campos, na constituição espacial dos poemas, na escolha e na elaboração cuidadosa de cada imagem, forma e palavra ou expressão de que os poemas se constituíram. Expõe Rebechi Jr. (2015, p. 138-139) que “Uma radicalização do poeta se dá, a partir dos anos 1960, na medida em que sua poesia começa a acrescentar elementos até então inéditos, formados por signos estritamente não verbais”.

A principal matriz dos poemas Popcretos foi rejeitada, na época, no campo literário: jornais e revistas. Era impensável compor um poema a partir do preenchimento do espaço poético por recortes de jornais e revistas. Mas a materialização dos Popcretos mudou o paradigma de configurar e formar o espaço poético. A partir daquele momento, os poemas concretos passaram a se constituir para além do uso espacial da palavra, ultrapassaram a possibilidade do uso do alfabeto como elemento central do poema. Nesse sentido, observa Rebechi Jr. (2015, p. 5) que

A experiência dos Popcretos está circunscrita exatamente ao uso de novas unidades de significação que se projetam além do domínio do nosso alfabeto e a um diálogo mais aproximativo com os meios de comunicação de massa. Saindo dos livros e ganhando novos espaços de difusão, os poemas dessa série foram construídos em grandes painéis para uma exposição na Galeria Atrium, em 1964, na cidade de São Paulo.

A forma dos poemas parte do contexto vivenciado: a explosão dos meios de comunicação, a frustração do projeto modernizador e desenvolvimentista do país, a crise política. Todos os fatores juntos evidenciaram um campo propício para, diante do “caos” da cidade e do espaço urbano, contaminar de forma “babélica” os poemas Popcretos.

E em relação à dinâmica espacial e temporal de circulação e apresentação dos poemas, destacamos que na exposição na Galeria Atrium, em São Paulo, no ano de 1964, foram expostos “SS”, “O anti-ruído”, “GOLDwEATER”, “Olho por Olho”. E em 1965 foi criado o poema “Psiu!”.

Logo, há uma pequena “quebra” temporal na constituição de todos os poemas Popcretos e nem todos ocuparam o espaço da galeria. Mas todos estão publicados em papel impresso (textos-fonte) como, por exemplo, no livro *Viva Vaia*, de 2004. No entanto, observamos que no espaço digital do *site* do autor⁷³ estão disponíveis para acesso, até o momento desta pesquisa, três dos poemas Popcretos – “Olho por Olho”, “O anti-ruído” e “Psiu!” (textos transcritos) –, sobre os quais vamos descrever brevemente como se

⁷³ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/popcretos.html>

apresentam nesse espaço.

É interessante observar que o espaço de fundo da constituição das páginas do *site* do autor está com a inscrição do poema “Viva Vaia”. Esse poema também dá nome ao livro impresso que reúne a poesia de Augusto de Campos, compreendida no espaço-tempo de 1949-1979, englobando os poemas aqui analisados. O *site* possui como apresentação geral o poema “Viva Vaia”, reproduzido com fundo degradê entre o azul e o lilás.

Nota-se que o título do *site* e os *links* estão separados no espaço da página digital por uma fotografia do autor, que reproduz duas das principais plataformas de publicação dos seus poemas: o espaço plano da página impressa (os livros), ao fundo da imagem através da prateleira; e o espaço digital. Este último espaço é representado através do computador pessoal, ao lado do autor, de cuja tela estão “saindo” as letras que constituem o poema “Bomba”.

Figura 45 – Imagem da apresentação visual do *site* de Augusto de Campos



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.⁷⁴

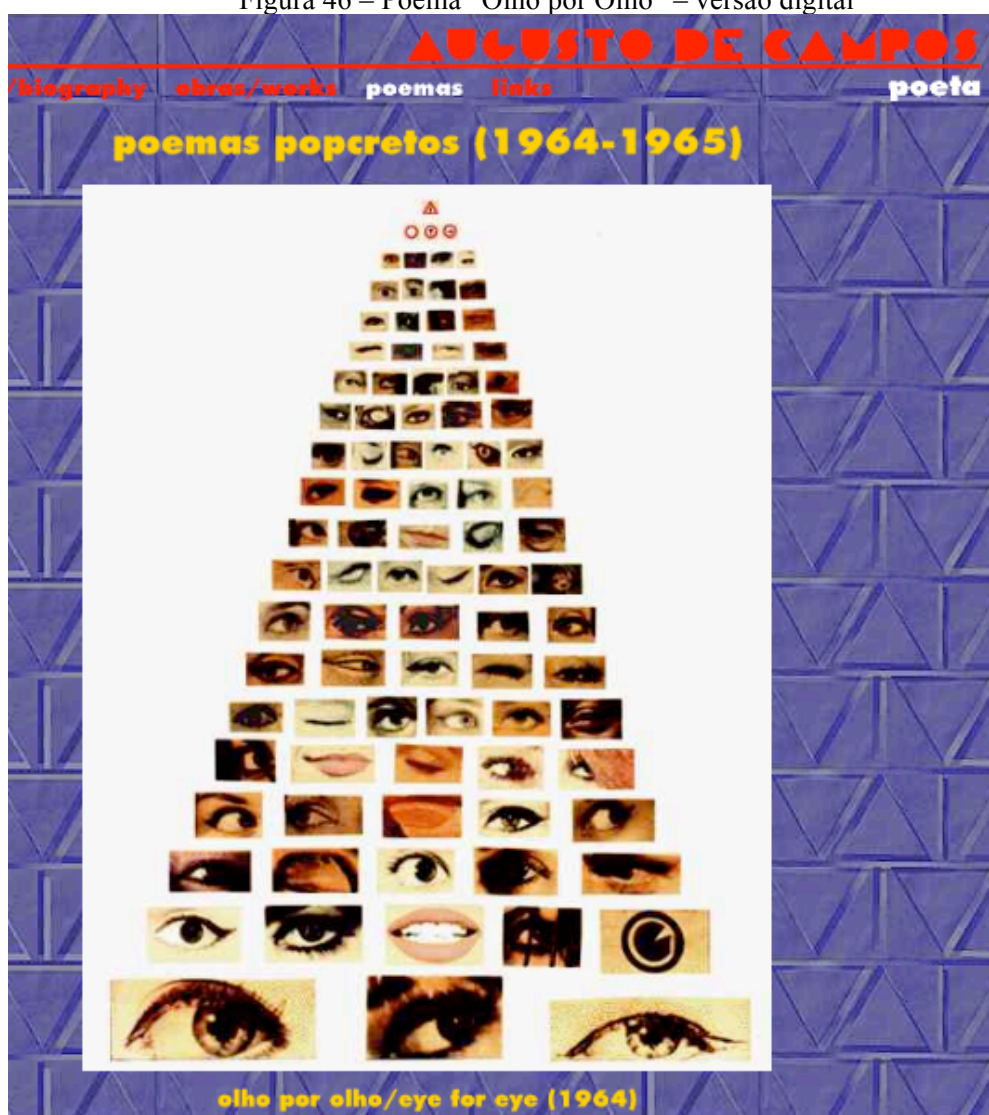
Nesse espaço digital, os poemas Popcretos encontram-se a partir do *link* “Poemas”. O primeiro que aparece é “Olho por Olho”/ “eye for eye” (1964). Basicamente, no espaço digital (texto transcrito) há a mudança de orientação de direção na plataforma. O que muda do poema em contexto de publicação impressa (texto-fonte) é que a leitura nesse estado se dá, geralmente, numa posição horizontal e em dispositivos digitais (texto transcrito) (via computador, *tablet*, celular), o acesso à leitura costuma ser na orientação vertical. Não se

⁷⁴ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/home.htm>

verificou nenhuma intervenção transmídia (como animação ou outro recurso na publicação digital) na tradução desses poemas.

O que se notou na publicação digital (texto transcrito) é que a imagem de apresentação e o espaço ou plano de fundo do poema mudaram. Na publicação impressa (texto-fonte) o branco da página predomina no restante do espaço do poema. Na publicação digital (texto transcrito) o espaço possui um plano de fundo da página digital que é a inscrição do poema “Viva Vaia” com cor diferente. No acesso à página, para os Popcretos, o fundo que constitui o restante do espaço do poema possui cor lilás.

Figura 46 – Poema “Olho por Olho” – versão digital



Fonte: Site de Augusto de Campos.⁷⁵

⁷⁵ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/popcretos.html>

Observa-se no espaço digital (texto transcrito) a preservação da integridade do poema, tal como apresentado em cartaz (exposição) e na página impressa (texto-fonte). A diferença visual espacial no digital é que há o fundo constituído pelo poema “Viva Vaia”, reproduzido repetidas vezes e em cor lilás. Se “Olho por Olho” assume a forma geométrica triangular na sua constituição espacial, o poema “O anti-ruído” assume como forma geométrica predominante o círculo. O poema é formado por recortes de palavras, que formam dois ou três círculos nas extremidades e um núcleo central.

O fundo do poema é composto pela cor vermelha. As palavras que constituem o poema possuem em comum o formato retangular, o fundo branco e a cor da letra preta. E quase todas possuem de três a quatro letras, que formam siglas ou são formadas pelo radical da palavra. Tal como descrito anteriormente na análise do poema no contexto impresso (texto-fonte), não houve acréscimo de animação ou recurso digital na versão digital do poema (texto transcrito). Novamente ressaltamos que o que deve mudar é a orientação de leitura. No contexto impresso geralmente a leitura se dá na horizontal e no contexto digital na vertical.

O próximo e último poema Popcreto disponível no *site* do autor é o poema “Psiu!” (texto transcrito).

Figura 48 – Poema “Psiu!” – versão digital



Fonte: *Site* de Augusto de Campos.⁷⁷

⁷⁷ Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/popcretos.html>

Assim como os demais poemas Popcretos publicados na plataforma digital (textos transcritos), não se observa intervenção no seu modo de apresentação. Mantiveram-se o formato, o fundo, as cores, a originalidade da obra. Novamente ressaltamos que a diferença advém da orientação de leitura. Têm-se a presença do plano de fundo da tela digital com o poema “Viva Vaia” e a disposição em sequência. Primeiramente aparece “Olho por Olho”, depois “O anti-ruído” e, por fim, “Psiu!”.

Retomando a descrição do poema “Psiu!”, de maneira breve lembramos que a forma geométrica predominante é a do círculo. O poema no exterior ou na totalidade lembra muito o formato de um pequeno disco. Há “colagens” de várias palavras, com um núcleo formado por um lábio vermelho ao centro, junto com um dedo. No centro do poema e em letra maior há o destaque para o pedido de “silêncio” – “Psiu!” –, palavra que intitula o poema. Algumas outras palavras podem ser citadas ao redor: “vamos falar. de dinheiro. Manhã. Liquidação. Livre. Saber Viver, Saber Ser Preso, Saber ser Solto. Ato. Tudo mais barato. Dura. Bomba. Mensais. América. Sem entrada”. Entre tantas outras, palavras que contextualizam a cidade, o mundo, o momento político pelo qual passava o país.

Aguilar (2005) enfatizou que “Psiu!” processa, ao ser publicado em 1966, esse novo repertório infinito das palavras dos jornais com a comoção política – o golpe militar de 1964 e as novas condições repressivas que o ato impôs – que explica e permite ler o poema. E ressalta, nesse sentido, o quanto os anos 1960 foram de crítica social e engajamento da Poesia Concreta.

O caos no texto visual do poema é aparente. A vinculação entre as partes do poema se estabelece a partir do contexto. O tempo de fora é importante para contextualizar o tempo de “dentro” do poema, tanto para “Psiu!” quanto para os demais poemas Popcretos. E o espaço do poema é agente estrutural e conceitual da existência de cada um deles como poemas. Em virtude disso, espaço e tempo são categorias tão relevantes para tais publicações e para pensarmos o evento e a publicação dos Popcretos em si.

Conforme observou e descreveu Lemos (2017, p. 29):

Em 1964, Augusto, Waldemar Cordeiro e Damiano Cozzella executaram um *happening* na Galeria Atrium, em SP, como abertura à exposição dos popcretos: entre serrotes, pedaços de móveis e sucata de automóveis, a tomada de posição. Numa época onde a arte não-representacional já garantia seu lugar como peça decorativa e item de mercado, surge uma manifestação artística que dura exatamente o tempo de sua instauração, impossível de venda, mas só de experiência.

Logo, outra inovação que se deve à questão temporal empreendida no evento de publicação inicial dos Popcretos num espaço específico – a Galeria Atrium – foi a defesa da arte como movimento de conscientização, e não de consumo. Ressaltou-se a importância de uma nova arte em que o público seria o produtor, e não o consumidor.

A experiência almejada pelos artistas era a de conscientização do meio. Os anos 1960 fizeram com que os poetas concretos, especialmente Augusto de Campos, se voltassem ao mapeamento do consumo e sua relação com a produção de informação. Os Popcretos, desse modo, são resultado desse redimensionamento da pesquisa de vanguarda, mesmo que nem todos os poemas Popcretos tenham passado pelo processo de transcrição poética, como verificamos no decorrer desta análise.

4 CATEGORIZAÇÕES TEÓRICAS

4.1 TEMPO E ESPAÇO NOS POEMAS ANALISADOS

Para aprofundarmos as reflexões acerca das categorias de tempo e espaço nos poemas do *corpus* de pesquisa, contextualizaremos citando a concepção de Ferreira Gullar que foi refutada por Augusto de Campos (1978) sobre a constituição dessas categorias na poesia. Ferreira Gullar defendia que “[...] poesia se realiza no tempo e não no espaço, como a pintura” (Ibid., p. 61). No entanto, Augusto de Campos rebate a afirmação com a seguinte análise, ambas publicadas no livro *Poesia, antipoesia e antropofagia*:

Procurei demonstrar-lhe a insuficiência da caracterização tradicional da poesia como arte que se realiza no tempo, acentuando que as artes evoluam no sentido de uma superação das noções de tempo e espaço, em consonância, aliás, com a própria ciência moderna. Espaço e tempo – afirmei-lhe são noções integrantes. (CAMPOS, A., 1978, p. 65).

Ou ainda, na mesma publicação:

O problema, insisto, não é eliminar o tempo, proposição obviamente absurda porque impossível, mas superar a noção de tempo por outra mais complexa e dinâmica que é até mais fiel à realidade: o espaço-tempo. Mallarmé valorizando o silêncio no branco do papel e a própria configuração visual do poema, fragmentando prismaticamente a ideia CRIA um problema de espaço no tempo. (CAMPOS, A., 1978, p. 66).

