CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

JULIO ABREU

A SINTAXE VISUAL NA POESIA DE AUGUSTO DE CAMPOS

UMA LEITURA ESTRUTURAL

BELO HORIZONTE
2020

JULIO ABREU

A SINTAXE VISUAL NA POESIA DE AUGUSTO DE CAMPOS
UMA LEITURA ESTRUTURAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens.
Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva

BELO HORIZONTE
CEFET-MG
2020

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE APRESENTAÇÃO E DEFESA DE **TESE DE DOUTORADO**, REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Aos vinte e seis dias de agosto de 2020, às 14h00, em sala virtual da plataforma "Microsoft Teams", reuniu-se a Banca examinadora, constituída pelos Membros: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva do CEFET-MG (Orientador), Prof. Dr. Amir Brito Cadôr da UFMG, Prof. Dr. Mário César de Azevedo da UFMG, Prof. Dr. Mário Alex Rosa da Editora Scriptum, Prof. Dr. Wagner José Moreira do CEFET-MG e Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves Lopes do CEFET-MG (Suplente), para examinar o trabalho do doutorando Júlio César Abreu e Silva, sob o título "A SINTAXE VISUAL NA POESIA DE AUGUSTO DE CAMPOS: UMA LEITURA ESTRUTURAL". O Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva, como Presidente da Banca Examinadora, declarou aberta a sessão, passando a palavra ao candidato, para que este expusesse sua tese. Terminada a exposição, o Presidente passou a palavra aos membros da Banca Examinadora, que iniciaram a arguição. Terminada a arguição, retirou-se a banca examinadora para deliberação. De volta ao ambiente virtual, o Presidente deu conhecimento ao candidato de que sua Tese foi aprovada e que a entrega dos exemplares com a redação final da Tese de Doutorado, contendo as contribuições da banca examinadora, deverá ser feita em, no máximo, 60 (sessenta) dias. Nada mais havendo a tratar, o Presidente declarou encerrada a sessão, cujas atividades são registradas nesta Ata, lavrada, a qual assina, juntamente com os demais membros da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 26 de agosto de 2020.

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva (Orientador) – CEFET-MG
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Dr. Amir Brito Cadôr – UFMG
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Mário César de Azevedo – UFMG
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Mário Alex Rosa
Editora Scriptum

Prof. Dr. Wagner José Moreira – CEFET-MG
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Emitido em 26/08/2020

ATA DE DEFESA DE TESE Nº 6/2020 - POSLING (11.52.09)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 02/09/2020 11:43)
ROGERIO BARBOSA DA SILVA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: ###180#8

(Assinado digitalmente em 02/09/2020 16:31)
WAGNER JOSE MOREIRA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matrícula: ###151#2

Visualize o documento original em https://sig.cefetmg.br/documentos/ informando seu número: **6**, ano: **2020**, tipo: **ATA DE DEFESA DE TESE**, data de emissão: **02/09/2020** e o código de verificação: **c5b1572592**

Para Nina Torres,
como um presente, como agradecimento

Agradecimentos

Obrigado,

Rogério Barbosa da Silva, orientador e amigo inestimável, que dissipava todas as minhas dúvidas e fazia deste percurso um aprendizado bem menos tortuoso. Lamento apenas não o ter ocupado tanto quando a sua disponibilidade se manifestado.

Júlio Castanõn Guimarães, pela consulta do seu acervo, pelas infindáveis conversas sobre poesia, música e arte, pela amizade de sempre.

Mário Vinícius, colega-*designer* que conheci durante o curso de uma disciplina da pós-graduação, com quem compartilho animadas conversas sobre tipografia, *design*, poesia, música e arte. Tornamo-nos rapidamente, como é dito, melhores amigos de infância.

Wagner Moreira, professor e amigo com quem dialoguei em pensamento durante boa parte da escrita desta tese.

Aos amigos Amir Brito Cador, Mário Alex Rosa e Mário Azevedo, por suas inestimáveis contribuições a este trabalho.

Aos amigos Cláudio Nunes de Morais e Luiz Morando, pela resolução de dúvidas e pelas consultas linguísticas e normativas, e ao amigo Márcio Meirelles Gouveia Júnior, pelas consultas sobre o Latim.

Ao amigo Carlos Ávila, pela consulta ao seu acervo.

Leonora Weissmann, pela grande amizade.

Pelo apoio irrestrito, minhas irmãs e irmãos, sobrinhas e sobrinhos, o cunhadamigo Tulinho e o primo Celso.

Àqueles que, de uma forma ou de outra, estiveram presentes no processo de escrita desta tese. Marjorie Zocrato, pela presença estimulante, e Silvana Pontel, pela presença mesmo longe. Ao Raul Valle, presença fundamental e desanuviante.

Mário Vinícius (Balada), uma vez mais, e Márcio Pinheiro, Moema Pascoini, João Torres, pelo apoio existencial-esotérico-experimental, e Gilberto Gil, nosso Ministro da Temperatura Informacional.

Desejo agradecer ao Posling (Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem do Cefet-MG) e a seus professores pelo apoio. E, por fim, à Fapemig, pois esta pesquisa não poderia ter sido realizada sem a bolsa a mim concedida.

• Branco sobre branco: silêncio absoluto agindo.

• Segundo Klee: as infinitas graduações do branco; a energia branca; atingir pelo branco o arquétipo

• Segundo Mondrian: a realização de um equilíbrio. O abstrato contido no esquema da vida real.

• Segundo o Zen, a cor branca conhece quem está diante dela.

• O centro de gravidade da meditação. O átomo puro. A paz.

Murilo Mendes

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo o estudo da poesia de Augusto de Campos, que se compõe de elementos verbais, sonoros e visuais, mas esta pesquisa se deteve, sobretudo, nos aspectos gráfico-visuais da sua obra poética. Por certo, estes elementos não são separáveis e se articulam na unidade do poema. No entanto, a escolha desta direção de leitura procurou mostrar que sua poesia, ainda que o elemento verbal predomine, organiza-se através da estrutura gráfico-visual.

Objetivou-se mostrar como os elementos visuais se organizam ao longo da obra e por quais procedimentos são colocados em circulação no poema. Os processos de execução criam aproximações entre os poemas que organizam conjuntos. A própria obra, como o poeta a estrutura, constitui-se desta forma, mas foi possível compor outros agrupamentos.

Utilizou-se como escopo conceitual as teorias da poesia concreta e os ensaios do próprio Augusto de Campos, através do quais possibilitaram mostrar as influências em sua poesia. Contudo, outras referências mais abrangentes de Décio Pignatari, Fayga Ostrower, Flora Süssekind, Gonzalo Aguilar, Júlio Castanõn Guimarães e Rogério Barbosa da Silva contribuíram para a leitura da obra e assim obter outra perspectiva de leitura. Portanto, através de uma leitura gráfica, este estudo buscou descrever como os procedimentos visuais organizam a camada verbal do poema.

Palavras-chave: Augusto de Campos, visualidade, estrutura.

ABSTRACT

The objective of this study is to investigate the poetry of Augusto de Campos, which is composed of verbal, sound, and visual elements. This research, however, has mainly focused on the graphic-visual aspects of his poetic oeuvre. Surely, these elements are not separable and are integrated in the poem's unity. However, this choice of analysis has aimed to prove that, in his poetry, although the verbal element is prevalent, it is organized through a graphic-visual structure.

The purpose was to show how the visual elements are organized throughout his oeuvre and by which procedures they are placed in circulation within the poem. The processes in realization create a proximity among poems which in turn assemble groupings. The oeuvre itself, perceived as poet and structure, is constituted in this manner, but it was possible to form other groupings.

As conceptual framework, the theories of concrete poetry and essays by Augusto de Campos himself were used, through which it was possible to show influence in his poetry. However, other broader references in Décio Pignatari, Fayga Ostrower, Flora Süssekind, Gonzalo Aguilar, Júlio Castañon Guimarães, and Rogério Barbosa da Silva have contributed to the analysis of the oeuvre and therefore reach another perspective for interpretation. Therefore, through a graphic analysis, this study has sought to describe how visual procedures organize the verbal layer of the poem.

Keywords: Augusto de Campos, visuality, structure.

RESUME

Le but de cette thèse est d'étudier la poésie d'Augusto de Campos, une poésie qui se compose d'éléments verbaux, sonores et visuels. La recherche a porté principalement sur les aspects graphiques et visuels de cette oeuvre. Ces éléments ne peuvent pas être approchés isolément les uns des autres, puisqu'il y a une articulation entre eux dans l'unité de chaque poème. Toutefois, le choix de cette perspective de lecture a cherché à montrer que la poésie d'Augusto de Campos, même s'il y a une présence plus importante de l'élément verbal, s'organise selon une structure graphico-visuel.

L'analyse des textes montre comment se fait l'agencement des éléments visuels le long de l'oeuvre et selon quels procédés ils sont utilisés dans chaque poème. Ces procédés créent des rapprochements entre les poèmes de façon à les organiser en ensembles. La totalité de l'oeuvre, telle comme le poète l'organise, se constitue de cette façon, mais il a été possible d'identifier d'autres ensembles.

Les théories de la poésie concrète et les essais d'Augusto de Campos font partie de la base conceptuelle de ce travail. Mais d'autres travaux ont aussi contribué à cette lecture de l'oeuvre et aidé à un élargissement de l'approche analytique. Parmi ces travaux, se trouvent ceux de Décio Pignatari, Fayga Ostrower, Flora Süssekind, Gonzalo Aguilar, Júlio Castañon Guimarães e Rogério Barbosa da Silva. C'est gràce à une lecture graphique que cette étude a pu arriver à presenter les procédés visuels qui organisent la dimension verbale du poème.

Mots-clés: Augusto de Campos, visualité, structure.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1 – Capa da 1ª edição de *Teoria da poesia concreta*, p. 20
Fig. 2 – Capa de *Noigandres* 3, p. 21
Fig. 3 – Capa de *Noigandres* 1, p. 22
Fig. 4 – Capa de *Noigandres* 4, p. 22
Fig. 5 – Capa de *Noigandres* 5, p. 22
Fig. 6 – Capa da revista *Cosmópolis*, p. 23
Fig. 7 – Capa de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, p. 23
Fig. 8 – Página do poema *Un coup de dés*, p. 23
Fig. 9 – Capa do livro *Mallarmé*, p. 24
Fig. 10 – Capa de *10 poemas*, de E. E. Cummings, p. 25
Fig. 11 – Capa de *Les hommes d'aujourd'hui*, p. 28
Fig. 12 – Selo do centenário da morte de Mallarmé, p. 30
Fig. 13 – Capa de *The cantos of Ezra Pound*, p. 32
Fig. 14 – Capa de *Cantares*, Ezra Pound. p. 33
Fig. 15 – Capa da primeira edição do *Panaroma do Finnegans Wake*, p. 34
Fig. 16 – Retrato de James Joyce, por Brancusi, p. 35
Fig. 17 – Capa do livro *Música de invenção*, p. 42
Fig. 18 – "Profilograma Schoenberg", p. 43
Fig. 19 – Capa de O rei menos o reino (1951), p. 48
Fig. 20 – Capa da primeira edição de *Pagu: vida e obra*, p. 50
Fig. 21 – Manuscrito original do poema "Lygia fingers", p. 67
Fig. 22 – Capa do livro *Poetamenos*, p. 67
Fig. 23 – Caixa e folha de rosto de *Poetamenos*, p. 68
Fig. 24 – Carta de Augusto de Campos a Carlos Ávila, p. 91
Fig. 25 – Montagem de Julio Plaza do poema "Cidade/city,cité", na Bienal de São Paulo, p. 100
Fig. 26 – Cartaz com o poema "Luxo", p. 102
Fig. 27 – Capa do livro *Linguavagem*, p. 107
Fig. 28 – Capa e miolo do livro *Linguaviagem*, p. 108
Fig. 29 – Poema-objeto "Código" em movimento, p. 113
Fig. 30 – Capa do livro *The conscience of a conservative*, p. 118
Fig. 31 – Gravura "A grande onda", de Hokusai, p. 120
Fig. 32 – Capa da 1ª edição de *Equivocábulos* (1970), p. 127
Fig. 33 – Capa e contracapa do livro *Colidouescapo*, p. 133
Fig. 34 – Capa envelope e folha de rosto do livro *Colidouescapo*, p. 134
Fig. 35 – Capa da 1ª edição de *Poemóbiles*, p. 136
Fig. 36 – Capa fechada, capa aberta e poemas do livro *Caixa preta*, p. 139
Fig. 37 – Capa do LP compacto "Viva vaia", p. 141

Fig. 38 – Capa da antologia *Viva vaia – poesia 1949-1979*, p. 142
Fig. 39 – Folhas do poema Tudo está dito, 0. 143
Fig. 40 – Montagem da exposição *Augusto de Campos – Poésie verbivocovisuelle*, p. 145
Fig. 41 – Capa do livro *Poem(a)s*, E. E. Cummngs, p. 166
Fig. 42 – Yin-yang, p. 188
Fig. 43 – Desenho (século III, a.C.) da capa do livro *A serpente e o pensar*, p. 188
Fig. 44 – Símbolo da divindade Quetzacoatl, p. 189
Fig. 45 – Serpente enroscada, desenho de Paul Valéry, p. 189
Fig. 46 – "Homenagem ao quadrado", de Josef Albers, p. 197
Fig. 47 – Páginas do livro *Reduchamp*, p. 198
Fig. 48 – "Cores do espectro arranjadas ao acaso", quadro de Ellsworth Kelly, p. 202
Fig. 49 – Folder da exposição Geraldo de Barros, p. 207
Fig. 50 – "Reticula", pintura de Maurício Nogueira lima p. 209

SUMÁRIO

Introdução [15]

I. Sintaxe "verbivocovisual" [19]

1.1 Uma sintaxe poética bem particular 20
O macrocosmo de Mallarmé 23
O microcosmo de Cummings 25
Um P.S. (uma paráfrase) 27
Uma aproximação quase abstrata 28
Pound e o método ideogrâmico 32
A bomba sônica de Joyce 34

1.2 Augusto de Campos à luz de si 36

1.3 Outros sistemas 41
Outras aproximações 41
Outros universos da arte 42
Tipoemas 44

II. Procurar – 1949-1955 [46]

2.1 Configurações do espaço 47
Os sentidos sentidos e poemas anteriores 47
Poetamenos (1953) 50
Entre o verso e o não-verso 69
Bestiário (1955) 70

III. Experimentar – 1954-1974 [77]

3.1 Concretude 78
Ovonovelo (1954-1960) 78

3.2 "Cubagrama" (1960) 88

3.3 Páginas volantes 92
"Greve" (1961) 92
"Cidade/city/cité" (1963) 99
"Luxo" (1965) 100
"Linguaviagem" (1967-1970) 102
"Fim" (1972) 109
"Código" (1973) 111

3.4 Inventar & inventariar, colagens 115
Popcretos (1964-1966) 115
Profilogramas (1992) 118

3.5 Acaso, sem palavras 122
"Pentahexagrama para John Cage" (1977) 122
"Humano" (2014) 122

3.6 Alta compressão 127
Equivocábulos (1970) 127
Colidouescapo (1971) 133

3.7 Desdobráveis 139
"Viva vaia" (1972), *Poemóbilies* (1968-1974) & 136
"Tudo está dito" (1974), *Caixa Preta* (1975)

IV. Interlúdio ou campo de passagem – 1974-1978 [146]

4.1 Todavia, frases 147
Intraduções (1974-1977) 147
Stelegramas (1975-1978) 148

V. Encontrar – 1979-2019 [155]

5.1 Com som, cor e letra (sobre *Despoesia*, 155
Não: poemas & *Outro*)

5.2 PS, um "olhar de errata" 205

Ao modo de conclusão [211]

Referências [214]

Introdução

Neste trabalho, por objetivo se tem a poesia de Augusto de Campos. A sua obra é ampla e se constitui em três grandes grupos de atividade: o primeiro, compõe-se dos poemas; o segundo é disposto pelas traduções; e o terceiro grupo é orientado pela produção ensaística. Trata-se, no entanto, de uma obra complexa pela abrangência na qual cada grupo ainda se subdivide.

No terceiro grupo, a produção ensaística se detêm sobre a poesia, a literatura e a música. E esses três temas guardam isoladamente um conjunto próprio de especificidades, pois a música de concerto do século XX cobre quase todo o conjunto textos sobre música, mas há ensaios também sobre música popular. Além dos ensaios sobre poesia e tradução de poesia.

No segundo grupo, reúnem-se as traduções e intraduções, cujas publicações são acompanhadas de ensaios e, por vezes, de uma pesquisa iconográfica sobre os autores traduzidos e suas obras. As intraduções se misturam com os poemas do primeiro grupo, já que elas introduzem, na tradução, elementos visuais da sua poética.

Tendo uma visada ampla da obra, o que se observa é que o conjunto com as traduções e o outro conjunto com os ensaios nutrem, sustentam e fornecem assuntos para seus poemas – compondo o primeiro grupo de atividade. Quase se poderia dizer que tais conjuntos são indissociáveis, pois se articulam intensamente.

Portanto, é sobre o primeiro conjunto que este trabalho tem seu objetivo, que reúnem os poemas, sobretudo os poemas impressos (e soma o maior corpo de trabalho desse conjunto), mas não apenas, já que foram comentadas gravações em áudio e vídeo. Como os outros grupos, seus poemas formam um vasto espectro que se atravessam e se desmontam e se refazem – um único poema pode ter desdobramentos diferentes e compor livros produzidos em suportes, mídias e meios diversos.

Uma área pouco comentada do poeta é o Augusto de Campos editor – editor da revista Noigandres, que fundou com Décio Pignatari e Haroldo de campos, seu irmão, e também as Edições Invenção, selo que criou para publicar seus próprios trabalhos.

Passando dos trabalhos de Augusto de Campos para o que se escreveu sobre ele, procurou, dentre os trabalhos encontrados, a dissertação de Audrei Aparecida Franco Carvalho, intitulada *Poesia concreta e mídia digital*: o caso Augusto de

Campos, procura investigar os processos intersemióticos da poesia de Augusto de Campos, tendo em vista a atualização de mídias, em especial o surgimento das mídias digitais. Em *A dimensão plástica dos poemas visuais de Augusto de Campos*, Daniel Costa Rangel analisa a trajetória poética de Augusto de Campos buscando vislumbrar os contatos e referências das artes visuais, dando destaque aos processos intersemioticos e também a sua vocação tecnológica. Na mesma linha, dos processos interartísticos, a dissertação de Marina Ribeiro Mattar, defendida nesta instituição, no ano de 2019, *Poemóbiles*: aspectos estruturais e históricos no livro de artista, pesquisa as interfaces de poesia de Augusto de Campos com o livro de artista. Pedro Reis, em *Poesia concreta*: uma prática intersemiótica, investiga a prática da poesia concreta em um âmbito global no Brasil, Estados Unidos e na Europa (Áustria, Alemanhã, Espanha, Inglaterra, Portugual etc.), que configura a existência de uma poética intersemióica em vários locais, apontando um coexistência estética comum. Esse trabalho de Pedro Reis traz um importante estudo histórico da poesia concreta.

Dentro da perspectiva desta tese, ressalta-se um trabalho quase isolado, *Grafo-sintaxe concreta*: o projeto noigandres, dissertação de Rogério Câmara, que se aproxima bastante dos intentos desta tese em descortinar uma sintaxe visual na obra dos poetas Noigrandres. Conquanto analise o projeto noigrandres pensando a obra do grupo na perspectiva de um ideograma, a análise de Câmara não visa expor o projeto individual de um poeta e artista, como é Augusto de Campos. Além do mais, seu trabalho privilegia o projeto tipográfico e a forma do cartaz nas produções do grupo.

Além desses trabalhos, a tese *Poesia concreta brasileira*: as vanguardas na encruzilhada modernista, de Gonzalo Aguilar, analisa a produção poética e crítica do Grupo Noigandres em um contexto modernista brasileiro e internacional, que, de alguma maneira, relaciona-se com o trabalho de Pedro Reis ao colocar a poesia concreta brasileira no contexto do modernismo internacional. É examinado ainda os desdobramentos pós-concretistas ocorridos na poesia de Augusto de Campos, essa análise formal contribui muito para esta tese, embora Aguilar tenha optado se orientar por um perspectiva histórico-contextual da poesia concreta e da poesia de Augusto de Campos. O trabalho que se desenvolve aqui aderiu à perspectiva textual, em que a produção de sentido está mais atrelada à escritura do poema.

Outra tese, *O signo da invenção na poesia concreta e noutras poéticas experimentais*: uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950-2000, de Rogério Barbosa da Silva, contribuiu largamente para este trabalho ao analisar a linguagem experimental da poesia concreta e seus recursos de espacialização e rupturas sintáticas. Foi durante a leitura da tese de Rogério Barbosa da Silva, no trecho específico em que examinava o artigo "Pontos-periferia-poesia-concreta", no qual Augusto de Campos procurava delimitar um conceito de estrutura derivado de Mallarmé, que este presente estudo – que se encaminhava de um modo ainda evasivo – encontrou seu rumo. O autor mostrou também a camparação feita Augusto ao aproximar a estrutura compositiva de Mallarmé ao processo serial de Webern (introduzido por Schoenberg).

Completando com a fortuna crítica do autor, o livro *Sobre Augusto de Campos*, organizado por Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães, é dividido de modo a responder à múltipla prática criativa de Augusto de Campos: "Poesia e visualidade", "Poesia e técnica", "Crítica e música" e "Tradução". Ensaios de Kenneth David Jackson, Gonzalo Aguilar, Júlio Castañon Guimarães, Maria Esther Maciel e Luiz Costa Lima, sob a ótica da forma trouxeram importantes reflexões que estão citadas nesta tese. E o livro *Do céu do futuro*: cinco ensaios sobre Augusto de Campos, organizado por Eduardo Sterzi, além de um ensaio do próprio organizador, traz um importante ensaio de Flora Süssekind em que analisa as cores preto e o branco em alguns poemas de Augusto de Campos.

Todavia, a propósito do desenvolvimento desta tese, o primeiro capítulo percorre a obra ensaística de Augusto de Campos, com o volume *Teoria da poesia concreta*, e a partir dela se chega a outros autores, como Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings, cujos procedimentos formularam seu escopo poético. Este capítulo se valeu ainda da obra de dois artistas que emprestaram aportes teóricos a este estudo para investigar a dimensão "verbivocovisual" da poesia de Augusto de Campos: o músico e professor Arnold Schoenberg e a pintora, gravadora e professora Fayga Ostrower. Assim sendo, procurou-se demonstrar uma aproximação nas formulações de Schoenbebrg e de Fayga, que orientam estre trabalho.

Uma linguagem tão cara e inspiradora para Augusto de Campos, a música, serviu de estímulo neste estudo para arriscar outras aproximações, talvez mais perigosas, ao estabelecer relações da poética de Mallarmé com a música de Debussy e da

poética de Cummings com a música de Webern. Experimenta-se relações conceituais desses autores que atravessam a poética de Augusto de Campos.

No capítulo seguinte, a poesia de Augusto de Campos foi reagrupada em quatro capítulos: "Procurar (1949-1955)", "Experimentar (1954-1974)", "Interlúdio ou campo de passagem (1974-1978)" e "Encontrar (1979-2019)".

No capítulo 2, "Procurar (1949-1955)", estão os primeiros poemas da obra do poeta, que começa em *O rei menos o reino*, publicado em 1951, passando por *Poetamenos* (1953) e chegando a *Bestiário* (1955), livros ainda marcados pelo verso, trata-se de uma fase pré-concreta. Mas este reagrupamento não é linear, pois, a experimentalismo do poeta já se faz presente, como se verá.

"Experimentar (1954-1974)", o capítulo 3, retrocede um ano, a 1974, e começa com os poemas da série *Ovonovelo* (1955), seus primeiros poemas concretos. Este conjunto que agrupa 20 anos de poesia é marcado por experimentações, como o título aponta, e ultrapassa o período concretista. Os poemas encontrados neste capítulo mostra uma variedade de procedimentos, um abandono do verso como estrutura para alcançar a espacialidade gráfica e o ideograma.

Em seguida, no quatro capítulo, "Interlúdio ou campo de passagem (1974-1978)", nota-se um retorno às estruturas frásicas e a adição da tipografia de maneira mais enfática. É possível identificar no percurso dessa poética, rastos ou pistas vistos antes em obras anteriores, no uso de certos procedimentos, como será observado.

"Encontrar (1979-2019)", o quinto é último capítulo, origina-se ou se desdobra do anterior, mas aqui estão agrupados os três dos últimos livros, uma espécie de tríptico: *Despoesia* (1994), *Não: poemas* (2003) e *Outro* (2015), no qual se acentua na composição gráfico-textual a estrutura gradeada, a aplicação de tipos diverso e múltiplas cores.

Nesse itinerário – de "Procurar", "Experimentar" e "Encontrar" –, é possível ver as diferentes fases da poesia de Augusto e a maneira como essa poética foi se construindo ao longo de 70 anos de atividade criadora. Tenta-se mostrar, ao logo do trabalho, como as estruturas gráfico-visuais operam o poema a cada fase. Por certo, essa separação dos agrupamentos não é rigida, pois não se organiza uma cronologia fixa, mas procura identificar procedimentos específicos para que se possa ter uma visão dos elementos que integram a poesia de Augusto de Campos em cada uma de suas fases.

I

SINTAXE VERBI VOCO VISUAL

1.1 UMA SINTAXE POÉTICA BEM PARTICULAR

Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos / 1950-1960 – escrito por Augusto de Campos, junto com Haroldo de Campo, seu irmão, e Décio Pignatari, e publicado pela primeira vez em 1965 –, reúne ensaios que proporcionam uma base ampla para a leitura da poesia concreta brasileira. Os textos do livro datam de 1950 a 1960, como se lê no subtítulo, porém, na 2ª edição do livro, em 1975, dois textos foram a ele acrescentados: "Nova linguagem, nova poesia", de 1964, escrito por Décio Pignatari e Luis Ângelo Pinto, e "& se não perceberam que poesia é linguagem", de 1967, escrito por Décio Pignatari.

Passados mais de 50 anos da primeira edição do livro, seus textos são ainda fundamentais para uma compreensão da poesia concreta, que se inicia em 1956 e tem seu fim nos anos 1969, e conhecimento do percurso inicial de seus autores, e também dos outros dois membros que formavam o Grupo Noigandres[1]: José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo.

Rogério Barbosa da Silva observa que

> os manifestos e textos críticos redigidos pelos poetas concretos e outros poetas ligados ao experimentalismo revelam um papel crítico de redesenhar as tradições inventivas, às quais acrescenta seu próprio projeto criativo. (SILVA, 2005, p. 149)

O conjunto de textos presentes no livro impõe restrições para ler toda a obra de Décio Pignatari e de Haroldo de Campos. Pignatari, posteriormente, publicou contos, romance e peças teatrais. Haroldo de Campos, ainda que sua poesia tivesse uma configuração marcadamente espacial, nunca abandonou, de fato, o verso tradicional. No entanto, *Teoria da poesia concreta* é ainda a publicação mais importante para quem pretende pesquisar a poesia de Augusto de Campos, que preserva em sua poética os preceitos que orientaram o Grupo Noigandres.

O manifesto "Plano-piloto para poesia concreta"[2], escrito por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, que encerra a primeira edição do livro, estabelece o paideuma concretista, que seria o escopo teórico principal que norteava o trabalho do grupo e, como está dito antes, mantém-se presente em toda a obra de Augusto de Campos. Este escopo teórico auxilia a operação do poema – seja como fundamento para a

Capa da primeira edição do livro *Teoria da poesia concreta* (Edições Invenção)

1 A palavra *noigandres* foi extraída do verso "E jois lo grans, e l'olors de noigandres" ("O grão só de alegria e o olor de *noigandres*"), de Arnaut Daniel. No livro *Mais provençais*, Augusto de Campos cita a reconstituição proposta pelo lexicógrafo Emil Levy, que, interrogado por Ezra Pound, diz que *noigandres* "alude a um olor que afugenta o tédio" (CAMPOS, A., 1987, p. 140). Em nota, no livro *Verso reverso controverso*, há uma explicação complementar de *noigandres*, como "que protege do tédio, antídoto do tédio: o grão só de alegria e o olor contra o tédio" (CAMPOS, A., 1988, p. 43), e uma outra variante usada pelo autor na tradução do poema: "O grão só de alegria e o olor livre de tédio" (p. 52)..

2 Publicado originalmente em *Noigandres 4*, São Paulo, edição dos autores, 1958.

elaboração de uma prática artística em circulação há 70 anos, seja como ferramenta para a leitura de sua poesia.

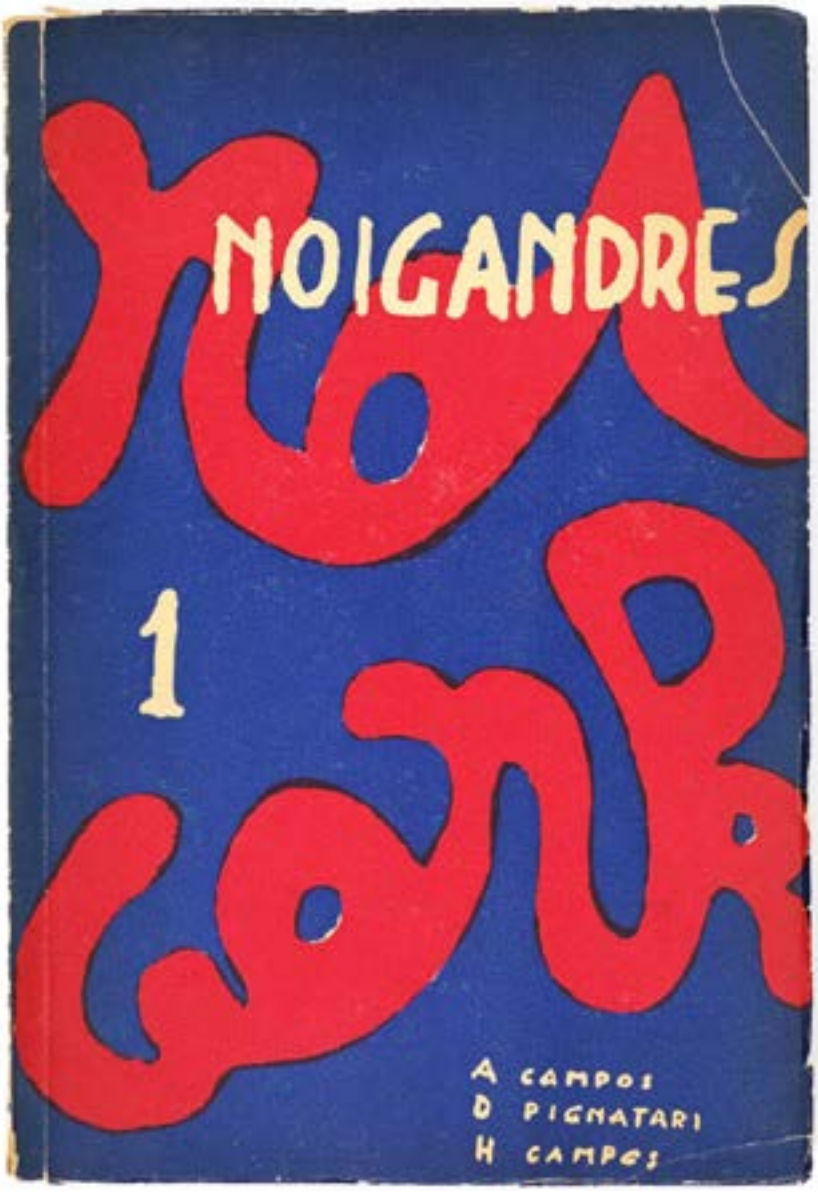
> Poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas dando por encerrado o ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal, a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, espaço qualificado: estrutura espaciotemporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear. daí a importância da ideia de ideograma, desde o seu sentido geral de sintaxe espacial ou visual, até o seu sentido específico (fenollosa/pound) de método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos. "il faut que notre intelligence s'habitue à comprende synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement" (apollinaire). eisenstein: ideograma e montagem. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 215)

Capa da *Noigandres 3* (1952)
Projeto de capa: Décio Pignatari

O espaço gráfico da página, onde o poema se estrutura, é o que vai permitir a manipulação e o agenciamento de figura e fundo. A página deixa de ser um mero suporte e passa a ser também um elemento que atua diretamente no poema, um espaço no qual se notará a movimentação dos componentes visuais do poema como um acontecimento gráfico-poético. Na poesia concreta, como na poesia de Augusto de Campos, a página, em sua materialidade, torna-se relevante e interfere na leitura do poema. É matéria expressiva e impregnada de sentido.

Os poetas Sthéphane Mallarmé (1842-1898), Ezra Pound (1885-1972), James Joyce (1882-1951) e Edward Estlin Cummings (1894-1962), conhecido tipicamente como e. e. cummings, são nomeados no manifesto como os precursores do movimento da poesia concretista, além de Oswald de Andrade (1890-1954) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999). E os critérios desta escolha são explicitados no mesmo texto:

> precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: "subdivisions prismatiques de l'idée"; espaço (*blancs*) e recursos tipográficos como elementos substantivos de composição. pound (*the cantos*): método ideogrâmico. joyce (*ulysses* e *finnegans wake*): palavras-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisionômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema. no brasil: oswald de andrade (1890-1954): "em compri-



O Grupo Noigandres editou a revista homônima, publicando cinco números, entre os anos 1952 e 1962.

Capa da *Noigandres 1* (1952)
Projeto de capa Décio Pignatari

Capa da *Noigandres 4* (1956)
Projeto de capa de Hermelindo Fiaminghi

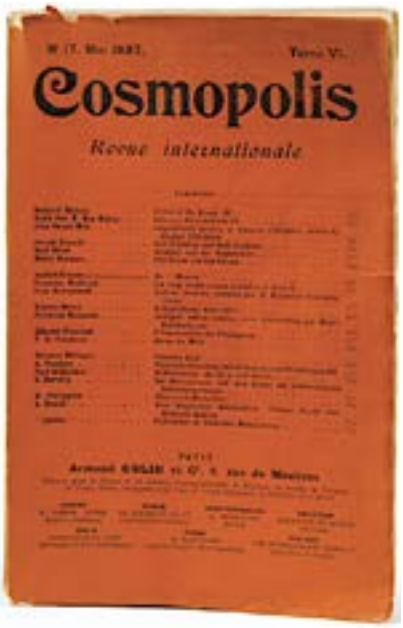
Antologia Noigandres 5 (1962)
Projeto de capa: Grupo Noigandres

midos, minutos de poesia". joão cabral de melo neto (1920-1999 – *o engenheiro* e *a psicologia da composição* mais *antiode*); linguagem direta, econômica e arquitetura funcional do verso. (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 2006, p. 215-216)

O MACROCOSMO DE MALLARMÉ

O poema "*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*", de Mallarmé, foi publicado pela primeira vez na revista *Cosmópolis*, em 1897 (um ano antes da morte do autor). Posteriormente, foram feitas edições do poema em livro homônimo, com projetos que se aproximam da concepção imaginada pelo poeta. Entre essas edições, encontra-se ainda em comércio a reimpressão do livro publicada, desde 1914, pela editora francesa Gallimard.