E, para fomentar de vez a discussão de tais categorias, temos ainda:

A poesia concreta, que acaba de romper as paredes da experiência de um grupo para se tornar um acontecimento, uma revolução, funda-se no trabalho sobre a linguagem poética, é o fruto de pesquisas que, partindo das conquistas válidas da poesia dita moderna (Mallarmé, Joyce, cummings, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto), rompeu com a sintaxe discursiva, unidirecional, trazendo em compensação para o campo da expressão poética as estruturas pluridimensionais, criadas pela relação visual dos elementos verbais e a exploração de suas cargas sonoras. (CAMPOS, A., 1978, p. 68-69).

Assim, entendemos que, apesar da colocação de Ferreira Gullar, Augusto de Campos ressaltou que, a partir da influência de Mallarmé, Joyce, cummings, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, as categorias de tempo e espaço para a Poesia Concreta são indissociáveis.

Antonio (2010) apresentou uma linha cronológica dos autores que procuraram dar

novos rumos ao poético, ainda antes do surgimento do computador e das tecnologias digitais. A cronologia começa no final do século XIX, com a publicação de Mallarmé de “*Un Coup de Dés*” (1897), e segue com Marinetti no “*Manifesto Técnico*” da *Literatura Futurista* (1912), Apollinaire em “*Caligrammes*” (1917), Oswald de Andrade em *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1918), Ezra Pound em *The Cantos* (1920), Bob Brown com os “poemas óticos” (1929), e. e. cummings com a sua poesia e James Joyce em *Finnegans Wake* (1939).

A partir de Mallarmé, ressaltam-se o trabalho da estrutura do poema no espaço, a valorização dos espaços em branco, a fluidez das linhas tipográficas, o uso espacial do texto na página. Já Ezra Pound contribuiu para o estudo do ideograma aplicado à poesia e James Joyce evidenciou a utilização de imagens sobrepostas na produção poética (CARVALHO, 2007).

O poeta e. e. cummings valorizou a ideia de fragmentação através do uso não ortodoxo da tipografia, da utilização da letra minúscula (inclusive no seu próprio nome), bem como de vocábulos utilizados na poesia de maneira não convencional, ou seja, sem seguir regras de divisão silábica e com muitos espaços em branco.

Todos os autores citados influenciaram de forma decisiva e foram referência no movimento da Poesia Concreta no Brasil, assim como na poesia neoconcreta. Os poemas concretos se constituíram em direção oposta à lógica discursiva comum, agenciando o espaço e o tempo como fatores importantes de sua própria constituição, sobretudo, a partir da década de 1960, ao incorporarem outros elementos à poesia para além do signo verbal.

Segundo Sammer (2017), a Poesia Concreta é concebida como poesia de invenção e se utiliza do signo como nó de relações. Logo, o intuito não era combater o verso, e sim ampliar o círculo de relações com os demais aspectos visuais e vocais do poema. Há uma ampliação da linguagem pela incorporação da sua dimensão concreta. É o que nitidamente se percebe nos poemas selecionados nesta pesquisa.

Os poetas concretos empenharam-se em explorar a poesia para ser apresentada em outras chaves de leitura, que desconstrói traços distintivos do texto poético como estratégia para ocupar novos espaços e tempos, utilizando-se da página, do papel, da tela, da cidade, da imagem, do som como partes cointegrantes da linguagem do poema.

Enfatiza-se o que observou Arbex (1997), quando elencou a influência do dadaísmo na utilização de outros elementos na poesia, como a publicidade, a fotografia e outros materiais visando a novas reações no receptor da obra de arte, da obra poética.

Haroldo de Campos (1978 apud DOMINGUES, 1997, p. 212) ressalta o quanto os poetas concretos também foram receptivos com as ideias do neodadá no âmbito das

manifestações artísticas, a partir de técnicas não convencionais, como a utilização das artes sonoras e visuais. Especificamente para a Poesia Concreta, enfatiza o quanto foram receptivos às novas ideias manifestadas por Marshall McLuhan sobre as novas possibilidades dos *media*, discutindo a ampliação do livro sob o influxo do mosaico televisivo; ideia em consonância com o caráter *verbivocovisual* da Poesia Concreta no âmbito da manipulação da palavra. A expressão “*verbivocovisual*” foi utilizada como título de uma coletânea de ensaios de McLuhan pela editora Something Else Press, dirigida por Dick Higgins, artista do grupo neodadá Fluxus.

Maciunas (2006) descreveu o neodadá na manifestação de diversos campos criativos dependendo do conceito de concretismo que cada artista carrega. Assim, elucidou que o neodadá se manifesta nas artes do “tempo” e nas artes do “espaço”: as artes literárias (arte-tempo), o grafismo (artes-espaço), a literatura-grafismo (artes-espaço), a música não gráfica (arte-tempo), a música-grafismo (arte, espaço, tempo), os ambientes (artes-espaço), a música teatral (arte-espaço-tempo).

Os poemas de Augusto de Campos unem todas as possibilidades das categorias de tempo e espaço ao serem publicados e projetados no contexto das artes literárias, ao se utilizarem do espaço em papel, do espaço urbano (ambientes/cidade), da arte musical, da tecnologia etc., ultrapassando a denominação de uma categoria isolada.

Segundo Campos (Raquel, 2019), os poetas concretos utilizaram o conhecimento das suas principais influências para uma resposta ao momento presente, permitindo que a poesia conseguisse se renovar, transcender o tempo; figurar como uma poesia “crítica do futuro”, ao atuar no espaço-tempo da *agoridade*, como afirmava Haroldo de Campos (1997).

Ressalta-se, desse modo, que a Poesia Concreta também atuou como crítica do presente ao pensar e escrever sobre si mesma. Foi uma poesia que usou a reflexão da sua constituição como uma forma de criação de novas linguagens. “Na linguagem e nas visualidades cotidianas, a Poesia Concreta comparece. Está no texto da propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no *slogan* de televisão, na letra de bossa-nova” (CAMPOS, A., 1975, p. 7).

Alguns autores identificaram na Poesia Concreta mudanças no plano linguístico e no plano estético. Quanto ao plano linguístico, Pelegrini (2001) destacou a substituição da estrutura frásica por uma estrutura nominal que estabeleceu relações estratégicas com o espaço, tanto na direção horizontal quanto na vertical e/ou diagonal. E essa estrutura, por sua vez, opta pela exploração das semelhanças sonoras (paronomásia) e pela sintaxe visual (relação entre a forma e o fundo).

Do ponto de vista estético, Pelegrini (2001) percebeu que o poema concreto reitera a experiência futurista e cubista, procurando superar a poética metafórico-musical do simbolismo. O emprego de uma palavra ilhada e da sintaxe espacial potencializava o sentido e a forma, denotando uma tentativa de superação das barreiras entre a própria linguística e as artes sonoras e plásticas. Essas características apontadas anteriormente podem ser observadas e foram demonstradas na análise do poema “Luxo”, por exemplo, que reuniu o trabalho com as cores, a forma, o fundo, o jogo das palavras, a dinâmica de apresentação visual na página impressa (texto-fonte), no ambiente digital (texto transcrito) e na representação e apresentação do poema no palco.

A Poesia Concreta utiliza sistematicamente a escrita no seu fazer poético, mas especialmente Augusto de Campos promoveu a assimilação entre o verbal e o plástico na manifestação do conteúdo formado. Perceberam-se claramente tais assimilações nos poemas “Greve”, na constituição dos poemas Popcretos, pois a assimilação entre o verbal e o plástico foi primordial na composição de tais poemas, que se utilizaram do recurso gráfico da colagem, da montagem, da folha transparente para o efeito almejado pelo autor.

Pietroforte (2012) escreve que nos poemas concretos há o predomínio do fator linguístico, mas que esses são poemas que despontam na cena fonológica, ganhando dimensões plásticas. É o que ocorreu com os poemas de Augusto de Campos que foram musicados ou vocalizados, como, por exemplo, o poema “Luxo” e o poema “Cidade”, como já demonstrado na análise.

Predominantemente linguísticos, os poemas são concebidos em relações entre as formas semânticas do conteúdo e suas manifestações em planos de expressão fonológicos; entretanto, uma vez escritos, a poesia ganha dimensões plásticas, que muitas vezes são utilizadas na semiose do texto e, além da função de marcar a fala, a escrita, sincretizada com os efeitos fonológicos, passa a interferir nos efeitos poéticos. (PIETROFORTE, 2012, p. 47).

O autor ressalta, então, que a Poesia Concreta promove a identificação entre as semióticas verbal e plástica. Destacamos nesta análise os exemplos dos poemas de Augusto de Campos, que são apresentados na superfície plana da página, do papel e em outras superfícies igualmente. Rancière (2009) afirma que a pintura abstrata possibilitou novas interpretações da representatividade artística ao considerar sua superfície plana como uma interface que divide lugar e espaço com os demais objetos com que o homem passou a conviver.

É na superfície plana da página, na mudança de função das “imagens” da literatura ou na mudança do discurso sobre o quadro, mas também nos entrelaces da tipografia, do cartaz e das artes decorativas, que se prepara uma boa parte da “revolução antirrepresentativa” da pintura. Esta pintura, tão mal denominada abstrata e pretensamente reconduzida a seu médium próprio, é parte integrante de uma visão de conjunto de um novo homem, habitante de novos edifícios, cercado de objetos diferentes. Sua planaridade tem ligação com a da página, do cartaz ou da tapeçaria – é uma interface. (RANCIÈRE, 2009, p. 22, grifo do autor).

A superfície plana da página esteve presente num contexto inicial de produção poética nos poemas concretos de Augusto de Campos (textos-fonte), que transcenderam essa plataforma e se apresentaram nos mais diversos contextos literários e artísticos (textos transcriados). Foram poemas incorporados, inclusive, por outros artistas devido à gama de possibilidades de trabalho com a sua plasticidade, a sua essência concreta, a sua essência visual.

Massagli (2010) fez interessantes considerações sobre a poesia visual através da sua análise sobre a espacialização da escrita. O autor elencou a Poesia Concreta como uma das possibilidades da poesia visual. Descreveu a poesia visual como aquela que explora os limites da palavra como elemento visual; quanto mais visual é uma poesia, mais há a exploração do espaço. Do mesmo modo, quanto mais verbal a poesia, maior a exploração da categoria temporal. Ele cita Valdevino Soares de Oliveira para ressaltar que a poesia visual funde as categorias de tempo e espaço ao se constituir como objeto estético (Ibid., p. 1108).

O autor ainda enfatiza que a problematização das artes do tempo e das artes do espaço vem sendo tratada desde o século XVIII através de G. E. Lessing e que a classificação tradicional opõe as três artes plásticas – arquitetura, pintura e escultura – às três artes rítmicas – dança, música e poesia. Mas a poesia e a pintura aproximam-se pelos atributos visuais através das suas materialidades físicas e visuais que compõem suas linguagens. Assim, as categorias de tempo e espaço se imbricam e se reequilibram por meio dos procedimentos compositivos e de categorias equalizadoras.

Há na escrita tradicional um desequilíbrio entre tempo e espaço na literatura, sobretudo, se considerarmos a ordenação linear e sintagmática, subordinando a imagem à palavra articulada na oração, que nem sempre se constitui toda de uma só vez, mas encadeia-se numa sucessão de morfema e sintagma. Porém, a univocidade da escrita, quando representa uma imagem, pressupõe uma mediação e uma temporalidade. A mediação foi possível com o advento da eletricidade; as restrições anteriores foram desafiadas, sobretudo no campo das artes plásticas como na literatura, especialmente na poesia.

Assim, ressalta Massagli (2010) que as experimentações surgiram com as vanguardas

do início do século XX, mostrando que era possível espectador/leitor entrar na narrativa da obra ou na criação poética sem perder de vista o objetivo geral de criar modos reveladores de examinar a combinação das categorias de tempo e espaço.

Nesse sentido, a poesia, especialmente a poesia visual, a Poesia Concreta, foi capaz de explorar o aspecto plástico e material para criar formas estruturantes e produtoras de sentido e possibilitar o acesso ao texto poético em sua forma de objeto, em sua materialidade visível, palpável e audível. Foi o que ocorreu na materialização do poema “Cidade”, por exemplo, que figurou na cena da cidade de São Paulo como escultura e/ou como livro-objeto, ou mesmo, na exposição material dos poemas-cartazes Popcretos, ou ainda, na apresentação musicada no palco do poema “Luxo” etc.

A Poesia Concreta, ainda conforme Massagli (2010), alcançou essa objetividade ao ser uma publicação de todos para todos. Conseguiu objetificar a linguagem como uma esfera autônoma em relação ao indivíduo e sua ideologia para que adquirisse um poder estético capaz de comunicar uma realidade universal. Nesse sentido, Augusto de Campos, especialmente, “abriu” sua poesia através de seus poemas para outras artes e para a apropriação de outros artistas para que pudessem *transcriar* criativamente os poemas. Tal como descrevemos na análise dos poemas escolhidos, artistas plásticos, artistas visuais, músicos, para além do próprio poeta, se “apropriaram” dos poemas para difundi-los e recriá-los.

Houve a exploração dos processos comunicativos, predominando características como simultaneidade sobre linearidade, exterioridade sobre interioridade, espacialidade e temporalidade. Isso alterou os modos de representação e, sobretudo, as formas de percepção. O discurso moderno engloba a partir do século XX novas sensibilidades com o advento das novas tecnologias, que imbricam o desenvolvimento e a constituição da cultura. Houve, a partir de então, a relação imediata entre tecnologias, meios de comunicação e hábitos perceptivos e desencadeados.

A poesia, desde o início da modernidade se metamorfoseou, passou da recitação para a constelação, da contemplação para a ação, da frase para a estrutura. Ao se estender para além da página impressa, para os espaços liminares, fronteiros, com outros sistemas de representação e comunicação, tais como a pintura, a fotografia, o cinema, o *design* e a publicidade, entre outros, a poesia passou a reclamar novos meios de realizar a experiência poética. (MASSAGLI, 2010, p. 1112).

Nos poemas de Augusto de Campos percebe-se exatamente essa análise da citação; são poemas que reclamaram novos meios de realizar a experiência poética, para além do

modo convencional, para além da página, para a cidade, para a tela, para a arte. Assim, apresentamos na análise o poema “Greve” no espaço impresso (texto-fonte), no espaço digital (texto transcrito). E, de forma sucessiva, apresentamos o poema “Cidade” no espaço impresso (texto-fonte), no espaço digital, na cidade, no livro-objeto (textos transcritos); o poema “Luxo” no espaço impresso (texto-fonte), no espaço digital e no espaço do palco e da música (textos transcritos); e os Popcretos no espaço da galeria de arte, no espaço do livro impresso (texto-fonte), no espaço digital (textos transcritos). Todos para tempos diversos, tempos múltiplos. Para cada espaço ocupado, um tempo específico. A todo o tempo no espaço digital. Houve, nesses poemas, a manifestação artística, gráfica e visual da arte.

Benjamin (2014), no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, faz um apanhado linear das manifestações gráficas e visuais da arte em si, contextualizando as suas possibilidades de reprodução. Enfoca a fundição, a cunhagem, a litografia, a xilogravura, a fotografia e, por fim, o cinema. Cita os gregos como um povo que, pelo estágio de sua técnica, reproduz na arte valores eternos.

Atualmente, as obras de arte são tecnicamente reprodutíveis em escala elevada. Um exemplo citado no ensaio é o cinema, que, a partir do século XX, foi desenvolvido como uma obra de arte mais perfectível e representante da renúncia ao valor da eternidade, por isso nosso lugar constitui o polo oposto ao dos gregos.

Em relação ao cinema, Benjamin expõe que permite ser um meio de expressão absolutamente incomparável. Nele, o homem deve atuar com a totalidade de sua pessoa viva, mas sob renúncia de sua aura. É a obra de arte que representa a reprodutibilidade técnica, que expressa os dois lados da arte: a aparência e o jogo.

O destaque, aqui, constitui-se como o espelho, ou seja, há a ênfase na aparência para as massas, há o culto do estrelato, configurando o brilho pútrido do seu caráter de mercadoria para estimular a constituição corrupta da massa. Há um caminho de falsificar o interesse das massas. Sob tais circunstâncias, a indústria cinematográfica possui todo o interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e especulações ambíguas.

Assim, a reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação da massa com a arte e funda funções sociais do cinema, como equilíbrio entre o homem e o aparato, entre a realidade brutal e os sonhos, cuja tarefa primordial e mais importante é a criação de uma demanda.

Resumidamente, Benjamin (2014) apresenta ao leitor que, na época da reprodutibilidade técnica da obra de arte, o que desaparece dela é sua aura. E o agente mais

poderoso para tal é o cinema: “Seu significado social não é concebível, inclusive e precisamente em sua forma mais positiva, sem esse lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor de tradição na herança cultural” (Ibid., p. 23). O autor chama a atenção para o modo de percepção das coletividades humanas, que são condicionadas no interior de grandes períodos históricos pelas transformações do modo de existência. E salienta que a obra de arte reproduzida se torna, cada vez mais, a reprodução de uma obra de arte voltada para a reprodutibilidade e que, no lugar de se fundar no ritual, passa a se fundar em outra práxis: na política.

A crise das democracias pode ser entendida como uma crise das condições de exposição do homem político. As democracias apresentam o político imediatamente em sua própria pessoa e diante de representantes. O parlamento é seu público. [...] Esvaziam-se os parlamentos ao mesmo tempo que os teatros. Rádio e cinema transformam não só a função do ator profissional, mas igualmente a função daqueles que, tal como o homem político, representam a si mesmos diante destes meios. [...] Resulta disso um novo tipo de seleção, uma seleção diante do aparato, da qual o campeão, o astro e o ditador emergem como vencedores. (BENJAMIN, 2014, p. 78).

Isso significa que vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo: a necessidade inegável por novas condições sociais é explorada secretamente no interesse de uma minoria de proprietários. Defende o estudioso que a desapropriação do capital cinematográfico deve ser uma exigência urgente do proletariado.

Buck-Morss (1996), no ensaio sobre a obra de Benjamin, ressalta que o autor louva o potencial cognitivo, portanto político, da experiência cultural tecnologicamente mediada (o cinema) e a afirmação da cultura de massa e das novas tecnologias através das quais se dissemina. Então, o resultado lógico do fascismo é a introdução da estética na vida política, sendo a resposta comunista a essa crise a “politização da arte”. Desse modo, Benjamin está pedindo à arte uma tarefa desafiadora: desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da autopreservação da humanidade, não através do rechaço às tecnologias, ressalta a autora, mas da passagem por elas.

Enfatiza ainda Buck-Morss (1996), a partir do ensaio de Benjamin, que o campo da estética não é a arte, mas a realidade corpórea/material, e que os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural. A autora ressalta que Walter Benjamin percebe a consciência humana como um escudo que protege o organismo contra estímulos. Benjamin critica a exploração fabril dos trabalhadores do início do século XX como uma forma de castração da criatividade e da sensibilidade, uma vez que a

reprodução e o treinamento mecânico fazem com que a memória seja substituída pela resposta condicionada.

Dessa forma, a tecnologia afetou o imaginário social. E, assim, ressaltam-se as preocupações de Benjamin sobre a obra de arte a partir da crise da experiência cognitiva causada pela alienação dos sentidos.

Assim, a consideração metodológica de levar em conta os poemas concretos produzidos por Augusto de Campos, na década 1960, geralmente no formato impresso como textos-fonte e a publicação desses poemas anos depois nos diversos contextos de publicação, sobretudo digital, como textos transcritos tem como base o que proferiu Haroldo de Campos (2011) quando definiu o termo “transcrição poética” e também as contribuições de Benjamin em relação ao texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*.

Conforme Haroldo de Campos (2011), para Benjamin no que se refere à reprodução, a novidade na tradução é a forma, no cinema são os meios técnicos de massa. Benjamin, ao pôr o original a serviço da tradução, não exclui propriamente a *aura* desse original, e sim acentua o aspecto “provisório” do traduzir. Atribui, assim, a tradução como uma forma de resgate da intencionalidade de outra forma poética.

Assim, os poemas transcritos de Augusto de Campos, por ele próprio ou por outros artistas em tempo e espaços diversos daqueles anos de 1960, podem ser considerados enquanto tradução como resgate da Poesia Concreta ou da intencionalidade desta, uma vez que os poemas transcritos apresentam com maior ênfase o que propunha a Poesia Concreta na época do seu surgimento: a estrutura *verbivocovisual* do poema. Essa condição foi potencializada nos poemas transcritos pela incorporação dos recursos digitais, midiáticos, sonoros, artísticos etc.

Na Poesia Concreta, forma e conteúdo se mesclam em um só objeto no tempo e no espaço, buscando a provocação dos sentidos e a conscientização da condição humana diante do aparato tecnológico vigente.

Os poemas Popcretos, por exemplo, demonstraram exatamente isso ao fazerem o intercâmbio com a cultura de massa e os meios de comunicação na sua constituição, assim como o contraponto com a questão do consumo presente no poema “Luxo”, a apresentação da condição e da metáfora da cidade no poema “Cidade” e as condições de produção e trabalho no poema “Greve”. Todos esses poemas foram singelos exemplos dessa condição de mescla dos sentidos no tempo e no espaço presentes nos poemas concretos analisados, seja como textos-fonte (impressos) ou como textos transcritos (digital etc.) criativamente.

4.2 CONTRIBUIÇÕES PARA A CRÍTICA LITERÁRIA

A disposição de recursos técnicos e os novos métodos tecnológicos disponíveis aos artistas e aos escritores ampliaram a experiência e a possibilidade de leitura das obras poéticas e artísticas. Abriu-se a possibilidade de alterar como se veem a obra de arte, a poesia, os poemas, pois pode-se alterar o ordenamento e a espacialização dos seus signos. Isso foi constatado na análise dos poemas de Augusto de Campos, quando das mudanças de plataformas de publicação em “Greve” (1961), “Cidade” (1963), “Luxo” (1965) e Popcretos.

Isso vai ao encontro do que analisou Neves (2010), quando enfatizou que a Poesia Concreta fugiu do tradicional ao explorar os novos recursos sintáticos como a sintaxe espacial, o que permitiu maior comunicação não verbal, a partir de uma leitura não linear, uma leitura em que o leitor pode participar ludicamente da experiência leitora na criação poética.

Ao despersonalizar as marcas de subjetividade ou da presença do autor, Neves (2010) enfatiza ainda que a Poesia Concreta como poesia-objeto pode ser considerada como o embrião da poesia eletrônica e que o próprio Augusto de Campos foi um dos primeiros a usar a matemática das probabilidades na teorização da arte concreta ao adotar, nos últimos anos, o meio digital (texto transcrito), sobretudo, para aplicar marcadores de *html* e programas de animação às suas obras poéticas anteriores (textos-fonte). Foi o que constatamos, por exemplo, quando Augusto de Campos transcreveu seus poemas “Greve” (1961), “Cidade” (1963) e “Luxo” (1965), publicados no início da década de 1960 em papel e/ou em exposição (Popcretos) e republicados em contexto digital e em outros contextos, como em seu próprio endereço eletrônico ou em plataformas digitais de vídeo como o Youtube.

Nesses outros contextos de publicação (textos transcritos) houve a aplicação de movimento nos poemas, a alteração de cor do fundo espacial de publicação, a alteração da questão temporal (da leitura do leitor, da leitura do poema, da possibilidade dos acessos a qualquer tempo e a partir de diversos espaços), além da possibilidade de alteração de cores, texturas e fundos, aplicação de luz e sonoridade. Nesse sentido, os poemas ampliaram a questão da ressignificação para o texto, bem como o conceito habitual de textualidade.

Os poemas transcritos de Augusto de Campos por ele mesmo ou por outros poetas e artistas cruzaram matrizes semiótica, histórica e tecnológicas a partir das novas condições de produção poéticas proporcionadas com o aparato tecnológico disponível no contexto urbano contemporâneo, o que permitiu a reflexão sobre novo contexto de apresentação das categorias de tempo e espaço no âmbito literário.

Jameson (1997) enfatiza que espaço e tempo são duas categorias inseparáveis e que se deve ampliar a concepção do espaço no âmbito da periodização do pós-moderno, sendo interessante, para tal, “estranhar” suas múltiplas figuras de escrita. Ballard representaria, na visão de Jameson, uma história da arte “do futuro” ou da estética pós-moderna.

O autor aborda a questão do espaço e tempo como uma espécie de “especialização temporal”, ou seja, evidencia o pressuposto da textualização generalizada do mundo exterior no pensamento contemporâneo como forma fundamental da espacialização. Tudo transformado em texto: o Estado como texto, o consumo como texto, o corpo como texto. As transformações das instituições políticas e das relações sociais projetam-se na visão do lugar e da paisagem que inclui o corpo humano.

A abordagem dessa “grande transformação” registra as novidades através de uma sensação de perda, da angústia da morte do moderno que a acompanha. Enfatiza-se que o caminho de volta para o moderno está fechado para sempre. O autor acrescenta, ainda, que se pressupõem uma correlação entre a transição do moderno ao pós-moderno e a transformação econômica ou sistêmica do antigo capitalismo monopolista em sua nova mutação multinacional e *high-tech*.

É relevante considerar em tal contexto, conforme Jameson (1997), que todas as exposições totalizantes do pós-moderno sempre incluíram um espaço para as várias formas de cultura oposicionista, como a dos grupos marginais, a das linguagens residuais ou emergentes radicalmente distintas, a do desenvolvimento necessariamente desigual do capitalismo tardio, em que o Primeiro Mundo produz um Terceiro Mundo. Assim, o pós-modernismo configura-se como um dominante cultural que incorpora o heterogêneo cultural do campo social, isto é, inclui as diferentes manifestações culturais vigentes, sejam elas canônicas ou marginais.

No entanto, o autor chama atenção para o fato de que a espacialização pós-moderna relaciona a rivalidade entre as várias mídias espaciais. A categoria de espacialização é um processo através do qual as *belas artes* tradicionais são *mediatizadas*, isto é, tomam agora consciência de si como diferentes mídias no interior de um sistema midiático no qual sua própria produção interna também constitui mensagem simbólica. A composição temática da lírica moderna é expressa através do poeta Baudelaire.

Conforme Friedrich (1978), o francês Baudelaire, em muitas declarações, é considerado o maior exemplo da poesia moderna ou poeta da modernidade, o criador da palavra “modernidade”. Expressa o particular do artista moderno como aquele capaz de ver no deserto da metrópole não apenas a decadência do homem, mas também o pressentimento de uma beleza misteriosa, não descoberta até o momento vigente. A poesia de Baudelaire

mostra o caminho a partir do problema e da possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica. A substância da poesia moderna será tão corrosiva quanto mágica. Como procedimentos artísticos fundamentais de Baudelaire,⁷⁸ são citadas a disciplina espiritual e a clareza de sua consciência.

O poder do significado e da carga semântica de certos termos ou palavras para expressar sentido na linguagem foi apresentado por Agamben (2009) no livro *La Potencia del Pensamiento*. Na parte intitulada “Vocación y voz”, Agamben apresenta, por exemplo, o termo alemão “*Stimmung*”, que remete a uma interpretação filosófica que só pode ser pensada como uma interrogação sobre o significado das palavras, declarando que a tradução é um dos modos mais eficientes de o homem pensar sua palavra.

La palabra *Stimmung*, como es evidente por su proximidad a *Stimme*, voz, pertenece en origen a la esfera acústico-musical. Está ligada semánticamente a palabras latinas como *concentus y temperamentum* y griegas como *harmonia*, y su origen significa entonación, acuerdo, armonía. De este sentido musical surge, sin perder jamás completamente contacto con el sentido originario, el sentido moderno de “estado de ánimo”. Se trata entonces de una palabra cuyo significado se ha desplazado, en el curso del tiempo, de la esfera acústico-musical – que lo ligaba a su proximidad con la voz – a la psicológica. (AGAMBEN, 2009, p. 100, grifo do autor).