A primeira tradução para o português do "*Un coup de dés*", feita por Haroldo de Campos, localiza-se no volume *Mallarmé*, com traduções, ensaios e organização dos irmãos Campos e Pignatari. Encontram-se, ainda, no volume citado, o libreto anexo, guardado na parte interna da orelha e acoplado à terceira capa, contendo o poema em francês. Existe uma segunda tradução para o português, publicada recentemente no livro *Um lance de dados* (2013), com tradução, introdução e organização de Álvaro Faleiros.



Capa da revista Cosmópolis (1897).

A edição da Gallimard tem a dimensão de 25 cm (L) x 32,5 cm (A), em formato fechado, composta de 32 páginas não numeradas. O livro contém unicamente o poema acompanhado do importante prefácio escrito pelo próprio autor. Contudo, os dois livros em português têm tamanhos diferentes (e menores), comparando-os com a edição francesa.

O tamanho do livro de Mallarmé, bem maior do que o formato padrão de livros impressos, põe o poema ao alcance do livro-objeto (e mesmo de livro de artista). A sua extensão torna mais sensível o sentido tátil do livro e amplia a percepção espacial do poema, determinante para a sua leitura.

Capa da edição de *Un coup de dês jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé. Ed. Nouvelle Revue Française.

Como se disse, o texto original do poema, em língua francesa, publicado pela primeira vez em livro no Brasil, encontra-se no volume *Mallarmé*, no libreto anexo, com 32 páginas. No entanto, a sua tradução para o português está no miolo do livro, que contém 234 páginas, em dimensão de 15 cm (L) x 20,5 cm (A). O livro não trata apenas do poema em questão, "*Un coup de dés*", reúne mais de duas dezenas de outros poemas, em edição bilíngue, além de ensaios e imagens diversas – fato que

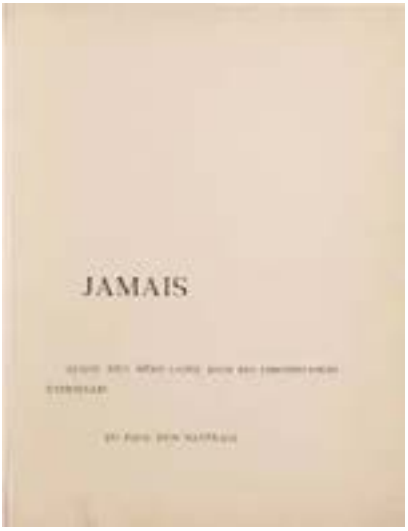
justifica a sua dimensão reduzida. De todo modo, a experiência que se tem da leitura do poema é distinta daquele obtida ao folhear a edição em francês, em que se experimenta uma nova prática de leitura, com maior consciência da materialidade do livro e de sua visualidade.

"*Un coup de dés*" entreabre "as portas de uma nova realidade poética" (CAMPOS, A., 2002, p. 177) e traz consigo significativos recursos gráfico-visuais descritos no prefácio pelo próprio autor: "os brancos", "o papel", "subdivisão prismática da Ideias", "uma visão simultânea da página" e "a diferença dos caracteres tipográficos da página", que são procedimentos e conceitos colocados novamente em circulação pela poesia concreta.

A página dupla possibilitou uma nova forma de organizar o verso. Se a página unitária estabelece fortemente a individuação da mancha de texto a cada lado da folha, a página dupla amplia a direção horizontal das linhas, expandindo a mancha textual, anulando, de certa maneira, a calha[3] do livro, na qual se encontram as duas margens faceadas da página. Na página unitária, o movimento do olho é interrompido no meio do livro para passar à linha seguinte; na página dupla, as duas páginas são um campo só para a distribuição do texto com todo o seu aparato gráfico.

Ao percorrer a página, o branco atua expressivamente no intervalo entre um verso e outro. Esse espaço vazio – esse espaço não preenchido que ocupa uma grande área do poema – atua criando uma camada de significado que iconiza silêncio: texto e vazio como metáfora para silêncio e som. Essa operação gráfico-espacial permite uma alternância de ritmo na leitura do poema.

Através do contraste tipográfico, Mallarmé consegue um efeito gráfico-espacial de dessemelhança dos versos, resultado em três formas de uso para o mesmo tipo: (1) a distinção de tamanho entre os vocábulos (e/ou versos), (2) a distinção entre caixa-alta e caixa-baixa e (3) a diferenciação das formas regulares e itálicas. O que se vê, então, é um efeito visual de camadas diversas do texto, instituindo, no todo da página, a sensação de profundidade. Este efeito Mallarmé chama de "subdivisão prismática", uma ideia, tema e/ou motivo que se subdividem e se desdobram em outros.



Página do poema *Un coup de dês jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé

3 Calha é a "margem de dobra do caderno" (Haslam, 2007, p. 21).

O projeto gráfico de capa e miolo do livro *Mallarmé* é de Décio Pignatari e Maria Cecília Machado de Barros.

O MICROCOSMO DE CUMMINGS

Como se pode verificar, Mallarmé – em *Un coup de dés* – contrasta os tipos usando diferentes tamanhos e formas, operando os elementos do poema em um nível macro, mantendo uma estrutura que se aproxima do verso tradicional, como observou Augusto de Campos; porém, a propósito de Cummings, observa que a sua contribuição ocorre na microestrutura do poema:

> Deixando para trás o que nas "subdivisões prismáticas" de Mallarmé – se consideramos o "verso" como unidade poemática – é ainda reverência a um formal tradicional. Cummings atua diretamente sobre a palavra, desintegra-a, cria com articulações e desarticulações uma verdadeira dialética de olho e fôlego, que faz do poema um objeto sensível quase palpável. (CAMPOS, A., 2012, p. 25)

Haroldo de Campos faz uma observação semelhante:

> De um ponto de vista técnico, pode-se dizer mesmo que o aporte cummingsiano, voltado especialmente para o campo da microestrutura do poema, é a contribuição mais decisiva para o laboratório dos poetas hoje, desde o poema constelar de Mallarmé (*Un coup de dés*) e a empreitada ideográfica (ainda em progresso) dos *Cantos* de Ezra Pound, estas duas últimas obras dirigidas sobretudo (pelo menos num primeiro grande nível de organização) à macroestrutura poemática. (CAMPOS, H., 2012, p. 210)

De uma maneira geral, estas seriam as diferenças existentes entre os dois poetas e tais distinções de procedimentos são igualmente importantes para a poética de Augusto de Campos. Cabe dizer novamente que a primeira publicação de "*Un coup de d*és" ocorre em 1896. Cummings publica seu primeiro livro, *Tullips and Chimneyes*, em 1923. Para melhor perceber a atualidade de *Un coup de dés* e a imensa contribuição de Mallarmé para a poesia e para as artes visuais do século passado, não se deve esquecer o seu tempo, o século XIX.

Cummings, contudo, coloca em circulação procedimentos novos, que enriquecem a sintaxe visual e gráfica no amplo espectro da poesia. E a tipografia tem essa atribuição especial, o texto é habilmente cortado e cindido. É importante dizer que este corte se dá no plano da sintaxe visual/gráfica, através da fragmentação de vocábulos e sílabas, reagrupando letras em novos conjuntos de letras, mas de uma forma que não corres-

ponde à separação silábica usada pela gramática normativa, como se verá nessa tradução de Augusto de Campos:

> i(abe)mó
>
> v
> e(lha)l
> você (n
> a)está(ú
> nica)
>
> dormi(rosa)indo
>
> (CUMMINGS, 2012, p. 145).

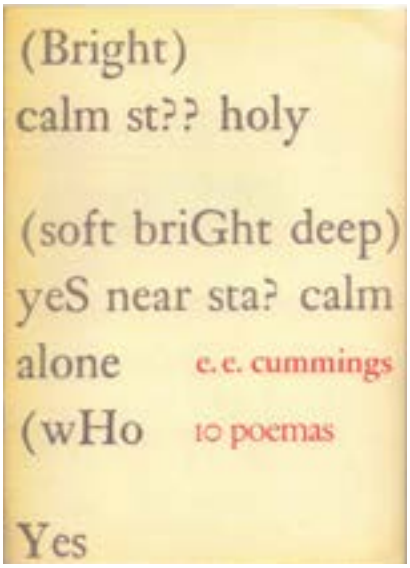
Certamente, há a manutenção de uma ordem lógica para que se consiga mesmo ler o texto, mas o roteiro da exploração da leitura é subvertido. Entretanto, Cummings sinaliza o percurso do texto, nem sempre óbvio, explorando grandemente os intervalos entre as palavras ou letras com seus cortes e seus novos espaços, impondo novos agrupamentos de letras e fazendo uso dos sinais articulatórios da pontuação.

> Na poesia de Cummings as palavras não são dissociadas de seu significado, nem as letras valem por si sós. A atomização dos vocábulos tem em mira efeitos construtivos de sinestesia do movimento e fisionomia descritiva. (CAMPOS, A., 2012, p. 25)

Essa sinestesia – esse possível estranhamento –, causada pela leitura, é o que dará esse efeito de deslocamento da percepção habituada, na qual se procura encontrar no poema um elemento que o liga a outro para que algum sentido possa se formar no ato da leitura.

Retomando a comparação inicial, Cummings é o oposto e o inverso complementar de Mallarmé, que mostrou como o poema pode explorar a visualidade e variações dos elementos tipográficos, em um nível macro da estrutura, como mostraram os irmãos Campos. Cummings, por sua vez, atua em um nível micro da estrutura, como foi sinalizado por eles. Desta maneira, sua poesia faz notar também pela forma visual de um poema, mesmo quando se trata de uma composição de versos lineares, e traz à percepção o desenho da mancha de texto do poema dito tradicional através da distribuição dos versos na página.

Cummings explora esse aspecto da microestrutura em toda a sua radicalidade, mostrando como os elementos do poema



Capa de Alexandre Wollner e Geraldo de Barros para a primeira edição das traduções de Cummings por Augusto de Campos. Publicação do Serviço de Documentação do Ministério da Educção e Cultura, impressa pelo Departamento de Imprensa Nacional, Ro de Janeiro, 1960.

podem ser mobilizados, compondo a sua "tortografia" e revelando processos de desconstrução, sem com isso trabalhar com o contraste tipográfico. O poeta expõe, naturalmente, a forma do texto através da sua organização. Ao negar a forma tradicional, por comparação, o poeta chama a atenção do leitor para aquilo que está negando.

UM P.S. (UMA PARÁFRASE)

João Cabral de Melo Neto, em 1954, publicou o artigo "Notas sobre livros de poesia", no jornal A Vanguarda, comentando a importância do aspecto gráfico, e toma como exemplo A luta corporal, de Ferreira Gullar, publicado no mesmo ano:

> O livro *A luta corporal*, com que estreia o jovem poeta Ferreira Gullar, mostra uma justa compreensão da arte tipográfica. Impresso em papel absolutamente pobre, sem nenhum desses adornos provincianos ainda tão usados entre nós para dar caráter de luxo a uma impressão cara, o livro é um dos trabalhos gráficos mais simpáticos, publicados ultimamente. Podia dizer também que é dos trabalhos gráficos mais inteligentes e um dos poucos a mostrar uma compreensão correta do livro, não como objeto de adorno ou mostruário de requintes gráficos, mas como meio de transmissão de determinada mensagem, tanto mais realizado quanto mais perfeitamente ajustar-se a seu texto e contribuir para sua completa apreensão.
>
> Não sei se é a Ferreira Gullar ou a seu editor que se deve lançar o crédito por esse exemplo de um bom uso dos meios da tipografia. Talvez seja à própria experiência poética do Sr. Ferreira Gullar e ao fato de que, em suas pesquisas com a palavra e com o verso, a disposição de pretos e brancos desempenha um papel essencial. Como quer que seja, cabe o registro desse bom exemplo de livro vivo, ajustado e servindo a seu texto, sem nada do simples depósito de poemas que vemos correntemente.
>
> Não é só para experiências do tipo da do Sr. Ferreira Gullar, tão ligadas à matéria da palavra, ou para experiências ligadas ao aspecto plástico dos poemas, como a dos *Calligrammes* de Apollinaire, que o objeto livro tem que ser levado em conta. Também não só em experiências como a do *Un coup de dés*, de Mallarmé, em que o jogo de elementos tipográficos é fonte da poesia, que a necessidade aparece de se explorar recursos puramente gráficos.
>
> O livro, principalmente o livro de poesia, mesmo quando o autor não procure impor leis especiais à leitura o verso, tem de estar absolutamente subordinado ao texto, deve, quando nada, não pesar sobre

> o texto, com todos os adornos e ilustrações que, em geral, vemos associados à ideia de edição de luxo.

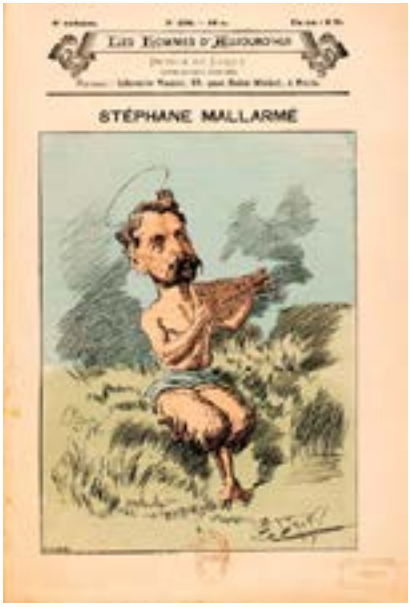
João Cabral de Melo Neto é um perfeito exemplo do poeta cuidadoso com o aspecto visual da forma, mesmo não sendo um poeta visual. Operava, muitas vezes, com estrofes simétricas e versos metrificados, mas criando um jogo dialético de oposição entre as estrofes, o que, de certo modo, confirma a simetria, em uma espécie de dialética de contrários, quando compara as ondas do mar ao canavial movido pelo vento e vice-versa. Melo Neto, tinha uma forte e confessada relação com as artes plásticas.

UMA APROXIMAÇÃO QUASE ABSTRATA

De certo modo, é possível aproximar a poesia de Mallarmé (1842–1998) da música de Claude Debussy (1862–1918). Da mesma forma, outra aproximação possível é entre a poesia de Cummings (1894–1962) e a música de Anton Webern (1883–1945).

O compositor Pierre Boulez (1925–2016) fala de uma temporada de Debussy em Cannes, quando o compositor conheceu o mar, lembrança guardada por longo tempo, de uma vivência que parece ter acontecido na infância (Boulez, 2008, p. 293). *La mer* é o título de uma importante peça orquestral de Debussy, composta entre 1904–1905. A inspiração marítima não seria suficiente para uma aproximação mais específica de sua música com o poema *Un coup de dés*, de Mallarmé.

Debussy conheceu Mallarmé em 1887 e frequentou o apartamento da *Rue de Rome*, frequentado por escritores. Debussy compôs o *Prélude à l'après-midi d'un faune* [*Prelúdio à tarde de um fauno*], que foi apresentado pela primeira vez em 1894 (BOULEZ, 2008). A peça tem inspiração em Mallarmé, que, em 1876, publicou a versão definitiva do poema "L'après-midi d'un faune", traduzido por Décio Pignatari. O tradutor conta que o poema de Mallarmé teve duas versões anteriores, em 1865, com o título "Monólogue d'un faune", e, em 1875, intitulada "Improvisation d'un faune", que destinavam-se ao teatro, mas ambas as versões foram recusadas, "consideradas inadequadas ao palco". Pignatari observa ainda que a versão final teve uma tiragem de 200 exemplares impressos pela editora, uma edição requintada: "papéis da Holanda, Japão e China; capa



Stéphane Mallarmé como Pã. Caricatura de Manuel Leque. Publicado no periódico literário e satírico *Les hommes d'aujourd'hui*, em 1887.

Fauno, identificado também como Pã, era o deus dos rebanhos e pastores. O fauno era apaixonado pela ninfa Siringe (*Syrinx*), que o reijeitava por causa de sua aparência: corpo humano com chifres e pés de bode. Apesar de serem divindades, nnao eram imortais. É o criador da flauta Syrinx, em homenagem à ninfa, mais conhecida omo flauta de Pã, construída com uma série de tubos descrecentes, ligados lado a lado. (WILKINSON, 2008).

O mito inspirou Debussy em outra peça, que, compos, em 1912, *Syrinx*, para flauta solo.

em feltro branco do Japão com letras gravadas a ouro; fitas de seda rosa e preto para fechar o volume – e ilustrações de [Édouard] Manet" (PIGNATARI, 2002, p. 110).

Mallarmé, em agradecimento a Debussy por seu *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dedica-lhe um exemplar do poema:

> Sylvain d'haleine première
> Si la flute a réussi
> Ouis tout la lumière
> Qu'y soufflera Debussy[4]
>
> (MALLARMÉ citado por BOULEZ, 2008, p. 301)

4 "Fauno de hálito sem par / Se a flauta tão bem soou / Ouve toda a luz brilhar / Ao sopro de Debussy" (BOULEZ, 2008).

A flauta, na dedicatória, tem um sentido duplo. Mallarmé faz uma menção ao próprio poema (traduzido por Pignatari), em que o fauno toca a flauta na floresta e persegue as ninfas em vão:

> A água não murmura se não vem da flauta
> Vertendo sons no bosque – e não há outro vento
> Além do exalado pelas duas canas
>
> (PIGNATARI, 2002, p. 91)

Nesse quarteto, Mallarmé invoca ao fauno que escute o sopro, a flauta como soa em Debussy, e não poderia ser diferente, já que a flauta é protagonista na composição musical e pode ser ouvida, sozinha, ao início, apresentando o motivo que atravessa toda a composição. Para Boulez, esta peça marca o início da música moderna. Boulez menciona ainda, em seu artigo, que Debussy pretendia escrever, além do prelúdio, um interlúdio e uma paráfrase final (BOULEZ, 2008, p. 301).[5]

Debussy deixa notar em sua peça a inspiração da poesia na sua música. Mallarmé, por sua vez, no prefácio de *Un coup de dés*, escreve sobre a influência da música no seu poema:

> Hoje ou sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte, reconheçamos facilmente que a tentativa participa, com imprevisto, de pesquisas particulares e caras a nosso tempo, o verso livre e o poema em prosa. Sua reunião se cumpre sob a influência, eu sei, estranha, da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às Letras, e os retomo. O gênero, que se constitua num, como a sinfonia, pouco a pouco, a par do canto pessoal, deixa intacto o antigo verso, ao qual conservo um culto e atribuo o império da paixão e dos devaneios; enquanto que seria o caso de tratar, de preferência (assim como segue),

5 O poema de Mallarmé e a música de Debussy inspiraram o bailarino e coreógrafo russo Vaslav Nijinski (1889-1950) a criar um balé, em 1912, considerado revolucionário.

> certos assuntos de imaginação pura e complexa ou intelecto: não subsiste razão alguma para excluí-los da Poesia – única fonte.

Mesmo que brevemente, Mallarmé fala da influência da música de concerto sobre a poesia, e fala também de procedimentos musicais que parecem estar no campo de ação da sua poesia, especificamente, no seu verso, já abordado anteriormente.

Uma característica importante na música de Debussy é o colorido harmônico; Boulez afirma que Debussy descobre um vocabulário harmônico (BOULEZ, 2008, p. 299). Há um efeito, que surge sobretudo em orquestrações de suas últimas peças, que é o de flutuação, ou de "tempo irreversível" – como se pode notar em *Un coup de dés* –, há um desenvolvimento contínuo nas ideias temáticas, que está no germe da estética contemporânea. Boulez afirma que "não podemos esquecer que o tempo de Debussy é também o de Cézanne e de Mallarmé (BOULEZ, 2008, p. 310). Estes três artistas, no final do séc. XIX, colocaram à disposição princípios que nortearam a música, a pintura e a poesia do século XX.

Selo que marca o centário da morte de Mallarmé.

Mallarmé e Debussy conviveram e moraram na mesma cidade, em Paris, no final do século XIX. O compositor Anton Webern e o poeta E. E. Cummings não tiveram a mesma sorte, o Atlântico estava entre eles (Anton Webern viveu na Áustria e Cummings nos EUA). Mas é possível aproximá-los por aquilo que ambos conseguiram na música e na poesia: a concisão (se há uma palavra que não pertence ao vocabulário dos dois artistas é o adjetivo *prolixo*).

Segundo Boulez, "é a partir do opus 3 e do opus 4 que se constata, em Webern, um progresso imenso no sentido de uma 'liberação' para fora da tonalidade" (Boulez, 2008): isso quer dizer, de fato, uma ausência do sistema tonal, que predominou por 300 anos na música.[6] Essas duas peças anunciam o estilo de Webern. Ao comentar o *opus* 5, Boulez determina ainda alguns elementos estilísticos do compositor vienense:

> as linhas individuais são excessivamente flexíveis, e sua curva, seu imprevisto, sua graça e sua ausência total de peso são cativantes; a própria polifonia é raramente complexa, reduzindo-se a uma melodia – adotado, para este termo, um sentido amplo – acompanhada de acordes que se não têm mais função tonal são, no entanto, estreitamente ligados (cromaticamente) com a melodia; por outro lado, o universo cromático em que a música se movimenta é ainda formado por intervalos conjuntos e disjuntos,

6 Do Barroco (século XVII) até o final do romantismo (século XIX), aproximadamente. Debussy, no início do século XX, abre a "porta" para a música moderna. Na poesia, essa modernidade é atribuída a Charles Baudelaire (1821-1867), tendo influenciado, entre tantos, Mallarmé e James Joyce.

> mas dispostos num registro tão próximo que o ouvido possa perceber imediatamente a continuidade; enfim, uma sensibilidade extremamente próxima de Debussy pelo requinte, pelo gosto da elipse, pela delicadeza, cria uma atmosfera quase familiar ao ouvido; o emprego da cor instrumental é de uma beleza tão direta que não há nenhuma dificuldade para o ouvinte apreciá-la, por mais estranha que lhe pareça, ao primeiro contato, a rarefação da atmosfera musical; nenhuma agressividade na sonoridade, mas, ao contrário, salvo um caso excepcional, doçura e transparência são as qualidades determinantes desse grupo de obras (BOULEZ, 2008, p. 325).

Boulez se refere à uma fase da obra de Webern, mas, a partir desses procedimentos descritos, é possível pensar em Cummings – via a tradução de Augusto de Campos:

> so
>
> (l
> f
> o
>
> l)l
>
> (ha
> c
> ai)
>
> itude
>
> (CUMMINGS, 2012, p. 140)

É possível pensar, por exemplo, em contraponto[7] e polifonia musical ao se deter sobre esse poema. Há uma voz (ou melodia) dentro dos parênteses e outra voz fora. Polifonia[8] musical é um conceito que explica a sobreposição de vozes (como uma sobreposição melódica) e que trata também do "aspecto horizontal da linguagem musical"[9]. (MED, 1996, p. 271) É possível aproximar os micro-motivos de Webern com as atomizações e decomposições tipográficas de Cummings.

Boulez se refere à linguagem weberiana com sendo "totalmente desapegada de referências" (2008, p. 329), ao mesmo tempo em que sua liberdade permite conceber sua própria música com uma organização formal romântica. Cummings, no entanto, escreve Augusto de Campos, "é um mestre da tmese (do grego *tmêsis*, corte), ou intercalação de palavras, processo que tem origem no latim clássico"[10] (CAMPOS, 2006, p. 17). Ambos, ainda que com procedimentos próprios estão ligados à tradição.

7 Contraponto (ponto contra ponto ou nota contra nota) estuda os procedimentos de como combinar duas ou mais melodias simultâneas que são também independentes cada uma.

8 Na literatura, este conceito é introduzido por Mikhail Baktin, em 1929, para caracterizar "*a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes*". ["Plenivalentes, isto é, plenas de valor", N. do T.] (BAKHTIN, 2013, p. 4)

9 O "aspecto horizontal" refere-se à melodia em uma composição musical, notas em sucessão. O aspecto vertical considera a harmonia e os acordes (notas simultâneas, notas em acordo). Neste sentido, o contraponto lida com estes dois aspectos concomitantemente (horizontal e vertical).

10 Augusto de Campos exemplifica a tradição latina da tmese com o vocábulo "cere-comminuit-brum" que ele traduz por "cere-esfacela-bro", atribuído a Ênio (século III a. C.). (CAMPOS, A., 2006, p. 17)

Relações entre linguagens se estabelecem de várias formas, às vezes de maneira mais evidente, outras vezes de um modo mais sutil. As influências podem ocorrer entre artistas de uma mesma geração ou se inspirar em uma obra longínqua, como se nota em Webern e Cummings. Nesta breve comparação entre músicos e poetas, procurou-se investigar artistas caros a Augusto de campos, que ele chama (poundianamente) de "inventores".

POUND E O MÉTODO IDEOGRÂMICO

O poeta, crítico e tradutor norte-americano Ezra Pound teve parte significativa de sua obra traduzida para o português pelo grupo Noigandres. A poesia foi traduzida por Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Mário Faustino. O importante ensaio *Abc da literatura* foi traduzido por Augusto de Campos e José Paulo Paes[11].

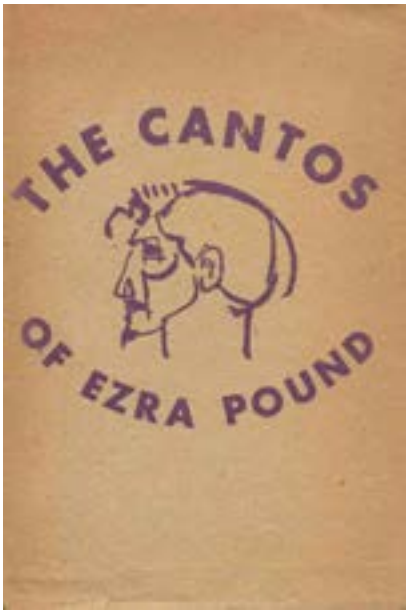
O método ideogrâmico poundiano, citado no "Plano-piloto para a poesia concreta", encontra-se no *Abc da literatura*. Escreve Pound:

> Os egípcios acabaram por usar figuras abreviadas para representar sons, mas os chineses ainda usam figuras abreviadas COMO figuras, isto é, o ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que relembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma *significa* a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura (POUND, 1970, p. 26).

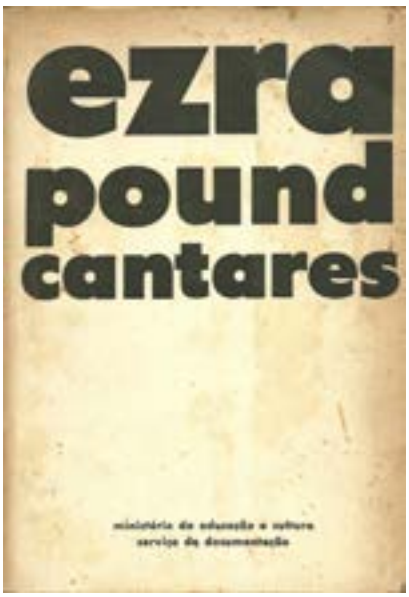
Essa "coisa" referida por Pound, em certa medida, é uma boa síntese da poesia de Augusto de Campos: um poema-coisa, um poema ideográfico. Um poema como um signo que quer "ser" a coisa ("signo-de"), e não um signo que "relembre" uma coisa ou o "desenho de uma coisa" ("signo-para"). Quer ser um signo de si mesmo, ou em si, autônomo ("vialinguagem"), e não a representação como a de um som.

> Um signo-para conduz a alguma coisa, a uma ação, a um objetivo transverbal ou extraverbal, que está fora dele. É o signo da prosa, moeda corrente que usamos automaticamente todos os dias. Mas quando você foge desse automatismo, quando você começa a ver, sentir, ouvir, pensar, apalpar as palavras, então

11 José Paulo Paes traduziu também, junto com Heloysa de Lima Dantas, o livro *A arte da poesia: ensaios de Ezra Pound* (Cultrix, 1976).



> as palavras começam a se transformar em signos-de. Fazendo um trocadilho, o signo-de pára em si mesmo, é signo de alguma coisa – quer ser essa coisa sem poder sê-lo. E tende a ser um ícone, uma figura, é o signo da poesia (PIGNATARI, 2005, p. 11).



Em um poema ideográfico a palavra e as letras são também imagens (sem nunca ter deixado de ser na forma da escrita), mas há uma outra percepção colocada em ação no campo da poesia concreta, mostrada antes por Mallarmé e também por Cummings. “A escrita ideogrâmica se organiza por parataxe (como que em justaposição). O ideograma não tem sinônimo. A poesia também não tem” (PIGNATARI, 2005, p. 50). O projeto “verbivocovisual”, de Augusto de Campos, parece ser o do poema ideográfico, talvez o meio mais possível, na poesia, de se aproximar da música de Webern e perceber o silêncio como estrutura.

> Os ideogramas correm diante dos olhos do leitor como fotos ou fotogramas de um filme. Isto já não ocorre com a escrita ocidental corrente: você precisa primeiro mentalizar as palavras e ligá-las por contiguidade a coisas e fatos – para poder saber o que elas significam (PIGNATARI, 2005, p. 51).

O método ideogrâmico foi a grande contribuição de Pound para a poesia de Augusto de Campos e, certamente, para a poesia concreta. Pound traz ainda um método que classifica a significação das palavras em três modos: “usamos uma palavra para lançar uma imagem visual na imaginação do leitor ou a saturamos de um som ou usamos grupos de palavras para obter esse efeito”, que são respectivamente os modos fonapeia, melopeia e logopeia (POUND, 1970, p. 41).

Os modos de significação das palavras classificados por Pound estão sintetizados, de certo modo, na expressão “verbivocovisual”, usada pelo grupo Noigandres, mas extraída de James Joyce. E o método ideogrâmico aplicado no poema por Augusto de Campos é o que permite ao seu poema ser o que é: um objeto “verbivocovisual”. Exemplifica-se então com um poema do próprio Pound:

Numa estação de metrô

A visão destas faces dentro a turba :
Pétalas num ramo úmido, escuro

(Tradução de Augusto de Campos)

É possível compreender, mesmo nesse poema sem muitos elementos visuais de contraste, o espaço entre as palavras como elemento operador de leitura. É exatamente o vazio que instaura a visualidade no poema. Os três elementos estão presentes em todo o poema, em maior ou menor grau, com equilíbrios diferentes. Um trecho de Fenollosa ao explicar a natureza do ideograma evoca elementos do poema acima:

> Uma das superioridades da poesia verbal como arte vem de seu retorno fundamental do *tempo*. A poesia chinesa tem a vantagem incomparável de combinar dois elementos. Ela fala de imediato com a vividez da pintura e a mobilidade dos sons. (FENOLLOSA, 1977, p. 123)

Há um paralelismo nas imagens dos dois únicos versos do poema, separados por dois pontos, que, além de finalizar o primeiro verso, precede a imagem estabelecida por comparação (uma modulação) e justaposição (montagem). Uma ideia é apresentada e imediatamente é reconfigurada, iconizada, substituída, como metáfora, e transforma-se em "signo-de", fotograficamente. Assim, como no poema "i(abe)mó", de Cummings, mostrado antes. No entanto, com uma construção gráfica que o diferencia, muito à sua maneira.

Outros princípios ordenadores postulados por Pound em sua atividade crítica são as classificações dos escritores como "inventores", "mestres", "diluidores", "bons escritores sem qualidades salientes" e "beletristas" e "lançadores de moda".

Os "inventores" são "homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo". E os "mestres" são "homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores" (POUND, 1970, p. 42-43). Esses dois critérios são usados por Augusto de Campos (e citados pelo grupo Noigandres na *Teoria da poesia concreta*, como baliza crítica). Invenção, no sentido poundiano, é tomada por Augusto de Campos como critério na poesia e na música.

A BOMBA SÔNICA DE JOYCE

Em seu ensaio "O Lance de Dados do Finnegans Wake" (CAMPOS, A., 2001, p. 165), Augusto de Campos cita o estudo de David Hayman, *Joyce et Mallarmé*[12], sobre esta aproximação de

12 David Hayman, *Joyce et Mallarmé*, 2 vols., Paris, Lettres Modernes, 1956. [N. do T.]

Un coup de dés e *Finnegans Wake* (escrito a partir da hipótese de Robert Greer Cohn).

No poema constelar de Mallarmé, os versos parecem flutuar como que se movimentando em direções diversas, sobrepondo tempos no espaço da página (efeitos produzidos pelo uso distinto dos recursos tipográficos). *Finnegans Wake*, no entanto, é uma prosa ou, como disse Haroldo de Campos, "prosapoesia" (CAMPOS, H., 2001, p. 29), uma narrativa poética não linear, como será notado:

> Agora, para reglossar outra vez e de novo insolar-se no panaroma de todas as flores da fala, se um ser humano devidamente fatigado por sua jornialidade no tediário, tendo plenchitude de tempo em suas mãos gotosas e lazares de espaço em seus pees sonambulantes e tão desventurado atreás dos sonhos de exatidãoo como qualquer camelot príncipe de sinamarga, fosse nesse pressente futuro compassado ininstante, no estado de suspensiva exanimação, convindo, pelo caolho de uma agulha, ao cabo, numa ouvidente visão da velha boaesperança, com todos os ingredientes e egregiunt trâmites e tramas por que no urso de sua persistência o curso de sua whigstórya houverá de estar tendo seus recorsos, a reverberração dos contangentes sems, a reconjugação dos negaceáveis sims, a redissilusão dos mentecaptados soms, e a conseguinte demo lição de Ludo, [...][13] [Tradução de Augusto de Campos] (CAMPOS, A.; CAMPOS, H., 2001, p. 47)

Há, também, nesta prosa, um efeito de flutuação do discurso, de justaposição de tempo e espaço, provocado pelas "palavra-montagem", "palavra-metáfora" e "palavra-ideograma" (CAMPOS, H., 2001, p. 27). Esse efeito de flutuação produz um aspecto de vaguidão no ato da leitura, que é realizado pela compressão das palavras – que sugere também um efeito de suspensão temporal.

Como observa Haroldo: "Joyce vale-se das 'palavras-valise', do 'Jabberwocky' de Lewis Carroll [...], como ponto de partida, levando o processo às suas máximas consequências" (CAMPOS, H., 2001, p. 28): "vocábulos justapostos, superpostos, deformados, polivalentes, ambíguos" (CAMPOS, A., 2001, p. 166) ou "jogos de palavras", "'desordem' sintática", "associação de ideias" (CAMPOS, A., 2001, p. 167).