O autor considera importante refletir alguns instantes sobre esses deslocamentos de lugar. Expõe que, na maioria das vezes, a história da cultura humana não é mais que a história de tais deslocamentos, tais transferências, e que, justamente por não prestarmos atenção, frequentemente a interpretação de categorias e concepções do passado dá lugar a muitas

⁷⁸ Friedrich caracteriza-o como o gênio poético de inteligência crítica. Há uma análise da consciência da época através de sua poesia, da consciência da modernidade em si. A poesia e a arte são compostas por Baudelaire como uma elaboração criativa do destino daquilo que era vivido e experimentado. Sua publicação *Les Fleurs du Mal* (1857) gerou a lírica posterior. O poeta em questão começou a despessoalização da lírica moderna: indicava que suas poesias expressavam qualquer possível estado de consciência do homem, justificando sua poesia com “sua capacidade de neutralizar o coração pessoal”. *Les Fleurs du Mal* (1857), quase em sua totalidade, fala a partir do eu. O poeta curva-se sobre si mesmo quando compõe poesias, mas, na medida em que se sabe vítima da modernidade, diz que seu sofrimento não era apenas seu, pretendendo representar, a partir do seu próprio eu, a totalidade dos tantos outros que vivem sua época. Mede em si todas as fases que surgem sob a coação da modernidade: a angústia, a impossibilidade de evasão, o ruir frente à idealidade ardentemente querida, mas que se recolhe no vazio. As palavras-chaves são: obsessão, destino, concentração e concentração do eu. A publicação não pretende ser uma publicação de um simples álbum, mas um todo, com começo, desenvolvimento articulado e fim. No que diz respeito ao conteúdo, as “Flores” oferecem desespero, paralisia, voo febril ao irreal, desejo de morte, mórbidos jogos de excitação. Características importantes da poesia moderna: a poesia separa-se do coração assim como a forma separa-se do conteúdo. A linguagem constitui a salvação da poesia, enquanto o conteúdo permanece em sua insolubilidade. Reunindo mortalidade e precisão, são também um prelúdio da lírica futura. Baudelaire associa ao ato poético a participação de fatores intelectuais e volitivos. Ainda sobre o conceito de modernidade, Baudelaire apresenta outro aspecto, do negativo faz também algo fascinante. O mísero, o mau, o noturno, o decadente e artificial oferecem matéria estimulante para o aprendizado poético. Guiam a poesia a novos caminhos. O mistério no lixo das metrópoles, sua lírica mostra-o como brilho fosforescente. A obra *Les Fleurs du Mal* provoca um “choque nervoso” no leitor.

deturpações.

Agamben cita o que escreveu Heidegger sobre *Stimmung* como algo que não comporta nenhuma referência primária ao psíquico, que não é um estado inferior que se exterioriza misteriosamente para colorir coisas e pessoas. Estar sempre em lugar de *Stimmung*, pode-se supor, é estar sempre se orientando emotivamente, sendo essa orientação anterior a todo conhecimento consciente e a toda percepção sensível, a todo saber e a todo decidir.

O momento da existência revela a abertura mais propícia e situa a angústia diante do mundo; essa abertura revela-se sempre atravessada por uma negatividade e um mal-estar. Agora, ainda citando Heidegger, a existência constitui um enigma inexorável cuja angústia retoma a existência em sentir-se em sua própria casa no mundo e ter, portanto, diante disso, o caráter de estranhamento.

O autor considera que o termo “*Stimmung*” sugere a abertura com a expressão da voz da consciência. Reflete a poética e a poesia como texto. Para ele, na arte poética, o poeta toma a sua poesia como tema e determina sua forma e seu conteúdo. A poética situa-se na dimensão de um programa e pressupõe-se, para tanto, aberta para um lugar do poema, uma vez constituído aquele eu poetizante a partir do qual só algo como um programa ou uma intenção pode nascer. A dimensão não pertence especificamente à vivência nem é simplesmente linguagem, senão que constitui um único centro a partir do qual poderá produzir-se a obra poética.

A voz da consciência poética e a carga semântica da poesia através da palavra são de extrema importância na pesquisa científica sobre a obra concretista configurada na poesia de Augusto de Campos. São poemas com grande capacidade de síntese, muitas vezes, ancorados em uma ou poucas palavras que remetem a uma gama de significados e sugestões, como os poemas “Luxo”, “Greve”, “Cidade” e os Popcretos, ancorados num tempo e espaço específico, um espaço visual.

O espaço poético pode ser visualizado. A visualização dos poemas predominou sobre o sentido ou conteúdo. As palavras assumiram uma conotação inscrita no vulto gráfico do poema, com a exploração dos vários sentidos (tato, audição, visão etc.). O texto ficou espacializado e, dessa forma, virou um tecido de significantes, tal como as artes plásticas.

Além de os poemas virarem um tecido de significantes, especialmente os poemas de Augusto de Campos se aproximam muito das artes plásticas e também foram incorporados como elementos de arte ao serem transcritos por artistas como Ana Ribeiro, que elucidou o poema “Cidade” como livro-objeto; Erthos Albino de Souza, que transcrevia o poema “Cidade” através da simulação de janelas de prédios urbanos com luzes acesas por cartão perfurado; e

Julio Plaza, que montou (também na perspectiva de transcrição poética) o poema “Cidade” para a Bienal de São Paulo no cenário da própria cidade etc.

Dentre diversas parcerias que Augusto de Campos realiza com outros artistas (como a que fez com o filho Cid Campos) para re-visitar, re-criar seus poemas da década de 1960 (poemas concretos/textos-fonte) nas décadas posteriores (poemas transcritos), Augusto de Campos esteve sempre aberto para transcrever seus poemas, para “revisitá-los”, para musicá-los, para torná-los videopoemas, entre outras opções, conforme demonstrado na análise do *corpus* de pesquisa. Sempre houve a preocupação com a materialidade dos poemas analisados.

Assim, ressalta-se que a materialidade do texto passou rapidamente do papel impresso (texto-fonte) ao digital (texto transcrito), fazendo com que a recepção leitora também mudasse em um cenário de cibercultura. A relação entre os textos ou poemas traduzidos na perspectiva de transcrição criativa – impresso/digital – não é de ruptura, mas de continuidade e de transformação.

A dimensão espaço/tempo foi alterada. O leitor adquiriu liberdade até então não presenciada no texto/poema no formato impresso (texto-fonte). O espaço dessa nova materialidade textual no contexto digital (texto transcrito) é a escrita à margem do texto. Há uma ênfase no processo dialógico entre leitor e texto.

O leitor dá sentido ao texto materializado em diferentes formatos e pode, assim, aderir, refutar, responder e/ou perguntar ao objeto textual. O processo de leitura do texto impresso é diferente do processo de leitura do texto digital, uma vez que se sai da linearidade da leitura por escaneamento, por varredura, da leitura que foca na linha a linha e depara-se, no texto no formato digital, com uma leitura múltipla de toda a superfície simultaneamente.

Em uma fala que Augusto de Campos⁷⁹ fez para o Sesc Pompeia (em julho de 2016), sob a mediação de Daniel Rangel, curador da exposição REVER – Augusto de Campos, foram convidados a pedido do poeta os críticos literários Marjorie Perloff (EUA) e Gonzalo Aguilar (Argentina). Augusto de Campos ressaltou que a poesia de ponta brasileira parece inclinar-se, cada vez mais, para a arte tecnológica, gráfico-digital, e estender-se para as explorações interdisciplinares – animações digitais, espetáculos de teatro etc. Acrescentou que é o que demonstra a chamada poesia do pós-verso, como denominam alguns poetas das novas gerações de poetas visuais, como Arnaldo Antunes, André Vallias.

Segundo Wiese (2012), André Vallias é poeta e opera como *designer* ou “tradutor

⁷⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nE1gqYByK18>

multimídia” a partir da publicação de poemas multimídia animados, poemas gráficos tridimensionais etc. Possui como principais meios de publicação de seus poemas as páginas eletrônicas do seu *site* pessoal⁸⁰ e a revista eletrônica *Errática*.⁸¹ Como poeta, é inserido no âmbito da poesia experimental brasileira “pós-concreta”, ou seja, deu continuidade à exploração do poema, enfatizando a visualidade e as possibilidades da poesia digital a partir do uso de ferramentas digitais de composição.

Aponta a autora que a associação da poesia digital com a Poesia Concreta dá-se pelo modo como a poesia digital espelha o projeto de linguagem da Poesia Concreta – projeto *verbivocovisual* – e pela influência do paideuma adotado pelos poetas concretos, composto, sobretudo, pela influência de Mallarmé, Joyce, cummings etc. Enfatiza, assim, o despertar para o uso do espaço gráfico da página, para a materialidade do poema através da ênfase do espaço como categoria poética. Augusto de Campos, no entanto, contribuiu como poeta concreto e continua contribuindo como poeta na atualidade.

Assim, a característica ética e estética da linguagem poética se mantém nos poemas de Augusto de Campos. Salientam Silva e Costa (2012) que há a evidência, tanto no poema impresso (texto-fonte) quanto no poema digital (texto transcrito), das características poéticas mais relevantes, como interlocução, visualidade, ludicidade, preenchimento dos espaços, existência de brancos do texto, mistura de sensações, ideias ou materialidade de movimento, de ritmo, do poder catártico etc.

Ressalta-se que nos poemas concretos de Augusto de Campos apresentados no modo digital (transcritos) o leitor possui como ferramenta de mediação e efetivação do processo interacional o próprio *mouse* ou, acrescentaríamos, todo dispositivo de entrada que os aparelhos tecnológicos possuem ao acessar a internet.

A ciberpoesia apresenta ritmo, som, movimento, jogos de palavras, intertextualidade, rima, ludicidade na construção do sentido do texto pretendido, dependendo a recepção leitora de como o leitor vê, entende, percebe, sente, interage com a poesia. O leitor, geralmente, é seduzido pela criatividade da construção discursiva.

Destacamos, assim, que os poemas de Augusto de Campos no contexto impresso (textos-fonte), digital e artístico (textos transcritos) permitem ao leitor nova experiência de leitura, novas vivências do fenômeno literário, mediado pela interação de linguagens e convergências de mídias, configurando novas relações para as categorias de tempo e espaço

⁸⁰ Disponível em: <https://www.andrevallias.com/>

⁸¹ Disponível em: <https://erratica.com.br/>

na poesia.

5 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES “NUNCA FINAIS”

É um desafio muito grande estudar a obra ou os poemas de Augusto de Campos, mesmo que seja um recorte sobre o qual se pretende investigar, como o que fizemos neste estudo, ao focarmos a produção do autor no início da década de 1960 e ao escolhermos alguns poemas e seus desdobramentos posteriores.

O poeta é uma figura fundamental no século XX, por atualizar a linguagem poética, e igualmente no século XXI, por encontrar-se em plena atividade, ser um dos criadores e disseminadores da Poesia Concreta, além de tradutor, ensaísta etc., reconhecido através de prêmios nacionais e internacionais por sua obra.

As investigações acadêmicas encontradas, até onde se pesquisou, apontam muitos estudos nas áreas de Tradução e Jornalismo, sobretudo, a partir dos anos 2000. Tal fato deve-se possivelmente pela atividade de tradutor e pelas experimentações intersemióticas de sua poética.

Alguns estudiosos da sua poética o aproximam de Mallarmé. Este, pelo entusiasmo com a tipografia no século XIX e com a impressão jornalística, que permitiu fazer do leitor um artista; Augusto de Campos, por ter retomado, de certo modo, a tipografia através das colagens com letras, da ornamentação tipográfica para a composição dos poemas, entre outros procedimentos, como aqueles constituintes dos Popcretos, por exemplo. Além disso, aproxima-se de Mallarmé pelo entusiasmo com as novas formas de divulgação de imagens e textos através do cinema, da televisão e, sobretudo, das mídias digitais, que lhe permitiram fazer experimentações poéticas já almeçadas nas décadas de 1950/1960 com a Poesia Concreta em anos posteriores, a partir da inclusão e da implementação das inovações no campo da informática, da tecnologia e das mídias digitais.

Sobre a nossa hipótese inicial de pesquisa, se haveria um entrelaçamento entre o tempo e o espaço na poesia de Augusto de Campos, a pesquisa levou a uma consideração afirmativa. Verificamos que a Poesia Concreta possibilitou considerar o espaço como categoria poética, e não apenas o tempo como categoria literária na esfera da poesia; o signo como nó material de relações; a utilização da hibridização de códigos, bem como a interação intersemiótica entre as artes com a exploração dos recursos extraverbais; a defesa de um diálogo entre as artes e a consciência de mudança nos paradigmas artísticos e estéticos. Mas o tempo foi uma categoria fundamental para a materialização e a ênfase do *verbivocovisual* anunciado pela Poesia Concreta na poesia contemporânea praticada por Augusto de Campos e outros artistas e poetas.

Constatamos, porém, que a categoria temporal gera um pequeno impasse entre a teoria do anacronismo (presente no conceito de pervivência) e a teleologia⁸² (observada na Poesia Concreta de Augusto de Campos), quando já na década de 1950/1960 anuncia na estrutura *verbivocovisual* as possibilidades de superação da bidimensionalidade para a tridimensionalidade de publicação, a abertura para as novidades tecnológicas que pudessem vir a surgir, tal como foi a materialização do videopoema etc. E essa linha de desenvolvimento não é anacrônica, e sim diacrônica.⁸³ Tal fato faz com que o percurso histórico crie um enfretoamento entre as duas teorias, merecendo investigação em estudos futuros.

Para esta pesquisa acadêmica, ressaltamos que especialmente a Poesia Concreta praticada por Augusto de Campos ultrapassou os suportes convencionais de publicação. As letras, as palavras da poética de Augusto de Campos podem se apresentar no papel impresso, na publicidade, nos meios de comunicação (jornal/revista), na tela de um dispositivo digital, em plataforma animada, musicadas ou em *performance* de artistas ou simpatizantes de sua obra, problematizando, assim, a noção de tempo e espaço na contemporaneidade e a relação de intercâmbio como transcrição poética. Os poemas da década de 1960 foram considerados textos-fonte e os re-visitados e re-criados posteriormente a esse tempo poemas transcritos por Augusto de Campos e diversos outros artistas.

Houve em seus poemas uma busca de estruturas alternativas na apresentação da poesia, na passagem da palavra à imagem. Ele alterou a percepção de leitor ao projetar a poesia para além do código verbal escrito e ao englobar a abordagem multidisciplinar. Augusto de Campos ajudou, assim, a ampliar os limites do fazer artístico e do fazer poético.

Verificamos que seus poemas abrem a possibilidade de hibridização de gêneros artístico-literários a partir da palavra/signo, que ocupa espaços diversos – seja ele o papel, a imagem, o som, a projeção visual, a animação, a música – e tempos diversos.

A poesia de Augusto de Campos, especialmente os poemas que fizeram parte deste *corpus* de pesquisa, não está disposta de forma linear e, assim, permite ao leitor ter diversos desafios e estranhamentos na leitura da obra. Seus poemas possibilitam ao leitor ser coparticipante da obra, ao ter a liberdade de “manipular”, “acessar” o objeto palavra materializado poeticamente.