Para Augusto e Haroldo de Campos, "*Finnegans Wake* é uma espécie de *I Ching* literário, podendo ser abordado a partir de qualquer ponto ("place allspace in a nutshell"), sem requerer necessariamente uma leitura linear, de tipo narrativo"

Retrato de James Joyce feito por Brancusi.

13 O último parágrafo do fragmento 6 (*Nuvoletta*, p. 57) (traduzido por Augusto de Campos) foi musicado por Péricles Cavalcante e gravado em seu disco intitulado *Canções* (PolyGram, 1991). Nesse mesmo encontra-se musicado um fragmento do poema "Elegia", do poeta metafísico inglês John Donne (traduzido por Augusto de Campos), que foi gravada originalmente por Caetano Veloso, em 1979, no disco *Cinema Transcendental*; ainda no disco *Canções*, encontra-se musicado um trecho do fragmento "Cadavrescrito", do livro-poema *Galáxias*, de Haroldo de Campos (2004), sob o título "Ode primitiva". Para o disco *Sobre as ondas* (Radical Records, 1995), Cavalcante musicou também "Poeminha poemeto / poemeu poesseu poessua da flor" (2004, p. 239), de Décio Pignatari, porém, adaptando o título para "Poesseu, poessua (pérnalas)".

(CAMPOS, A.; CAMPOS, H., 2001, p. 21). Aplica-se a esta prosa de Joyce os termos "condensare"[14] e "compressão"[15], com a sua "linguagem carregada de sentido até o máximo grau possível" (POUND, 1970, p. 32). Por certo, um macrocosmo "verbivocovisual".

14 "Dichten = Condensare", é um termo descoberto pelo crítico Mr. Bunting. (Pound, 1970, p. 86)

15 "Compressão do conteúdo semântico (Shannon, *The Mathematical Theory of Comunication*)." (CAMPOS, H., 2001, p. 28)

1.2 AUGUSTO DE CAMPOS À LUZ DE SI

Augusto de Campos, ele próprio, costuma escrever a apresentação de seus livros de poemas. Por esta razão, estes textos tornam-se importantes fontes de consulta para quem estuda a sua obra (ou mesmo para o apreciador que almeja apenas perscrutá-la), pois deixam ver o cuidado do autor com o aspecto visual, além de evidenciar o seu interesse no aspecto projetual gráfico de seus livros.

A antologia *Viva vaia (Poesia 1949-1979)* contempla 30 anos de atividade poética e foi publicada por três editoras com variantes: Duas Cidades, 1979 (1ª edição); Brasiliense, 1986 (2ª edição); Ateliê Editorial, 2001 (3ª edição, revista e ampliada e 5ª edição, revista).

As duas primeiras edições (Duas Cidades, 1979 e Brasiliense, 1986) apresentam impressões em preto e branco dos poemas. E a edição seguinte (Ateliê Editorial, 2001), a quinta e mais completa, é acrescida de um par de orelhas com o texto do poeta na qual são apontadas algumas variantes desta edição:

> devolve a impressão cromática a alguns poemas como os "popcretos" OLHO POR OLHO, SS, O ANTI-RUÍDO, GOLDwEATER (este reproduzido pela primeira vez, que forma expostos na Galeria Atrium em 1964 juntamente com Waldemar Cordeiro.[16] Originalmente construídos com colagens de recortes de jornais e revistas, em dimensões de cartaz, e montados em chassis de madeira para aquela mostra, esses poemas não são fáceis de reproduzir. As marcas do tempo e a grande redução a que têm de ser submetidos para se amoldarem às dimensões do volume, tornam problemática a sua impressão. Mas com recursos digitais e fotográficos foi possível melhorar a sua reprodução e incluir finalmente, ao menos como documento e registro, o quarto poema da exposição

16 Waldemar Cordeiro (1925-1973) foi artísta pleastico, designer, téorico e líder do Grupo Ruptura.

> dos “popcretos” GOLDwEATER, que faltara nas edições anteriores. Afinal, mesmo em preto em branco, OLHO POR OLHO teve sobrevida internacional. Aqui, graças ao restauro digital, reaparece com todas as cores e com maior legibilidade para os sinais de tráfego que denunciavam o golpe militar: a esquerda proibida e a direita liberada em 1964.
>
> Recuperam a cor também PSIU! (1965) e LUXO (1966), este pouco mais kitsch, com o dourado que já ganhara na CAIXA PRETA, A edição acrescenta ainda, em encarte, o poema-objeto LINGUAVIAGEM, que apareceu, como peça autônoma, em 1970, e assim também na CAIXA PRETA, em 1979, mas que deixara de ser incluída nas edições anteriores por motivos técnicos. (CAMPOS, A., 2001 [orelha])

As observações do autor mostram aspectos específicos da composição gráfica do poema, aspectos técnicos da edição e também aspectos conceituais do poema. Tais aspectos serão analisados ao longo deste trabalho, no contexto em que estão inseridos cada trabalho.

No livro seguinte, *Despoesia* (Editora Perspectiva, 1994), em seu própria texto escrito para a orelha desse volume, nomeado de “desfácio”, o poeta acrescenta:

> subitamente me dei conta de que há 15 anos eu não publicava um “livro” de poemas o último foi VIVA VAIA (1949-1979), antologia de 30 anos de poesia. de lá para cá somente um álbum reservado (300 exemplares) de serigrafias, em 1985: EXPOEMAS – 13 composições com toda a luxúria das cores que a imaginação quis e **omar guedes**, mestre zen do “silk screen” magnificou. e um minicontralivropoema xerográfico de fabricação caseira, em 1990: NÃO. do luxo ao lixo.
>
> No interregno, me envolvi com toda sorte de mídia, quase sempre sob a instigação do grande companheiro **julio plaza**, pioneiro da arte tecnológica: luminosos, videotexto, holografia (um viva a **moysés baumstein**), neon, laser, computação gráfica, clip-poemas. Do cartão ao cartaz, tudo menos livro. E o trabalho de poesia-música com **cid campos**, a caminho do CD: é o verbiVOCOvisual, nós não dizíamos desde o início?
>
> Assim, já era hora de voltar a este imbatível receptáculo do verbo: o livro. [...] tecnicamente o livro vai do dátilo ao dígito (com letraset reinando entre eles). (CAMPOS, A., 1994 [orelha])

Aspectos técnicos de reprodução que envolvem alguns dos poemas são mencionados no texto acima: a impressão silk screen (serigrafia), a cópia xerox, o datiloscrito e a letraset, e suas consequentes materialidades (a serigrafia, o datiloscrito

e a letraset deixam um pequeno relevo que se percebe ao tato, enquanto a cópia xerox pode apresentar pequenos ruídos – riscos ou machas – alheios ao projeto inicial da composição).

Julio Plaza (o parceiro e artista visual espanhol radicado no Brasil) é citado no texto. Plaza fez importantes trabalhos com Augusto de Campos – como designer gráfico assinou o projeto de miolo do livro *Viva Vaia (1949-1979)* e como artista visual assinou, conjuntamente, a autoria de *Caixa preta* (1979), *Poemobiles* (2010) e *Reduchamp* (2009).

Como se pode ler, Campos menciona ainda outras mídias com as quais trabalhou no espaço de 15 anos, entre a publicação de *Viva vaia (1949-1979)* e *Despoesia* (1994), confirmando a marca "verbivocovisual" que permeou toda a sua produção. E diz, então, do seu retorno ao livro, "este imbatível receptáculo do verbo".

Grande parte de sua poesia circulou em mídia impressa e algumas questões de produção técnica e projetual, como descreveu o próprio poeta na orelha de *Viva Vaia (1949-1979)* sobre as variantes daquela edição, serão então ponderadas (por exemplo: a variações de tons de vermelho no poema "viva vaia" ou a diferença dos tipos de papel nas edições).

Quando Augusto escreve "há 15 anos eu não publicava um 'livro' de poemas" e coloca a palavra livro entre aspas, depreende-se a sua intensão irônica e deixa subentender que o conceito de livro pode ser mais amplamente compreendido, não vinculando o entendimento de livro estritamente ao suporte em forma de códice, expandindo os limites do suporte e sua relação com o poema.

No livro seguinte, *Não poemas* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2003), o autor escreve uma apresentação, nomeada de NÃOfácio, mas desta vez a apresentação vem incluída no miolo.

> E esse NÃO – já era título de um poema de 1990, o meu datiloscrito – vem a calhar, depois de 9 anos de silêncio livropoético, desde Despoesia. A calhar porque, na verdade, eu NÃO tinha muita ideia de como arrumar este poemas, desde que os computadores desarrumaram meus livros. NÃO. A recusa é boa marca de poesia. Certa vez João Cabral, em conversa comigo, e para minha surpresa, me disse que a minha poesia lembrava a ele a arte miniaturizada de Paul Klee. Cada poesma era único, diferente do outro. Eu preferia, é claro, as manes de Mondrian ou Maliévitch. Ou de Duchamp, sendo De Campos. Mas Cabral tinha suas razões. Cada poema é para mim uma mínima coisa nova, vida ou morte. NÃO gosto de repetir, e a prática digital, com a sedução dos seus

> multiinstrumentos, ainda veio agravar o problema. Às vezes penso que sou menospoeta que músico e menosmúsico que artista gráfico. Carl Ruggles que, com Charles Ives, é um dos patriarcas da música moderna americana, costumava dizer: "eu pinto música". Quase uma definição para um expoeta como eu. O fato é que estes poemas caberiam melhor talvez numa exposição, propostas como quadros, do que num livro. Mas o livro, mesmo bombardeado pelos novos meios tecnológicos, é uma embalagem inelutável, ainda mais para os guetos e guerrilhas da poesia e suas surdas investidas catacúmbicas.
>
> Grande parte do que eu tenho feito em poesia migrou para o universo digital animado – a poesia em cor e movimento, que sempre me fascinou e que agora está ao alcance dos meus dedos. É esse território que mais me incita e desafia agorapós-tudo. Mas as ferramentas computadorizadas que filtram toda a minha produção, há mais de 10 anos, também fabricam o poema palatável ao papel e ao livro. E alguém que é tão breve e produz tão pouco – qualidades para alguns, defeitos para muitos – NÃO pode recusá-las ao inevitável registro do percurso. Alguns desses poemas são mesmo versões estáticas de clip-poemas digitais, "poemovies" a que a animação dá mais pulso. É o caso de "sem-saída", estampado na quarta capa, quase fora do livro, saindo dele.
>
> E que acena tanto para cibernautas como para libernautas. (2003, p. 11)

O NÃOfácio reitera algumas questões presentes na poesia de Augusto de Campos: a mídia, a preocupação técnica de reprodução e a forma de veiculação, mas este texto apresenta um dado novo, a ambição de um poeta-músico-artista-gráfico. Mais do que afirmar o seu lugar neste ou naquele campo, esse artista, ao que parece, reafirma o seu interesse no espaço da linguagem. Essas inquietações já estão presentes nos poemas e movem o seu trabalho, mas é aqui verbalizada com mais veemência. O poeta se sente pertencente a estes lugares e, de fato, está, pois a definição "verbivocovisual" atravessa toda a sua obra.

O poeta reitera sua familiaridade com artistas que influenciam as suas operações poéticas: os artistas Mondrian e Maliévitch, os músicos Carl Ruggles e Charles Ives e os poetas Augusto dos Anjos e António Nobre, sem contar João Cabral de Melo Neto, já citado no prefácio e também homenageado com um "profilograma".

Novamente a reflexão sobre o livro volta ao texto, com a mídia digital e o aspecto móvel dos poemas que podem se inscrever em mais de um suporte, contendo, certamente, efeitos

diferentes. E afirma também o caráter plástico dos poemas, já mencionado por Cabral, aspecto, aliás, que se encontra em poemas iniciais publicados em *Viva Vaia (1949-1979)*. Por fim, o poeta fala do seu fascínio pela mídia digital com a sua possibilidade de animação, contudo, sem recusar a mídia impressa. O advento dos computadores, o poeta amplia não apenas a paleta cromática de sua poesia, mas também seu vocabulário tipográfico.

Em seu mais recente livro de poemas, *Outro* (São Paulo: Editora Perspectiva, 2015), no prefácio denominado OUTRONÃO, o autor novamente confirma o seu interesse cada vez maior pela mídia digital.

> Faço poesia porque não sei fazer outra coisa. Preferi sempre a dos outros, além de outras artes.
>
> [...]
>
> Sinto que vários desses poemas – quadros querendo ser clips – perdem algo de sua intencionalidade na medida em que são ou formas estáticas, derivadas de animações digitais, ou projetos de clip-poemas pedindo movimento e som.
>
> [...]
>
> Há 60 anos, ao compor os poemas em cores do ciclo POETAMENOS, penosamente datilografados em folhas dobradas, com interpostos carbonos de várias cores, eu conclamava por luminosos ou filmletras. Mallarmé já previra. E, a partir do "Lance de Dados" mallarmaico, Walter Benjamim, em 1926, no texto "Revisor de Livros Juramentado". No futuro – predizia ele – antes que alguém abrisse um livro, desabaria sobre seus olhos um turbilhão de letras móveis, coloridas, conflitantes. Nuvens de letras-gafanhotos. As chances do mundo do livro seriam reduzidas a um mínimo. E os poetas teriam que se tornar especialistas em grafias e diagramas para entender o desafio das novas tecnologias.
>
> Não posso me queixar. O mundo digital colocou tudo isso ao alcance dos meus dedos. "Trailers melhores do que os filmes", "haicais eletrônicos", como proclamou um renovado Timothy Leavy, o mcluhanático profeta da internet no lance de dados de CHROS AND CYBERCULTURE (1994). (2015, p. 11)

É cada vez maior a aproximação do poeta com o universo digital pelas possibilidades de agregar "movimento e som" ao poema. Mesmo que *Outro* (2015) seja ainda um impresso sobre papel, os poemas que se encontram no cd encartado na terceira capa de *Não*: poemas (2003) deixam ver essa convergência, já vista em seus poemas impressos. Os poemas que antes queriam ser quadros, querem agora ser clips.

Os excertos dos quatro textos acima citados, que se encontram publicados em quatros de seus livros de poemas, mostram as preocupações e os interesses sempre presentes em sua poética. Estes textos são documentos importantes, que mostram uma vertente crítica do poeta em relação a sua própria fatura. Mostram ainda o seu continuado vigor para o embate.

1.3 OUTROS SISTEMAS

OUTRAS APROXIMAÇÕES

O texto mencionado anteriormente, de Pierre Boulez, descreve três aspectos processuais importantes na obra de Anton Webern, que guardam relações com a poesia de Augusto de Campos:

> a inovação de Webern no domínio da pausa parece muito mais derivar da própria morfologia das alturas, de seu encadeamento, do que de um fenômeno rítmico que nunca foi para ele um fenômeno primordial (BOULEZ, 2008, p. 330).

O primeiro é a "morfologia das alturas" e pode ser compreendido como o intervalo, que "é a diferença de altura entre dois sons; é a relação existente entre duas alturas; é o espaço que separa um som do outro" (MED, 1996, p. 60). Transpondo, o intervalo pode ser compreendido como espaço entre dois elementos gráficos, que, na poesia de Augusto de Campos, é análogo ao espaço entre letras e palavras ordenadas no espaço da página.

O segundo aspecto, o "encadeamento", pode ser entendido como relação – uma relação entre elementos gráficos de uma determinada composição. Dessa relação é possível depreender maiores ou menores tensões causadas pelas relações existentes entre os elementos compositivos.

O terceiro elemento é o ritmo e está diretamente ligado ao intervalo e ao encadeamento. Em música, ritmo pode ser "ordem e proporção em que estão dispostos os sons que constituem a melodia e a harmonia" (MED, 1996, p. 11). Ocavio Paz, porém,

no livro *O arco e a lira* (1982), compreende o ritmo como um conceito que vai além de música e de medida:

> Se batermos num tambor com intervalos iguais, o ritmo aparecerá como tempo dividido em proporções homogêneas. A representação gráfica de semelhante abstração poderia ser a linha de traços: – – – – – – – – – – – –. A intensidade rítmica dependerá da rapidez com que golpes caiam sobre o couro do tambor. A intervalos mais reduzidos corresponderá redobrada violência. As variações dependerão também da combinação entre batidas e intervalos. Por exemplo: / – / – – / – / – – / – / – – / – / – – / – / – – etc. Embora reduzido a esse esquema, o ritmo é algo mais que medida, algo mais que tempo dividido em porções. A sucessão de golpes e pausas revela uma certa intenção, algo como uma direção. O ritmo provoca uma expectativa, suscita um anelo (PAZ, 1982, p. 68).

Em uma descrição bastante precisa da sua percepção de ritmo, o conceito para Octavio Paz pode ser resumido em uma única palavra: "direção". Outras abordagens sobre ritmo serão vistas a seguir.

OUTROS UNIVERSOS DA ARTE

Três importantes livros apresentam princípios de composição musical, visual e verbal: *Fundamentos da composição musical* (1996), de Arnold Schoenberg; *Universos da arte* (1989), de Fayga Ostrower, e *O que é comunicação poética* (2005), de Décio Pignatari. Cada livro mostra formulações metodológicas, técnicas e conceituais de composição e criação em suas respectivas linguagens artísticas.

O compositor vienense Schoenberg[17] (1874-1951), ao descrever e conceituar os procedimentos, exemplifica-os com trechos de partituras das peças que seleciona na tradição da música tonal, começando no barroco, com Bach, atravessando o classicismo, com Haydn, Mozart e Beethoven, passando pelo romantismo, com Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Wagner, Brahms e Mahler, e chegando ao início do século XX, com Debussy.

A pintora e gravadora polonesa Fayga Ostrower (1920-2001), que se radicou no Brasil, apresenta também formulações importantes para uma compreensão ampla dos aspectos visuais da forma. O volume é ilustrado com mais de 188 imagens que vão da arte pré-histórica às principais correntes

Capa do livro de ensaios *Música de invenção* (1998).

17 Em *Música de invenção*, Augusto de Campos publica sua tradução de *Pierrot Lunaire*, um ciclo de 21 poemas do belga Albert Giraud, vertidos para o alemão por Otto Erich Hartleben e musicados por Schoenberg, que foram apresentados pela primeira vez em 1913. Sua recriação – como escreve o tradutor – baseia-se na versão alemã de Otto Erich Hartleben.

artísticas do século XX, chegando à arte concreta do pintor brasileiro Ivan Serpa (1923-1973); e contêm ainda 118 desenhos esquemáticos dos elementos visuais.

O livro de Pignatari também apresenta conceitos e procedimentos poéticos, em uma relação estreita com a semiótica de Pierce, a linguística de Ferdinand de Saussure (diacronia e sincronia) e Roman Jakobson (figuras de retórica). Descreve os elementos do verso tradicional (ritmo, métrica e rima), os tipos fundamentais de poemas exposto por Pound (fanopeia, logopeia e melopeia) e ainda a parataxe e o ideograma que constituem uma poesia não linear e não verbal. Os procedimentos são também exemplificados com poemas de Martin Codax, Camões, Tomás Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias, Alphonsus de Guimaraens, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos, entre outros. É o livro mais breve e talvez o mais complexo e denso por sua condensação em pouco mais de 60 páginas.

Profilograma *Schoenberg*, Augusto de Campos (foto + desenho do compositor ilustrando a série dodecafíonica e suas formas-espelho), publicado no livro *Música de invenção* (1998).

Ambos os livros não são manifestos e nem estabelecem um cânone. A preocupação dos três artistas – estritamente pedagógica – é a de mostrar, na música, nas artes visuais e na poesia, procedimentos compositivos que exemplifiquem seus fundamentos.

Nos três livros citados, o ritmo é abordado como um fenômeno importante da linguagem: Para Schoenberg, para a música,

> o ritmo é um elemento particularmente importante para moldar a frase: ele contribui para o seu interesse e variedade, estabelece seu caráter[18] e é frequentemente o fator determinante para a existência de sua unidade. (SCHOENBERG, 1996, p. 30)

18 "O termo caráter, quando aplicado à música, refere-se não somente à emoção que uma peça deveria produzir e ao estado de ânimo em que foi composta, mas também à maneira pela qual ela deve ser escutada." (SCHOENBERG, 1996, p. 120)

Fayga Ostrower, em consonância com Schoenberg, diz:

> O artista segue dois grande caminhos – contrastes e semelhanças – ao desdobrar os elementos visuais na composição. Por meio de contrastes, ele cria tensões espaciais e por meio de semelhanças (ou variações), as sequências rítmicas. Com isso o artista articula dois aspectos fundamentais contidos no movimento: espaço e tempo. (OSTROWER, 1989, p. 267)

Se o ritmo molda a frase, fica implícito uma direção de algo que é deslocado de um ponto a outro. O compositor deixa subentendido que, na música, o ritmo molda o tempo. A dimensão da música é temporal (de matéria sutil), a propagação dos sons acontece em um espaço de tempo.

Para a pintora, os contrastes de elementos visuais que tencionam o espaço (material) apresentam-se como figura. E a sugestão de movimento dos elementos visuais contidos nesse espaço com sequências rítmicas estabelece uma dimensão temporal (no espaço). Tempo e espaço, um contém o outro dentro.

Décio Pignatari descreve o ritmo como "um ícone que resulta da divisão e distribuição no tempo e no espaço – ou no tempo e no espaço – de elementos ou eventos verbivocovisuais (= verbais, vocais, visuais)". (PIGNATARI, 2005, p. 21) Escreve ainda que o ritmo "pressupõe um jogo fundo/figura. No caso do som, o fundo é o silêncio. O contra-acento é a pausa. Trata-se de um silêncio *ativo*, não passivo e neutro. O silêncio é parte integrante da música e da poesia" (PIGNATARI, 2005, p. 22), assim como o vazio.

A descrição de Pignatari sintetiza as elaborações de Arnold Schoenberg e Fayga Ostrower e coloca em questão dois elementos de encadeamento: fundo e figura. Essa relação é bastante definidora para que se leia um texto com características visuais e vocais e se tenha a percepção bidimensional dos elementos gráficos no espaço ativo da página. Os elementos se desdobram e se relacionam e se pode ver/ouvir ritmo e intervalo, figura e fundo, contraste e semelhança, que se articulam formando outra totalidade.

Octavio Paz foi quem escreveu que "ritmo não é medida – é visão de mundo". (1982, p. 68), escreveu ainda que o ritmo é anterior ao homem e, talvez, à própria linguagem. O poema de Augusto de Campos é um complexo que articula três âmbitos: verbal, vocal e visual, e o ritmo está no interior de cada uma dessas instâncias. Em um determinado momento de sua obra, exatamente quando se torna menos linear, o ritmo visual passa a determinar e se impor sobre o ritmo verbal e vocal, como se verá no capítulo seguinte.

TIPOEMAS

Além dos elementos sabidamente constitutivos da poética "verbivocovisual" de Augusto de Campos e oriundos do paideuma concretista, outros elementos formais – de natureza visual – colaboram para a leitura dos procedimentos construtivos de sua poesia.

Toda a linguagem visual é constituída, unicamente, por cinco elementos: a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor. "Com

tão poucos elementos, e nem sempre reunidos, formulam-se todas as obras de arte, na imensa variedade de técnicas e estilos." (OSTROWER, 1989, p. 65)

À poética "verbivocovisual" de Augusto de Campos, além da teoria levantada pelo grupo Noigandres, recolhida de procedimentos poéticos de Mallarmé, Pound, Cummings e Joyce, acrescentam-se ainda elementos visuais descritos por Fayga Ostrower, porém, dos cincos elementos citados, a linha, exceto em raros poemas – que serão citados em capítulo posterior –, pode ser substituída pelo alinhamento e pelo eixo tipografia. O poema, *grosso modo*, compõe-se de texto, e a linha está presente no desenho de qualquer tipo ou caractere, assim como podem estar presentes também a superfície, o volume, a luz e a cor, considerados a dimensão gráfico-visual.

A tipografia tem importância fundamental em seu trabalho, porém, a sua análise se dará em sua estrutura macro, considerando as seguintes categorias: o tipo e a família tipográfica, os estilos dos tipos, as classificações dos tipos e os contrastes de tipos. Este conhecimento teórico da tipografia é pertinente para que se possa perceber, com maior eficácia, o emprego do tipo no contexto do poema. Não será feito um estudo da microestrutura tipográfica, já que, neste ponto, a tese tratará da aplicabilidade e do efeito expressivo do uso de determinado tipo no poema, presumindo o rendimento que este uso terá para a leitura da poesia de Augusto de Campos. Complementando a bibliografia citada, ao logo deste estudo, outros livros complementarão as referências para abordagens do poema.

II

PROCURAR
1949-1955

2.1 CONFIGURAÇÕES DO ESPAÇO

OS *SENTIDOS SENTIDOS* E POEMAS ANTERIORES

Quatro conjuntos de poemas antecedem *Poetamenos* (1953), o primeiro livro marcadamente visual de Augusto de Campos: *O rei menos o reino* (1949-1951), foi publicado em edição do autor, em 1951. *O sol por natural* (1950-1951) e *Ad augustum per augusta* (1951-1952) e *Os sentidos sentidos* (1951-1952) foram publicados na revista Noigandres I, publicada em novembro de 1952.

Estes conjuntos deixam ver o percurso inicial, de poemas composto em versos agrupados em estrofes, com estruturas rítmicas que se baseiam no verso de tradição luso-brasileira (ritmo verbal, métrica e rima). A métrica é um elemento essencial e o ritmo é marcado pela acentuação das sílabas fortes (tônicas) e sua relação com a sílabas fracas (átonas).

O rei menos o reino (1949-1951)

O início do percurso:

> 1.
>
> Onde a Angústia roendo um não de pedra
> Digere sem saber o braço esquerdo,
> Me situo lavrando este deserto
> De areia areia areia céu e areia
>
> (CAMPOS, A., 2014, p. 9)

O poema é aberto com um quarteto. E o "não" ou a poética da negação acompanha o poeta já em seu primeiro verso – do "não de pedra" ao *Não: poemas*. A forma inicial dos primeiros versos é fixa, compostos de decassílabos rimados, com acentos e rimas alternadas: os primeiro e terceiro versos são acentuados nas terceiras, sextas, oitavas e décimas sílabas. Os segundo e quarto versos estão acentuados nas quartas, sextas, oitavas e décima sílabas.

Onde a Angústia roendo um não de pedra
• • • •

Digere sem saber o braço esquerdo,
• • • •

Me situo lavrando este deserto
• • • •

De areia areia areia céu e areia.
• • • •

No desenvolvimento do poema, o verso se encaminha com uma medida mais livre e assimétrica. Este primeiro conjunto de poemas traz ainda o uso de três recursos gráficos: o negrito, a caixa alta e o recuo.

3

Do que há de ouro na palavra **dolce**.

(CAMPOS, A., 2014, p. 11)

O negrito é usado para substituir o itálico quando se usa um tipo de letra sem serifa. O negrito realça a palavra estrangeira: *dolce* (do italiano). A caixa alta é também um tipo de realce das palavras:

5

ANGÚSTIA: eis a flor marcada a ferro
Que um vento solitário, o DESESPERO,
Incrustou numa pedra nua, o TÉDIO

(CAMPOS, A., 2014, p. 11)

As três palavras em caixa alta estão em um mesmo grupo sintático e semântico. São substantivos e trazem significados que designam emoções negativas.

O terceiro recurso visual, o recuo, aparece pela primeira vez no verso que encerra o "Poema do retorno" (um dos poemas que compõem o conjunto *O rei menos o reino*). O recuo deixa uma distância entre e início da linha do verso e a sua primeira palavra.

Vós que sois belos, ricos, implacáveis, sempre novos,
Vosso sereno grito.
O que é tão doce.

(CAMPOS, A., 2014, p. 21)

Capa do livro *O rei menos o reino* foi publicado pelo autor, em 1951, sob a rubrica Edições Maldoror. Foi publicado na revista *Noigandres 1*, em novembro de 1952, e posteriormente em *Viva vaia: poesia 1949-1979*.

O recuo, como efeito, aproxima-se de uma pausa, silêncio expressivo que suspende e prorroga para o instante seguinte as palavras e o som. Graficamente, o recuo faz com que as palavras avancem, mas o verso já se iniciou antes com o seu espaço vazio. Algo está dito e é suposto dizer que seja a "pedra do silêncio" que "persegue" e "trespassa" o poeta.

Na introdução escrita por Augusto de Campos – que acompanha a sua tradução – para o livro *Não sou ninguém*, de Emily Dickinson, o poeta chama a atenção do leitor para a "excentricidade gráfica" de Dickinson:

> "as maiúsculas atribuídas a certas palavras e os traços ou travessões que interceptam os textos, em lugar da pontuação convencional, e que acenam com pausas e recortes sintomático significativos e imprevistos." (DICKINSON, 2008, p. 24).

O mesmo recurso é usado por Augusto de Campos no canto "4" do poema "O rei menos o reino":

> Ao meu Canto que é antes Desencanto,
>
> (CAMPOS, A., 2014, p. 12)

A letra inicial maiúscula marca o substantivo "Canto" e também a palavra "Descanto", sinaliza e acentua a oposição que o prefixo de negação "des", habitual em toda a sua obra, acrescenta a "Canto", como uma anti-lira.

Ainda neste poema, o poeta faz uso do travessão, que substitui os parênteses e cria uma distinção, evidenciando as palavras do verso:

> Esta força em meus dedos – aço amargo –
> Não suspeitei [...]
>
> (CAMPOS, A., 2014, p. 21)

As palavras que se intercalam abrigam uma comparação que acentua a força expressiva daquilo que está dito antes. Cresce a intensidade expressiva do verso e, consequentemente, há mais tensão. Os travessões dão uma outra tonalidade às palavras guardadas entre eles por causa da breve interrupção que este sinal gráfico impõe – como uma pausa.

O sol por natural (1950-1951)

O segundo conjunto de poemas é "O sol por natural", dedicado a Solange Sohl[1], e inicia-se com o poema "Ofertório". Este é o único poema em que os versos estão alinhados pelo centro. O alinhamento centralizado dos versos do poema deixa-o estático, já que suas margens laterais ficam simétricas.

Sol, espelho do sol, outro sol, doña sol.
Oponente do sol, distribuidora de belezas.
Lúcida mão sobre os meus olhos, lago.
Aplaca-me, eu o rude, aura luz alba
Nascida, alimenta-me de ouro
Gêmea da Luz
E SOL

(CAMPOS, A., 2014, p. 33)

Contudo, esta disposição centralizada dá ao poema a forma de um meio círculo, como uma cuia ou a parte do bojo de um cálice ou taça, com que se oferta algo. Em um segundo plano de leitura, a forma do poema pode aludir também a pares de asas e mãos abertas. A figura formada pelas palavras cresce de baixo para cima, expande, como se a "doña", "Gêmea da Luz", ascendesse da terra ao sol.

Em 1935, Cummings publicou um poema em forma de taça no livro *No thanks*. Esse poema foi denominado por Augusto de Campos como "poema-figura" e foi incluído no volume *Poem(a)s*, com uma seleção e tradução sua de poemas do escritor americano.

TO
Farrat & Rinehart
Simon & Schuster
Coward-McCann
Limited Editions
Harcourt, Brace
Random House
Equinox Press
Smith & Haas
Viking Press
Knopf
Dutton
Harper's
Scribner's
Covici, Friede

(CUMMINGS, 2012, p. 27)

1 Solange Sohl era o pseudônimo de Patrícia Galvão, conhecida como Pagu. Nasceu em São João da Boa Vista/SP, em 1910, e morreu em Santos/SP, em 1962. Foi poeta, jornalista, desenhista, cartunista, crítica de arte e teatro, tradutora de Valéry, Kafka e Pirandello. Foi também militante política. Publicou "Natureza morta", seu poema mais conhecido, no *Diário de São Paulo*, em 1948, sob o pseudônimo de Solange Sohl.

Augusto de Campos organizou o livro *Pagu: vida-obra*, com desenhos e textos de Pagu e textos sobre ela, publicado em 1982 (Brasiliense) e reeditado em 2014 (Companhia das Letras).

Capa da primeira edição do livro Pagu: vida e obra em 1982 (Brasiliense) e reeditado em 2014 (Companhia das Letras).

O primeiro verso-palavra do poema é a preposição "TO" [PARA], escrito em caixa alta, indicando uma intenção. Os 14 versos seguintes do poema são formados por 14 editores que se recusaram a publicar o livro *No thanks*.

"Ofertório" faz lembrar o poema "TO". Ambos são poemas ofertados, no entanto, o poema de Augusto de Campos, por seu assunto, é oposto ao poema de Cummings, que é uma ironia desdenhosa. "Ofertório", assim como toda a seção, é dedicada a Solange Sohl.

Ad augustum per augusta (1951-1952)[2]

2 *Ad augustum per augusta* (1951-1952) foi publicado na revista *Noigandres 1*, em novembro de 1952, e, posteriormente, em *Viva vaia: poemas 1949-1979*, em 1979.

O sol por natural compõe-se do poema "Ofertório" e de mais seis poemas numerados e com versos livres, ocupando, cada poema, uma página. *Ad augustum per augusta* é terceiro e mais breve dos quatro conjuntos de poemas iniciais. É composta por um único poema dividido em dez partes numeradas. As partes do poema estão encadeadas, de maneira que mais partes ocupem uma mesma página – diferente o conjunto anterior, no qual cada poema numerado ficasse isolado na página.

O poema tem estrofes de dois, três e, sobretudo, estrofes de quatro versos rimados e com sete sílabas em sua quase totalidade.

> Onde estou? – Em alguma
> Parte entre a Fêmea e a Arte.
> Onde estou? – Em São Paulo
> – Na flor da mocidade.
>
> Nenhuma se me ajusta.
> Oh responder que há-de?
> Arte, flor, fêmea ou ...? AD
> AUGUSTUM PER AUGUSTA.
>
> (CAMPOS, A., 2014, p. 47)

Nestes quartetos que encerram o poema, o autor faz uso de uma expressão latina, em caixa alta, cujo significado é: "às coisas excelentes pelos caminhos estreitos"[3]. A expressão funciona também como jogo, por sua forma sonora e gráfica, com o próprio nome do poeta. E não deixa de ter uma relação, ainda que distante – e guardada à devida proporção –, com uma poética de recusa em que a beleza é sempre difícil.