É uma poesia que apresenta o verso de maneira diferente. Enfatizamos o que expôs

⁸² Ciência ou estudo da finalidade. Uso justificado no estudo da arte, em que as partes são compreendidas em virtude do todo como uma das possibilidades esclarecedoras (DUROZOI; ROUSSEL, 1993).

⁸³ Entende os fatos ou a situação a partir da perspectiva da evolução do tempo (DIACRONISMO..., [s./d.]).

Siscar (2010) de que a poesia brasileira nunca deixou de ser escrita em verso, visto que o próprio concretismo possui uma estreita relação com o verso. O que ocorre, especialmente nos poemas de Augusto de Campos, é que o poeta expande a questão do verso para outros “sistemas semióticos”, por isso resgatamos Haroldo de Campos (2011) para analisar tais poemas na perspectiva de tradução como transcrição poética. Haroldo de Campos ressalta, nesse sentido, o que Benjamin proferiu. E Walter Benjamin compara a tradução à filosofia, já que ambas anunciarão algo na medida em que a palavra tem como função principal o ato de comunicar.

Caberia ao tradutor a tarefa de anunciação da “língua pura”, tarefa de resgate, tarefa de prenúncio. Assim, consideramos que Augusto de Campos e outros poetas e artistas, ao revisitarem os poemas concretos em outros contextos de tempos e espaços diversos, também fazem resgates, também os prenunciam.

Relacionamos, desse modo, a transcrição poética que faz Augusto de Campos em seus poemas igualmente como uma “pervivência”, termo proposto por Walter Benjamin e recontextualizado por Scramim (2019) na análise da poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral; uma “pervivência” no sentido de um resgate da Poesia Concreta da década de 1960 em outros contextos, outros anos, como uma “volta” ao passado, uma “sobrevivência” da Poesia Concreta na poesia moderna/contemporânea do autor. Essa “volta” ao passado ocorre, sobretudo, ao enfatizar as potencialidades das características *verbivocovisuais* na poesia do presente (anacrônica) na ambivalência entre “publicação impressa”, considerada neste estudo como texto-fonte, e “publicação digital”, texto transcrito na perspectiva de tradução.

Nessas transcrições poéticas há, por exemplo, o poema com um verso apenas e 151 letras “cidade city cité”. Há no texto-fonte de “Greve” folhas sobrepostas para indicar movimento e participação ativa de interlocutores e no texto transcrito a ênfase nos recursos gráficos, sonoros, digitais para elucidar movimento de palavras; o mesmo ocorre com o poema “Luxo” e os Popcretos.

Logo, Augusto de Campos, em seus poemas, conseguiu o que Siscar (2010) chamou de degenerescência da forma do verso, a partir do florescimento inusitado das estratégias versificatórias, como as de “transposição” e de “estrutura”. A maioria dos poemas analisados teve como publicação inicial o suporte papel (texto-fonte), exceto os Popcretos, que surgiram em cartazes expostos numa galeria e que somente depois foram publicados em suporte papel (texto-fonte), mas todos foram transpostos/transcritos/traduzidos para as mais diversas linguagens artísticas: visual, sonora, digital, animada, performática etc.

A Poesia Concreta inaugurou outras formas poéticas ao enfatizar seu projeto

verbivocovisual na contemporaneidade e ser transformada, especialmente por Augusto de Campos, em poesia digital; também quando Augusto de Campos *transcria* seus poemas da década de 1960 a partir de outros contextos e possibilidades de publicação em parcerias diversas com técnicos ou artistas.

Neves (2010) ressalta que há estreita relação da poesia digital ou virtual com a Poesia Concreta a partir da dimensão típica do trabalho com as palavras – a materialização do *verbivocovisual*, ou seja, das potencialidades semânticas, fônicas e gráficas das palavras no espaço branco do papel, como hoje fazem os poetas experimentais ao publicarem os ciberpoemas.

Diríamos que Augusto de Campos é um poeta que materializou a Poesia Concreta em poesia digital, como demonstramos neste estudo. E, assim, abriu caminhos e inspira uma geração de outros poetas que vislumbram as diversas possibilidades de materialização poética com o advento das tecnologias e de outras plataformas de publicação; alguns desses poetas e artistas citados pelo próprio Augusto de Campos, como Arnaldo Antunes⁸⁴ e André Vallias.⁸⁵

Conforme Campos (Raquel, 2019), a Poesia Concreta, apesar de ter se consolidado como movimento nas décadas de 1950/1960, continua contribuindo na atualidade para a influência na publicidade através da síntese vocabular. E colaborou com a antecipação de uma nova linguagem poética a partir do uso das tecnologias, usando poucas palavras na configuração dos poemas, mas ao mesmo tempo enfatizando grande performance comunicativa. A autora ressalta que há uma circularidade presente nas obras poéticas de Augusto de Campos, ou seja, elas circulam entre outros poetas, artistas etc., permitindo uma gama de interpretações semânticas, uma abertura constante ao diálogo com o outro, um caráter sempre fluido.

Assim, consideramos que a obra de Augusto de Campos está sempre aberta aos mais variados contextos de produção poética e artística. Os seus poemas estão constantemente sendo “traduzidos”, “renascendo”, “florescendo”, se “reapresentando”, sob novas transcrições do próprio poeta e de outros estudiosos e artistas da poesia. É preciso considerar igualmente que haverá sempre uma renovação constante do olhar e da leitura do leitor, dado o movimento constante de tais “republicações” dos poemas em determinado tempo e espaço, promovendo constantemente novas análises para tais categorias.

É importante ressaltar que o projeto estético da Poesia Concreta influenciou e deu

⁸⁴ Consultar apêndices e anexos.

⁸⁵ Consultar apêndices e anexos.

origem a outros estilos poéticos, tais como a poesia visual (José Paulo Paes, Ronaldo Azeredo, Edgard Braga, José Lino Grünwald), a semiótica (Pedro Xisto), a digital (André Vallias, Eduardo Kac, Arnaldo Antunes). E com esta última a Poesia Concreta dimensionou seu projeto *verbivocovisual* na cena contemporânea, através especialmente dos poemas de Augusto de Campos, ao incorporar diversas mídias e plataformas de publicação, possibilitando a discussão e a análise das categorias de tempo e espaço no contexto literário.

Para além da década de 1960, pode-se inferir que Augusto de Campos, ao revisitar, traduzir/transcriar seus poemas em momentos posteriores, nunca deixou de acompanhar de perto os desdobramentos da arte e da tecnologia na poesia, e de fazer parcerias de trabalho. Fez parceria com Erthos Albino de Souza, o primeiro a fazer uso sistemático de computadores na produção de poesia no Brasil, com quem compartilhou o poema “cidade city cité” para o trabalho; com Waldemar Cordeiro, precursor da Computer Art, com quem dividiu o projeto dos Popcretos; e com o filho Cid Campos, ao compor poemas musicados, como “Luxo” etc.

Além disso, verificamos que a categoria de tempo foi importante na materialização do que a Poesia Concreta sempre defendeu: a estrutura *verbivocovisual* dos poemas. O passar do tempo solidificou essa premissa, pois os poemas foram transcritos e materializados ao figurarem com animações, sonoridade, movimento etc.

Segundo o próprio Augusto de Campos (2000 apud ARAÚJO, 1999),⁸⁶ a ideia de conjugar palavra, som e imagem sempre esteve presente nas propostas da Poesia Concreta através da expressão “*verbivocovisual*”, palavra extraída do vocabulário de James Joyce para sintetizar essa premissa. Mas a materialização desse projeto teve uma concretização mais absoluta a partir da década de 1980, quando do surgimento da possibilidade de trabalho com computador gráfico. A primeira experiência do autor foi em 1984, ano em que trabalhou a animação do poema “Pulsar” com a música de Caetano Veloso através da Intergraph, que tinha uma alta resolução gráfica.

Posteriormente, na década de 1990, Augusto de Campos participou de projeto com engenheiros da USP em que trabalhou a possibilidade do videopoema a partir dos poemas “Bomba” e “SOS”, demonstrados nesta pesquisa, até chegar à possibilidade de publicação digital com a página pessoal de poesia do autor, disponível na internet. Esses dois poemas foram importantes na contextualização do *corpus* desta pesquisa em relação à possibilidade e à materialização dos poemas “Greve”, “Cidade”, “Luxo” e Popcretos.

Augusto de Campos mostra-se um poeta sempre atuante e antenado com o momento

⁸⁶ Entrevista presente no livro *Poesia visual, vídeo poesia* (1999), de Ricardo Araújo, p. 50.

histórico e político (de seu tempo e espaço de atuação). Segundo Lemos (2017), o livro mais recente lançado pelo autor – “Outro”, de 2015 – traz igualmente versão atualizada de poemas publicados em décadas anteriores e que na re-leitura ou re-criação poética pendem para a crítica do momento atual brasileiro em relação ao contexto político, sobre o qual não vamos discorrer, apenas citar para contextualizar e reforçar o quanto o poeta é sempre atuante em relação a sua obra.

Assim, a Poesia Concreta, que objetivou uma melhor comunicação com o leitor, conforme enfatizou Haroldo de Campos (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006), centralizou as discussões literárias durante mais de cinco décadas, dividindo a opinião da intelectualidade brasileira, mas que permanece na atualidade central das discussões sobre poesia e os novos rumos das poéticas do nosso tempo.

Pretendeu-se que a pesquisa tenha alcançado contribuição relevante e original e que venha a somar-se à fortuna crítica desse que é um dos maiores poetas, escritores e intelectuais do Brasil em todos os tempos e espaços, além de contribuir com as análises e os estudos para a crítica literária e a literatura brasileira, ressaltando e divulgando a riqueza e, ao mesmo tempo, os desafios advindos da poética de Augusto de Campos.

Nossa análise não pretende ser, nunca, totalizante, e sim relativa. Assumimos os riscos de estudar a poesia de Augusto de Campos, pois estamos conscientes de nossa limitação e das diversas frentes de leituras e percepções que sua poesia pode oferecer.

Dessa forma, consideramos que as conclusões a respeito da obra de Augusto de Campos jamais alcançam uma consideração final, até pelo constante retorno do autor aos seus poemas, pela constante transcrição e re-criação, infinitamente, em diversos tempos e em diferentes espaços.

Numa indefinição sempre proposta, como no poema que Augusto de Campos elaborou com essas duas categorias utilizando o artigo indefinido “um”, seus poemas terão sempre “um tempo de espaço/de espaço um tempo”. Eis algumas das nossas considerações, nunca “finais”.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução: João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. A potência do pensamento. Tradução: Carolina Pizzolo Torquato. **Revista do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense**, Niterói, v. 18, n. 1, jan./jun. 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. **La Potencia del Pensamiento**. 1. ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. **Categorias italianas**: estudos de poética e literatura. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014.
- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Ed. USP, 2005.
- AGUILAR, Gonzalo. Palavras na câmera escura (sobre a Poesia de Augusto de Campos). **Revista Circuladô**, ano V, n. 7, dez. 2017. Risco Editorial.
- ANDRADE, Oswald de. **Obras completas 7**: poesias reunidas. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ANDRÉ VALLIAS. Disponível em: <https://www.andrevallias.com/>. Acesso em: 10 out. 2019.
- ANTELO, Raúl. **Declínio da arte, ascensão da cultura**. Florianópolis: Abralic; Letras Contemporâneas, 1998.
- ANTELO, Raúl. **Crítica e ficção**: uma perspectiva hispano-brasileira. Florianópolis: Nelic; Capes, 2005.
- ANTELO, Raúl (org.). **Crítica e ficção, ainda**. Santa Maria: Palloti; Capes, 2006.
- ANTELO, Raúl. De *cidade/city/cité* a Babel. **Próximo Futuro**. Disponível em: https://proximofuturo.gulbenkian.pt/sites/default/files/ficheiros/RAUL_ ANTELO_cidade_para_gulbenkian.pdf. Acesso em: 9 abr. 2017.
- ANTONIO, Jorge Luiz. **Poesia digital**: teoria, história, antologias. São Paulo: Fapesp, 2010.
- ARAÚJO, Ricardo. **Poesia visual, vídeo poesia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ARAÚJO, Ricardo. Poesia e pós-modernidade. In: GUINSBURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (org.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 295-314.
- ARBEX, Márcia. A visualidade na poesia: os precursores do concretismo. **Revista de Letras**,

UFC, v. 19, n. 1/2, dez./jan. 1997. Disponível em:

<http://www.revistadeletras.ufc.br/rl19Art14.pdf>. Acesso em: 17 out. 2019.

ARNALDO ANTUNES. Disponível em: <https://arnaldoantunes.com.br/new/>. Acesso em: 1 mar. 2019.

ARNALDO ANTUNES. **Biografia**. Disponível em:

https://arnaldoantunes.com.br/new/sec_biografia.php. Acesso em: 2 mar. 2019.

AUGUSTO de Campos. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. ISBN 978-85-7979-060-7. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2884/augusto-de-campos>. Acesso em: 17 out. 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br>. Acesso em: 11 out. 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/home.htm>. Acesso em: 8 nov. 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. **Greve (1962)**. Disponível em:

<http://www.augustodecampos.com.br/greve.html>. Acesso em: 7 jun. 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. **O anti-ruído (1964)**. Disponível em:

http://www.augustodecampos.com.br/04_02.htm. Acesso em: 8 nov. 2019.

CAMPOS, Augusto de. **Poemas Popcretos (1964-1965)**. Disponível em:

<http://www.augustodecampos.com.br/popcretos.html>. Acesso em: 8 nov. 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. **Psiu! (1965)**. Disponível em:

http://www.augustodecampos.com.br/04_03.htm. Acesso em: 8 nov. 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. **cidade city cité (1975)**. Disponível em:

http://www.augustodecampos.com.br/09_01.htm. Acesso em: 18 out. 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. **Poema-bomba (1983-1997)**. Disponível em:

<http://www.augustodecampos.com.br/bomba.htm>. Acesso em: 11 out. 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. **Pós-tudo (1984)**. Disponível em:

http://www.augustodecampos.com.br/07_03.htm. Acesso em: 10 dez. 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. **cidade city cité (1987)**. Disponível em:

http://www.augustodecampos.com.br/09_02.htm. Acesso em: 20 out. 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. **cidade city cité (1999)**. Disponível em:

<http://www.augustodecampos.com.br/cidadecitycite.htm>. Acesso em: 15 maio 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. **SOS (2000)**. Disponível em:

<http://www.augustodecampos.com.br/sos.htm>. Acesso em: 11 nov. 2019.