3

Os sentidos sentidos (1951-1952)[4]

Algumas diferenças formais distinguem este quarto conjunto de poemas dos anteriores. O primeiro poema (como nos poemas dos outros conjuntos) tem os versos iniciados com letras maiúsculas. No poema seguinte, "O coração final", já se observa uma variação de maiúsculas e minúsculas no início dos versos:

> 1
>
> Olhar o desmoronamento grande
> da tarde e das palavras gordas
>
> (CAMPOS, 2014, p. 52)

Nota-se também uma voz poética desejosa de concisão e de um máximo aproveitamento de mínimos recursos, de uma poesia seca, desidratada, bem ao modo cabralino. Porém, no último poema deste conjunto, "O poeta ex pulmões", há uma mudança de procedimentos gráfico-textuais utilizados em sua construção, pois o poema já não apresenta versos de iniciais maiúsculas e há uma ausência quase total dos sinais de pontuação:

> quem
> rainha pelos lábios
> a m(bem, bem)água
> me
>
> (CAMPOS, 2014, p. 61)

No excerto acima há um procedimento gráfico-visual que se observa em poemas de Cummings: corte e intercalação. O vocábulo "bem" é repetido entre parênteses e interposto às letra "m" e o "substantivo "água". Porém, extinguiu-se os espaços que separam os parênteses dos termos em seu entorno, este ajuntamento – uma visualidade sutil – cria uma tensão que faz ligar a letra "m" à palavra "água", formando a palavra-montagem "mágua", como em James Joyce, e comprimindo os vocábulos dentro dos parênteses. Esta nova palavra se abre para, ao menos, duas significação: mágoa e má água.

Outra leitura é indicada agora por uma separação: o verso "m(bem, bem)água", está dividido pela vírgula – uma articulação de pausa curta. Mas cada um dos parênteses (exatamente pela ausência do espaço habitual que há à sua volta) enfatizam a formação de dois pequenos núcleos separados pela vírgula:

4 *Os sentidos sentidos* (1951-1952) teve a sua primeira publicação no livro *Viva vaia: poemas 1949-1979*, em 1979.

Este seção de *Viva vaia* foi novamente publicado em 2018, em co-edição do Selo Demônio Negro e Tipografia do Zé. Há uma nota do editor onde se lê "Publicado originalmente no primeiro número da revista-livro Noigandres em 1952", no entanto, no primeiro número da revista encontra-se publicados somentes os conjuntos de poemas *O sol por natural* e *Ad augustum per augusta*, de Augusto de Campos.

“m(bem” e “bem)água”. Além da palavra valise “mágua” comprimir os elementos dentro do parênteses, a vírgula separa e os advérbios “bem” que parecem assumir a função de interjeição, exprimindo uma sensação ou emoção que foi quebrada, partida. E o pronome pessoal “me”, antecedido do substantivo “água” ou mágua”, pode indicar também ‘água” e “mágua” diante de si ou, com sua elipse, algo que não chega a ser dito.

O procedimento gráfico-sintático é ampliado na estrofe seguinte do poema, criando ainda um campo ainda maior de tensão expressiva (o poema:

por
um
cal
inho
no seu
meu deu
dia
s dedo
esmago
um amuleto
escrito
“schicksal schicksal”
hu
    m
      orto

morde o grito

(CAMPOS, 2014, p. 61)

Neste trecho, o poema é verticalizado e, no terceiro verso, uma palavra é partida sem ter sido hifenizada. Nos versos seguintes, há dois pronomes que apontam para duas direções discursivas opostas: “seu” e “meu”. A palavra “cal/inho”, indicando grau diminutivo, se liga semanticamente à “dedo”, que vem “precedida” da letra “s”.

Uma “desordem” sintática é instalada, mas o poeta (citando Murilo Mendes em seu poema a Baudelaire) “Maneja o caos que regula” e vai colocado o seu leitor em uma “tortografia” que pede que se refaça o percurso, várias vezes, como em um ritornelo para montar o seu diagrama verbal.

Várias possibilidades estão concentradas neste trecho – justapostas como um ideograma. Dependendo de como os versos se estruturam e se organizam sintaticamente, as palavras irão se alterar morfologicamente.

Alguns versos à frente, encontra-se novamente o recuo, que desmonta (ou monta) em três versos a palavra-montagem:

“hu / m / orto”. A letra “m”, ao meio, é o ponto de cisão entre “hum” e “orto”. “Hu/m” pode ser interjeição que indica dúvida, “orto” significa início de algo. Mas se é possível ler também a palavra “morto”, pode se depreender algo como o início do fim: humano e “humorto”.

Estes versos vem precedidos do verso “‘schicksal schicksal’”,[5] que, em alemão, segundo do dicinário, significa “destino destino” e o remete a aos versos “‘O Destino, o Destino / Freio, açoite do Sol.’ E...”,[6] de *Ad augustum per augusta*. Não foi possível saber se os versos entre aspas são citações.

De todo maneira, o trecho mencionado do poema de Augusto de Campos, traz a imagem de uma cena em si mesma fragmentada, atravessada por um elevo amoroso, meio vivo e meio morto, que contém e “morde o grito”.

A estrofe final que encerra a última seção do livro, deixa entender que a angústia sugerida antes foi apenas parcialmente aplacada:

> a morte
> amor te
> engole
> peromnia
> augulygia
>
> (CAMPOS, 2014, p. 63)

A morte engole o amor ou o amor engole a morte? Para este enigma não há resposta. Se a morte é o fim (e não há como sair deste círculo), o amor quer ir até o fim: “peromnia / augulygia” [parasempre / augulygia].

Amor e morte atravessam a poesia de Augusto de Campos, esta poesia inicial e toda a poesia feita posteriormente. A análise temática não é ponto central deste estudo, que se deterá nos procedimentos gráfico-visuais que compõem a sua poética. Mas parece certo que a estrutura poemática potencializa “os sentidos sentidos”.

Os procedimentos que Augusto de Campos opera em “O poeta ex pulmões” organizam o que é dito e, certamente, o modo como se está dizendo é organizado por aquilo que se quer dizer. Neste trecho final, a visualidade parece impor uma força ao verbal, que é tencionado em sua estrutura sintático-semântica.

No texto “De pedra e areia – notas sobre a poesia pré-concreta de Augusto de Campos”, Maria Esther Maciel diz que “Os sentidos sentidos”

5 “Schicksal” em alemão quer dizer destino. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/escolar-alemao/busca/alemao-portugues/schicksal/>. Acesso em: 13 de fev., de 2020

6 “O destino/ quero dizer:/ freio e açoite ao sol”, Holderlin.

Uma das epígrafes de *O rei menos o reino* é este verso de Holderlin: (*... e para que poetas em tempo de pobreza?*)

> apresenta versos mais expandidos de conteúdo explicitamente erótico – percebe-se aí um aprimoramento do artesanato da linguagem que, sobretudo no poema "O poeta ex pulmões", experimenta uma fragmentação no espaço da página, prefigurando a sintaxe atomizada e o rigor construtivista advindo do abandono progressivo do verso, dos poemas propriamente concretos de *Poetamenos*. (MACIEL, 2004, p. 137)

O primeiro conjunto de poemas é iniciado por um poema decassílabo e encerrado com um poema que apresenta procedimentos gráfico-visuais expressivos, colocados no centro do escopo teórico da poesia concreta: a palavra-valise e "verbivocovisual" como em Joyce, a atomização apresentada por Cummings e o método ideogrâmico de Pound. A organização espacial presente em Mallarmé é usada de uma maneira ainda moderada. Mas já se prefigura aqui o objeto concreto.

POETAMENOS (1953)

A série *Poetamenos* (1953) é composta de seis poemas e foi publicada pela primeira vez na revista *Noigandres 2*, no ano de 1955. Uma segunda edição é publicada pelo autor nas Edições Invenções, em 1973, no formato de um envelope e/ou caixa. Em 1979, a série é incluída na antologia *Viva vaia – poesia 1949-1979*.

Em todas as suas edições, os seis poemas vêm precedidos de um prefácio, que expõe a relação destes poemas com a música de Webern, especialmente o procedimento da "melodia de timbres" empregada pelo compositor.

A função que este prefácio desempenha para o conjunto dos poemas tem uma estreita relação com o prefácio de Mallarmé para *Un coup de dés*, no sentido de propiciar um encaminhamento de leitura para cada um dos livros em que se encontram (valendo observar que o projeto de livro de Mallarmé não incluía o texto considerado como prefácio, que foi escrito apenas para acompanhar o poema na publicação inicial na revista *Cosmópolis,* várias edições do livro incluem esse texto). Ao escrever sobre o contraste tipográfico do seu poema Mallarmé pretendia um efeito semelhante às articulações do canto: "notará o subir ou descer da entoação" (Mallarmé, 2002, p. 151). Foi observado por Augusto de Campos, que as noções estruturais de "Um lance de dados" estão na música:

ou aspirando à esperança de uma

KLANGFARBENMELODIE

(melodiadetimbres)

com palavras

como em WEBERN:

uma melodia continua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor:

instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou "ideográmico".

a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática.

mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!

reverberação: leitura oral — vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na klangfarbenmelodie de WEBERN.

lygia finge

rs être

digital

dedat illa (gryphe)

lynx lynx ainsi

mère felyne mais ly

figlia me felix mienne nx

soit-il: quand so lange so

ly

gia la sera sorella

so only lonely tt-

l

> De modo geral, as lições estruturais que Mallarmé foi encontrar na música se reduzem à noção de tema, implicando também a ideia de desenvolvimento horizontal e contraponto. Assim, *Un coup de dés* compõe-se de temas ou, para usarmos da expressão do poeta, de motivo preponderante, secundários e adjacentes, indicados graficamente pelo tamanho maior o menor das letras e ainda distinguidos um do outro pela diversificação dos caracteres. (CAMPOS, 2002, p. 179)

Os motivos indicados pelos contrastes dos caracteres são conseguido pelas diferenças que trazem o romano (ou redondo) e o itálico e também resultado da diferença de tamanho ou corpo dos tipos empregados, como já foi apontado.

Em *Poetamenos*, Augusto de Campos retoma procedimentos que usou nos fragmentos finais do livro *O rei menos o reino*, porém, amplificando os elementos de sua poética com a "representação gráfica em cores" e uma espacialização radical.

Augusto de Campos encontra com o uso da cor uma solução – diferente daquela encontrada por Mallarmé – para contrastar os motivos e vozes do poema:

> A cor tende ao mesmo tempo à plenitude e à simplicidade. Suas leis dialéticas quase sempre se resolvem em uma rotação triangular (daí a figuração dos "⁘" na introdução), duas cores produzindo uma relação, a metáfora da cor, ou a redução/teorização do esquema às três cores fundamentais, existindo em cada uma um princípio equivalente de complementaridade e de contraste, uma tendência à falta e, simultaneamente, à completude, à exigência da cor e a presença de seu par. (CÂMARA, 2000, p. 83)

Para Câmara, a figuração dos três pontos dispostos em uma forma triangular refere-se à tríade subtrativa das cores primárias (ou puras) que são usadas nos seis poemas da série: amarelo, azul e vermelho. E a partir dessas cores são subtraídas as cores secundárias: laranja (= amarelo + vermelho), verde (= amarelo + azul) e violeta (= azul + vermelho). Essa paleta, com seis cores, é usada no poema.

Como escreveu Augusto de Campos, há em Mallarmé uma estrutura horizontal (o verso) e contrapontística (a justaposição do verso). Em *Poetamenos* se trabalha também com essa estrutura de versos justapostos, mas de uma forma já mais complexa, acrescentando outros procedimentos.

No poema "lygia fingers" (como em toda a séria), ainda que se veja uma linha horizontal, o verso é fragmentado pela espacialização entre as palavras e estilhaçado pela "atomização"

que cria pequenos grupos de caracteres. A espacialidade do texto, que quebra sua ordem lógica, cria uma tensão de figura e fundo com o branco da página, tornando-se atuante no sistema de leitura. Essa é a principal herança de Mallarmé na poesia de Augusto de Campos.

> MALLARMÉ – método prismográfico (sintaxe espacial axiada nas "subdivisões prismáticas da ideia")
>
> (CAMPOS, H., 2006, p.75)

A espacialidade radial ou "axial", como escreve Haroldo de Campos, com a "atomização" proposta por Cummings, estilhaça as palavras e eleva a tensão do poema. A cor cria ainda novas área de tensão: fragmenta o verso já espacializado e estilhaça ainda mais as palavras já estilhaçadas por sua partição, formando outros grupos de letras. O poeta consegue um efeito de perda da linearidade do verso.

Talvez a primeira operação de leitura do poema, ao se deparar com a fragmentação colorida das letras, seja a de seguir a linearidade. Mas a cor, no entanto, marca pequenos motivos, configurando núcleos discursivos que se irrompem e se interrompem sobrepondo-se. Inicialmente, essa despolarização faz com que o olho não se fixe em parte alguma do poema. A cor surge então como um guia ou chave de leitura: "uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor". (CAMPOS, 2014, p. 65).

O poema "lygia fingers" começa com as cores vermelho e verde, que orientam a leitura dos cinco primeiros versos, criando, ao menos, três possibilidades:

A primeira possibilidade, em uma leitura horizontal dos versos, se lê: "lygia finge / rs ser / digital / dedat illa(grypho)". A segunda leitura, guiando-se pela cor vermelha, compõe o enunciado: "lygia / igi al / illa g y / lynx lynx". E a terceira leitura é encaminhada pela cor verde: "finge / rs ser / d t / dedat (r pho)". O nome "lygia" é evocado retomando o tema amoroso. As vozes em vermelho e verde mostram dois caminhos e duas disposições espaciais do texto. E não há uma voz que prepondere sobre a outra, como um efeito contrapontístico:[7]

> d**igi**ta**l**
> dedat **illa**(**g**r**y**pho)
>
> (CAMPOS, A., 2014, p. 71)

7 "O contraponto se caracteriza pela existência de vearias melodias simultâneas." (MED, 1996, p. 272)

A palavra "d**igi**ta**l**", que se refere a dedo e também a dígito, é fragmentada pela cor vermelha das letras "igi al", criando um movimento em si mesma, no qual se revelam as letras do nome Lígia, uma variante de Lygia.

Esta "tortografia" encontra seu gene em um procedimento usado por Cummings no poema "o-h-o-t-n-a-f-g-a", no qual a palavra gafanhoto é desarticulada já no título e em dois versos: "HOTGOAFAN" e ".gOaTfOaNh)", dando a ver o peculiar salto destes insetos.

O fragmento "dedat **illa**(**g**r**y**pho)" tem as letras **illa g y** marcadas também de vermelho e, como na verso anterior, compõem outra variante de Lygia. Todo o fragmento contem uma visualidade que remete à palavra "datilógrafo" e uma sonoridade que a aproxima de datilografado e do datiloscrito. Essa construção, como *palavra-valise*, mostra o estilema "verbivocovisual" (apresentado por Joyce).

Algumas palavras ressoam análogas nestes versos: "dedo", "dátilo", "grypho" (grifo). Grifo significa "letra grifa; itálico", letra grifada, sublinhada[8]. Significa também "enigma e questão confusa", mas quer dizer também "caracol de cabelo; cacho, madeixa, mecha". O vocábulo "illa" é o pronome demonstrativo "aquela", na língua latina.

É possível deduzir a imagem de dedos sobre ou entre os cabelos cacheados dela – Lygia. Esta imagem se aproxima da imagem do "poeta ex pulmões" do livro anterior, *O rei menos o reino*:

> dedo
> sobre o botão o seio
>
> (CAMPOS, A., 2014, p. 62)

As duas imagens descrevem carícias feitas com as mãos.

No quinto verso de "lygia fingers" lê-se as palavras "lynx lynx" (em vermelho) e "assim" (na cor violeta), separadas por um espaço. "lynx" (do latim clássico), "lyncea" (do latim vulgar), "lince", que, em sentido figurado, é uma pessoa "inteligente" e "perspicaz", "pessoa de vista aguçada", de onde se depreende a expressão "olhos de lince". E a conjunção "assim", apresentando uma terceira cor no poema, surge como outra voz no poema, que marca ainda um início de uma outra parte do poema.

O campo de cor violeta que começa com a palavra "assim", no quinto verso, leva-a a próxima palavra da mesma cor: "seja",

8 Em um texto manuscrito, ou datilografado, como se usava na época, quando se quer indicar que uma palavra deve ser escrita em itálico, usa-se sublinhá-la com uma linha abaixo em toda a sua extensão.

que inicia o oitavo verso, seguida por “quando [so] lange [so] / [ly] / [gia] la sera [so]rella / [so]on[ly] lone[ly] tt- / [l]”.

Os vocábulos “so” se repetem quatro vezes em cor azul e compõe, com os vocábulos violeta, formas que evocam novamente Solange Sohl [“so lange so”]; a amada, já que “sorella” é irmã em italiano e na tradição poética chama-se a amada de irmã. E invoca também a solidão e ausência [“so only lonely”], por onde atravessam, pontuadas de vermelho, as sílabas “ly”. Uma imagem noturna é surgida pela palava “sera”, que é noite em italiano. Isoladamente, a palavra “so” ressoa também o adjetivo “só” – em total solidão.

Por fim, os sextos e sétimo versos apresentam uma concentração mais colorida – se contrastado com o campo violeta, e noturno, que os envolve –, sugerindo um tema mais expansivo e diurno, “aspirando à esperança” que invoca a maternidade (“mãe” e “figlia”), a sensualidade (“felyna”), a felicidade e a fertilidade (“felix”).

As únicas quatro palavras em amarelo do poema, compondo uma voz, são: “mãe / com / me /sim”. A partícula (preposicional) “com”, que estabelece uma relação de dependência ou combinação, vem seguida pelo pronome pessoal “me”, indicando a formação do pronome “comigo”, tanto sintaticamente como por sua sonoridade. Essas duas palavras em amarelo estão entre o substantivo “mãe” e o advérbio afirmativo “sim”, sugerindo um enlace ou proximidade.

O campo de cor vermelho foram usados para colorir as letras que formam o nome Lygia e algumas de suas variantes: “ligia” ou “llygia”. O bigrama “ly” aparece oito vezes no poema, seja no próprio nome “lygia” ou em sua síntese. De vermelho, escreveu-se também a palavra “lynx”, que ecoa na segunda sílaba de “[fe]lix” e nas letras “nx”. Os bigramas “ly”[9] e “nx” reaparecem uma vez em “dias dias dias”, o último poema da série: nos vocábulos “DEMIMLYG” e “sphynx” (esfinge em latim).

Em cada um dos seis poemas, as cores aparecem em diferentes combinações. No poema que abre o livro, com o título homônimo, “poetamenos”, são usadas as cores violeta e amarelo. Em “paraiso pudendo” foram usadas quatros cores: azul, vermelho, amarelo e verde. Em “lygia fingers”, como se observou, foram usadas cinco cores. O poema “nossos dias com cimento” é composto em vermelho, amarelo, verde e roxo. No quinto poema, “eis os amantes”, usou-se ciano e laranja. E no último poema, “dias dias dias”, foram usadas toda as seis cores da paleta cromática do livro, as três cores primárias: amarelo,

9 As iniciais “ly”, do nome Lygia, a esposa-musa do poeta, é usado novamente por para compor o *profilograma* “ly”, um dos poemas de amor mais bonitos de Augusto de Campos.

azul e vermelho, e as três cores secundárias: laranja, verde e violeta. Em sua análise do poema "dias dias dias", José Américo de Miranda Barros diz que este poema, como o último da série, "adquire, assim, o caráter de súmula, de somatória, de síntese". (MIRANDA, 1996, p. 38)

Até onde se pode observar, as relações entre as cores não guardam um simbologia que totalize todo o conjunto de poemas, formando uma espécie de identidade cromática. Cada poema tem sua unidade cromática autônoma no conjunto, separando as vozes e colorindo cada timbre.

[1] Os vocábulos em "lygia / lynx lynx / ly / gia / l", alinhados à esquerda formam um primeiro agrupamento. [2] Um segundo grupo é formato pelas cores verde: "finge / rs / ser / digital / dedat illa(grypho)". [3] Uma terceira unidade temática é formada com a cor violeta: "assim / seja: quando so lange so / la sera sorella / so only lonely tt-" (e com as pontuações de azul nos bigramas "so"). [4] Um quarto e último agrupamento em amarelo é dado pelos sexto e sétimo versos: " mãe felyna com ly / figlia me felix sim na nx".

A cor vermelha e a palavra "lygia" (com suas variantes), podem ser tomadas como um motivo[10] único que atravessa e pontua todos os outros campos de cores. O grupo de vocábulos em verde é pontuado em vermelho (com variantes do nome da amada). O grupo violeta recebeu marcações em ciano para os bigramas "so" e novamente em vermelho para as sílabas "ly".

O último grupo, de cor amarela, foi também pontuado pela cor vermelha, já caracterizada para indicar o nome "lygia", e também pela cor verde (criando um contraste que o diferencia das duas cores (o amarelo e o vermelho).

Os agrupamentos das vozes são definidos pelas cores – "vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na klangfarbenmelodia de WEBERN." (CAMPOS, 2014, p. 65) Como NUMA uma partitura, as cores definem os temas,[11] que se interpenetram e se justapõem, como um contraponto musical, porém, um pouco diferente do contraponto visto em Mallarmé. Em *Poetamenos*, as vozes se sobrepõem formando camadas modulares,[12] ao mesmo tempo em que se fragmentam.

Visualmente, ainda podemos ver uma estrutura de verso, com variações diferentes de espaço entre as palavras, mas um mesmo espaçamento de entrelinhas. Porém, são as cores que sinalizam uma aniquilação da sintaxe, criando novas articulações fonéticas.

10 "Motivo é uma figura musical breve com forma diária e precisa. É formado a partir de uma combinação de intervalos e ritmo bem definidos, o que facilita sua memorização. É um elemento unificador de uma obra, que se repete várias vezes durante a composição." (MED, 1996, 334).

11 Tema, termo usado por Augusto de Campos, não se assemelha tanto à noção de assunto, tem, porém, uma relação mais próxima da música: "usado para caracterizar tipos específicos de estruturas". (SCHOENBERG, 1996, p. 129.) Desta mesma maneira foi usado o termo motivo para referir-se ao bigrama "ly":

12 Modulação é "mudança de função de um mesmo acorde" (KOELLROITER, s/d, p. 37), ou seja, modular é mudar de tom. Pode ser também a variação de altura de uma voz.

> CUMMINGS – método de pulverização fonética
> (sintaxe espacial axiada no fonema)
>
> (CAMPOS, A., 2006, p. 74)

Essas novas articulações fonéticas e também semânticas com "palavras-montagem" e "palavras-valise" – como em Joyce –, são evidenciadas pelas cores e seus múltiplos agrupamentos, como foi dito. No entanto, a vocalização[13] do poema faz ouvir a melodia de timbres weberiana, que já sinaliza o abandono do verso linear. As cores funcionam como uma nova notação para o verso. E a monocromia dificultaria as indicações dos timbres, seria preciso encontrar outra solução gráfica.

Neste sentido, Mallarmé a encontrou, em 1897, ao criar contrastes através de variações tipográficas. No cd *Poesia é risco* (1995), o encarte é impresso em preto e branco e reproduz os poemas vocalizados. "lygia fingers" é a segunda faixa do disco. A solução gráfica encontrada pelo poeta foi exatamente trabalhar com contrastes tipográfico, mantendo tipos de uma mesma família e o mesmo tamanho de pontos, mas usando as variações de peso no traço das letras: entre o claro/negrito e o romano/itálico.

A monocromia pode ser também eficaz, mas exige uma reprodução do texto com os caracteres um pouco maior. Isso talvez moste a razão da escala do livro *Un coup de dés*. Em escala menor, as cores têm mais eficiência para mostrar um contraste imediato no efeito de "interpenetração temática".

Tal "interpenetração temática" que se justapõe no poema com suas letras coloridas (vozes-timbres) e atravessadas pelo motivo formado pelo bigrama "ly" e suas variantes, compõem um ideograma (a lição de Pound).

> Já em seu livro de poemas de 1953, observa-se o esforço por configurar uma imagem sintética dessa experiência que evite a lógica discursiva e que seja equivalente o espaço da página e à espacialidade dos signos (cada peça de *Poetamenos* é um ideograma). AGUILAR, 2005, p. 275

A concentração dos planos visuais corresponde à experiência de percepção do ideograma. O ideograma concentra todos os planos do texto, é a percepção da condensação dos planos visuais de texto superpostos, mas é preciso também perceber cada plano em sua unidade.

13 Em novembro de 1955, "no espetáculo comemorativo do 1º aniversário do Movimento "ARS Nova", dirigida pelo maestro Digo Pacheco, é apresentada a oralização de três poemas concretos do *Poetamenos*, ao lado de composições de Webern, Ernest Mahle e Cozzella. Os poemas são simultaneamente projetados (Teatro Arena, SP). O nome 'Poesia Concreta' já figura nos anúncios de imprensa e no programa. "(CAMPOS, 2006, 261)

No entanto, se o poema tem a função de partitura e as cores devem ser entendidas como "vozes reais", há uma outra experiência que vai além da espacialidade. A espacialidade está na dimensão visual da partitura, mas com a efetiva vocalização (indica pelas cores no espaço da página), o que se encontra como resultado expressivo é a compreensão do silêncio, como Webern fez:

> com palavras
>
> como em WEBERN:
>
> uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro, mudando constantemente sua cor
>
> (CAMPOS, 2014, p. 65)

Ao ler o poema como se lê uma partitura, as cores indicam que o texto deve ser vocalizado por cinco vozes diferentes – como uma peça musical para cinco instrumentos (cada instrumento ou voz com seu timbre próprio). Todavia, como se pode ver no poema, os cortes das palavras, as interrupções, suas retomadas e justaposições criariam uma sonoridade com vários enunciados breves atravessando o espaço de silêncio.

A experiência que se pode imaginar é uma espécie de decomposição, dissolução e despolarização das vozes. Uma quase desordem, porém finamente engendrada. Esta experiência descrita é da ordem da escuta musical. Augusto de Campos, com "pulverização fonética", explica Webern e o rompimento do sistema tonal.[14]

E essa fragmentação do verso indicada pelas cores, dará impulso a uma outra experiência de ordem visual. Ao percorrer o poema, é possível segui-lo linearmente, como é possível também seguir o movimento das cores. Mas o deslocamento das cores no verso cria uma despolarização como uma coreografia cromática e faz com que o olho não se fixe em parte alguma. Esta consequência visual impelida pelo poema faz com se tenha um efeito semelhante ao *trompe-l'oeil*:

> O *trompe-l'oeil*, empenhado intensamente na duplicação perfeita da realidade, tentava alcançar a máxima objetividade da experiência visual, levando a imagem na sua totalidade até o ponto de delusão, obrigando o olho a escolher entre leituras diferentes. (JACKSON, 2005, p. 12)

14 A tonalidade pode ser entendida como uma relação de forças entre as notas de uma melodia. Esse campo de forças, chamado função tonal, é dividido em três partes: *dominante* e *subdominante* (forças de maior ou menor tensão) que se resolverá na *tônica* (repouso). Por causa dos intervalos nas escalas maiores e menores, a relação das notas entre si vai gerando uma expectativa, com maior ou menor tensão, e espera-se que esta expectativa, em algum momento, encontre o seu repouso (na tônica). É a tônica que estabelece a tonalidade: um campo de força, uma polarização. Caberá ao compositor manipular essas forças de uma maneira expressiva.

A música atonal, porém, não trabalha com essas relações de força (tensão e repouso). Esta música, como o nome diz, apresenta uma ausência de tonalidade (ou tom), isso quer dizer que não há tônica, ou seja, a resolução não acontece. Porém, não se trata exatamente de uma tensão que não se resolve. Em vez da melodia, simplesmente, acumular uma tensão, que deixaria implícita uma resolução, ainda que tardia, essa melodia muda constantemente de tonalidade (sem que a tensão se resolva). Essa mudança de um tom pra outro é chamada de modulação. Mas essa mudança de tonalidade acontece sem que se perceba em qual tom a melodia está, perdendo, desta maneira, qualquer referência tonal. Há uma despolarização total das forças. Assim, outros critérios ficam estabelecidos, como, por exemplo, o timbre da instrumentação.

Poetamenos permite ao leitor/ouvinte uma experiência auditiva de percepção do silêncio como parte da estrutura, como em Webern, e ainda outras duas experiências visuais: a percepção do ideograma e do *trompe l'oeil*. Todas exigem atenção e ainda podem facilmente escapar.

Mas é possível encontrar outras camadas de elaboração visual. O verso é fragmentado de dois modos: pela variação das cores (visual) e pelos intervalos entre as palavras (verbal). Cada procedimento – visual e verbal – impõe o seu ritmo, compondo uma polirritmia, que contêm planos dimensionais em sua simultaneidade.

Fayga Ostrower, ao escrever sobre os elementos visuais, explica a transformação do espaço plano em espaço tridimensional:

> Enquanto linha e superfície são elementos que ainda se inserem nas dimensões do plano pictórico, os elementos restantes, *volume*, *luz* e *cor*, ultrapassam a estrutura bidimensional. Por essa razão são considerados *elementos mais dinâmicos*. O espaço que poderá ser estruturado com eles ultrapassará sempre, em dimensão, a base do plano. (OSTROWER, 1989, p. 81)

É exatamente como ocorre em *Poetamenos*, que ultrapassa a dimensão da base do plano, mesmo em sua escrita planificada, porém, suas múltiplas camadas "verbivocovisual" permitem uma apreensão em três dimensões.

Scoenberg, por sua vez, descreve a tridimencionalidade de uma estrutura musical:

> Já que as características rítmicas são menos decisivas em uma melodia, esta poderia ser definida como um elemento bidimensional compreendendo, especialmente, os intervalos e a harmonia latente. Por outro lado, a importância do desenvolvimento rítmico coloca o problema da tridimensionalidade do tema.[15] (SCHOENBERG, 1996, p. 120)

15 A afirmação de Schoenberg está em um contexto no qual o compositor explica as diferenças entre melodia e tema. "A melodia é, certamente, uma formulação mais simples que o tema". (SCHOENBERG, 1996, p. 152)

Os intervalos são espaços de tempos entre uma nota e outra – que pode ser percebido horizontalmente com notas sucessivas. As notas em um contexto melódico, como disse Schoenberg, trazem uma "harmonia latente", desta maneira, colam-se as notas em dimensão vertical, quando ouvidas simultaneamente. E o ritmo colocará uma terceira dimensão: a diagonalidade.

Em um poema como "lygia fingers" apreende-se essa tridimensionalidade de duas formas: (1) vocalmente (com a

horizontalidade da vocalização, com a verticalidade dos timbres diversos das vozes que deixarão audíveis notas diferentes pelas características naturais do registro vocal e com a diagonalidade do ritmo) e (2) visualmente (a linearidade do verso, a verticalidade dos planos de cor e a diagonalidade do ritmo, que está nos intervalos dos vocábulos e das áreas de cor).

Como disse Décio Pignatari,:

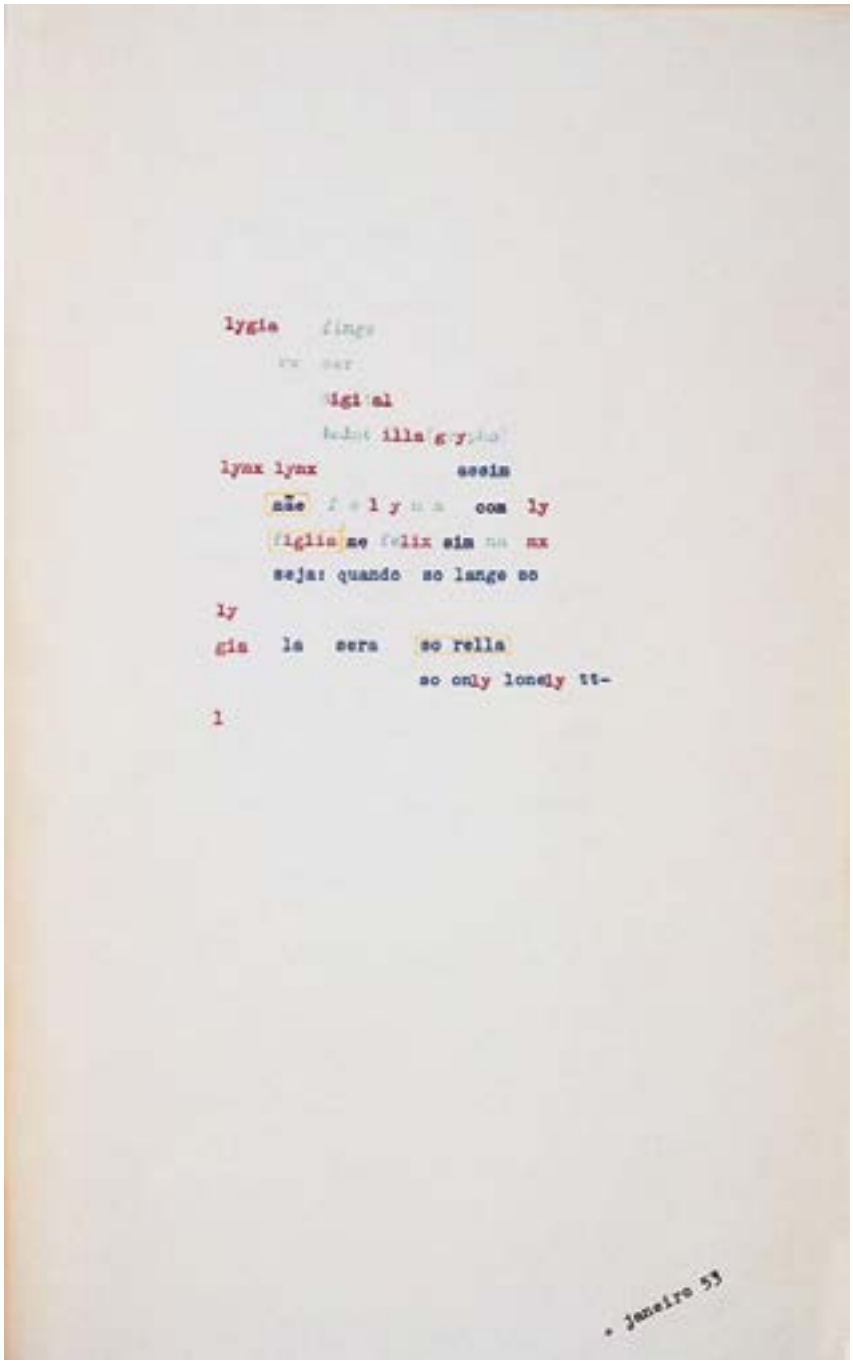
> A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura. Ezra Pound acha que ela não pertence à literatura e Paulo Prado vai mais longe: declara que a literatura e a filosofia são as duas maiores inimigas da poesia. (PIGNATARI, 2005, p. 9)

Poetamenos (1953), composto três anos antes do surgimento da poesia concreta, no ano 1956, é um poema antecipatório, traz procedimentos que vão ser tratados pelo Grupo Noigandres com a exploração e o aproveitamento do fenômeno "verbivocovisual" do objeto poema.

A FORMA DE *POETAMENOS*

A segunda edição de *Poetamenos* é publicada pelo autor, em 1973, na Edições Invenção, exatamente 20 anos após a composição dos poemas. O miolo é composto de nove folhas soltas (ou lâminas) de papel cartão, respectivamente: (1) folha de rosto; (2) prefácio e, do outro lado (em fundo amarelo), o prefácio traduzido para o inglês; (3-8) seis poemas (um poema a cada lâmina); (9) índice e, no verso, informações de crédito: capa de Augusto de Campos, diagramação e artes finais de Pedro Ferreira, fotolito de Laerte e impressão da Gráfica Excelsior, com tiragem de 500 exemplares.

A capa tem a forma de uma caixa, com dimensão de 26,5 x 26,5 cm de largura e comprimento e 0,4 cm de espessura (altura). Quando a caixa é aberta, vê-se o fundo quadrado (de 26,5 x 26,5 cm) e quatros abas (uma aba em cada lado do fundo): duas abas laterais de 26,5 x 5 cm e uma aba inferior de mesma dimensão, 26,5 x 5 cm. Essas três abas são responsáveis por prender as folhas. A quarta aba – a aba superior –, tem a dimensão de 26,5 x 26,5 cm e, como cobre a extensão do fundo, fechando a caixa, funciona como um tapador.



Manuscrito original

Capa do livro *Poetamenos*, edição de 1973.

augusto de campos

poetamenos

edições invenção
são paulo brasil
1973

Esta aba maior, a quarta aba, cumpre também a função da primeira capa de um livro – parte em que se inscreve o título da obra, a autoria e as datas 1953 e 1973, (ano de composição do poema e ano da publicação desta segunda edição do livro. A caixa é impressa em papel supremo 300 g e revestida externamente com laminação brilhante. As lâminas foram impressas em papel cartão 250 g e revestidas com laminação fosca em um dos lados do papel.

A diferença de um volume para o outro – da brochura para as folhas soltas – não altera a leitura que faz do poema, mas essa outra materialidade envidencia uma pretensão plástica do poema.

> O fato é que estes poemas caberiam melhor talvez numa exposição, propostas como quadros, do que num livro. Mas o livro, mesmo bombardeado pelos novos meios tecnológicos, é uma embalagem inelutável, ainda mais para os guetos e guerrilhas da poesia e suas surdas investidas catacúmbicas. (CAMPOS, 2003, p. 11)

O excerto acima refere-se ao livro *Não – poemas*, publicado 30 anos após a referida edição de *Poetamenos*, mas presta-se também a eles. E a forma ideal do quadro para seus poemas, como se lê, é marcada pelo advérbio "talvez", que exprime "dúvida" ou "possibilidade". O poeta não fecha a questão, deixa-a aberta. O fato é que seus poemas intercambiam-se bem em um suporte ou outro, às possibilidade do "inelutável livro": seja o livro na forma da brochura ou com de folhas soltas, que convidam o poema à parede, sem que isso seja determinante para um maior rendimento na leitura do poema, ao menos no caso dos poemas mencionados aqui, de *Poetamenos*.

ENTRE O VERSO OU NÃO VERSO

Gonzalo Aguilar diz que em *Poetamenos*

> não se pode pensar em "verso", nem em motivos temáticos, o motivo é "diagonal", na medida em que é constituído por uma *material*, seja uma cor, um grupo fonético ("lg") ou um determinada distribuição espacial. (AGUILAR, 2005, p. 290)

Quando se falou em *Poetamenos*, falou-se em verso. Mas não se pode desconsiderar os argumentos citados acima so-

bre a diagonalidade do poema alcançada pela cor. O próprio Aguilar fala da cor como um elemento estrutural. Há sem dúvida uma fragmentação do verso, mas se é possível dizer que continuam sendo versos, porém fragmentados.

A estrutura diagonal é visível e foi apontada no que se escreveu antes, porém a diagonalidade é um dos muitos planos justapostos. E existe um plano horizontal e linear que funciona sem cor e tem autonomia, que se pode ver "lygia fingers".

Augusto de Campos, no cd *Poesia é risco* (1995), faz uma vocalização a uma voz do poema "lygia fingers". Nesta leitura, o poeta segue a linearidade do poema, que seria um outra possibilidade, considerando, não apenas, a leitura por cinco vozes. Em três momentos pontuais o autor grava um outro canal de voz para os fragmentos: (1) para distinguir "finge" e "fingers"; (2) a palavra "lynx", é duplicada na última vez em que aparece, adquirindo um efeito de ênfase; (3) e no fragmento "so lange so", em que essas palavras se interpõem soando como ecos ou quase ruído. O poeta segue a estrutura horizontal, respeitando as intercalações, junções e separações.

Poetamenos é um poema de ruptura, mas o verso não está ainda totalmente aniquilado. A linearidade é importante para o ordenação das cores em sua "interpenetração-temática", em que ocorre, de fato, sua efetiva "melodia de timbres". A dimensão horizontal do verso, neste caso, talvez encontre um paralelo com a música e sua ocorrência no tempo, ainda que em camadas e dimensões justapostas, como o poema mostra. E a novidade de Webern – traduzida pelo poeta – está na carga expressiva do silêncio por tornar-se um elemento estrutural.

BESTIÁRIO (1955)

Poetamenos é uma série de seis poemas e cada poema é encontrado no sumário por seu título. Cada poema do livro tem unidade muito definida. Esta seção, ao contrário, compõe-se de um poema de sete partes e inscreve-se no índice apenas com o título do conjunto: *Bestiário*, (1955). Os poemas sem título deste livro se articulam de uma forma mais intrincada, podendo ser lidos como um só texto.

Eram designados bestiários as coleções de fábulas medievais sobre animais ou eram chamados de bestiários os homens que lutavam contra os animais nos circos romanos.

Além das designações mais comuns relativas a besta ou a bestial (animal ou pessoa grosseira).

No livro, na página que antecede os poemas, lê-se um subtítulo:

Bestiário

para fagote e esôfago

1955

Há uma reverberação – sonora e visual – entre os substantivos "fagote" e "esôfago". As vogais tônicas em "o" ("[g]o" e "[s]ô") ressoam quase como uma rima. Apresentam ainda outra coincidência: uma palavra termina com aa duas sílabas que iniciam a outra: "fa-go" (em fagote) e "fa-go" (em esôfago). Nota-se ainda uma terceira aproximação: a vogal "e" que finaliza a palavra "fagote", inicia a palavra esôfago:

fa-go-(t)e
e(sô)-fa-go

O fagote é o instrumento mais grave entre os sopros de madeira da orquestra – os outros são, do agudo para o grave, a flauta, o oboé e a clarineta. O instrumento apresenta uma forma de tubo afunilado (como um cano) e seu comprimento é de 1,35 m. E o esôfago, com 25 cm de comprimento, aproximadamente, é uma parte do canal musculomembranoso que conduz alimentos da faringe ao estômago. Ambos são canais tubulares que conduzem algo. O primeiro, regula a entrada e saída de ar para produzir o som, e o registro grave do som está diretamente ligado ao diâmetro do tubo. O segundo, conduz o alimento.

O único texto que se lê na página que precede os poemas é o subtítulo, que faz referência à música, não apenas por causa do instrumento mencionado, mas por reportar aos subtítulos de peças musicais que indicam sua instrumentação, por exemplo: "concerto para piano e orquestra". O subtítulo faz lembrar também um caderno de partituras, seguido pelos sete poemas em cor preta, centralizados na página e com muito branco em volta.

O tamanho de pontos do corpo de texto é semelhante ao corpo dos primeiros conjuntos de poemas, com, aproximadamente, um ponto menor e sem o peso do negrito do corpo usado em *Poetamenos*. Sobre isso, pode-se conjecturar que a

experiência radical de *Poetamenos* abre possibilidades infinitas de desdobramentos processuais ao mesmo tempo em que coloca uma pergunta: para onde ir?

sim
o poeta
infin
itesi
(tmese)
mal
(em tese)
existe
e se mani
festa
nesta
ani
(triste)
mal
espécie
que lhe é
funesta

Cada uma das sete partes ou unidades do poema – uma em cada página – têm um alinhamento centralizado que poderia torná-los excessivamente estáticos e monótonos, mas, exatamente, pela estreiteza dos versos curtos e a mancha de altura prolongada – tubular como fagote e esôfago –, que essa monotonia é desconsiderada.

Mas, "sim"; a forma não poderia ser diferente para um "poeta / infin / itesi / (tmese) / mal" ou que "mal / (em tese) / existe" (CAMPOS, 2014, p. 83), tão ínfimo que mal existe, quase como tripé (o poema e o poeta).

Rogério Barbosa da Silva observa o recurso linguístico da tmese na poética de Augusto de Campos, "que permite inserir novas palavras e reduplicar os sentidos" (SILVA, 2005, p. 209) O recurso é citado pelo poeta no próprio poema de abertura, em uma amostragem que se pode ver no trecho acima.

Tmese é o mesmo que mesóclise, é uma "separação de dois elementos (normalmente adjacentes) que compõem uma palavra ou uma construção, pela inserção de um termo intermediário". (HOUAISS, 2001)

Talvez o exemplo de tmese mais conhecido e dos mais belos em língua portuguêsa encontra-se nesta frase: "Passo extremo! Pegou a descalçar as botas. E entrou – de peito feito. Àquelas quilas águas trans – às braças. Era um rio e seu além. Estava, já, do outro lado.", um trecho do conto "Sequência", do livro *Primeiras estórias*, Guimarães Rosa. (ROSA, 1968, p.

68) Paulo Rónai no prefácio fala a propósito desse trecho de "exemplo agressivo de tmese" e "limite extremo da atomização estilística". (ROSA, 1968, p. xxxviii)

A músicalidade em Augusto de Campo também se nota, não apenas no aspecto estritamente sonoro, mas nas ressonâncias e reverberações que deixam ecos em paranomásias ("fagote" e esôfago") e aliterações ("infin/itese", "tmese", "em tese" ou "manifesta", "nesta", funesta").

A terceira parte do poema apresenta coortes e intervalos inesperados:

ou
para
sita
para
lí
ti
co
se
equi
(con
dor)
para
(no
voo)
libr
(à
brisa)
ista
à
seca
lista
de
zebra
em
zoo

Esta unidade tem uma configuração que a difere das outras. Apesar de estar no centro da página, não se nota o eixo do alinhamento centralizado. A espacialização do poema, que provoca uma "pulverização fonética", deixa os versos como uma aparência espiralada ou em ziguezague.

Há um procedimento no texto que funciona como um ritornelo[16] quando se tem mais de uma palavra com um mesmo prefixo, porém com sufixos diferentes: "equi-para" e "[equi]--libra". Sendo assim, se o prefixo é escrito somente uma vez e na primeira palavra, sua ausência na palavra seguinte fará com que o leitor retorne ao prefixo da primeira palavra para completar a segunda:

16 Ritornelo (*ritornello*) é uma abreviatura de repetição, é um "sinal que determina a repetição de um trecho musical". (MED, 1996, p. 237)

se
equi
(con
dor)
para
(no
voo)
libr
(à
brisa)
ista

Existe ainda um ritornelo duplo. O prefixo “equi” forma a palavra “equi-para”, “equi-libr-a” e “equi-libr-ista”. Porém, a palavra “equi-libr-a” empresta o morfema “libr” (ou o repassa) à palavra seguinte: “equi-libr-ista”.

Este procedimento que se toma como um ritornelo é um recurso gráfo-sintático, porém, a vocalização do poema coloca em questão o som, que amplifica o sentido do poema. *Bestiário* é gravado por Augusto de Campos no cd *Poesia é risco*. E a maneira como este poema é vocalizado pelo autor, articula cada uma das unidades verbais, intervalos e intercalações do texto. Não há sobreposição de vozes que o efeito ritornelo poderia indicar. A leitura é linear, obedecendo a partição das palavras, de modo a compor uma música de cacos.

Retomando o mesmo trecho do poema citado, o fragmento “libr”, que forma as palavras “equilibra” e “equilibrista”, está entre dois parênteses: é antecedido pelos vocábulos “(no / voo)” e seguido pelos vocábulos “(à / brisa)”. Os parênteses intercalam os dois grupos de palavras e, de certa maneira, dão outro grau de expressão a essas palavras, desagregando-as.

O fragmento de palavra “libr”, isolado dos parênteses em seu entorno e antecedido dos versos “(no / voo)”, mesmo sem a vogal “e”, faz ouvir as palavras “voo libr(e)”, pela aproximação por causa do encadeamento entre as duas palavras.

No penúltimo poema do livro, com uma configuração centralizada dos versos, o “poeta / lagartixa” surge na página, porém “mais / baixo / que / o / lixeiro / que / cheira / a / lixo”. E a página é o seu “labor / atório / sem / sol / ou / sal / ário”.

Lawrence Weiner, em *Livros que mobiliam uma sala, mesmo*, escreveu:

> Minhas razão pra me dedicar aos livros, a principal razão pra qualquer pessoa se dedicar a fazer livros, é o conteúdo em busca de contexto. O que diferencia

> os artistas das outras pessoas não são os seus *insights*, não é a sua poética, nem o seu *phatos* inato; é que de verdade, essencialmente os artistas são desempregados. Eles têm que ser. Uma das definições de artista é uma pessoa que faz algo de útil para a sociedade, mas que tem que dar um jeito de se manter desempregado (2015, s/p).

O humor de Weiner converge com o pessimismo do poeta. Pignatari diz que "poesia é a arte do anticonsumo. A palavra 'poeta' vem do grego '*poietes* = aquele que faz'. Faz o quê? Faz linguagem. E aqui está a fonte principal do mistério. (2005, p. 10).

em
seu
labor
atório
sem
sol
ou
sal
ário

Neste trecho se observa a habilidade de corte e escolha vocabular. Há um movimento ótico (como o ritornelo) em que, ao se ler a palavra partida – "labor/atório" –, retorna a ela para atualizar o sentido. Assim acontece também com a palavra "sal/ário".

"laboratório" é o local onde se experimenta, investiga e põe em prática exercícios de criatividade. Com a partição desta palavra em duas linha, destaca a palavra "labor", que acentua o seu significado de trabalho árduo, que estava apenas implícito em "laboratório". Mas o poeta deixa-a visível.

A palavra "salário", que designa o pagamento de um serviço, é igualmente cortada. E desagregada, encontra-se a palavra "sal"; contudo, "salário", em sua etmologia, tem o sentido de "quantia dada aos soldados para comprarem o sal" (HOUAISS, 2001)

Este trecho que finda uma das partes do poema, faz ouvir a música do poema – "sem / sol / ou / sal" – e mostra a negatividade da labuta do poeta.

Como escreveu Pignatari:

> De fato, a poesia é um corpo estranho nas artes da palavra. É a menos consumida de todas as artes, embora pareça ser a mais praticada (muitas vezes, às escondidas). Uma das maiores raridades do mundo

> é o poeta que consegue viver só de a arte. Há dois mil anos, o poeta latino Ovídeo dizia que as folhas de louro (com as quais faziam coroas para poetas e heróis) só serviam mesmo para temperar o assado. (PIGNATARI, 2005, p. 9)

Mas o poeta persiste ao não – e persiste no não –, o louro do poeta não é o ouro; o labor, a labuta e a lida está em tirar o seu sal do signo.

III

EXPERIMENTAR 1954-1977

O conjunto de poemas examinado neste capítulo marca a fase em que há uma maior diversidade de procedimentos, uma fase, de fato, em que o verso como estrutura compositiva é abandonado, dando lugar à estrutura espacial, gráfico-visual. Trata-se de um momento de inquietação criativa, de muita investigação formal, no qual o poeta experimenta e executa processos que expandem a sua poética.

3.1 CONCRETUDE

OVONOVELO (1954-1960)

Dos conjuntos de poemas reunidos em *Viva vaia*, *Ovonovelo* é o mais numeroso, com 16 poemas. Quatro poemas serão aqui analisados: "Salto" (1954), "Tensão" (1956), "Pluvial" (1959) e "Caracol" (1960). Estes poemas reúnem procedimentos importantes que servem de modelo na poética de Augusto de Campos e servem para mostrar também como se desdobram em trabalhos posteriores.

"Salto" (1954)[1]

1 Publicado originalmente na revista *Noigandres 3* (1956).

"Salto" (1954), até onde se conseguiu verificar, é o primeiros poema de Augusto de Campos no qual se verifica o espaço como estrutura organizadora do texto no espaço branco da página.

Saltar traz em suas acepções "sobressair de uma superfície plana" e "mudar subitamente de posição". Significações muito pertinente para um poema que marca uma mudança na poética de Augusto: o salto do verso ao espaço, uma mudança muito significativa em sua obra.

Saltar traz ainda outras significações, como "impulsionar", "lançar-se" e "descer", palavras que definem cada uma das três partes do poema e que mostram também a maneira diversa como o poema se estrutura espacialmente.

Na primeira parte, observa-se um movimento pendular das letras que formam o enunciado, como se fosse uma preparação de um **impulso**:

e e

m sm s m rt

o o o

A segunda parte do poema é marcada pelo ato de lançar-se:

mumi

sep

ult um ulul lut tumulult

imo

O ato de saltar implica **lançar-se** para cima. E quando o corpo lançado chega ao ápice da sua força, como na terceira parte do poema, é a hora da **queda**:

s

alt tal

∀mor

Sobre este poema, Rogério Barbosa da Silva aponta que

> as palavras não se compõem ao acaso, elas se fundem e se desagregam, realizando vários movimentos, às vezes dando a impressão de uma afasia do poeta, levado pelo excesso de amor e pelo medo da morte (ou deste mesmo amor). Como em *Poetamenos*, há sempre a possibilidade da reação, aqui, representada pelo salto do "A" de amor, virado de ponta-cabeça. (SILVA, 2005, p. 157)

Além do "A de amor, virado de ponta-cabeça" (que encerra o poema iconicamente), como se fosse afundar no chão, enterrar-se, vale ressaltar também um aspecto nesta parte do texto:

ult um ulul lut tumulult

Esta linha citada ntesa é única linha horizontal do poema, com um enunciado formado apenas por quatro letras: “u”, “l”, “t”, e “m”. Certamente, o sentido é produzido pelo contexto do que é antecedido e sucedido, que permite deduzir as palavras “sepultum” [latim] , “um”, “luto”, “tumulum” [latim], “último”. E numa apreensão mais longínqua, o verbo “ulular” (gemer lamentosamente).

Mas a frase em si, formando a linha mais longa do poema, escrita com apenas quatro letras – fundidas e desagregadas de palavras –, sendo que a letra “u” é a única vogal, tem um efeito expressivo de tempo dilatado, de suspensão. Na estrutura do poema, esta linha o divide em partes, a linha está depois do impulso e antes da queda. E a vogal “u” repetida tem o efeito sonoro de uma nota pedal, que, em música, significa “nota sustentada que serve de base para a construção de diferentes harmonias”. Afora a ressonância da letra “u”, o efeito de algo dilatado é sentido também pela caráter visualmente estático da linha, sem a ideia de uma movimento que está nos elementos antes e depois.

É possível, em outra camada de leitura, propor a esta linha, por seu aspecto linear e horizontal, a estrutura de um verso. Nota-se no poema “Ovonovelo”[2], o segundo poema do conjunto, mesmo com a fragmentação do texto, um espaço simétrico de entrelinhas, de modo que é possível ver a desagregação das palavras nas linhas e sua organização no espaço, mas baseadas ainda na horizontalidade da linha de texto.

Se é possível pensar esta linha de texto como verso, não é mais que um resquício de verso, um único e último verso do poema, antes de sua queda; como se o verso, assentado na linha, fosse seu próprio jazigo.

2 Publicado originalmente na revista *Noigandres 3* (1956).

Tensão (1956)[3]

3 Publicado originalmente na revista *Noigandres 3* (1956).

“Tensão”, poema que sucede “Ovonovelo”, é composto em 1956, ano do surgimento da poesia concreta[4], é o mais importante poema do conjunto, não apenas pela data coincidente, mas “Tensão” evidencia uma mudança iniciada antes e que está na base do concretismo – mudança que já será mencionada.

Decompondo este poema, verifica-se um motivo: um bloco composto em duas linhas de três letras, que é repetido sete vezes. Os blocos são formados com uma palavra de duas sílabas (“ten/são”, “can/tem”, “con/tem”, “tam/bem” e “tom/bem”)

4 O movimento de poesia concreta e lançado oficialmente na “Exposição Nacional de Arte Concreta”, em dezembro de 1956, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Sai simultaneamente a revista *Noigandres 3*, tendo o nome poesia concreta impresso na capa. Em fevereiro de 1957, a “Exposição Nacional de Arte Concreta” é aberta no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna.

o v o
n o v e l o
novo no velho
o filho em folhos
na jaula dos joelhos
infante em fonte
f e t o f e i t o
d e n t r o d o
centro

nu
des do nada
a t é o h u m
a n o m e r o n u
m e r o d o z e r o
crua criança incru
stada no cerne da
carne viva en
fim nada

o
p o n t o
onde se esconde
lenda ainda antes
e n t r e v e n t r e s
quando queimando
o s s e i o s s ã o
p e i t o s n o s
dedos

no
turna noite
em torno em treva
turva sem contorno
morte negro nó cego
sono do morcego nu
ma sombra que o pren
dia preta letra que
s e t o r n a
sol

ou duas palavras de uma sílaba (“com/som” e “sem/som”). O motivo é integralmente “verbivocovisual”, no qual se podem ver semelhanças verbais, vocais e visuais.

Há uma correspondência verbal e sonora nos pares “con/tem” e “tam/bem” (eixo horizontal); “can/tem” e “tom/bem” (eixo vertical); e “com/som” e “sem/som” (eixo diagonal).

E existe também um correspondência verbal e visual nos pares “can/tem” e “con/tem” (eixo diagonal); “tam/bem” e “tom/bem” (eixo diagonal); e “sem/som” e “com/som” (eixo diagonal).

O bloco “ten/sao”, não se agrega a nenhum outro elemento do poema, mantendo-se mais dissonante, de modo que torna-se, de fato, uma tensão na estrutura. Ao mesmo tempo, por sua centralidade, pode convergir ou repelir os outros seis blocos do poema. Ao ler o poema, um efeito óptico cria uma tensão: o olho passeia por todos os agrupamentos sem estabelecer um ponto de apoio, é o que Kenneth David Jackson chama de *trompe-l’oeil*[5] (JACKSON, 2004, p. 20).

É Exatamente pelo jogo de semelhança e dessemelhança entre cada agrupamento, que o efeito retiniano é produzido. Assim o poema alcança sua efetiva intensão.[6]

Moacy Cirne afirma que “Tensão”

> Trata-se de um texto nevrálgico (no sentido empregado por Julia Kristeva) dentro do rigor construtivo-estrtutural noigandres. E nevrálgico por assumir, já em 1956, toda a operacionalidade produtiva de um movimento. E por ser, mais do que os outros produtos noigandres, um divisor gráfico-semântico articulado com a prática social da poesia. Nevrálgico ainda por sintetizar, formalmente, a ideologia da crítica (em artigos, ensaios, manifestos) desenvolvida em Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos. Texto nevrálgico, texto modelo, texto súmula. (CIRNE, 1975, p. 47)

Este poema atualiza os procedimentos usados por Augusto de Campos e elimina o verso como estrutura. No poema “Salto” parece haver ainda um resquício do verso ou uma fusão entre a estrutura do verso fundida à estrutura espacial mais orgânica. No segundo poema, “Ovonovelo” (que nomeia o conjunto), não se pode falar em verso e a estrutura espacial se reduz ao formato, já que o poema é organizado pela configuração circular que força o texto a adquirir tal forma, ou seja, a estrutura é interna e/ou textual e não agenciada espacialmente, como ocorre em “Tensão”, que inaugura a fase de poemas geométricos e de matriz construtiva, que abrirá possibilidades

5 Kenneth David Jackson usa o termo *Trompe-l’oeil*, em um sentido espandido. Na pintura e na arquitetura é um efeito de terceira dimensão criada.

6 Intensão é o ato de intensar, de aumentar a tensão.

processuais em sua obra. Não apenas o espaço organiza o poema, mas a estrutura geométrica ajudará o poeta a organizar formalmente a composição.[7]

Observa-se também neste poema, sobretudo em sua versão publicada em *Viva vaia* (1979), o uso do tamanho de letra mais ampliado. A primeira versão deste é publicada em *Noigandres 3* (1956) com uma letra de menor, próxima – pouco maior – ao tamanho comumente usado em um texto corrido de prosa.

7 Eric Gill (1882-1940), em seu livro *Essai sur la typographie* [Ensaio sobre tipografia] (2011), escreve um capítulo chamado "O leito de Procusto", sobre a composição justificada. Na mitologia grega, Procusto era um salteador que assaltava viajantes e os submetiam a um castigo: colocava-os em uma cama de ferro que tinha o seu tamanho. Aqueles que eram menores, ele os esticava com cordas, e cortava os ossos de quem excedia o tamanho da cama. Gill usa essa metáfora para falar da composição justificada, que cria espaços diferentes entre as palavras e força a composição a uma forma pré-estabelecida.

Pluvial (1959)

"Pluvial" (1959) está entre os últimos poemas do conjunto e é formado por duas palavras: "pluvial" e "fluvial". A palavra "pluvial" escrita verticalmente evoca o chuva caindo, reforçando a sua significação. E a palavra "fluvial", alinhada na direção horizontal, sugere o rio. O poema forma a imagem de uma chuva sobre um rio.

A estrutura do poema é simples e despois que se compreende a trama das duas palavras que se atravessam em sentido vertical (como a chuva) e horizontal (como um rio), será fotográfica a apreensão da paisagem tipográfica. A simetria é perfeita, cada palavra se repete seis vezes no poema.

A semelhança gráfica e sonora entre as duas palavras lembra um mesmo tipo de relação que se encontra nas palavras "fagote" e "esôfago" do poema "Bestiário", porém, aqui, esta associação diferencia-se apenas por uma letra de cada palavra.

Há, porém, uma outra camada de leitura para o poema. Na primeira linha, vê-se apenas a letra "p". Na segunda, repete-se o "p" e é acrescentado o "l". Na terceira linha surge a letra "u" (antecedida pelas letras "p" e "l") e, assim, sucessivamente, a cada linha uma nova letra é acrescentada até formar a palavra "pluvia", que é lida também verticalmente. Plúvio significa nuvem carregada de chuva. Isso indica que a chuva ainda não caiu, imagem que o poema parece autorizar.

Na sétima linha horizontal encontra-se, porém, a palavra "fluvial". E verticalmente é formada a palavra "pluvial", na primeira coluna, da direita para a esquerda, indicando que a água caiu da nuvens em forma de chuva. Quando se lê a palavra "pluvial", é evocada imediatamente a imagem da chuva. É exatamente quando surge a imagem da chuva que surge também a imagem do rio quando se lê a palavra "fluvial". A imagem da chuva compõe também a água do rio (cai a chuva e o rio se

p
p l
p l u
p l u v
p l u v i
p l u v i a
p l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l
f l u v i a l

forma). O movimento ascendente deixa ver a cheia do rio. Mas este movimento coloca uma tensão no poema.

Lê-se a palavra "pluvial" de cima pra baixo, da direita para a esquerda, indicando a direção do movimento da chuva. E a palavra "fluvial" é lida de baixo para cima, da esquerda par a direita, sugerindo a direção e o movimento da correnteza. As direções de leitura de cada palavra estão em sentidos opostos, a água da chuva cai em direção contrária à correnteza do rio, criando uma tensão gráfica convergindo em um eixo diagonal.

"Pluvial" coloca em questão a "eliminação do poema descritivo" o conteúdo do poema será sempre sua estrutura", escreve Haroldo de Campos em (2006, p. 135). Este é uma proposição percorre toda a obra de Augusto desde de *Poetamenos* (1953).

Caracol (1960)[8]

8 Publicado originalmente na *Antologia Noigandres 5* (1962).

"Caracol" (1960) é o poema que encerra este conjunto. Nota-se, de imediato, a palavra "caracol" destacada pelo uso contrastante do negrito e se desloca a cada linha sugerindo movimento. Compõe-se de 15 linhas e 11 colunas de letras, configurando um retângulo que ocupa quase toda a página. A palavra "caracol" se repete 11 vezes em posições diferentes nas linhas e, por seu corte, parece girar ao redor de um mesmo eixo.

A repetição da palavra caracol sempre deslocada, simula o percurso de um caracol, uma descida (em um galho ou folha). Apreende ainda o tempo e parece congelar cada movimento como frames de um filme. É possível ver vários planos de tempo justapostos, que começa na primeira palavra e termina com a última.

Entre cada uma das palavras "caracol" que parecem circular o mesmo eixo, lê-se, também, "ocaramas", escrito com o mesmo tipo, mas com peso *light* ou claro. A palavra caracol negritada faz com o olhar seja fixado sempre nesta palavra e retorne ao movimento lento sugerido, como em *loop*.

Decodificar o fragmento textual "ocaramas", que se distingue de "caracol", pode não ocorrer de imediato. Uma saída, por exemplo, é suspender a descontinuidade visual proposta pelo contraste entre os pesos negrito e claro e, então, ler continuamente: "**c o l o** c a r a m a s". Porém, o corte da linha é feito antes que a frase esteja completa: "**c o l o** c a r a m a s **c a r a**"; além das letras em caixa baixa distribuídas de forma monoespacejada, que fazem com que o leitor se desvie de uma leitura vocalizada para lhe induzir a um percurso visual.

col ocaramas
caracol ocar
amas caracol
ocaramas car
acol ocarama
s caracol oca
ramas caraco
l ocaramas ca
racol ocaram
as caracol oc
aramas caraac
ol ocaramas c
aracol ocara
mas caracol o
caramas cara
108

A palavra máscara traz em sua significação algumas acepções que podem contribuir para complementar a leitura: "aparato usado como recurso para proteção contra a claridade", "aparência que não corresponde á verdadeira" e "anteparo de couro colocado ao lado dos olhos de reses bravias para não lhes permitir desviar o olhar e obriga-los a andar devagar". Todas estas camadas de significado da palavra máscara faz sentido, já que o poema coloca um recurso visual – o negrito como máscara – que quebra a linearidade da leitura, desviando e encobrindo algo.

"Caracol" é um poema aparentemente simples, mas estruturado de uma forma nada óbvia. Reiterando o que se disse, a repetição da palavra "caracol" 11 vezes, simulando a descida de um caracol, cria planos e camada (como que 11 frames capturados desta descida). É possível ver essa máscara de caracteres embaralhados como páginas transparentes superpostas que registram o deslocamento de uma mesma imagem. Eis o poema.

Uma das chaves da leitura deste poema encontra-se na vocalização do grupo de letras, na qual se ouve a frase "colocar a máscara". Há uma tensão entre as camadas vocais e visuais. A visualidade coloca uma espécie de máscara (ou concha) que encobre a camada sonora do poema, distorcendo-a através do uso de letras em negrito e da quebra da linha compondo uma estrutura textual simétrica.

Sobre a estrutura, Haroldo de Campos escreve, em 1967, o texto "Da fenomenologia da composição à matemática da composição":

> A solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático. A definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa. A partir daí, a intervenção da inteligência disciplinadora e crítica se fará com muito maior intensidade. Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa. (2006, p. 134)

Chama a atenção nos três poemas "Tensão", "Pluvial" e "Caracol", e em quase todo o conjunto que compõem a seção *Ovonovelo*, o espaço gráfico como estrutura compositiva e a malha (ou grade) construtiva. O número de letras do texto é fundamental para a efetiva organização do poema. Os procedimentos que Augusto inaugura nesta seção tornam-se centrais nas últimas quatro décadas de sua produção poética.

3.2 CUBAGRAMA

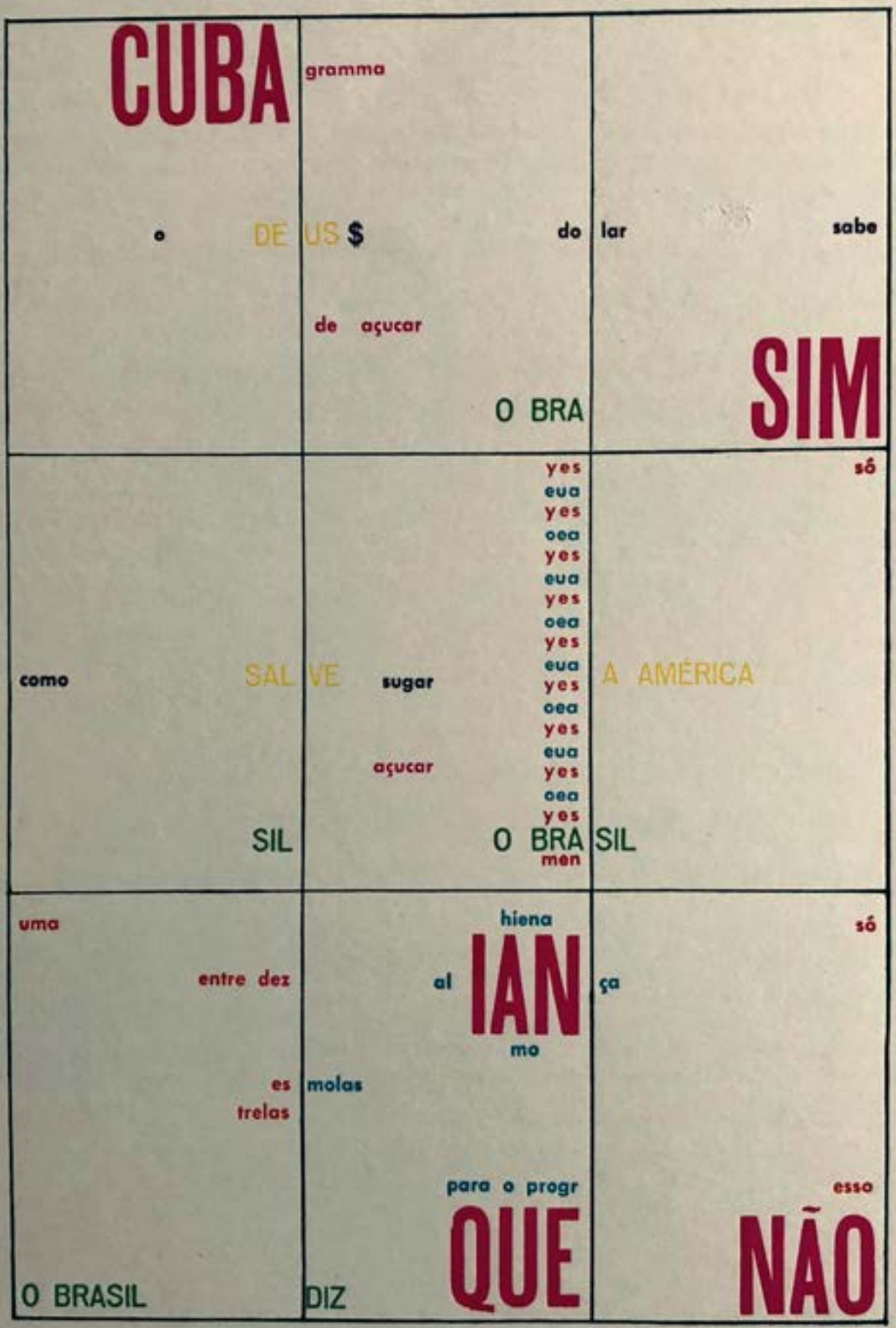
Este poema foi composto entre os anos 1960 e 1962. Foi publicado originalmente no segundo número da revista *Invenção* (1962). O poema compõe-se de nove retângulos iguais, formando um diagrama que organiza a espacialização do texto impresso em cinco cores (azul, amarelo, vermelho, verde e preto) e com letras em três tamanhos diferentes (usou-se o tipo Futura em caixa alta e baixa).