AUGUSTO DE CAMPOS. **Clip-poemas do livro *Não* (2003)**. Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/clippoemas.htm>. Acesso em: 10 dez. 2019.

AUGUSTO de Campos. Greve. **Rádio Cultura**, 7 out. 2015. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/augusto-de-campos-greve>. Acesso em: 8 mar. 2018.

ÁVILA, Affonso. **O poeta e a consciência crítica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBOSA, Luiz Guilherme. Poema novo no velho: Poesia Concreta e escrita dialética. **Diadorim: revista de estudos linguísticos e literários**, Rio de Janeiro, v. 15, p. 28-38, jul. 2014.

BARROS, Manoel de. O apanhador de desperdícios. *In*: LEITE, Carlos Willian. Os 10 melhores poemas de Manoel de Barros. **Revista Bula**, [201-]. Disponível em: <https://www.revistabula.com/2680-os-10-melhores-poemas-de-manoel-de-barros/>. Acesso em: 10 maio 2018.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIN, Walter. On some motifs in Baudlair. *In*: ARENDT, Hannah (ed.). **Illuminations**. New York: Schocken Books, 1976.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In*: _____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. 2. reimp. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Viviana. Tendências da poesia e de outras artes no Brasil e a partir dos anos de 1960: o disco voador, o pau a pique, o parangolé. **Meridional: Revista Chilena de Estudos Latinoamericanos**, n. 11, oct. 2018/marzo 2019.

BUCHK-MORSS, Susan. Estética e anestética: o "ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado. **outra travessia**, Florianópolis, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

BYLAARDT, Cid Ottoni. A estética contemporânea: nova poética, novo olhar. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 39, jan./jun. 2012. Não paginado. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182012000100012&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 24 jun. 2015.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Leitura vocalizada de poesia. In: SILVA, Débora Cristina Santos e; CAMARGO Goiandira Ortiz de; GUIMARÃES, Maria Severina Batista (org.). **Olhar o poema**: teoria e prática do letramento poético. Goiânia: Cãnone, 2012.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANTELO, Raúl. **Pós-crítica**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

CAMPOS, Augusto de. **O rei menos o reino**. São Paulo, 1951. Edição do autor.

CAMPOS, Augusto de. **Linguaviagem**: cubepoem. Brighton, England: Philip Steadman, 1967.

CAMPOS, Augusto de. **Equivocábulos**. São Paulo: Invenção, 1970.

CAMPOS, Augusto de. **Colidouescapo**. São Paulo: Invenção, 1971.

CAMPOS, Augusto de. A explosão de *Alegria, alegria*. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974a.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974b.

CAMPOS, Augusto de. **Poemóviles** [1968-1974]. São Paulo, 1974c. Edição dos autores. Poemas-objetos em colaboração com Julio Plaza.

CAMPOS, Augusto de. **Caixa Preta**. São Paulo, 1975. Edição dos autores. Poemas e objetos-poemas em colaboração com Julio Plaza.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia e antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

CAMPOS, Augusto de. **Expoemas** [1980-1985]: serigrafias de Omar Guedes. São Paulo: Entretempo, 1985a.

CAMPOS, Augusto de. **Poemóviles** [1968-1974]. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985b. Poemas-objetos em colaboração com Julio Plaza.

CAMPOS, Augusto de. Póstudo. **Folha de S.Paulo**, 27 jan. 1985c. Folhetim. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9030&keyword=Augusto%2CCampos&anchor=4139655&origem=busca&originURL=&pd=f1934eff5e283699bfc4ce751f63d96>. Acesso em: 22 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. Dialética da maledicência. **Folha de S.Paulo**, 7 abr. 1985d. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9100&keyword=Campo&anchor=5426813&origem=busca&originURL=&pd=5eba8c6bd8b3f04ef5475adcf003ace>. Acesso em: 22 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. **Viva Vaia**: poesia 1949-1979. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Augusto de. **Não**: poema-xerox. [S. l.], 1990. Edição do autor.

CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. *In*: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 27-28.

CAMPOS, Augusto de. **Despoesia** [1979-1993]. São Paulo: Perspectiva, 1994a.

CAMPOS, Augusto de. **Poemas**: antologia bilíngue. Organização: Gonzalo M. Aguilar. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1994b.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia é risco**. Rio de Janeiro: Polygram, 1995. CD-livro, antologia poético-musical, de *O rei menos o reino a Despoemas*, em colaboração com Cid Campos.

CAMPOS, Augusto de. **Clip-poemas**. São Paulo: Casa das Rosas, 1997. 16 poemas-animados digitais. Exposição Arte Suporte Computador.

CAMPOS, Augusto de. **Augusto de Campos**: biografia, obras, poemas, sons, textos, links, clip-poemas. 1999a. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. Cidade city cité [1962]: transleituras. *In*: _____. **Augusto de Campos**: biografia, obras, poemas, sons, textos, links, clip-poemas. 1999b. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/cidadecitycite.html>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. Expoemas [1985]. *In*: _____. **Augusto de Campos**: biografia, obras, poemas, sons, textos, links, clip-poemas. 1999c. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/expoemas.html>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. Greve [1962]. *In*: _____. **Augusto de Campos**: biografia, obras, poemas, sons, textos, links, clip-poemas. 1999d. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/greve.html>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. Hologramas de Augusto de Campos. Produção holográfica: Moysés Baumstein [1983-1985]. *In*: _____. **Augusto de Campos**: biografia, obras, poemas, sons, textos, links, clip-poemas. 1999e. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/hologramas.html>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. Poema-bomba [1983-1997]. *In*: _____. **Augusto de Campos**: biografia, obras, poemas, sons, textos, links, clip-poemas. 1999f. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/bomba.htm>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. Poemas Popcretos [1964-1965]. *In*: _____. **Augusto de Campos**: biografia, obras, poemas, sons, textos, links, clip-poemas. 1999g. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/popcretos.html>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. Poetamenos [1953]. *In*: _____. **Augusto de Campos**: biografia, obras, poemas, sons, textos, links, clip-poemas. 1999h. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poetamenos.html>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. SOS [2000]. *In*: _____. **Augusto de Campos**: biografia, obras,

poemas, sons, textos, links, clip-poemas. 1999i. Disponível em:
<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/sos.htm>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. Tensão [1956]. In: _____. **Augusto de Campos**: biografia, obras, poemas, sons, textos, links, clip-poemas. 1999j. Disponível em:
<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/tensao.html>. Acesso em: 23 nov. 2015.

CAMPOS, Augusto de. **Anthologie**: despoesia. Préface et traduction: Jacques Donguy. Romaville, France: Al Dante, 2002a.

CAMPOS, Augusto de. Entrevista concedida a Eduardo Sterzi e Tarso de Melo. **Cacto**, São Bernardo do Campo, n. 1, p. 191, 2002b.

CAMPOS, Augusto de. **Não**. São Paulo: Perspectiva, 2003. CD-ROM Clip-Poemas.

CAMPOS, Augusto de. **Poemas**: antologia bilingue. Organização: Gonzalo M. Aguilar. 2. ed. ampliada. Buenos Aires: Gog y Magog, 2012.

CAMPOS, Augusto de. **Viva Vaia**: poesia 1949-1979. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia & cia**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2015a.

CAMPOS, Augusto de. **Outro**. São Paulo: Perspectiva, 2015b.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. **Luxo (1965)**. 9 jun. 2013. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=yM8h9Ak5_tw. Acesso em: 8 dez. 2019.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. **LUXO (1965), poema de Augusto de Campos**. Tratamento sonoro de Cid Campos. 27 maio 2019. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=eJcgcY-g3bk>. Acesso em: 8 dez. 2019.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva; Ed. USP, 1974.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos (1950-1960). 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos (1950-1960). Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. **Poemóviles**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1974.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. **Caixa Preta**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1975.

CAMPOS, Augusto de *et al.* **Antologia Noigandres**. São Paulo, 1962. Edição dos autores.

CAMPOS, Cid. **Luxo (1965), poema de Augusto de Campos**: tratamento sonoro de Cid Campos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eJcgcY-g3bk>. Acesso em: 12 nov. 2018.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas de Oswald de Andrade**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1972.

CAMPOS, Haroldo de (org.). **Ideograma: lógica, poesia e linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade. **Folha de S.Paulo**, 1984. Folhetim.

CAMPOS, Haroldo de. Depoimento sobre arte e tecnologia: o espaço intersemiótico. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997. p. 207-215.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutória**. Organização: Sônia Queiroz. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2011.

CAMPOS, Haroldo de *et. al.* Vanguarda em questão. In: _____. **Tempo brasileiro: vanguarda e modernidade**. Rio de Janeiro, 1971. Edição especial.

CAMPOS, Raquel Bernardes. **Entre vivas e vaias: a visualidade concreta de Augusto de Campos**. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília, 2019. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/35067/1/2019_RaquelBernardesCampos.pdf. Acesso em: 11 dez. 2019.

CAMPOS, Roland de Azeredo. **Arteciência: afluência de signos co-moventes**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAPPARELLI, Sérgio; CRUSZYNSKI, Ana Cláudia; KMOHAN, Gilberto. Poesia visual, hipertexto e ciberpoesia. **Revista Famecos: Mídia, Cultura e Tecnologia**, Porto Alegre, v. 7, n. 13, dez. 2000. DOI: .

CARDOSO, Ivan. **Hi-Fi**. Direção: Ivan Cardoso. Roteiro: Augusto de Campos e Ivan Cardoso. 1999. (8 min), color., pb, 35 mm. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mqUNNb1g524>. Acesso em: 25 mar. 2019.

CARVALHO, Audrei Aparecida Franco de. **Poesia Concreta e mídia digital: o caso Augusto de Campos**. 2007. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHAVES, Reginaldo Sousa. A crise da linguagem construtivista: uma leitura histórica do

poema “SS” de Augusto de Campos. **Boletim Historiar**, v. 6, n. 2, p. 55-71, abr./jun. 2019.

CÍCERO, Antonio. Sobre poesia contemporânea. In: SARAIVA, Alberto (org.). **Poesia visual 2**. Rio de Janeiro: F10, 2015.

CORRÊA, Thiago Moreira. Análise de “Pós-tudo”: metalinguagem na Poesia Concreta. **Estudos Semióticos**, São Paulo, v. 7, n. 2, nov. 2011. Disponível em: . Acesso em: 21 set. 2018.

CORRÊA, Thiago Moreira. **A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos**. 2012. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. DOI 10.11606/D.8.2012.tde-06112012-115843.

CORRÊA, Thiago Moreira. Uma leitura de “Greve”: a vanguarda e o social. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 42, n. 3, p. 1465-1476, set./dez. 2013.

CORRÊA, Thiago Moreira. Tipos metalinguísticos na poesia de Augusto de Campos. **Revista Metalinguagens**, v. 5, n. 1, p. 81-94, maio 2018.

COSTA, Daniel Rangel. **A dimensão plástica dos poemas visuais de Augusto de Campos**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-06092019-115037/publico/DanielRangelCosta.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2019.

CYNTRÃO, Sylvia Helena. O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 83-92, jul./dez. 2008.

DIACRONISMO. In: DICIONÁRIO online de português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/diacronismo/>. Acesso em: 22 nov. 2015.

DOLABELA, Marcelo. Poesia semiótica. **Aletria**, p. 45-60, 1998/1999.

DOLHNIKOFF, Luis. A vanguarda como estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos. **Sibila: Revista de poesia e crítica literária**, ano 15, fev. 2012. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de-augusto-de-campos/5182>. Acesso em: 22 ago. 2015.

DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

ERRÁTICA. Disponível em: <https://erratica.com.br/>. Acesso em: 12 dez. 2019.

FARIAS, Andressa da Costa; TOTH, Victor. **Apresentação tempo e espaço em Augusto de Campos**. 20 jul. 2020. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZSsF1dYF4Lc&feature=youtu.be>. Acesso em: 21 jul. 2020.

FENSKE, Elfi Kürten (org.). Décio Pignatari: invenção e construção poética. **Templo Cultural Delfos**, fev. 2016. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/02/decio-pignatari.html>. Acesso em: 20 jul. 2020.

FERNANDES, José. **O poema visual**: leitura do imaginário esotérico. Da Antiguidade ao século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

FERRAZ Jr., Expedito. Metarretórica, conceito e aplicação: a poética de Augusto de Campos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 50, p. 205-220, jan./abr. 2017.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Tradução: Pedro Sússekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FLORIANO, Magru. Poesia engajada: o papel social da literatura. **Blog Universo do Magru**, 2015. Disponível em: https://www.magru.com.br/wp/wordpress/wp-content/uploads/2015/01/poesia_engajada.pdf. Acesso em: 12 dez. 2019.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução: Salma Tannus Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. (Obras escolhidas).

GERÔNIMO, Vanessa. Tradutor como recriador. **Qorpus**, Florianópolis: Ed. UFSC, n. 013, 2014.

GIORGI, Artur de Vargas. **Ferreira, Ferrari**: ficções do exílio. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

GULLAR, Ferreira. **Uma luz no chão**. São Paulo: Avenir, 1978.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**: vanguarda e subdesenvolvimento. São Paulo: José Olympio, 2002.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

INVENÇÃO. Revista de Arte de Vanguarda. Massao Ohno, ano I, n. 2, 2. trim. 1962.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JESUS, Sandra Aparecida de. **A Poesia Concreta e visual de Augusto de Campos em ambiente virtual**. 2013. Monografia (Graduação em Letras) – Curso de Licenciatura em Letras, Faculdade de Pará de Minas, Pará de Minas, 2013.

KAC, Eduardo. **Holopoetry**: essays, manifestoes, critical and theoretical writings. New Media: Lexington, 1995.

KAC, Eduardo. Poesia digital: uma trajetória do ASCII à Internet. *In*: SARAIVA, Alberto. (org.). **Poesia visual 2**. Rio de Janeiro: F10, 2015. p. 49-50.

LACERDA, Daniel. Luminosos-FilmLetras: a macintoxicação. **E-letras: Revista Eletrônica**, Curso de Letras UTP, v. 8, n. 8, jul. 2004.

LEMO, Rafael. Augusto de Campos: política e tecnologia na mira da poesia de vanguarda. **Revista Circuladô**, ano V, n. 7, dez. 2017. Risco Editorial.

MACHADO, Guaciara Marcondes. Tempo e espaço na narrativa poética. **Itinerários**, Araraquara, n. 123, 1988.