Essas variações do material tipográfico criaram camadas e hierarquias para a leitura do texto. Em uma primeira visada, lê-se "CUBA SIM IAN QUES NÃO", em caixa alta e na cor vermelha, com as letras condensadas e em negrito, dimensionadas para criar contraste com o restante do texto. Em amarelo, em corpo bem menor, lê-se "DEUS SALVE A AMÉRICA", mas intercala-se o caractere $ em preto após a palavra "DEUS$". Em verde lê-se também intercalado "O BRA SIL O BRA SIL O BRASIL DIZ" (que se completa em) "QUE NÃO", intercalando à frase "CUBA SIM IAN QUES NÃO".

O poema faz uma menção clara ao embargo norte americano ao comércio com Cuba. O espaço de tempo que demarca a composição do poema – 1960-1962 – é exatamente o período do término da Revolução Cubana (1959) e o início do embargo econômico (1962).

O princípio compositivo de "Cubagrama" o reporta aos poemas da série *Poetamenos*: o uso da cor e o modo de espacializar o texto. No entanto, os procedimentos de montagem, intercalação e atomização das palavras empregados neste poema mostra uma complexidade diferente se comparada a *Poetamenos*. "Cubagrama" é um poema de leitura, inicialmente, mais frontal, que a própria circunstância política e participante do movimento impunha naquela década, sem que se perdesse, com isso, a "temperatura informacional" da peça.

> Na *informação estética*, entendida, com a maior propriedade, no âmbito da arte concreta (onde ocorre a "redução da obra ao essencial estético, à temática dos signos") como uma "informação sobre a estrutura", sendo o " conteúdo informativo" a própria estrutura, será, correspondente, tanto mais rico aquele quanto mais rica, no sentido da inovação, da invenção, for esta última. (CAMPOS, H., 2006, p. 203)



cubagramma 1960/62
augusto de campos

Neste poema, encontram-se bem equilibrados forma e função, o fator de circunstância não implica em perda "informação estética", o assunto, como é organizado, torna-se material poético, "como objetos válidos em si mesmos, objetos que criam formalmente a sua própria função, exibindo a ideia sensível que são" (PIGNATARI, 2006, p. 154). "Cubagrama" (1960-1962) é composto no mesma década em que Augusto compôs também "Greve" (1961), "Cidade/city/cité" (1963), "Luxo" (1965) e os *Popcretos* (1964-1966), sua fase marcadamente política.

Júlio Castanõn Guimarães, no ensaio "Escrita com forma e cor na poesia concreta" diz que

> "Cubagrama", faz lembrar algo como "diagrama". A divisão da página parece que surge de imediato como uma forma de organização. Se aqui não há a dobra, o poema de qualquer modo se distribui como que em várias páginas. A organização do poema é complexa e envolve não só a distribuição pelos retângulos, mas também a posição do texto dentro de cada um dos retângulos. (GUIMARÃES, 2019, p. 140)

Considerando que "não há a dobra" e também o corte da página, todo a composição gráfico-textual se apresenta num único plano espacial. E neste plano da página, as linhas horizontais e verticais dos retângulos iconizam uma demarcação geográfica e também os paralelos e os meridianos de um mapa, como se permitissem a localização na superfície terrestre de determinado ponto. A imagem das linhas no poema, podem sugerir ainda, por sua forma gradeada, os cercamentos e as delimitações que embargam algo.

"Cubagrama" é o primeiro poema no qual aparece o contraste tipográfico diferenciando o tamanho do corpo de letra, ao modo do "Lance de dados", de Mallarmé, em que a diferença de dimensão cria uma hierarquia. Este tipo de contraste é bem pouco usado nos trabalhos de Augusto de Campos. E se o desenho dos cercamentos fossem cortados nas linhas verticais e horizontais, como páginas, a aproximação seria ainda mais evidente.

Augusto de Campos, em carta datada de 25 de março de 1980 ao poeta e jornalista Carlos Ávila, comenta a não inclusão deste poema no livro *Viva vaia 1949-1979*:

> "Carlos:
>
> OBRIGADO por seu artigo. CUBAGRAMA não entrou por economia. Cores caras. Preferi POETAMENOS, de q gosto muito mais e q julgo mais importantes."

25·3·80

Carlos:

Obrigado por seu artigo. CUBAGRAMA não entrou por economia. Cores caras. Preferi POETAMENOS, de q gosto muito mais e q julgo mais importantes. Dos outros dois gosto menos. Achei q quebravam o ritmo. Mas para atender ao seu protesto, mando aqui uma cópia rara de uma tiragem especial do CUBAGRAMA. Vão tbém umas entrevistas q dei por aqui.

~~ABRAÇOS~~

Augusto

A impressão de apenas uma página em quatro cores pode elevar o valor e custo de um livro, mesmo passadas quatro décadas, ainda é uma diferença expressiva entre a impressor com uma ou quatro cores. Porém, mais do a questão da produção editorial em si, não considerada neste trabalho, a carta interessa como documento, pois mostra a razão de um poema se incluir ou não em uma antologia. A carta datada de 25 de março de 1980, certamente se refere a exclusão do poema da da antologia Viva vaia, publicada em 1979.

3.3 PÁGINAS VOLANTES

A leitura que se fez dos primeiros conjuntos de poemas, até a seção anterior, "Ovonovelo", seguiu a cronologia de publicação tal como se encontra no livro *Viva vaia*. A partir daqui, são propostos outros agrupamentos, não mais guiados inteiramente pela cronologia; são tomados por critérios alguns procedimentos que se aliam a uma mesma perspectiva de composição do poema.

Os seis poemas agrupado nesta parte foram compostos em um período de 15 anos: "Greve" (1961), "Cidade/city/cité" (1963), "Luxo" (1965), "Linguaviagem" (1967-1970), "Fim" (1972) e "Código" (1975).[9] Todos estes poemas parecem almejar uma existência material que vá além das folhas do livro montado em cadernos. Estes poemas expandem os limites da página do livro e do próprio gênero poema

"Greve" (1961)

Como foi dito, no poema "Caracol", integrado à seção "Ovonovelo", há um efeito de embaralhamento das letras por causa da variação de peso entre o claro e o negrito no corpo de texto. E existe, também, um efeito de camadas de transparências obtido pela repetição da palavra "Caracol". O que é apenas um efeito e uma virtualidade em "Caracol", está, agora, materializado no poema "Greve", que, até onde se conhece, é o primeiro e único poema na obra de Augusto de Campos estruturado em duas páginas como justaposição.

9 O poema "greve" foi composto em 1961 e publicado originalmente na *Antologia Noigandres 5*, em 1962. Posteriormente, integrou o livro *Viva vaia: poemas 1949-1979*, em uma seção homônima ao título do poema, formada unicamente por este poema. Os poemas restantes foram publicados no livro *Caixa preta*, de 1975; com a exceção do poema "Fim", foram publicado no livro *Viva vaia*, em 1979. "Cidade/city/cité" (1963) e "Luxo" (1965) integram a sessão "Cidade/Acaso/Luxo" de *Viva vaia*; "Código" integra a sessão "Enigmagens" e "Linguaviagem" é encartado na segunda capa do volume.

Na primeira folha do poema, imprimiram-se sobre papel vegetal cinco versos que se misturam com o texto impresso na segunda página branca: “arte longa vida breve/ escravo se não escreve / escreve só não descreve / grita grifa grafa grava / uma única palavra”.[10]

Cada um dos cinco versos (escritos em caixa baixa) subsistem como uma listagem que introduz o texto da segunda página. Há uma autonomia enunciativa que confere a cada verso um caráter enumerativo. No entanto, apresentam coesão e criam uma expectativa de que algo aconteça.

A independência dos versos pode sugerir gritos de protesto (“arte longa vida breve”). Um protesto que se manifesta a favor da arte, da escrita e da poesia. Sobre este aspecto, Rogério Barbosa da Silva diz que este poema “age contra o discursivismo de esquerda que começa a dominar o cenário e exerce pressão sobre os concretos.” (SILVA, 2005, p. 56). “Greve” é composto no início da “fase participante” da poesia concreta, que cobre, aproximadamente, os anos de 1961 a 1965. A temática social surge neste período, mas o Grupo Noigandres opõe-se sempre à poesia de engajamento discursivo.

No entanto, este poema aponta também outra direção, não apenas temática, como se observa nas respostas de Augusto de Campos a um questionário para o simpósio de Yale sobre poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1960.

> Passadas quatro décadas das primeiras experiências de poesia concreta, eu diria que os anos 50 a 60 caracterizaram o período de maior ortodoxia do movimento, algo como a serialização de todos os parâmetros musicais proposta pelos músicos pós-webernianos europeus. Nas décadas subsequentes ocorreu uma maior flexibilização da linguagem poética em favor da recuperação de estruturas frásicas (em relação ao elementarismo da 1ª fase, poemas constituídos de uma só palavra ou de poucos substantivos espacializados) e da incorporação do acaso (a partir das intervenções de Cage), mas essa flexibilização não deixou de ter em conta o rigor compositivo e o princípio da funcionalidade ou da necessidade formal do poema.[11]

O poeta fala em “recuperação de estruturas frásicas”, o que se pode compreender como um retorno ao verso. É possível percebê-lo, na primeira página deste poema, como estrutura, já que não se trata da estrutura espacial, já assimilada em sua poética.

10 O aforismo “Arte longa vida breve” (*Vita brevis, ars longa*) é atribuído ao grego Hipócratis e popularizada pelo poeta romano Sêneca. “Vida breve, arte longa” é usado também por Augusto de Campos como título de um ensaio escrito, em 1967 – e publicado no livro `À margem da margem` –, sobre a contribuição fundamental da arte russa no começo do século – Stravinski, Maliévitch, Kandinsky, Lissítiski – que precedeu a revolução de 1917, até o seu apagamento em 1930, com a ascensão de Stalin e a morte prematura de uma geração de importantes poetas: Mariana Tsvietáieva (1892-1941, suicídio), Maiakóvski (1893-1930, suicídio), Sierguêi Iessiênin (1895-1926, suicídio). (CAMPOS, A., 1989, p. 73-74)

11 Questionário do simpósio de Yale sobre poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1960 (Universidade de Yale, EUA, de 5 a 7 de abril de 1995). As perguntas foram formuladas por Kenneth David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker. Disponível em: <www.augustodecampos.com.br/yaleport>. Acesso em: 18 nov 2019.

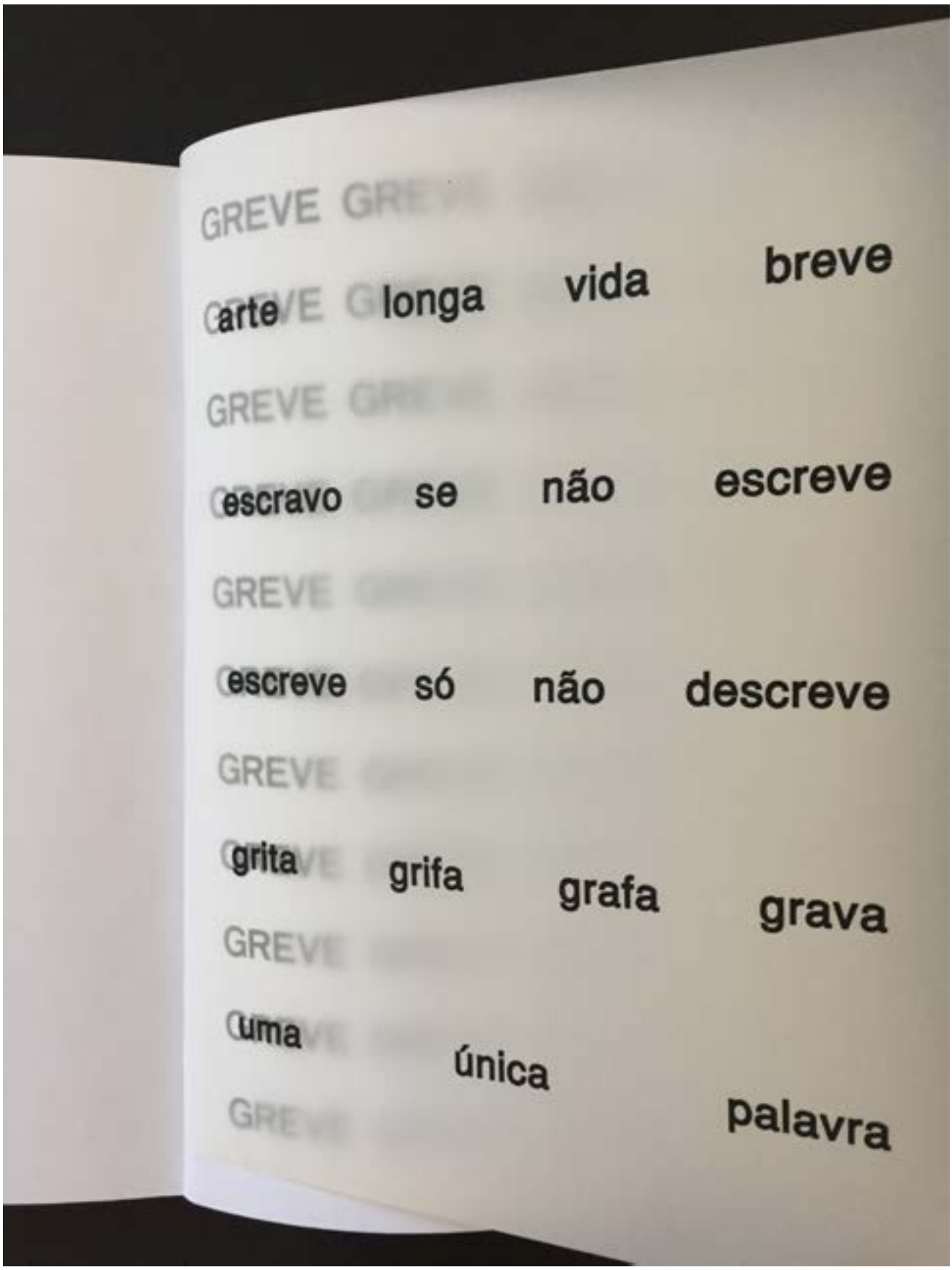
GREVE GREVE GREVE GREVE
arte longa vida breve
GREVE GREVE GREVE GREVE
escravo se não escreve
GREVE GREVE GREVE GREVE
escreve só não descreve
GREVE GREVE GREVE GREVE
grita grifa grafa grava
GREVE GREVE GREVE GREVE
uma única palavra
GREVE GREVE GREVE GREVE

A própria música das aliterações nos segundo e terceiro versos parece convergir a partir de frases que soariam bem se cantadas em coro de alguma praça pública (”escravo se não escreve / escreve se não descreve”). E os versos da frase seguinte (“grita grifa grafa grava”) são imperativos e incisivos e convidam à ação.

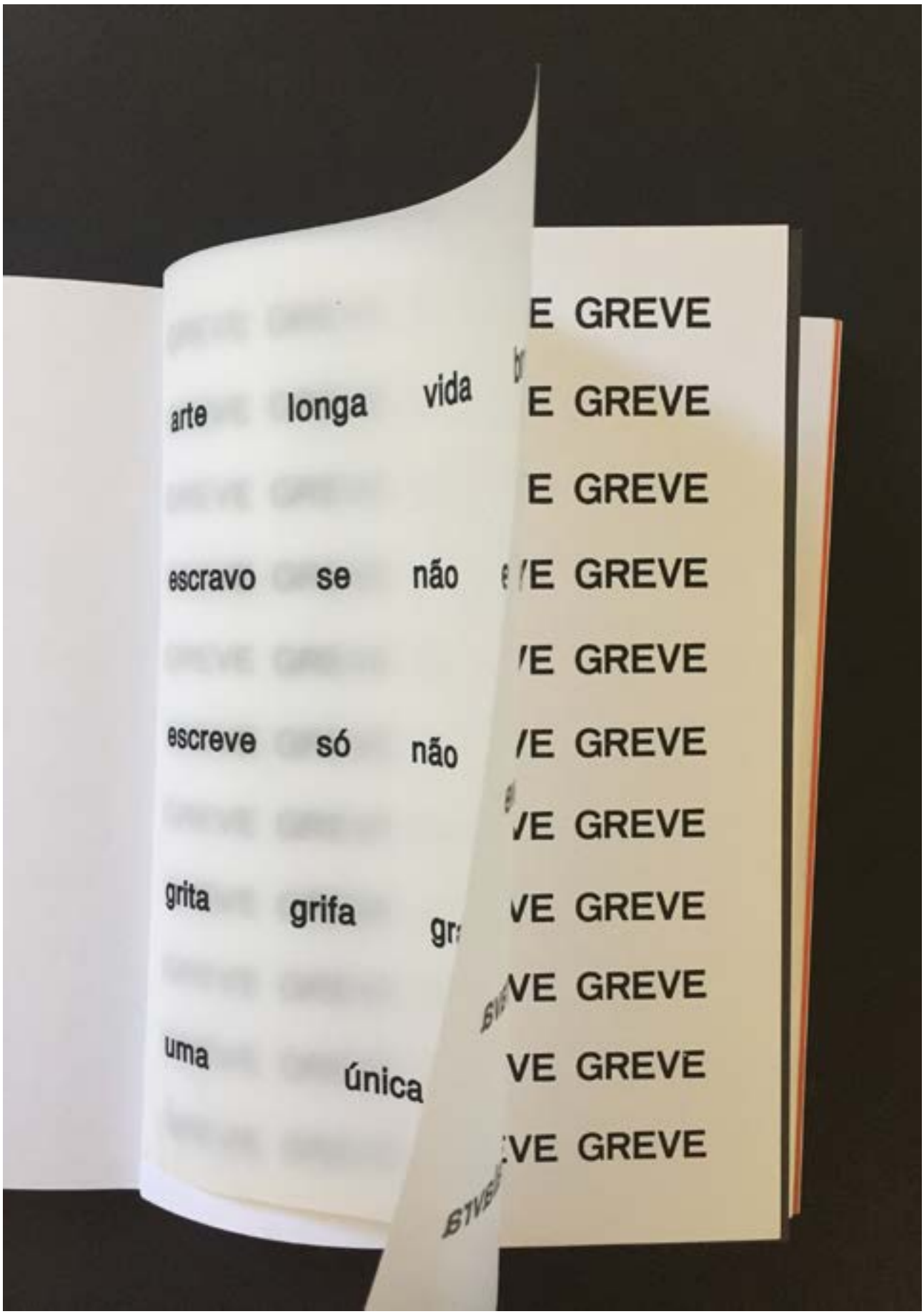
A segunda página fica um pouco opaca, como algo a ser revelado, ainda que seja visível sob a transparência. Este poema, além de se estruturar em duas páginas, pede do leitor o gesto, ação: é um convite ao movimento. O poeta pede ao seu leitor que este se mova e passe a página. Neste caso, não se trata apenas de virar a página em razão do limite de tamanho ou de extensão do texto. O gesto de virar a página faz parte do poema como estrutura e também como uma espécie de engajamento ao próprio poema.

Neste gesto de virar a página, há uma gradação. Quando as páginas estão justapostas, a opacidade da primeira página, dificulta um pouco a legibilidade do texto impresso na segunda página, mas não impede a leitura das palavras. Quando é feito o movimento de levantar a página, em certa altura, quase ao meio, não se lê, de fato, nada na página seguinte – o papel vegetal alcança sua total opacidade.

Gonzalo Aguilar diz “a transparência já não remete a si mesma como no *isomorfismo*, mas a uma instancia que excede e, em certa medida, a anula” (2004, p. 41). A transparência do papel não é total, mas “excede” justamente por criar um ruído ao chocar as duas camadas de texto (nas primeira e segunda páginas). Aguilar comenta ainda sobre as duas “superfícies” no poema: a de “decalcar” e outra como um “murmúrio” na página branca sob a transparência. Porém, quando se completa o gesto, o que era murmurado é agora gritado, grifado, grafado, gravado em “uma única palavra”: “GREVE”, impressa e repetida 44 vezes (em quatro colunas de 11 linhas) ocupando toda a página branca. Pode ser “gritada” como em coro na rua (com um ritmo bem marcado) e também “gravada” em cartaz ou *outdoor*.


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

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


E GREVE
arte longa vida
E GREVE
E GREVE
escravo se não
E GREVE
E GREVE
escreve só não
E GREVE
E GREVE
grita grifa
VE GREVE
VE GREVE
uma única
VE GREVE
VE GREVE

“Cidade/city/cité” (1963)

Este poema faz parte do livro *Caixa preta* (1975). “Cidade/city/cité” (1963) é um poema também da fase participante de Augusto de Campos. É impresso numa tira de papel de 37 cm (L) x 8 cm (A), com uma dobra.[12] O poema tem um enunciado disposto em uma única linha com aproximadamente 28,5 cm de extensão.

“Cidade” compõe-se de 29 substantivos da língua portuguesa que, em sua estrutura, têm prefixos diferentes, mas são formados pela mesma terminação: “cidade”, que foi retirada de cada um dos substantivos. Todos os prefixos foram agrupados, amontoados, aglomerados, concentrados formando uma longa linha. A sufixo terminação “cidade” retorna no final, formando a palavra “voracidade”.

A cidade é uma aglomeração de pessoas em um determinado local geográfico. O poema é um ajuntamento de unidades verbais compondo um todo, que é a cidade, qualquer cidade, o mundo todo. Cada palavra do poema é uma unidade com suas qualidades substantivas, como cada pessoa o é em sua substância. E na cidade encontram-se todas as diferenças e subjetividades que nos habitam: atrocidade, felicidade, mendicidade, simplicidade, velocidade, veracidade, vivacidade, voracidade.

12 Esta poema encontra-se em Viva vaia, impresso em uma tira de papel de 50 cm (L) x 8,5 cm (A) e dobrado duas vezes. O poema é composto de uma única linha com aproximadamente 50 cm (L) e um único enunciado.

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasimplitenaveroleravivaunivoracidade
city
cité

Os prefixos aparecem no poema em ordem alfabética, porém, esta ordem é subvertida no final, quando se “*ouvê*”.[13] “veloveravivaunivoracidade”. Conclui-se de imediato os substantivos “unicidade” e “voracidade”, mas a inversão evita a repetição do prefixo “univo”, que compõe o substantivo “univocidade”. Em uma camada vocal do poema, ouve-se ainda o adjetivo “voraz”, compondo “voraz cidade”.

Há também neste poema um raciocínio de “ritornelo”, pois, ao chegar à última palavra, “cidade”, todas os fragmentos anteriores são retomados para agregar o seu trecho final. E na horizontalidade da longa linha do poema, por extensão é possível

13 Palavra valise criada por Décio Pignatari.

depreender, ao longe, uma linha de horizonte que limita uma cidade[14]. No final do poema, logo abaixo da palavra “cidade”, lê-se também as palavras “city” (em inglês) e, na terceira linha, a palavra “cité” (em francês), indicando a formação da mesma cadeia de palavras nas duas línguas (ainda que não tenham significados correspondentes).

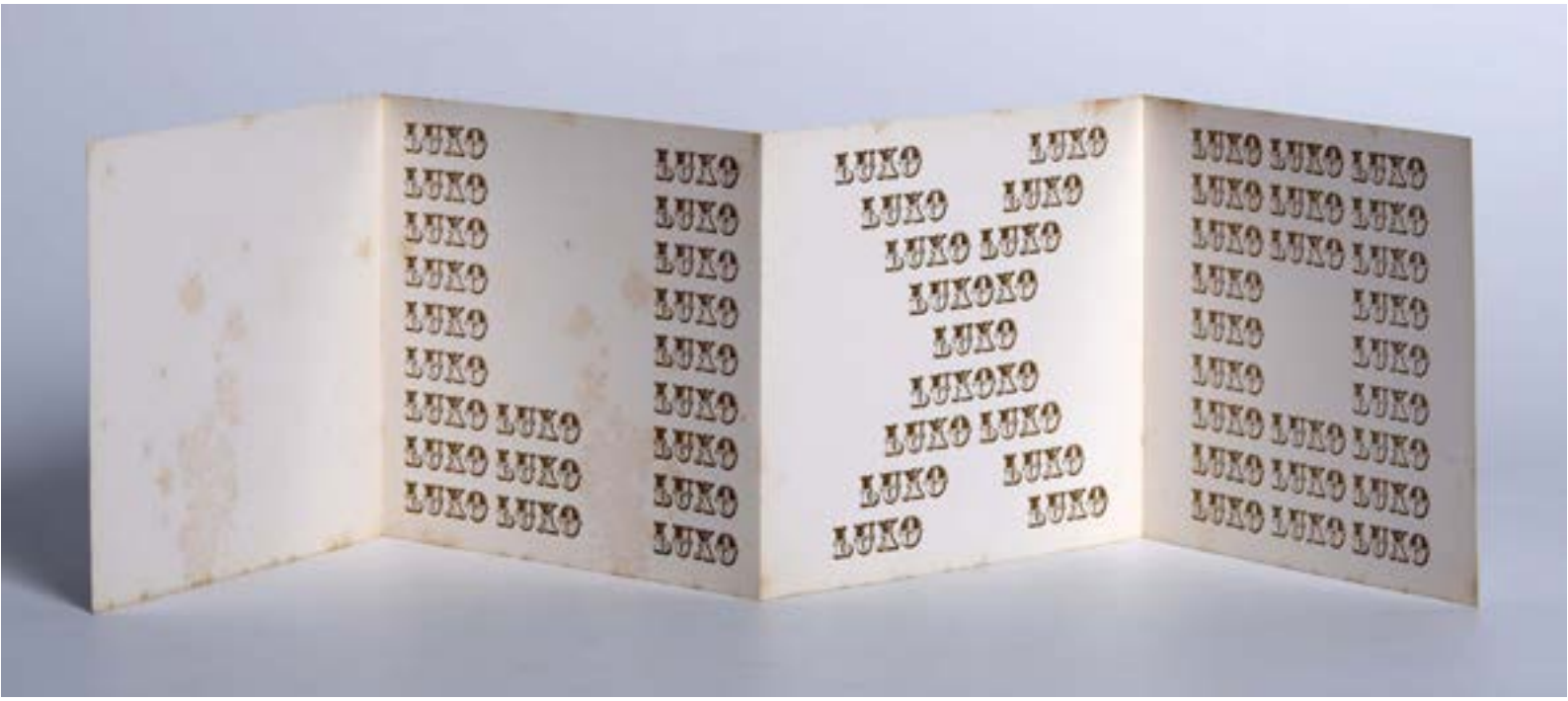
14 Montagem de Julio Plaza do poema “Cidade/city/cité” na Bienal de São Paulo, em 1987.

“Luxo” (1965)

Trata-se de um poema modular, já que a palavra “lixo”, em caixa alta, é composta pela repetição de muitos blocos compostos pela palavra “luxo”, também em caixa alta, na cor dourada e com um tipo de desenho ornamental. Cada letra da palavra “lixo” é um bloco composto em módulos da palavra “luxo”.

Este poema acrescenta uma informação nova àquilo que vinha sendo feito antes por Augusto de Campos: o uso de um tipo display ou fantasia (que são tipos geralmente feitos para serem usados em títulos, cartazes e em outras aplicações de tamanho grande.

À primeira vista, este poema poderia ser entendido como kitsch. Para Umberto Eco,



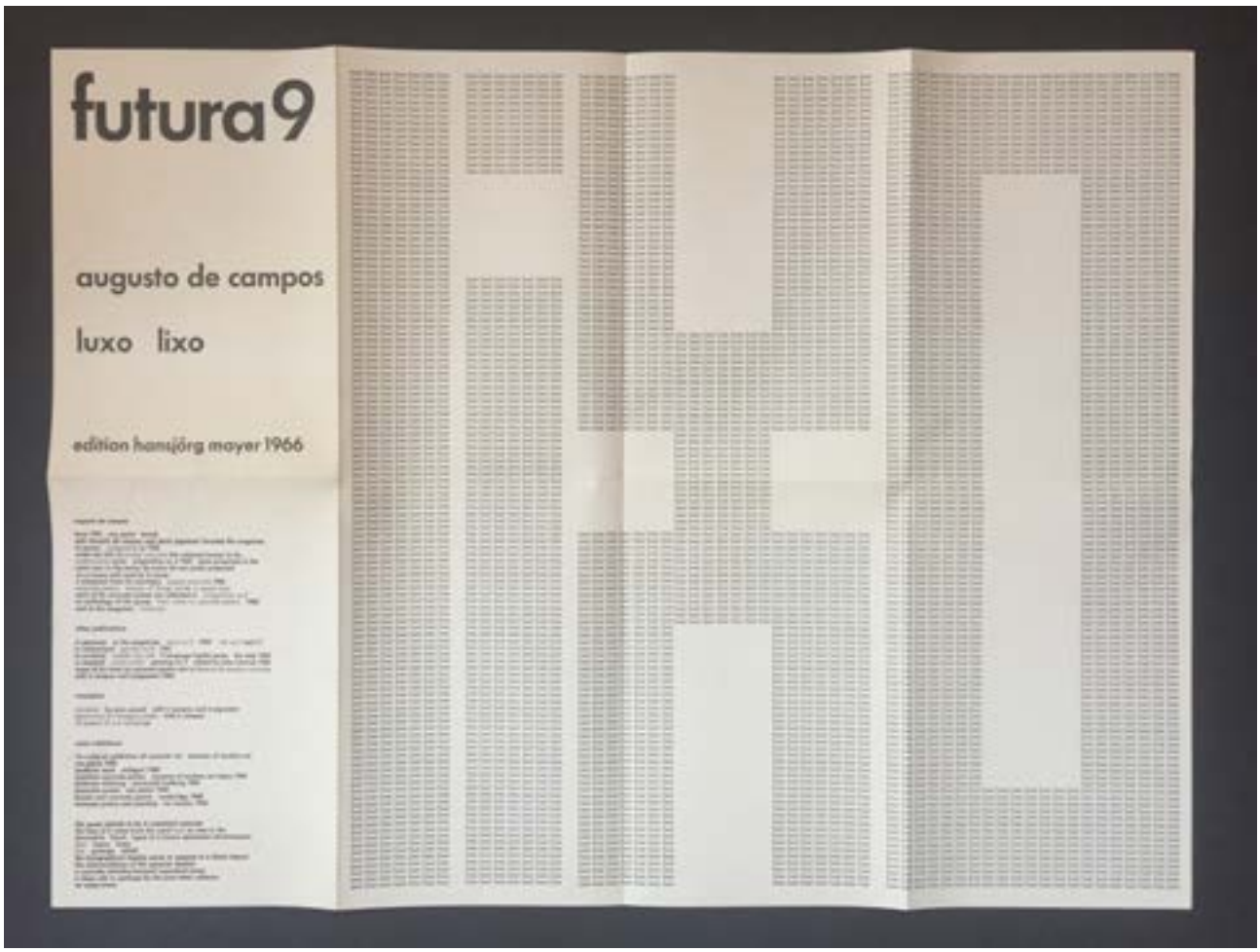
> Se o termo kitsch tem um sentido, não é, portanto, por designar uma arte que tende a suscitar efeitos, pois em muitos casos a arte também se propõe este objetivo, nem uma arte que utiliza estilemas surgidos em outro contexto, pois isso pode acontecer sem que se caia no mau gosto: kitsch é a obra que, para justificar a sua função de estimuladora de efeitos, se pavoneia com os despojos de outras experiência e se vende como arte sem restrições. (ECO, 2007, p. 404)

A citação de Umberto Eco esclarece uma questão: o poema "Luxo" utiliza um estilema – o ornamento – para sugerir o mau gosto, e a cor dourada acrescenta ao tipo um caráter luxuoso. Porém, o efeito decorativo do desenho da letra e a sua cor têm um efeito enganoso, já que a resultante *kitsch* é desmontada pela ironia crítica atribuída pela palavra "lixo". Na letra (ou bloco) "x" da palavra "lixo", vê-se a palavra "luxoxo", marcadamente de registro coloquial, que reforça a ironia do poema, mas acrescentando um traço de humor.

Umberto Eco acrescenta que o apreciador do kitsch "considera que está usufruindo de uma experiência qualitativamente alta" (ECO, 2007, p. 397). A apropriação dos elementos que poderiam ser kitsch funcionam para criticar o *kitsch* e o luxo, colocado pelo poema à categoria lixo.[15]

"Luxo", assim como o poema anterior ("Cidade/city/cite"), é impresso em uma folha solta e dobrada, com 37,5 cm (L) x 8 cm (A) e três dobras (quatro abas). As dobras do papel e a dimensão não são estruturais no poema. A primeira edição do poema encontra-se em *Caixa preta* (1975). Posteriormente o poema foi incluído em Viva vaia (1979) em preto sobre branco. Somente a partir da terceira edição de *Viva vaia*, em 2001, o poema é impresso com uma cor Pantone dourada. Em todas as edições de *Viva vaia*, o poema encontra-se na dimensão de 50 cm (L) x 13,5 (A), porém com apenas duas dobras.

15 No ano de 1967, "Luxo" foi publicada uma série de posters e reunidos em *An anthology of concrete poetry*, em 1968, organizado por Emmett Williams, com edição e projeto do designer Hansjorg Mayer. O cartaz tem uma a dimensão de 68 cm (A) x 48 cm (L). Todos os poemas foram reproduzidos utilizando o tipo Futura.



“Linguaviagem” (1967-1970)

A primeira edição de “Linguaviagem” trazia o subtítulo “cube-poem” e foi impresso, em 1967, com tiragem de 100 exemplares e design de Philip Steadman para o festival de poesia Brighton Ferstival, na Inglaterra. O poema tem a dimensão de 12,5 x 12,5 cm e três dobras.

De um lado do papel está escrito, em caixa alta e sem serifa, “VIALINGUAGEM” (impresso em verde sobre fundo branco) e do outro lado, também em caixa alta, “LINGUAVIAGEM” (em azul sobre fundo branco).

"Linguaviagem", edição de 1967.

"Linguaviagem", como "Cidade/city/cité" e "Luxo", compõe-se por uma faixa de papel dobrado, porém, entre as três peças, está é a única em que a dobra é estrutural. A dobra em "Cidade/city/cité" e "Luxo" não é fundamental em sua composição, pois justifica-se apenas por sua acomodação em livro. "Linguaviagem", ao contrário, é um poema-objeto, que precisa da manipulação do leitor para que se descubra outras camadas de sentido na palavra-ideograma, uma palavra valise.

A faixa de papel dobrada forma um cubo fechado nas laterais, mas aberto nas partes de cima e debaixo (formando um cubo vazado). O poema-objeto fechado (dobrado) permite a leitura da palavra "VIA/GEM", dividida de um lado e outro do papel. A palavra "LIN/GUA" é lida quando são abertas duas abas do poema. E desdobradas as quatro abas, surgem as palavras: "VIA/LIN/GUA/GEM".

Na primeira edição do poema, imprimiu-se em corpo pequeno a tradução das palavras para o inglês: "língua: tongue", "via: via", "linguagem: language" e "viagem: voyage". Em língua inglesa, parece impossível conseguir o mesmo resultado alcançado em português. Além da simetria da forma cúbica, existe ainda a simetria das palavras que podem ser decompostas

em agrupamentos de três letras que são estampadas em cada um dos quatro lados laterais do cubo (a solução vocabular encontrada em inglês não lhe permite boa tradução, já que "language" e "voyage" têm uma letra a menos do que as correspondentes em português).

Frente e verso do poema "Linguaviagem", edição de 1975, publicada em *Caixa preta*

Em 1970, Augusto de Campos imprime outra edição do poema, em sua versão original, que é também a mais conhecida, com mesma dimensão, porém em preto e branco. De um lado, "LIN GUA VIA GEM" (em preto sobre fundo branco) e do outro, "VIA LIN GUA GEM", em versão negativo (em branco sobre fundo preto). O tipo usado é condensado e sem serifa. A segunda edição foi publicada em *Caixa preta* (1975) e mais tarde encartada na segunda capa de *Viva vaia*, a partir da terceira edição, de 2011, publicada pela Ateliê Editorial.

Com o uso do preto e branco contrapondo à edição inglesa impressa com letras verde e azul (somadas ao branco do papel), e com o uso do tipo condensado e claro que substitui o tipo condensado e negrito, o poema condensa e imprime uma síntese minimalista almejada por Augusto de Campos naquele momento.

Frente e verso do poema "Linguaviagem", publicado na terceira edição de *Viva vaia – poesia 1949-1979*, em 2001

Quando o poema se apresenta em sua forma cúbica, o contraste da forma (fundo branco) e contra-forma (fundo preto) potencializa o volume do poema. O poema permite que as cores de fundo se alternem nos lados internos e externos do cubo. Quando as paredes internas do cubo apresentam o fundo preto (e texto em branco), há menos luz no espaço e, por isso, uma aparência de menos volume do lado de dentro. Quando, ao contrário, o branco ocupa o fundo das paredes internas, há mais luz e uma aparência de maior espaço interno.

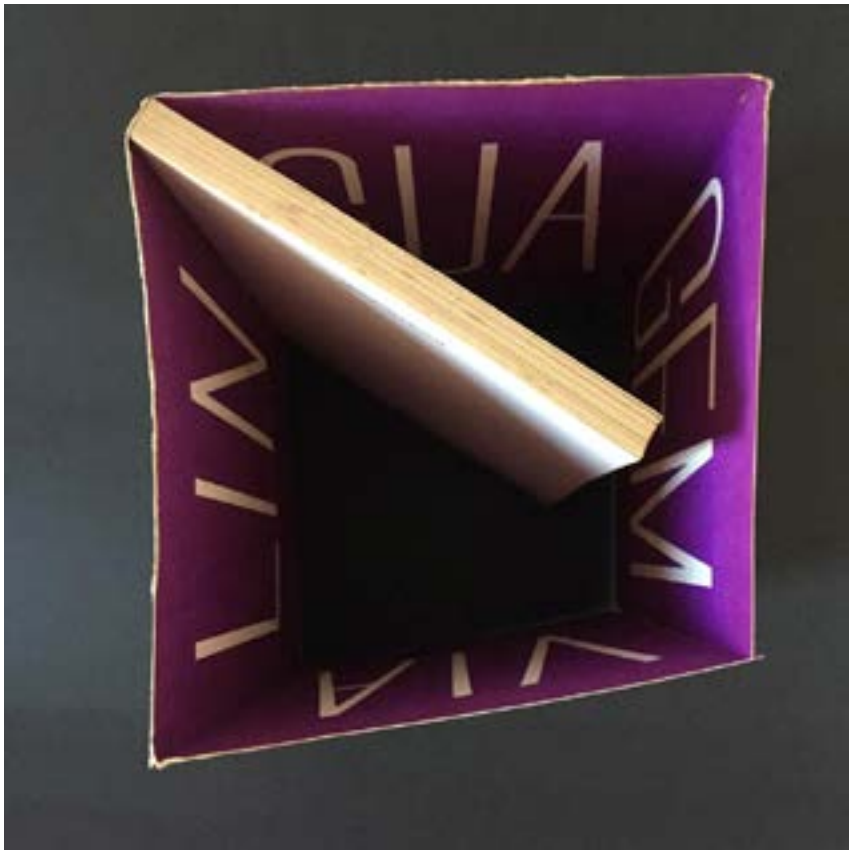
Este jogo de volume e luz em "linguaviagem" não tem um efeito tão pronunciado com o design de Philip Steadman, de 1967, já que o contraste ocorre no plano da forma (nas letras). Na edição seguinte, com projeto do autor, em 1970, o contraste ocorre no plano do fundo do poema, o que explica um maior rendimento na leitura do poema.

É também por esta razão que não se consideram estruturais as dobras nos poemas "Cidade/city/cité" e "Luxo". Fato que, se não acrescenta, não atrapalha em nada a leitura destes dois poemas. A dobra, sem dúvida, acomoda melhor os poemas por suas dimensões em *Caixa Preta* e, sobretudo, em *Viva vaia*, que tem suas folhas coladas na brochura. *Caixa preta* é, de fato, de um livro em forma de caixa.

Encontra-se, ainda, uma terceira variante do poema no livro homônimo, *Linguaviagem* (1987), que reúne algumas das traduções de Augusto de Campos para poemas de Stéphane Malarmé (1842-1898), Paul Valéry (1971-1945), John Keats (1795-1821) e William Butler Yeats (1865-1939). O poema é reproduzido na capa do livro, que talvez seja a melhor capa de livro projetada pelo poeta.

GUA
mallarmé valéry
GEM
keats yeats
crítica via tradução
augusto de campos
VIA
LINGUAVIAGEM
LIN
VIA
LIN
GEM
VIA
GUA
GEM

Para formar as quatro laterais do cubo, o autor usou a primeira e a segunda capa e as duas orelhas, porém, as cores de fundo e forma são o branco, que permanece e o violeta, no lugar do preto. Em preto foram impressos os nomes do autor e do livro.



A sua breve introdução para *Linguaviagem* é finalizada com este trecho: “Desviagens da poesia que (como Maiakóvski) – toda – é uma viagem ao deconhecido. VIA LINGUAGEM.” (CAMPOS, 1987) A partícula “des”, que indica ação contrária, enfatiza o desconhecido da viagem pela língua e pela linguagem. “Linguaviagem”, assim, como o poema “Greve”, expande os sentidos “verbivocovisuais” para o sentido “tátil” do leitor. Se a tatilidade do folhear de páginas é estrutural na materialidade do livro brochado, a condição de tátil torna-se estrutural também no poema “Greve”. Em “Linguaviagem”, o poema se solta do livro. Augusto de Campos havia alcançado a dimensão do espaço, agora alcança a dimensão do poema-objeto, em sua autonomia de peça única.

“Fim” (1972)

“Fim” é outro poema publicado em *Caixa preta* (1975). E “por exigir display especial, não pode integrar este volume”, escreve Augusto de Campos em nota no final de *Viva vaia* (1979).

O objeto é composto em duas lâminas soltas, de 14 cm (A) x 33 cm (L), dobradas ao meio. Na primeira lâmina, que funciona como uma capa, escreve-se o título “Fim”, em branco, com fonte sem serifa, em caixa alta e de desenho quadrado e simétrico, no qual as letras “f” e “m”, têm o mesmo tamanho e forma muito semelhantes (diferenciam-se pela rotação, além da letra “f” ter um traço a menos que a letra “m”). O título está impresso na parte da aba correspondente à contracapa, bem próximo à dobra, de modo que a palavra “FIM” é o poema e também o encerra.

Capa/contracapa do poema-objeto “Fim”

Folhas do poema-objeto “Fim”

A lâmina interna, que funciona como uma espécie de miolo de duas folhas (se comparada a um caderno), forma um desenho de traços simétricos recortados que lembra, à primeira vista, um gradeado, composto de duas camadas: em alto relevo na primeira folha e em baixo relevo na segunda folha. A parte interna da capa (correspondente às segunda e terceira capas), além de guardar o poema, são uma superfície complementar do poema que empresta contraste à forma das letras.

Uma grade cumpre a função de separar e encerrar uma coisa de outra. E o desenho do gradeado, não bastasse o limite que impõe, é composto pela palavra “FIM”, que se repete oito vezes de quatro maneiras diferentes: (1) horizontalmente da esquerda para a direita e (2) de traz para frente e também (3) de cabeça para baixo, horizontalmente da esquerda para a direita e (4) de traz para frente, também de cabeça para baixo, de maneira que as palavras se repetem espelhadas. Quando se passa a primeira folha, as palavras “FIM” que estão no centro da página se desmontam, deixando um vão, como um adiamento de sua chegada, que, mesmo tarde, virá quando o poema for fechado – o “FIM” é visto na contracapa, quase saindo da página. “FIM” apresenta o procedimento do corte com faca especial.[16]

16 É uma lâmina presa a uma guilhotina e feita para cortar papéis em gráfica, em formatos geralmente pouco convencionais. O formato da lâmina apresenta a forma do corte.

Se a grade separa e encerra uma coisa de outra, não se trata aqui de investigar que coisas seriam estas, já que o limite imposto pela palavra “FIM” compõe a forma e o tema do poema. A palavra “FIM” é o tema, é o poema e a sua estrutura junto com o seu suporte. Para o poema, parece não haver saída ou a saída é o próprio poema.

“Código” (1973)

Frente e verso do poema-objeto “Código”, edição publicada em *Caixa preta*

Este poema foi também publicado no livro *Caixa preta* (1975), com letras de desenho geométrico (círculos e retas). Foi impresso em preto sobre um disco branco de papel com 10,5 cm de diâmetro. Em movimento giratório sobre o mesmo eixo, as palavras formam um emaranhado sugerindo uma forma espiralada, que lembra os discos ópticos de Duchamp.

Gonzalo Aguilar, sobre este poema, diz que

> Não só estão ali o “código” e o “digo”, como também “dog” e “god” e, finalmente, o prefixo de união e companhia “co-“ que rege essa hipnose, eliminando as fronteiras entre poesia e leitor, imagem e olhar. A espiral é uma forma de imanência, começa e termina em si mesma para voltar a começar. Daí que a presença de Deus no poema seja irônica (deus metamorfoseado em um animal). Mas a espiral é também uma fuga, um encontro com essas forças que descansam na imanência e nos levam a outra coisa: essa outra coisa não é Deus, mas sim a crença na linguagem que percorre todas as práticas da poesia de Augusto de Campos. (AGUILAR, 2005, p. 278)

Para esta leitura, Aguilar se apoia nos “morfogramas (flip-poemas)”, publicados no livro *Música de invenção*, com um procedimento semelhante aos “profilogramas”, no qual imagens dos perfis de rosto de Gertude Stein e Ezra Pound, Anton

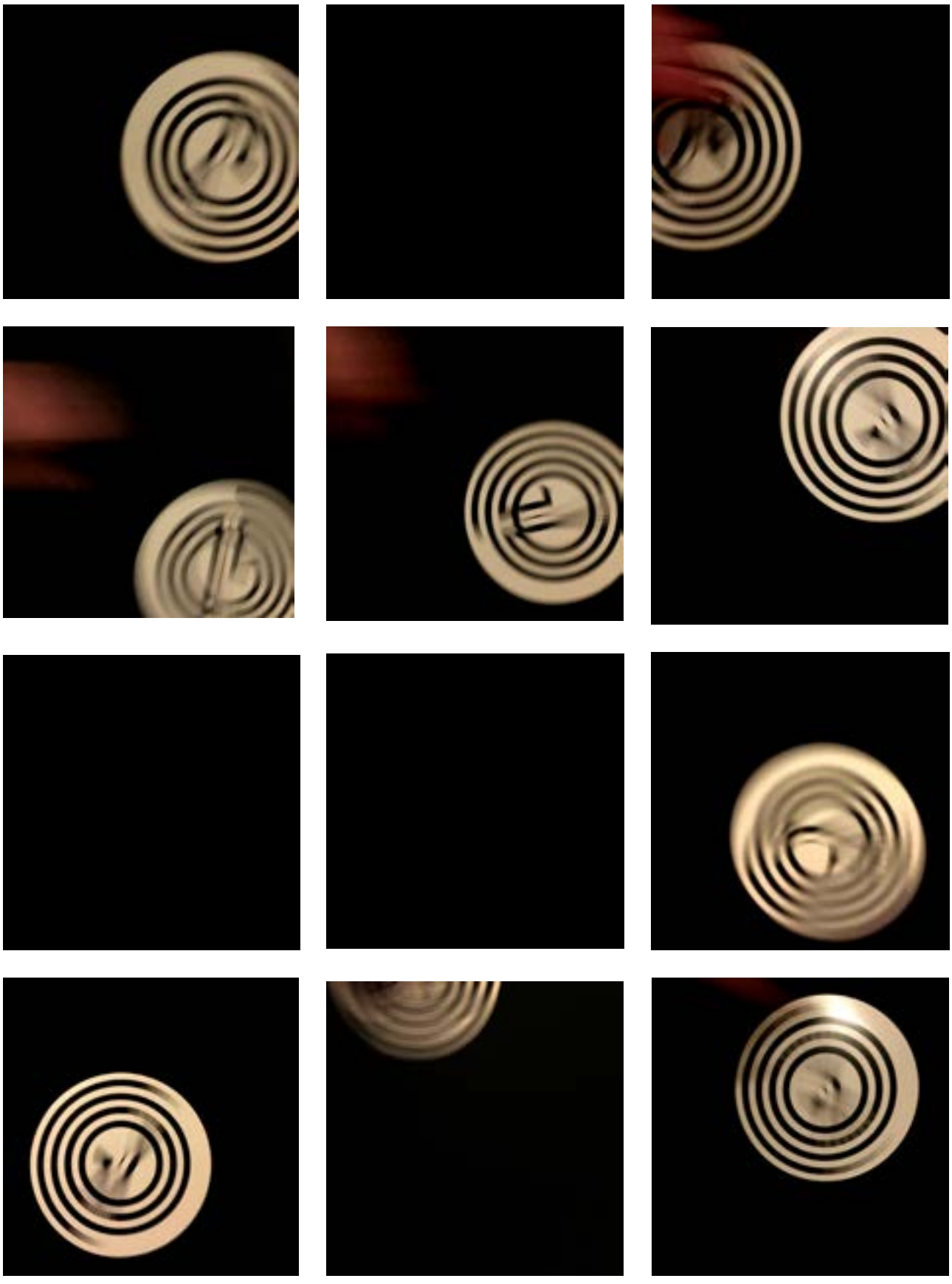
Webern e João Gilberto, John Cage e Pierre Boulez se fundem umas às outras. Nos "Morfogramas", a diferença reside no fato de que a fusão, em determinado momento, torna indistinguível saber quem é um e quem é o outro. Outras palavras podem ser lidas no poema "Código", como "cio", "oi", 'ld", que podem encaminhar a outras leituras.

Retomando alguns procedimentos, no poema "Luxo", a palavra "lixo" é formada com a soma da palavra "luxo", dando a entender o lixo como um excesso de luxo; em "Cidade/city/cité", a extensão do ajuntamento de palavras compõe o horizonte de uma cidade; e em "Linguaviagem", a palavra-montagem expande o poema ao campo da materialidade e da manipulação. No poema "Código", porém – ao contrário de "Cidade/city/cité", que poderá ainda aumentar à medida que a língua e seu vocabulário se expandirem – a palavra apresenta uma alta compressão gráfica, com uma redução de largura; como uma música composta com um único acorde, no qual as variações podem estar em outras palavras que podem se desdobrar da palavra código.

"Código" (1973) é um ideograma, um logotipo, um logo-poema. Um poema que quer ser óptico, como os "Rotoreliefs" de Duchamp:

> uma nova sequência de discos (agora em cores)
> veio em 1935
> rotoreliefs
> para serem colocados num toca-discos
> discopteca
> instruções:
> "estes discos girando a uma velocidade de 33 rotações,
> darão impressão de profundidade
> e a ilusão de óptica
> será mais intensa
> com um olho
> do q com dois"
>
> (CAMPOS, A., 2009, s/p)

Augusto de Campos, neste trecho da prosa-porosa publicado em *Reduchamp* (livro em parceria com Julio Plaza), fala dos discos ópticos de Duchamp, de onde se pode presumir um ponto de partida na composição do poema. Mas não apenas, já que a própria ideia de condensação via ideograma é apresentada pelo poema.



Imagens do poema-objeto “Código” em movimento

A primeira publicação de "Código" ocorre, em 1973, estampado como um logotipo que identifica a revista de poesia *Código*, editada por Erthos Albino de Souza e Antônio Risério. Se "Código" se aproxima dos discos ópticos de Duchamp, pode ser entendido também como um reay-made "duchampiano". O que faz deste logotipo um logo-poema ou, simplesmente, um poema, é o fato de ter sido retirado de um contexto de projeto gráfico de capa de uma revista e inserido no contexto da poesia de seu autor. O poema é publicado na sua versão em lâmina solta no livro Caixa preta (1975) e posteriormente inserido na seção "Enigmagens", em *Viva vaia* (1979).

Estes poemas se diferenciam de outros poemas mencionados anteriormente por seu caráter objetal, como menciona Pignatari:

> E assim, pois, que pintura, escultura, poemas e romances continuam e continuarão a ser produzidos, como objetos válidos em si mesmos, objetos que criam formalmente a sua própria função, exibindo a ideia sensível que são. Objetos-bens-de-consumo, sim, mas no âmbito do pensamento e da sensibilidade, inconversíveis que são a valores meramente utilitários. (Pignatari, 2006, p. 154)

Estes poemas – estes objetos sensíveis – experimentaram outras formas de existir, demandando do leitor outra forma de uso, uma leitura que incluísse outros sentidos além do visual e do sonoro, uma camada material da estrutura verbal. Pignatari já antecipa o caráter mercadológico da poesia visual, já muito antes experimentada na pintura e na escultura. Para além dos "objetos-bens-de-consumo", a poesia concreta e a poesia de Augusto de Campos tencionaram a estrutura do poema rompendo sua "forma-função", expandindo-a para além do verbo e do verbal.

3.4 INVENTAR & INVENTARIAR, COLAGENS

Observou-se, até aqui, um interesse crescente por recursos tipográficos na poesia de Augusto de Campos: do verso à estrutura espacial, chegando, em seguida, ao poema objeto. Os conjuntos de poemas "Popcretos" (1964-1966) e "Profilogramas" (1966-1974) experimentam a colagem e a fotomontagem, procedimentos amplamente praticados já pelas vanguardas artísticas da primeira metade do século XX.

POPCRETOS (1954-1966)

Cinco poemas pertencem a esta série: "Olho por olho" (1964), "SS" (1964), "O anti-ruído" (1964), "GOLDwEATER" (1964) e "Psiu!" (1966), mais o texto de introdução "breve exposição sobre uma explosição de expoemas (out-nov 64)", publicado originalmente no catálogo da exposição *Popcretos*, realizada com Waldemar Cordeiro na Galeria Atrium, em São Paulo, em dezembro de 1964.[17]

> popcretos
>
> colhidos e escolhidos
> no aleatório do ready made
> de agosto a novembro de 1964
> por uma vontade concreta
>
> (CAMPOS, 2014, p. 123)

Neste trecho que abre a introdução, é explicitada a relação ao *ready made* de Duchamp. E o "aleatório" (também cageano) evidencia os fragmentos de papeis encontrados ao acaso em revistas e jornais e recortados para compor o poema.

17 A série "Popcretos" foi publicada na revista *Invenção 4* em dezembro de 1964 e, posteriormente, no livro *Viva vaia* (1979).

Caetano Veloso compos "Rap popcreto", uma colagem sonora formada pelo recorta do pronome "quem" de várias músicas do cancioneiro popular brasileiro, faixa incluída em *Tropicália 2*, disco que fez com Gilberto Gil em 1993. Observa-se ainda no disco coletivo *Tropicália*, de 1968, uma influência joyciana – via Augusto e Haroldo – na canção "Batmakumba", com essa palavra-montagem que, além do título, constitui a letra.

GOLD
GOLD
GOLD
GOLD

Em “GOLDwEATER”, tomado como exemplo, papéis de maços de cigarro e de embalagens das moedas de chocolate são colados sobre madeira. Rosalind Krauss diz que

> O pedaço de colagem afirma sua existência enquanto objeto real e, ao mesmo tempo, sua capacidade de representar, significar, substituir algo mais. Porém é precisamente por ser um pedaço da realidade que ele toca em algo inerente ao próprio processo de representação. Pois o elemento da colagem é sempre, ou quase sempre, um fragmento, e se for um objeto inteiro – como uma caixa de fósforos ou um maço de cigarros –, tratar-se-á como toda evidência de um objeto desenraizado, arrancado de seu próprio mundo. Sua condição de fragmento é essencial para a colagem, permite-lhe agir nas pretensões à integralidade de toda representação. (KRAUSS, 2013, p. 166-167)

Os papéis colados como o objeto real, de que fala Krauss, não estão inseridos no poema, o objeto real é todo o poema colado na madeira – espaço estrutural como espaço significante. A colagem compõe-se dos papeis inteiros das moedas de chocolate e dos papéis fragmentados dos maços de cigarro, que, mesmo desenraizados do seu próprio mundo, têm a sua iconicidade retomada – como manifestação do real.

> GOLDwEATER: o papaouro. 2 maços de cigarros goldleaf (made in London, todo um status social) – leaf + uma moeda de chocolate. A contaminação do ouro. Do signo carregado de iconicidade (gold + cor + textura) ao não-signo (quadrado branco) semanticamente contaminado. Máximo e o mínimo de redundância. Da desintegração do objeto à autoantropofagia semântica: moedas comidas.

Os recortes de maços de cigarro são reconhecíveis porque foram antes informados pelo autor em seu texto de introdução. Há uma recusa à abstração em função do real que representa e substitui a palavra neste poema. Mesmo a palavra “gold” lida nos papéis de cigarro, cumprem a função que tem a cor dourada nos papéis da embalagem do chocolate, como uma metonímia, tomando a parte pelo todo. O poema não é simbólico, mas usa elementos com carga simbólica para esvaziar e banalizar o discurso que vende um *status* social.

Para alcançar um efeito visual pretendido como composição visual, o autor articula os elementos do poema entre papéis inteiros e pedaços, mas carregados de iconicidade.

A recusa da abstração tem relação com a crítica que o poema quer fazer e faz. As palavras que são lidas neste poema (“100 cruzeiros” e “gold”) carregam uma função mais fortemente visual do que verbal. Em contrapartida, as imagens que compõem o poema alcançam uma figuração que substitui a palavra.

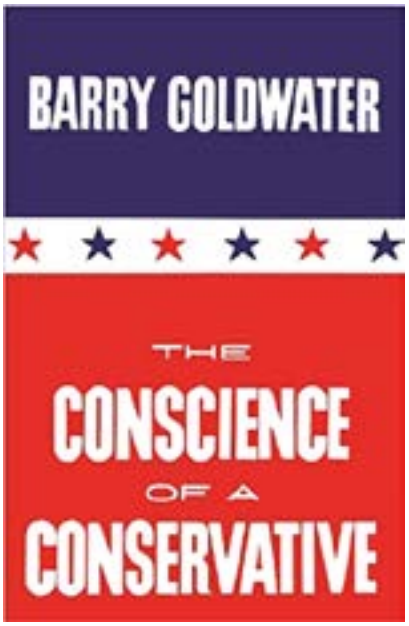
O título do poema – “GOLDwEATER” –, escrito em caixa alta, como que um letreiro luminoso, ressaltando as palavras da língua inglesa “gold” (ouro, dinheiro, riqueza)[18] e “eater” (comedor). A consoante “w”, que aparece em caixa baixa, sugere o pronome “wE” (nós) e, por aproximação, a palavra “weather”, que significa “desbotar, descorar, estragar (pela ação do sol, ar, vento, etc.)”[19].

Alguns anos antes da elaboração do poema, foi publicado o livro *The conscience of a conservative* [A consciência do conservador] (1960)[20], do senador e militar americano Barry Goldwater (1909-1998), conhecido como “Sr. Conservador. O título GOLDwEATER aproxima-se sonoramente e visualmente do sobrenome Goldwater, como um trocadilho. A capa da primeira edição do livro, com as cores da bandeira americana, lembra mais as embalagens de maços de cigarro do que a capa de um livro. Se é apenas uma coincidência que o título do poema se aproxime do sobrenome do personagem, o fato de tratar-se de um político e militar conservador já é um forte indício de admissão desta hipótese.

18 Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/ingles-portugues-moderno/gold/>. Acesso em: 17 de maio de 2020.

19 Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/ingles-portugues-moderno/weather/>. Acesso em: 17 de maio de 2020.

20 A primeira edição do livro foi publicada pela editora Victor Publishing Company, em 1960.



PROFILOGRAMAS

Os primeiros “Profilogramas” foram publicados em *Viva vaia* e compõem-se, incialmente, de quatro poemas sem palavras que têm a colagem como procedimento: “profilograma 1: pound / maiakóvski” (1966), “profilograma 2: hom’cage to webern” (1972), “sousândrade 1874-1974 (fotopsicograma)” e “janelas para pagu” (1974).

Desdobrado o primeiro conjunto, os “Profilogramas” compõem também seções em livros de poemas posteriores de Augusto de Campos. O nome dado a estes conjuntos é definido pelo próprio autor como

> Poemas (às vezes sem palavras), que tentam ser também biogramas. Retratos poéticos que têm a ver com a personalidade daqueles em que se inspiram: interpretações gráficas que podem ter como tema seja uma frase pessoal do homenageado ou um

> poema de minha autoria, seja a tradução de algum trecho autorreferencial, ou até fotos do autor-tema. (CAMPOS, A., 2011, s/p)

Os "Profilogramas", como explica o autor, compõem-se de "interpretações gráficas" que podem ter recursos gráficos diversos: a fotografia, o desenho ou a tipografia. O exemplo a ser tomado é o "Profilograma (Rimbaud Wake)", publicado, em 1992, no livro *Rimbaud livre*, de poemas do autor simbolista francês Arhur Rimbaud (1854-1891) traduzidos por Augusto de Campos.

O poema compõe-se de duas imagens: a xilogravura "A grande onda de Kanagawa", conhecida também apenas como "A grande onda", do pintor e gravurista japonês Hokusai (1760-1849) – uma das imagens mais conhecidas do mundo –, e um retrato de Rimbaud gravado em água-forte pelo artista e escritor francês Valentine Hugo (1887-1968).

"A grande onda", de Hokusai, à esquerda, e, ao lado, a gravura de Rimbaud feita por Valentine Hugo

Algumas aproximações podem ser feitas entre os dois autores. Um trecho de "O barco bêbado", um dos poemas mais conhecidos de Rimbaud, sugere uma imagem que "infunde uma dramaticidade implacável à holovisão do navio-poeta" (CAMPOS, 1992, p. 15-16): "Das ondas a rolar atrás de suas vitimas" (tradução de Augusto de Campos) (CAMPOS, A., 1992, p. 29). As "ondas" deste verso são uma metáfora, mas podem ser aproximadas, por seu tema, à imagem de Hokusai, em que uma grande onda (com o Monte Fuji ao fundo) põe em perigo pequenas embarcações.

Em outra aproximação (por contraste), os versos finais e muito conhecidos do poema "Canção da mais alta torre": "Por delicadeza / Perdi minha vida. / Ah! Que venha o instante / Que as almas encante!" (CAMPOS, A., 1992, p. 45), poema dramático escrito em maio de 1872, quando Rimbaud tinha 18 anos, contrapõe ao tom contemplativo do haicai escrito por Hokusai antes de morrer, seguindo a tradição japonesa, e que se encontra gravado em seu túmulo: "Transformado em alma, parto à vontade para o campo de verão" (tradução literal de Chika Takeda).[21]

Este "Profilograma (Rimbaud Wake)", de 1992, estende-se por cinco páginas dobradas, formando uma faixa em zigue-zague, intercaladas no miolo do livro. Em cada página, as mesmas duas imagens ("A grande onda de Kanagawa" e o retrato gravado de Rimbaud), que, apesar de se aproximarem da técnica de colagem, estão justapostas por um procedimento de opacidade, no qual as camadas de transparência, conseguidas através de recurso digital, fundem uma imagem à outra ou as sobrepõem.[22]

21 Esta tradução encontra-se em uma nota escrita por Ronald Polito para o livro *Poemas* (2002), de José Juan Tablada.

22 O efeito de transparência e opacidade, analogicamente, pode ser conseguido através de solventes como o tíner.

Sobre as imagens digitais, Geoffrey Botchen – *citado por* Adolfo Montejo Navas – diz que

> Se por um lado "As imagens digitais não são tanto signos da realidade quanto signos de signos. São representações do que já é considerado uma série de representações", o certo é que "as imagens digitais estão mais próximas em espírito dos processos criativos da arte do que dos valores do documentário". (NAVAS, 2017, p. 52)

Esta colocação de Botchen complementa aquela feita por Krauss, quando esta diz que "O pedaço de colagem afirma sua existência enquanto objeto real e, ao mesmo tempo, sua capacidade de representar, significar, substituir algo mais." (KRAUSS, 2013, p. 166) Se no "Popcreto" "GOLDwEATER" (1964) os fragmentos de papéis colados se deslocam de seu contexto para se inscrever semanticamente como poema, no "Profilograma (Rimbaud Wake)" (1992), as imagens digitais dissolvem o "objeto real" e dissolvem também sua "intencionalidade semântica".

A xilogravura de Hokusai, originalmente colorida, foi alterada para tons de cinza. As duas imagens justapostas apresentam, em cada uma das cinco páginas, níveis de opacidade diferentes. A imagem de Rimbaud aparece de ponta-cabeça nas primeira, terceira e quinta páginas. A circularidade da imagem evoca o movimento do poeta como que levado pelas ondas.

Augusto de Campos afirma que:

> Os poemas-sem-palavras, os "poemas semióticos", que constituem apenas uma das vertentes da poesia concreta – pois esta, em outros textos, continua a explorar as virtualidades da palavra, com ênfase no parâmetro semântico –, têm sido normalmente apresentados ao lado de poemas-com-palavras, em publicações e antologias de cunho internacional. O que os distingue da produção propriamente pictórica e a clara intencionalidade semântica. (CAMPOS, A., 2015, p. 108)

Se a "intencionalidade semântica" não é percebida no "Profilograma (Rimbaud Wake)" – como ocorre no Popcreto" "GOLDwEATER" –, o que faz com que este "Profilograma" possa ser reconhecido como poema é algo que está fora do seu limite enquanto objeto de linguagem (visual e sem palavras), que, por extensão, como um ready made, é alocado para o contexto poético.

> "a poesia concreta, ao proclamar-se "antiliteratura", nada mais faz do que explicitar e aguçar um conflito que subjaz na essência da poesia, esse corpo estranho,

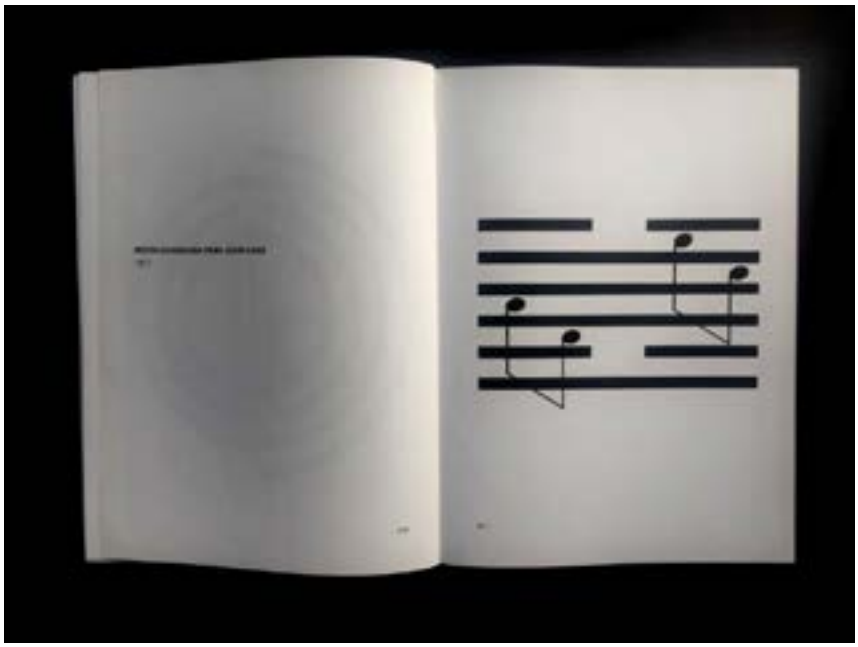
> incômodo e inqualificável que vive perturbar a "literatura." (CAMPOS, 2015, p. 106).

Se a poesia pode ser considerada um "corpo estranho" à literatura, o "Profilograma (Rimbaud Wake) – assim como "Popcreto" GOLDwEATER" – é também um corpo estranho ao gênero poema. No entanto, se é um "corpo estranho" ou um objeto que extrapola os limites do poema (já que a sua "intencionalidade semântica" não é reconhecida), melhor seria indagá-lo como signo poético, capaz de "inventar & inventariar" os elementos de sua sintaxe.

3.5 ACASO, ASEM PALAVRAS

As duas peças seguintes, também sem palavras, apresentam procedimentos que as aproximam da colagem, já que seus elementos foram apropriados (decalcados ou redesenhados) e aderidos como poemas.

"Pentahexagrama para John Cage" (1977)



Este poema foi publicado na sessão "Enigmagens" (1973-1977), do livro *Viva vaia 1949-1979*, antecedido pelo poema "código" (1973).[23] "Enigmagens", palavra-valise-joyceana, é formada pela junção das palavras enigma e imagens – as seis letras invertidas de umas das palavras formam a outra, exceto a letra "s".

"Pentahexagrama para John Cage" (1977) é, de fato, um(a) "Enigmagem" de leitura não muito fácil, já que compõe-se de uma montagem de dois códigos distintos: notas musicais e um signo de origem chinesa que lembra a pauta musical ou o pentagrama musical.