MACIUNAS, George. Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escrito de artistas**: anos 60/70. Tradução: Pedro Sússekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 78-81.

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. **Antirretórica do menos**: a poesia pós-concreta de Augusto de Campos. 2013. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: . Acesso em: 28 jan. 2019.

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto Técnico da Literatura Futurista**. 11 maio 1912. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/item/20031/>. Acesso em: 10 mar. 2018.

MARTINS, Paulo. Parataxe e imagines. **Revista de E. F. e H. da Antiguidade**, Campinas, n. 24, jul. 2007/jun. 2008. Disponível em <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/cpa/article/view/804/616>. Acesso em: 11 mar. 2020.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Do tempo ao espaço e da escrita à imagem: a espacialização da linguagem na poesia visual. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 1108-1123, maio/ago. 2010.

MASSUDA, Mayara Berto. Um breve balanço da poesia de Augusto de Campos: 80 anos de vida do autor. **Texto Poético**, Araraquara, p. 187-192, 2010. Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp>. Acesso em: 20 nov. 2010.

MATOS, Cláudia Neiva de. Vanguardas poéticas e tecnologias sonoras da voz: poesia é risco. **Matraga: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 17, n. 27, dez. 2010. ISSN 2446-6905. Disponível em: . Acesso em: 28 jan. 2019.

MEDEIROS, Manuela Quadra. **Diálogos antropofágicos**: Poesia Concreta e tropicalismo. TCC (Bacharelado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas) – Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

MENDONÇA, Júlio. A Poesia Concreta de Augusto de Campos. **Blog Faciletrando**, 29 jun. 2016. Disponível em: https://faciletrando.wordpress.com/2016/06/29/_trashed-3_trashed/. Acesso em: 2 set. 2018.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. São Paulo: UNICAMP, 1991.

MILENA, Lilian. “Não sei se o que faço é ainda poesia concreta”, Augusto de Campos. **GGN**, 19 jul. 2015. Disponível em: <https://jornalggm.com.br/literatura/nao-sei-se-o-que-faco-e-ainda-poesia-concreta-augusto-de-campos/>. Acesso em: 9 out. 2019.

NEVES, Cynthia Agra de Brito. A cyberliteratura como arte de vanguarda: da Poesia Concreta à poesia virtual. **Educação Temática Digital**, Campinas, v. 12, n. 1, p. 124-146, dez. 2010. ISSN 1676-2592.

NUNES, Fabricio Vaz. **Waldemar Cordeiro**: da arte concreta ao “popconcreto”. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

O NEOCONCRETISMO. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 23 dez. 2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2312200509.htm>. Acesso em: 11 nov. 2019.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Tradução: Pedro Sússekind *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 154-165.

OTTE, Georg. Uma pequena história do espaço (e do tempo): o conceito de espaço em Kant, Lessing, Foucault e Benjamin. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, v. 15, p. 230-244, jun. 2007. ISSN 2317-2096. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.15.0.230-244>. Disponível em: . Acesso em: 16 jun. 2016.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. Manifestações culturais nos anos 60: um destaque à problematização da palavra na Poesia Concreta. **Revista de História Regional**, Ponta Grossa, p. 39-59, 2001. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2118/1599>. Acesso em: 29 jun. 2019.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. A escrita como jogo: desafios e contraintes na literatura do Oulipo. **outra travessia**, Florianópolis, n. 13, p. 119-136, fev. 2012. ISSN 2176-8552. Disponível em: . Acesso em: 28 jan. 2019.

PERRONE, Charles. Poesia Concreta e tropicalismo. **Revista USP**, dez./jan./fev. 1990. Dossiê... Música brasileira.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **O discurso da Poesia Concreta**: uma abordagem

semiótica. Coimbra: Annablume, 2012.

PIGNATARI, Décio. Nova poesia: concreta. *In*: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos: 1950-1960. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia e Poetc**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PIGNATARI, Décio. **Poesia pois é poesia**: 1950-2000. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2004.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. Organização: Augusto de Campos. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRADO, Adélia. **Bagagem**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PRADO, Célia Luiza Andrade; ESTEVES, Lenita Maria Rimoli. A tradução “verbivocovisual” de Haroldo de Campos. **Tradução & Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores**, n. 19, 2009.

QUEIROZ, João. Entrevista com Augusto de Campos. **Cadernos de Tradução**, Florianópolis, v. 2, n. 22, p. 279-302, fev. 2009. ISSN 2175-7968. DOI: . Disponível em: . Acesso em: 18 jan. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. 2. ed. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

REBECHI Jr., Arlindo. Entre o marco histórico e a dialética da maledicência: a polêmica entre Roberto Schwarz e Augusto de Campos em torno do poema “Póstudo”. **Poesia Brasileira**, 2009. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334665613_Entre_o_marco_historico_e_a_dialetica_da_maledicencia_a_polemica_entre_Roberto_Schwarz_e_Augusto_de_Campos_em_torno_do_poema_Postudo/fulltext/5d3914c3a6fdcc370a5d7d83/Entre-o-marco-historico-e-a-dialetica-da-maledicencia-a-polemica-entre-Roberto-Schwarz-e-Augusto-de-Campos-em-torno-do-poema-Postudo.pdf. Acesso em: 10 mar. 2018.

REBECHI Jr., Arlindo. O poeta da experimentação: Augusto de Campos e a crise do verso. **Comunicação & Educação**, ano XX, n. 2, p. 135-142, jul./dez. 2015.

REBECHI Jr., Arlindo. Entre o marco histórico e a dialética da maledicência: a polêmica entre Roberto Schwarz e Augusto de Campos em torno do poema "Póstudo". **Diadorim: revista de estudos linguísticos e literários**, v. 5, fev. 2017.

RIBEIRO, Ana Lúcia. **cidade city cité**. Livro em serigrafia criado a partir do poema homônimo de Augusto de Campos. Disponível em: <https://analuciaribeiro.com/cidade-city-cite>. Acesso em: 11 nov. 2018.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Por uma esquizofrenia produtiva**: da prática à teoria. Chapecó, SC: Argos, 2015.

ROELS Jr., Reynaldo. Inteligência e *High Tech*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, dez. 1986. (Caderno B).

ROSA, Eleonora Santa. **Suplemento**. 50ª poesia concreta. Belo Horizonte, MG: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 2006. Disponível em: https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/suplemento_concretistas. Acesso em: 1 mar. 2019.

SAMMER, Renata. Augusto de Campos: poesia de invenção e metamorfose do signo. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Faculdade de Letras da UFMG, v. 27, n. 1, p. 397-416, jul. 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.27.1.397-416>.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. **Leituras de nós**: ciberespaço e literatura. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. 148 p. (Rumos Itaú Cultural Transmídia).

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. 28ª reimpr. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SARAIVA, Alberto (org.). **Poesia visual 2**. Rio de Janeiro: F10, 2015.

SCARDINO, Rafaela. Os espaços urbanos na poesia de Augusto de Campos. **Interdisciplinar**, Itabaiana, ano VII, v. 19, n. 2, p. 155-166, jul./dez. 2013. ISSN 1980-8879.

SCHWARZ, Roberto. Marco Histórico. **Folha de S.Paulo**, 31 mar. 1985. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=9093&keyword=Schwarz&anchor=4144101&origem=busca&originURL=&pd=63e6289ad9c057fafad2d4e6762e07fe>. Acesso em: 22 nov. 2015.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCRAMIM, Susana C. L. Para além do princípio da Tradução. **Travessia**, n. 25, 1992.

SCRAMIM, Susana C. L. **Literatura do presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó, SC: Argos, 2007.

SCRAMIM, Susana C. L. Velhos debates, outras máscaras. **Crítica brasileira de ALEA**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 106-124, jan./jun. 2012.

SCRAMIM, Susana C. L. **“Pervivências” do arcaico**: a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral e sua sombra. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

SESC SÃO PAULO. **Poesia além da página, com Augusto de Campos**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nE1gqYByK18>. Acesso em: 11 nov. 2009.

SILVA, Débora Cristina Santos; COSTA, Keila Matida. Leitura e formação do leitor: do impresso ao digital. In: SILVA, Débora Cristina Santos; CAMARGO Goiandira Ortiz de; GUIMARÃES, Maria Severina Batista (org.). **Olhar o poema**: teoria e prática do letramento poético. Goiânia: Cãnone, 2012.

SIMON, Iumna Maria. Linguagem poética e crescimento urbano industrial, **Rev. Let.**, São Paulo, v. 20, p. 33-48, 1980.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius de Avila. **Poesia Concreta**: literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinícius de Avila. Poesia ruim, sociedade pior. **Remate de males**, Campinas, v. 7, p. 95-108, 1987.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas, SP: UNICAMP, 2010.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna. **Opus**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 73-91, dez. 2007.

TOMASI, Carolina. Novo do velho: a poesia experimental dos poetas ensaístas Haroldo e Augusto de Campos. **Texto Livre: Linguagem e Tecnologia**, v. 8, n. 1, p. 146-161, jul. 2015. ISSN 1983-3652. DOI: . Disponível em: . Acesso em: 28 jan. 2019.

TOSIN, Giuliano. A transcrição de poesia através de diferentes mídias no Brasil. **Millenium**, 46-A, p. 49-66, nov. 2014. Número Especial temático sobre Literatura.

TURIBA, Luis. A poesia de Augusto de Campos: a revolucionária e provocativa poesia de Augusto de Campos. **Musa Rara**, 29 abr. 2014. Disponível em: <http://www.musarara.com.br/a-poesia-de-augusto-de-campos>. Acesso em: 11 nov. 2019.

TV CULTURA. “cidade city cité” ganha nova versão. **Metrópolis**, 27 nov. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=POd3SueRo9U>. Acesso em: 28 jan. 2019.

UBU WEB. All avant-garde. All the time. Disponível em: <http://www.ubu.com/>. Acesso em: 28 jan. 2019.

VELOSO, Caetano. **Alegria, alegria**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/caetano-veloso/43867/>. Acesso em: 3 dez. 2019.

VENTURINI, Rômulo Lucílio. **Paulo Leminski**: uma poética de múltiplas faces. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Araraquara, 2017. Disponível em: . Acesso em: 28 jan. 2018.

VENZEL, Thaís Silveira. Cidade, City, Cité. Augusto de Campos. **Blog Fotografia e Leitura**, 12 abr. 2014. Disponível em: <http://fotografiaeleitura.blogspot.com/2014/04/cidade-city-cite-augusto-dos-anjos.html>. Acesso em: 19 out. 2019.

VIEIRA, Fábio. Augusto de Campos, poeta do carbono e do silício. **Blog O Berro**, Juazeiro do Norte, 14 fev. 2011. Fanzine feito por alunos da antiga Escola Técnica Federal do Ceará (ETFCE/UnED Juazeiro do Norte). Disponível em: . Acesso em: 11 jan. 2019.

WIESE, Maíra Borges. **A poesia digital de André Vallias**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2012.

WILLER, Claudio. Surrealismo no Brasil. **Revista A Ideia – revista de cultura libertária**,

Évora, n. 71/72, nov. 2013. Disponível em:

https://www.academia.edu/6541702/Surrealismo_no_Brasil_poesia_e_cr%C3%ADtica_liter%C3%A1ria. Acesso em: 11 jan. 2019.

ZANDOMENICO, Yasmin; SALGUEIRO, Wilberth. Vocovisual no verbo: o “pulsar” de Augusto de Campos por Caetano Veloso. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 20, n. 1, p. 62-74, jan./jun. 2016.

APÊNDICE A – ARNALDO ANTUNES

Conforme Domingues (1997, p. 214), Haroldo de Campos destacou a figura do “jovem artista” ligado ao grupo “roqueiro” Titãs, que igualmente passou para a atividade da poesia e que é aberto ao trabalho desse gênero aliado aos recursos de computador. Elogia Arnaldo Antunes por ter lançado um “pacote artístico” que compreendeu um “livro-objeto”, um vídeo e um CD, trabalho considerado interessante e bastante criativo ao encaminhar o uso do computador e técnicas de gravação para transpor a poesia para além do espaço fechado da página impressa.

Em entrevista ao “Suplemento de 50 anos da Poesia Concreta”,⁸⁷ Arnaldo Antunes ressaltou que não somente a Poesia Concreta, mas a fase posterior e individual da produção de poesia dos poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos foram fundamentais na produção da poesia brasileira; e não somente ele, mas inúmeros poetas foram influenciados por essa produção de alguma forma. Enfatizou que a Poesia Concreta cruza crítica e criação, forma e expressão. E que os tempos vigentes potencializam o que apresentou a Poesia Concreta – a estrutura *verbivocovisual* –, pois agora há um repertório de recursos maior.

Além disso, citou que a Poesia Concreta contribuiu para desfazer a diferenciação entre culturas ditas de “alto” e de “baixo” repertório. Assim, há a tendência cada vez maior de compartilhamentos, mistura de informações, códigos e universos culturais vindo ao encontro do que sempre vislumbrou a Poesia Concreta, ao unir o código verbal com outros códigos (música, artes visuais, vídeos). Essa relação foi claramente sugerida por Augusto de Campos em Popcretos, nos anos 1960. Referenciou Caetano Veloso em seu “Rap Popcreto”, gravado no Tropicália 2.

E finalizou a entrevista criticando o movimento constante da mídia em procurar classificar, catalogar “herdeiros do concretismo”, enfatizando que admira a Poesia Concreta e que é fato que essa poesia influenciou e influencia a produção de várias gerações de poetas, tal como ele, mas a autonomia da linguagem de cada um deve ser mantida.

Além de poeta, compositor e artista visual, Arnaldo Antunes é também músico. É conhecido na área musical por ter sido vocalista da banda Titãs, formada na década de 1980. Em 1990⁸⁸ teve seus poemas projetados com raio *laser* em intervenção urbana realizada na

⁸⁷ Disponível em: https://issuu.com/suplementoliterariodeminasgerais/docs/suplemento_concretistas

⁸⁸ Disponível em: https://arnaldoantunes.com.br/new/sec_biografia.php

Avenida Paulista junto com os irmãos Campos (Haroldo e Augusto) e com Walter Silveira, os quais foram publicados em *Tudos* pela editora Iluminuras. Ganhou o Prêmio Jabuti em 1993. Possui diversos livros publicados, videografias. Participou de programas de televisão (MTV Brasil, Grêmio Recreativo) e fez atuações no cinema em 1985 (*Areias Escaldantes*) e em 2010 (*Eu e Meu Guarda-Chuva*). É um artista que circula por vários meios e campos de arte: poesia, música, cinema, televisão, mídias digitais etc.

Pensamos em inserir anexos alguns poemas visuais de Arnaldo Antunes, mas, como é vasta sua produção poética, não teríamos como elencar algum critério específico nessa escolha. Então, resolvemos recomendar a leitura da obra de Arnaldo Antunes na integridade, a qual passa por diferentes recursos e formas de publicação artística (poesia, música – CDs, DVDs – cinema, televisão etc.) e está, desse modo, acessível também em diferentes meios e suportes midiáticos, tais como recursos da internet e *site* pessoal.⁸⁹ Neste último é possível navegar e se informar a respeito da biografia de Arnaldo Antunes, conhecer discos, canções, DVDs, livros, artes, textos, biografia, fotos, agenda, *newsletter* e contato do artista.

⁸⁹ Disponível em: <https://arnaldoantunes.com.br/new/>

APÊNDICE B – ANDRÉ VALLIAS

Assim como Arnaldo Antunes, André Vallias se destaca pelos poemas visuais, digitais e eletrônicos. Ambos os poetas foram citados por Augusto de Campos em entrevistas. Na abertura da página principal do *site* oficial de Vallias, ele apresenta o conceito de poema como um diagrama aberto.

A sua biografia enfatiza as funções de *designer* gráfico, poeta e produtor de mídia interativa. Sua estada na Alemanha entre os anos de 1987 a 1994 orientou suas atividades para a mídia digital. E a partir de 1985 começou a criar seus poemas visuais.

Vive no Brasil desde 1994, mais precisamente na cidade do Rio de Janeiro. Foi cocurador da exposição Transfutur – poesia visual da União Soviética, Brasil e Países de língua alemã (Kassel e Berlim). Em 1992 organizou a primeira mostra internacional de poesia feita em computador intitulada *p0es1e-digitale dichtkunst* (Annaberg – Buchholz) junto com Friedrich W. Block.

Conforme Wiese (2012), a partir da década de 1990, André Vallias substitui a malha serigráfica bidimensional e a página pelo espaço virtual na construção de objetos em três dimensões. E consegue fazer isso a partir de *softwares*, como o AutoCAD. E, assim, em 1991 desenha o primeiro diagrama poético. Percebe-se na criação de suas obras poéticas a relação entre a materialidade (*page*) e a criação (*poem*).

As criações poéticas de Vallias dão ênfase à exploração da página através das interfaces digitais. Há diversos instrumentos que podem ser reformulados a partir de outros já existentes e constituírem-se como novos. A poesia digital é caracterizada, de modo geral, pela combinação dos instrumentos (os reformulados e os novos).

Assim como Arnaldo Antunes, deixamos registrado que um caminho a ser percorrido para o conhecimento das poesias desses autores pode começar com o acesso ao *site* oficial de ambos e, em seguida, partir para diversas mídias. No *site*⁹⁰ encontram-se informações sobre biografia do poeta, poemas, bibliografia, exposições, *design*, textos e *links* recomendados.

⁹⁰ Disponível em: <https://www.andrevallias.com/>

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM AUGUSTO DE CAMPOS

Fiz várias tentativas de entrevista com Augusto de Campos através de e-mail, sem sucesso. Havia formulado questões envolvendo os poemas do *corpus* de pesquisa. E organizei uma entrevista curta. Durante o estudo e a elaboração da tese, havia lido várias entrevistas do autor para revistas acadêmicas, *sites*, rádios, jornais etc., mas queria focar em algumas curiosidades específicas relacionadas aos poemas pesquisados. A entrevista foi previamente revisada pela orientadora, a prof.^a Dr.^a Susana Scramim.

Os envios das mensagens para o e-mail do autor ocorreram nos dias 27/06/2019, 05/09/2019, 17/09/2019 e 17/01/2020, para as quais não obtive resposta.

No decorrer da pesquisa cheguei até o nome de Raquel Bernardes Campos, neta do autor e pesquisadora da obra de Augusto de Campos. Ela ficou de fazer a mediação para a consolidação da entrevista. As mensagens trocadas com ela ocorreram nos dias 26/11/2019, 24/12/2019, 01/02/2020 e 14/04/2020. Os argumentos apresentados foram de que Augusto de Campos recebe diariamente uma quantidade enorme de solicitação por e-mail, o que acaba atrasando bastante as respostas, visto que a correspondência se acumula por causa da idade avançada e dos cuidados com a saúde. Mas ele geralmente responde às solicitações, ainda que com bastante atraso.

Para a minha surpresa, no dia 12/08/2020, dias antes da defesa final da tese, que ocorreu em 25/08/2020, o poeta, finalmente, respondeu ao meu e-mail/entrevista enviado no dia 17/01/2020. Segue a resposta de Augusto de Campos no Apêndice D.

APÊNDICE D – RETORNO DA ENTREVISTA COM AUGUSTO DE CAMPOS

---- Forwarded message -----

De: **Augusto de Campos** <a.campos@uol.com.br>

Date: quarta, 12/08/2020 à(s) 16:25

Subject: Email de 17 janeiro - Questões poéticas

To: <andressa3cf@gmail.com>

Cara Andressa,

Encontro seu email — de Janeiro !!! — entre as correspondências que não foram atendidas. Peço-lhe mil desculpas. Não quero deixar de responder-lhe, ainda que sucintamente. Estou — como dizia Maiakóvski em seu tempo — em dívida com as cerejeiras do Japão e os lampiões da Broadway...

Parte da história da dissidência a que se refere está contada no meu POESIA ANTIPOESIA ANTROPOFAGIA & CIA.

Atribuo o surgimento e a insistência da polêmica entre nós, sempre reativada por parte de Gullar,

mais por motivações subjetivas de egocentrismo e de competitividade do poeta, devido ao êxito nacional e internacional da poesia concreta.

Fui convidá-lo pessoalmente para participar da Exposição de Arte Concreta quando preparávamos para o MAM em 1956.

Poderíamos ter feito a festa sozinhos, mas Waldemar Cordeiro, que a coordenava, achou interessante ampliá-la com

os artistas sediados no Rio, do Grupo Frente, que caminhavam na mesma direção da arte geométrica, embora os

achasse ainda um tanto indefinidos. Pedeu-me para trazer alguns poetas que eu julgasse interessantes para compor o lado de lá.

O trabalho de equipe, a ideia da atuação coletiva, sem excessos personalistas, eram à época norteadores para nós.

De lanterna à mão, fui convidar o Gullar, que tinha me enviado o seu *Luta Corporal*, com palavras de apreço,

e acabei descobrindo e incentivando os desconhecidos Wladimir e Ronaldo.

Mostrei-lhes os poemas que estávamos fazendo, e os *Noigandres*, inclusive o n. 2, com os poemas espacializados e em cores, que eu compusera em 1953.

Os convidados não tinham sólida formação teórica, mas aceitaram. No catálogo da mostra, publicado pela revista AD, em dezembro de

1956, publicaram-se três manifestos, assinados respectivamente por Décio, Haroldo e por mim. De Gullar, só

um texto de cunho poético. Dos demais, nada. O texto de apresentação que saiu no

Suplemento do Jornal do Brasil foi escrito por mim.

Gullar, a princípio, repetia os nossos princípios.

Sua vaidade o levou a procurar afastar-se, embora não tivesse leitura e informação consistentes

Até certo ponto é compreensível. Não admitia ser tutelado.

Mas a verdade é que antes do meu convite e demonstrações,

ele havia declado que tinha renunciado à poesia. A última parte da *Luta Corporal*,

é puro letrismo, desintegração da linguagem. Como disse João Cabral, eu o tinha puxado pelos cabelos

para a reconstrução de sua poesia,

A matemática foi o pretexto, a partir de um artigo de Haroldo,

que Gullar passou a tratar estrategicamente como um manifesto grupal.

Sua contestação sugeria um profundo dissenso,

quando na verdade todos continuavam a explorar, nas obras plásticas

as formas geométricas, e na poesia as mesmas formas estruturais.

E o movimento, mal iniciado, estava ainda em plena evolução e experimentação.

A rivalidade cariocopaulista fez o resto.

Tão pouca consistência tinha tal discórdia, que Gullar logo renunciou, passando a praticar poesia mimético-popularesca e, mais adiante, mainstream, drummondcabralina,

Ignorava as declarações de amor à matemática de grandes poetas, como Poe, Cesário,

Lautréamont

e tantos outros e até do nosso querido Tom Jobim... “ Poesia , “inspired mathematics”, dixit Pound...

Gullar conitnuou ao longo dos anos tentando desacreditar o nosso tabalho

nos jornais em que colaborava, com seguidas provocações, sem maior fundamento, e infelizmente,

acabou acadêmica e politicamente reacionário. Parecia amargurado com o sucesso nacional e internacional

da poesia concreta, à qual negava obstinadamente qualquer valor. Tinha especial birra com Décio e Haroldo,

de quem afirmava, com tresloucada obstinação, qie não eram poetas (?) acrescentando que eu, o único poeta do grupo,

tinha sido corrompido por eles... Lamentável.

Quanto à segunda questão, só me cabe dizer que o advento da Era Digital, com todo o seu arsenal de recursos

para a interdisciplinarietà e a informação expandida , parece confirmar as propostas que fizemos de atualização poética,

sem jamais deixar de reverenciar os grandes artistas que nos precederam e que sempre foram

para nós, não
motivo de inveja ou ressentimento, mas de admiração e apreço,

Um abraço cordial, com renovadas excusas.

Augusto

Caro poeta Augusto de Campos,
Estou lendo bastante sobre sua obra e pesquisando as categorias tempo e espaço na poesia concreta do início de 1960. Vi que sempre foi solidário aos pesquisadores de seus poemas e de suas publicações.

Assim o fez com Daniel Rangel, com a Raquel, etc. Espero que comigo também. Tenho algumas questões (curiosidades) que ia ficar bastante lisonjeada se respondesse:

- Como foi para você o rompimento ou dissidência de Ferreira Gullar com a poesia/poetas concretos? (ao não acreditar que a poesia poderia usar a matemática e ciências exatas...) o que já anunciavam os poetas modernos da década de 1920... e que foi considerada na emergência do concretismo...

- Lendo e assistindo suas transcrições (suas e de outros artistas plásticos como Júlio Plaza, erthos, Cid Campos, etc) ao revisitarem poemas como "Cidadecitycité", "Luxo" para outras plataformas, palcos, mídias digitais parece que o projeto anunciado "verbivocovisual" da década de 1950/60 fica materializado por completo na contemporaneidade. Tempo se torna múltiplo e espaço também. Confirma? Podes fazer alguma observação a respeito?

Gratidão.

Andressa da Costa Farias

(doutoranda Literatura da Pós-graduação em Literatura/UFSC);

--

Andressa da Costa Farias- (48) 99996 1745 ou (48) 9117 9522

Doutoranda em Literatura pela UFSC.

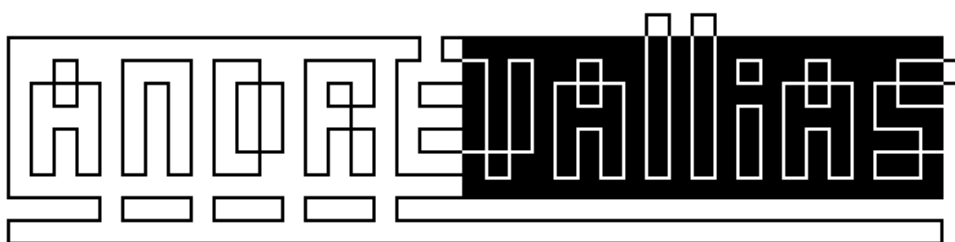
ANEXO A – IMAGEM DO SITE OFICIAL DE ARNALDO ANTUNES



Fonte: Site de Arnaldo Antunes.⁹¹

⁹¹ Disponível em: <https://arnaldoantunes.com.br/new/>

ANEXO B – IMAGEM DO SITE OFICIAL DE ANDRÉ VALLIAS

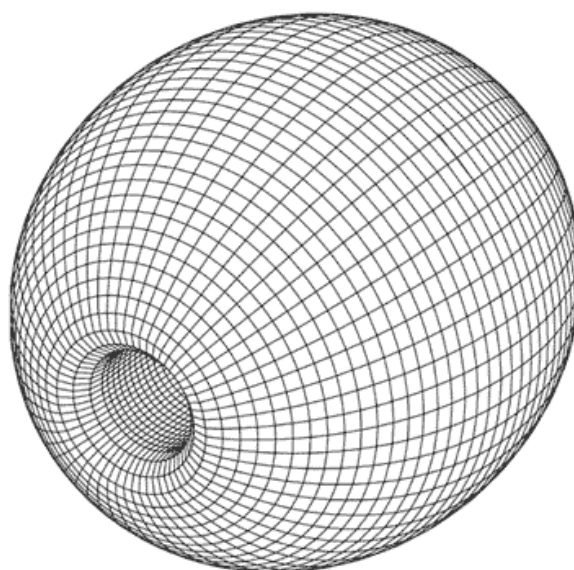


[bio] [poem(a)s] [biblio] [ex(hib)po] [design] [text(o)s] [links]

O conceito de poema como *diagrama aberto*, ao incorporar as noções de pluralidade, interrelação e reciprocidade de códigos, não só garante a viabilidade da poesia numa sociedade sujeita a constantes revoluções tecnológicas, como lhe confere uma posição privilegiada -> a de uma *poesia universal progressiva* (como antevia Schlegel) ou simplesmente: *poiesis* (do grego = criação, feita)...

The concept of poem as an *open diagram*, when it incorporates the notions of plurality, interrelation and reciprocity of codes, not only guarantees the viability of poetry in a society subject to constant technological revolutions, but also places it in a privileged position -> that of a *universal progressive poetry* (as Schlegel foresaw) or simply: *poiesis* (from Greek = creation, making)...

André Vallias



-> **REVISTA ERRÁTICA**
 -> **ORATORIO**
 -> **TRAKLTAKT**
 -> **A L E E R** (Antilogia Laboríntica)

-> **p0es1s.net**
 -> **Site Edgar Morin**
 -> **MyCity: Rio de Janeiro**
 -> **Macunaíma: si eu subesse**



n©n 2003 by André Vallias: Rio de Janeiro - Brasil [e-mail: andrevallias@gmail.com]

Fonte: Site de André Vallias⁹²

⁹² Disponível em: <https://www.andrevallias.com/>