As quatro notas musicais, agrupadas duas a duas, são facilmente detectáveis, mas para saber a sua altura e nome é necessário entender o outro signo composto de linhas, que é um dos hexagramas do *I Ching: o livro das mutações* (1995).

O *I Ching* é o mais antigo dos livros clássicos chineses e está entre os mais antigos livros da humanidade. Não há precisão de sua origem, que remonta ao séc. XII a.C. O *I Ching* baseia-se nos oito trigramas (O Criativo, O Receptivo, O Incitar, A Quietude, O Abismal, O Aderir, A Alegria e A Suavidade), que são formados pelo conjuntos de variantes das linhas contínuas (Yang **—**) e descontínuas (Yin **– –**): Os trigramas são anteriores ao *I Ching* e de suas combinações compõem-se os 64 hexagramas em que se baseiam *I Ching* ou *O livro das mutações*:

O hexagrama usado pelo Augusto para compor o seu poema é o hexagrama "49/Revolução", composto pelos trigramas "Aderir" (inferior) e "Alegria" (superior). McLuhan, em seu livro *O meio é a massagem* (2018) cita uma fala de John Cage que ajuda a compreender a inclusão e a razão deste hexagrama no poema: "Ele [o *I Ching*] me disse para continuar o que eu vinha fazendo, e espalhar alegria e revolução" (McLuhan, 2018, p. 119). O hexagrama "Revolução" significa "remoção daquilo que se tornou antiquado" (*I Ching*, p. 461). Isso indica o que se conhece de John Cage, um músico radical e também revolucionário.

A formação dos hexagramas ocorre da linha inferior (primeira linha) para a linha superior. O poeta, com este hexagrama compõe, não um pentagrama, mas um "pentahexagrama" musical quando insere quatro notas sobre a pauta. A contar da primeira linha (como uma partitura), as notas são: "dó", "lá" e "sol", "mi". A música se utiliza de diversos sistemas de notação para representar o som. Os monossílabos dó, ré, mi, fá, sol, lá, si foram introduzidos pelo monge beneditino Guido de Arezzo (992-1050 d.C.) e são utilizados em línguas latinas.

23 O poema "código" (1973), como foi dito, está originalmente publicado em *Caixa preta* (1975), livro composto com Julio Plaza. "pentahexagrama para john cage" (1977), não fosse a sua publicação posterior, caberia ao conjunto de *Caixa preta* sem interferir em sua unidade.

O sistema alfabético C, D, E, F, G, A, B, introduzido pelo Papa Gregorio (540-604 d.C.), é usado e em inglês, grego, entre outros países. No Brasil é utilizado as duas formas: dó (C), ré (D), mi (E), fá (F), sol (G), lá (A), si (B). Sendo assim, as quatro notas utilizadas por Augusto de Campos no poema, "dó", "lá", "sol" e "mi", equivalem às letras C, A, G, E, que compõem o sobrenome do músico: CAGE.

Em uma leitura secundária, é possível extrair, a partir da tradução do seu sobrenome, o substantivo "cage" (gaiola), que o hexagrama ou "pentahexagrama" sugerir como imagem: um músico preso ou enredado pelo som.

Segunda Vera Terra, Cage descobre o *I Ching* em 1951, ano em que compõe *Music of changes*,

> "uma clara alusão ao livro de sabedoria chinesa, chamado *O livro das mutações* (*The book of changes*). O título pode ser ainda entendido como uma referência às mudanças que John Cage efetua em seus processos composicionais.
>
> *Music of changes* assume um papel relevante na poética cageana por ser a primeira peca em que são empregadas operações de acaso baseadas no *I Ching*." (TERRA, 2000, p. 92)

As operações do acaso foram usadas estruturalmente por Cage em algumas de suas composição, os hexagramas estruturam, por exemplo, seções ou mesmo a duração.

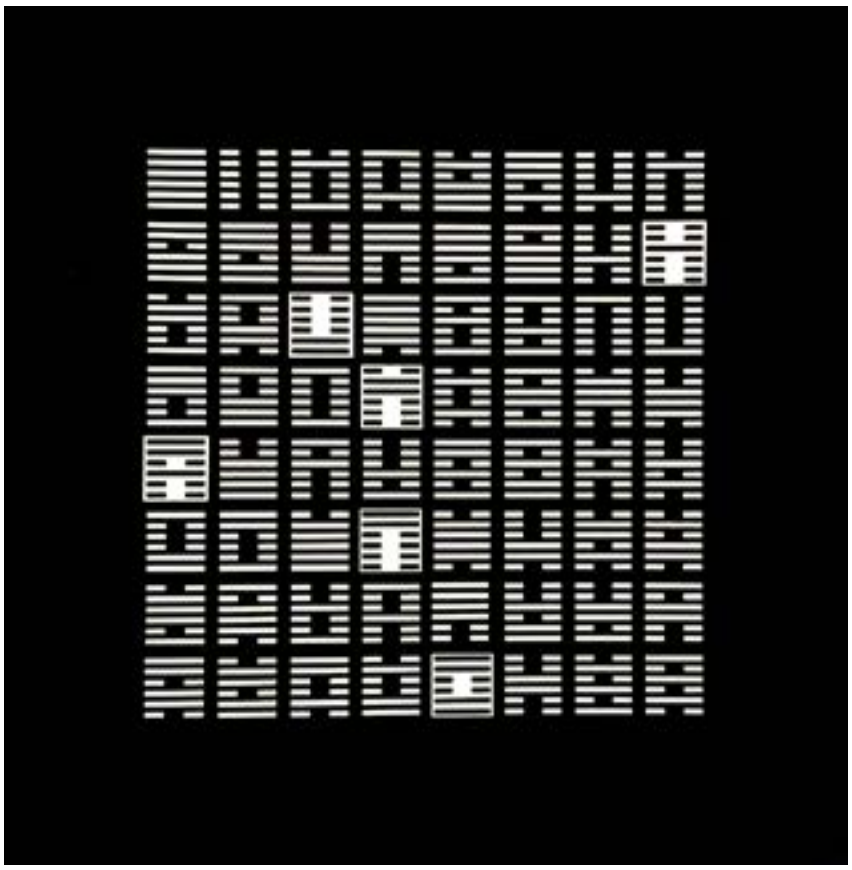
Uma das formas de se obter um hexagrama como resposta, consiste nos jogos de dados – "um lance de dados jamais abolirá o acaso". Em uma de suas peças mais radicais, *4'33"*, cujo título determina o limite de tempo, o acaso atua de forma unânime, quando, neste espaço de tempo, a ambiência sonora em que a peça acontece é a sua materialidade, é a própria música, feita de ruído e silêncio.

"Humano" (2014)

Este poema, que se encontra na contracapa de seu último livro, *Outro* (2015), em vermelho sobre fundo verde, encontra-se em versão preto e branco no miolo do mesmo livro.

O poeta utiliza novamente o *I Ching* como motivo e imagem para um novo poema, que apresenta unicamente os 64 hexagramas em sua ordem de sucessão.

Seis hexagramas, por sua forma, representam, cada um, as



letras da palavra humano: H: “16 (Entusiasmo)”; U: “19 (Aproximação)”; M: “45 (Reunião)”; A: “53 (Desenvolvimento)”; N: “20 (Contemplação)” e O: “61 (Verdade Interior)”. As cores aparecem espelhadas para marcar contraste e destacar os respectivos hexagramas dos restantes. Um poema feito a partir de um lance do acaso e do olhar atento do poeta.

De uma modo mais abrangente, *O livro das mutações* opera através de uma cosmogonia que toma emprestada a sua simbologia dos elementos da natureza com especificidades metafísicas (céu/criativo e terra/receptivo) e da natureza (trovão/incitar; montanha/quietude; água/abismal; fogo/aderir; lago/alegria e vento/suavidade) como princípio moral e ético.

Henry Normand diz que

> a raiz única da tradição chinesa é reencontrada no taoísmo. Os três mundos – Céu, Terra e Homem – têm um suporte “vazio”; da mesma forma, é possível considerar que o Tao seja, em sua origem, vazio, fator que lhe confere um verdadeiro sentido de eternidade. (Normand, 1993, p. 71)

John Cage absorve o vazio taoista, e o silêncio encontra eco em sua música. Joan Retallack, na apresentação do livro *Musicage*: palavras (2015) escreve que a operação do acaso cageana "era uma forma de escapar da armadilha do ego, das emoções, do habito" (Cage, 2015, p. 37), que está na base do taoísmo: "o curso é um vazo vazio / o uso nunca o replena" (Laozi, 2007, p.49).[24]

A forma de atuar influenciada pelo oriente ganha corpo na poética de John Cage com procedimentos que levam à indeterminação. O vazio e o silêncio na poesia de Augusto de Campos encontram-se mais próximos àqueles da poesia de Mallarmé e da música de Webern, que se poderia então chama-lo aqui de determinados ou delimitados. Neste sentido, Augusto parece ser mais weberiano que cageano em seu projeto poético que "aspira", se não "à esperança", sim ao silêncio, mesmo com toda a admiração declarada ao músico norte-americano.

No entanto, as operações do acaso não estão descartadas de sua poética, como disse o próprio Augusto, em entrevista mencionada antes, quando falou da "incorporação do acaso a partir das intervenções de Cage", e isso tal pode ser observado nos poemas "Pentahexagrama para John Cage" e "Humano" – um lance de acasos ou dois belos achados tornados poemas.

Para Décio Pignatari,

> somente um arte condicionada por (novos) princípios abre (novas) possibilidades e probabilidade, que configuram o campo do Acaso, onde tem lugar e tempo a criação mediante permuta dialética entre o racional e o intuitivo. (PIGNATARI, 2006, p. 205)

O que Augusto de Campos parece, então, recusar não é o intuitivo e o acaso, mas o que é imediato e precedido de elaboração, sem elementos que revelem alguma ordenação ou que atue, no mínimo, como mediadores entre a razão e intuição.

Compete, por fim, apenas lembrar que se encontra no livro *Viva vaia* um poema de 1963, intitulado "Acaso" (1963) – porém um poema com palavras –, em que as letras do vocábulo "acaso" estão permutadas em 60 ocorrências, divididas em 10 blocos de seis linhas. Estes dois últimos poemas sem palavras analisados apresentaram procedimentos que os aproximam da colagem (colagem digital), já que seus elementos, ou melhor suas imagens foram apropriadas (decalcadas ou redesenhadas) de outro contexto preexistente para que se inserissem nos respectivos livros dos quais fazem parte.

24 Laozi é considerado o primeiro grande mestre taoista, nascido, na China, por volta de 604 a.C.

3.6 ALTA COMPRESSÃO

Os livros *Equivocábulos* e *Colidouescapo*, posteriormente inseridos em *Viva vaia: poesia 1949-1979*, foram publicados em períodos de tempo muito próximos, respectivamente, em 1970 e 1971. Estes dois pequenos livros sintetizam alguns procedimentos que Augusto de Campos vinha aplicando em poemas anteriores. Seja com o uso da fotografia ou da palavra cada vez mais condensada.

EQUIVOCÁBULOS (1970)

Publicado originalmente com tiragem não comercial, em edição do autor sob a rubrica Edições Invenções, *Equivocábulos* é um livro de 13 (L) x 13,6 (A) cm. O título é palavra-valise formada pela junção do fragmento "equivoc" (do verbo equivocar) e do substantivo "vocábulos". Oito poemas entremeados por fotografias, compõem o livro: "Nada", "Cicatristeza", "Oeilfeujeu", "Pressauro", "A dúvida", "Amortemor", "Infin" e "Rever".

Capa da primeira edição de *Equivocábulos* (1970).

O poema que abre o livro compõe-se de uma fotografia onde se vê, entre outras coisas, uma parte da aplicação de letras na fachada de prédio no qual se lê a palavra "NADA" em caixa alta e que nomeia o poema. Este vocábulo que significa "coisa nenhuma", articula-se com outros elementos de negação e de esvaziamento que atravessam a poesia de Augusto de Campos.

Em "Cicatristeza", o segundo poema, a palavra se compõe-se letra à letra em sucessão vertical: com uma cadência semântica de espanto e riso ("I", "RI", "RIS"), que por um triz se enrijece ("TRIS", "RISTE"), tornar-se lesão ("TRISTES", "ATRISTE", "CICATRIS", ATRISTEZA") que deixa marcada a voz poética por fora e por dentro ("CICATRIZTEZA"). Se a tristeza, inevitavelmente, deixa uma cicatriz, o próprio poema propõe uma saída, como um jogo de espelhos que sugere, na última página, depois da queda ("TRIS"), uma volta por cima ("FELIZ"). As palavras "TRIS" e "FELIZ", na última página do livro, deixam-se ver espelhadas e cindidas por uma linha vertical como um corte.

No poema seguinte, “Oeilfeujeu”, as palavras da língua francesa “OEIL” (olho), “FEU” (fogo) e “JEU” (jogo) aparecem primeiramente separadas, como em uma apresentação do material poético. Na ordem em que se seguem, as palavras são fundidas e amalgamadas, transformando-se graficamente em um novo signo.

A transformação ocorre aos poucos, como frames de um filme: o plural de “JEUX” (jogo) é “JEUX”, (jogos). A palavra “OEIL” (olho) perde sua grafia quando é pluralizada e se transforma em “YEUX” (olhos), aproximando graficamente de “JEUX” (jogos). Porém, “FEU” (fogo), altera o seu sentido com o inclusão da letra “X” e ganha a significação de “incêndio” (“FEUX”), que acrescenta outra camada ao poema.

Rogério Barbosa da Silva escreve sobre o jogo de sobreposição em fusão deste poema,

> "que nos faz decalcar as palavras, e às vezes friccionar os idiomas para além de suas peculiaridades culturais específicas. Assim, a poesia surge aqui do atrito da língua e das palavras que provoca as centelhas visuais pela habilidade do jogo". (SILVA, 2005, p. 102)

O procedimento de fusão é semelhante ao procedimento de colagem que Augusto já vinha experimentando antes, com fotografias, com as fotografias e recortes de "Popcretos" e dos "Profilogramas" ou de colagens digitais como a sobreposicão dos elementos em "Pentahexagrama para John Cage".

Em "Cicatristeza" as letras vão se agregando e se desagregando antes de compor a palavra-valise. Em "Oeilfeujeu" não ocorre exatamente uma intercalação de letras, porém uma fusão dos elementos tipográficos que compõem uma nova imagem que responde como a um ideograma.

"Pressauro", outro poema de alta compressão verbivocovisual, no qual o poeta modifica a estrutura das palavras "PASSADO", "PRESENTE" e "FUTURO" e às recompõe para criar variações.

Outro procedimento é colocado em funcionamento neste poema. A reestruturação sofrida pelas palavras é marcada por uma diferença de inclinação: as letras da palavra "PRESENTE" mantêm o seu eixo básico (redondo ou regular), a palavra "FUTURO" tem o seu eixo inclinado para frente, como em itálico, e a palavra "PASSADO" tem o eixo distorcido, inclinado para trás.

A reorganização propõe outro funcionamento dos vocábulos: reagrupando-os, o poeta cria novas camadas semânticas no espaço da página, onde os tempos se atravessam e se condensam: palavra-imagem, ideograma.

Nos poemas "A dúvida" e "Amortemor", Augusto de Campos retoma a síntese oswaldiana:

> amor
>
> Humor
>
> (Oswald de Andrade, 2017, p. 117)

Em "Amortemor" (sem humor, com temor), a síntese da equação começa com a palavra "AMOR" no cume da pirâmide e finda com a expressão título do poema: "AMORTEMOR", que traz enlaçada a palavra "MORTE" como desfecho final.

Neste poema ecoam ainda os versos da última estrofe de "O poeta ex pulmões": "a morte / amor te / engole", poema de sua fase ligada ainda ao verso linear. No poema "A dúvida", Augusto encontra em uma sucessão de palavras que amplifica a dialética owsaldiana das ambivalências verbais.

Este jogo sígnico é explorado de diferentes formas por Augusto de Campos em alguns de seus poemas, como "pluvial/ fluvial" (1959), "luxo/lixo" (1965) e "viva/vaia" (1972). E depois retomado em seu último livro, *Outro* (2015), no poema "Tântaro" (2011): "cântaro/pântano/sândalo/tântalo".

Algumas fotografias atravessam o livro intercalando os poemas: um leão de pedra e uma armadura de ferro (imagens de difícil localização de fontes), que sugerem, induzidas pelos poemas, um atravessamento de tempos e espaços, como as lembranças de fotos de viagens. Uma outra imagem, formada por duas fotografias justapostas, deixa ver Augusto de Campos em primeiro plano e Lygia em um plano mais opaco (à direita, uma mulher encostada a uma balaustrada observa o jovem casal. A fusão justaposta dos dois aparece também na palavra "augulygia", úlltimo verso de "O poeta ex pulmões".

O poema imediato "Infin" reporta, além do advérbio "enfim", colocando uma cadência final a este conjunto de poemas, reposrta ainda ao terceiro verso da primeira poema da série "Bestiário":

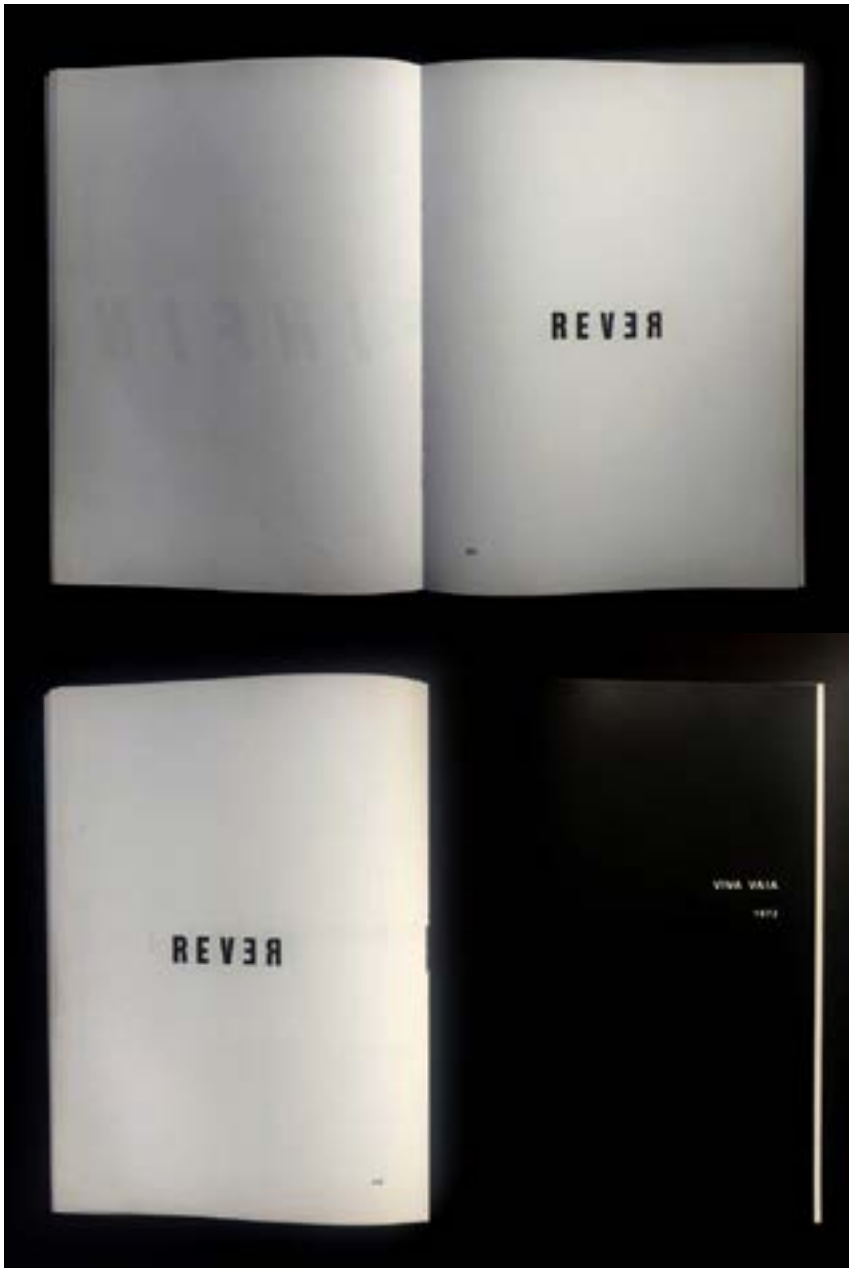
sim
o poeta
infin
itesi
(tmese)
mal
existe [...]

"Infinitesimal" é então sugerido, mas o poema se constrói a partir de uma ambiguidade, já que não é possível definir o único vocábulo do poema por causa do corte sofrido na sétima e última letra.

A última letra cortada pode ser um pedaço da letra "*I*" ou pode ser também um pedaço da letra "F". No caso da letra cortada ser um "*F*" formando "*F I N F I N F*", traria a repetição da palavra "FIN", que se presta ao francês e ao espanhol. A repetição e a inclinação do eixo direcionando a palavra para frente (como um itálico), insinua o movimento e a passagem da palavra, como um letreiro de um filme.

No último e derradeiro poema do livro, "Rever", encontra-se um dos pontos mais altos de condensação e compressão ideográfica em toda a obra de Augusto de Campos. A palavra rever é um palíndromo, pode ser visto e revisto, lido e relido da esquerda para a direita e vice-versa. O prefixo de origem latina "re" adicionado ao verbo "ver" tem o sentido de repetição.

As duas últimas letras de “Rever” são invertidas horizontalmente –



–, deixando mais eloquentes a simetria e correspondência gráfica, adquirindo um efeito de espelhamento verbo-visual, que intensifica o movimento ocular no ato da leitura, indicando um *ritornello* contínuo.

“Rever” é impresso sobre uma folha transparente de acetato solta do caderno e inserida como última página. Mallarmé, no poema *Un coup de dés*, faz de duas páginas espelhadas uma só página. Neste poema, Augusto de Campos, de uma

Imagem do poema-objeto “Rever”, em sua primeira edição, em 1970.

só folha (frente e verso) cria uma unidade indivisível: a folha transparente e solta do livro faz com que se veja sempre a mesma face do poema – somente a página frontal.

Equivocábulos se parece com um registro de espaços atravessados pelo passado, em perspectiva futura e que se presentifica via linguagem.

COLIDOUESCAPO (1971)

Este próximo livro é composto de um caderno não costurado com 32 páginas, de 12 cm x 12 cm, acoplado a um envelope. A ausência de costura deixa as folhas intercambiáveis e assim reorganizáveis. No começo do livro o poeta escreve uma indicação:

Capa e contracapa do livro *Colidouescapo*. A composição gráfico-textual do título remete ao poema "Infin" de Equivocábulos.

> "Redobrar as folhas e/ou mistrurar as páginas à vontade." A.C.

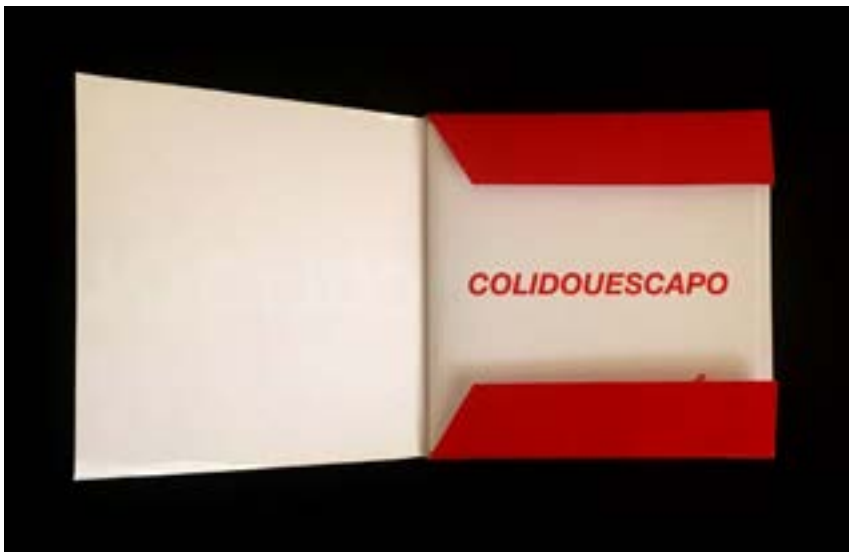
E escreve a epígrafe no pé da mesma página:

> "Resposta: um colidouescapo"
> J.J.

O título do poema-livro é retirado do trecho final do fragmento "4", do *Panaroma do Finnegans Wake*, de James Joyce:

> [...] como alguém dês que ama alguma quer algemas, a seiva subindo, as folhas falhando, o nimbo agora nihilante em volta da girl anda tão comportado, os gêmulos no ventre, todos os rivais para todomar, lançaganha, Oh disastro! lançaperde, Oh quão sinistro! Mas Heng tem algo do nariz de Horsa e Jeff tem os sinais de Ham em torno à boca e o belo que empalidece na paleta, que rugirrosa ouranja ou âmbars, é ver de azul na anihilina! Violeta ex tinta! Então *o que* poderia esse longe vidente parecer parecimesmo aparecer parecendo, resconda-me?
> Resposta: Um colidouescapo!
>
> (tradução de Augusto de campos)
>
> (CAMPOS, A., 2001, p. 47)

A expressão é formada pela junção dos vocábulos "colido", "ou" e "escapo". Originalmente, em língua inglesa, a expressão toma a forma "*collideorscape*". Em português, o poeta-tradutor suprimiu uma letra "O", deixando mais sintética a expressão: "colidouescapo".



Capa (envelope) *e folha de rosto* do livro *Colidouescapo*.

Abaixo páginas do miolo com montagens do poema.

O livro-poema formam-se também pelo ajuntamento de grupo de letras de duas páginas espelhadas, compondo novos vocábulos. Novos sentidos são aprendidos a cada alternância de páginas. Inez Zhou diz que *Colidouescapo*, através do trocadilho, apresenta uma "visão caleidoscópica da língua" (2017, p. 21), exatamente por seu processo de combinações várias.

Se *Equivocábulos* apreende a experiência poudiana do ideograma, *Colidouescapo*, por sua vez, apreende também a experiência joyceana da palavra-valise. Ambos os procedimentos se aproximam, pela montagem, pela síntese ou pela compressão "verbivocovisual".

Inez Zhou, no artigo "A palavra-valise de Augusto de Campos", diz ainda que

> [...] foram os concretistas, trabalhando com um espírito eisensteiniano, que primeiramente tentaram de forma consciente olhar para a formação das palavras-valise com um olhar ideogrâmico, em seu método mútuo de justapor duas ou mais imagens dentro de uma palavra. (ZHOU, 2017, p. 10).

Zhou se refere ao ensaio "O princípio cinematrográfico e o ideograma", de Eisenstein, em que o cineasta aponta o método de montagem – cinematográfica, teatral, pictórico ou literário – como um princípio ideogrâmico, assim como faz este objeto-livro-poema, que

> Pretende por esse rico e flexível instrumento de trabalho mental – dúctil, próximo da forma real das coisas – a serviço de um fim inusitado: criar o seu próprio objeto. Pela primeira vez passa a não ter importância o fato de as palavras não serem um dado objeto, porque, na realidade, elas serão sempre, no domínio especial do poema, o objeto dado. (Campos, H., 2006, p. 108)

Equivocábulos e *Colidouescapo* deixam ver os procedimentos e o tipo de encaminhamento que a poesia de Augusto de Campos vem seguindo: o poema, inicialmente, é estruturada pelo verso; adquire, em seguida, características visuais mais expressivas e a página torna-se uma estrutura significante. O poeta parece colocar uma questão: ou o livro se transforma ou o poema se descola (e/ou desloca) do livro à procura de novas superfícies.

3.7 DES-DOBRAS

"VIVA VAIA" (1972), *POEMÓBILIES* (1968-1974) "TUDO ESTÁ DITO" (1974), *CAIXA PRETA* (1975)

Viva vaia (1972) – um dos poemas mais emblemáticos e conhecidos de Augusto de Campos – tem ao menos cinco edições diferentes, que estão em *Poemóbiles* (1974), em *Caixa Preta* (1975), duas variantes pertencem às edições de *Viva vaia*: poesia 1949-1979, publicadas, respectivamente, em 1979 e 2001, e uma última edição é publicada autônoma nesse mesmo ano de 2001.

A primeira versão do poema encontra-se no livro de poemas-objetos *Poemóbiles*, publicado em colaboração com Julio Plaza[25], em edição dos autores, no ano 1974. No entanto, em 1968, Julio Plaza projetava sua série de *Objetos*: serigrafia em cores sobre dobradura de papel, 43 (A) x 31,60 (L) cm, para o editor Julio Pacello (Editora Cesar), e publicada no ano seguinte. Augusto de Campos foi convidado para escrever um texto crítico sobre o trabalho e recebeu de Plaza um de seus objetos em branco para que escrevesse o texto. No entanto, em vez de uma prosa crítica, escreveu um poema que tivesse correspondência com os *Objetos*. *Poemóbiles*, certamente, surge desta experiência. Este fato é descrito por Augusto de Campos em um depoimento para o livro *Julio Plaza, poética/política* (2013), organizado por Vera Chaves Barcellos:

> Basicamente, ele me fornecia maquetes em branco, em diversificadas variantes tridimensionais, que eu usava como matrizes para colocar os textos, transportando sua configuração para o papel quadriculado. (BARCELLOS, 2013, p. 80)

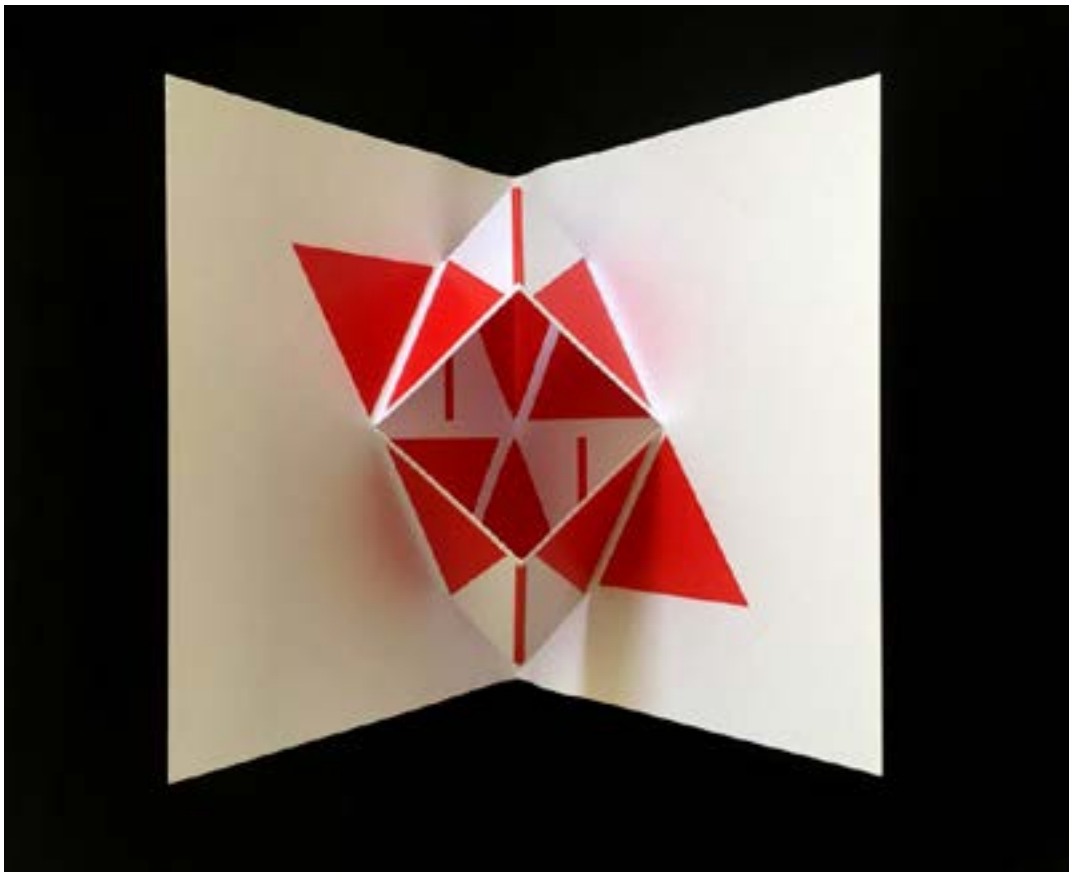
Os esboços de páginas consistiam em duas folhas de 21 (A) x 28 (L) cm coladas uma sobre a outra e dobradas ao meio formando um caderno de 21 (A) x 14 (L) cm. A folha de cima (e/ou páginas internas), antes de ser colada à folha debaixo, era cortada e dobrada de várias formas para compor os diferentes relevos e configurações espaciais.

Augusto, a partir dos objetos de Plaza, coloca novas estruturas no campo poético. O movimento já estava presente em

25 Julio Plaza (Madrid/1938 – São Paulo/ 2003) é artista, escritor e professor. No ano 1967, Plaza vem ao Brasil como bolsita do Itamaraty para estudar por dois anos na ESDI (Escola Superior de desenho Industrial) e integra, nesse mesmo ano, a representação espanhola da IX Bienal de São Paulo. Em 1973 retorna ao Brasil onde vive até sua morte, aos 65 anos.

Capa da *Poemóbiles*, 1ª edição (edição dos autores). Imagem do exemplar pertecente ao Museu Nacional Centro de Artes Reina Sofia, Madri (Espanha).

seu trabalho, não apenas em poemas como “Greve” (1963), através da manipulação da página, mas em poemas como “Lygia fingers” (1953), e “Tensão” (1955), que efetuam um movimento ótico e dinâmico, como foi mencionado antes.



“Uma das principais características do concretismo é o problema do movimento, estrutura dinâmica, mecânica qualitativa.” (Pignatari, 2006, p. 63). A estrutura espacial colocou não apenas a efeito do movimento na dimensão do poema, mas a sua dinâmica, mas outro elemento importante nessa operação é o volume:

> Em configurações de volume sempre reencontramos os elementos linha e superfície. Mas os reencontramos sobretudo em seus aspectos dinâmicos, a diagonalidade (linhas) e a superposição (superfície). (OSTROWER, 1989, p. 82)

Por causa do volume do objeto, várias camadas operam o texto: criam-se tensões, as palavras parecem se fragmentar, distendem a um limite de uma quase arrebentação da forma. Expandem-se e se estreitam no movimento produzido pelas

dobras e cortes. E o poema alcança outros campos sensíveis, o do objeto, que já fora colocado em poemas anteriores, mas a "estrutura dinâmica" do poema "Viva vaia" (assim como em toda a série *Poemóbiles*) atingem uma potência. No próprio título do livro, a palavra-montagem *Poemóbiles – poem + mobiles* – já indica a possibilidade de movê-lo, abrir e fechar cada poema como a um livro. E mais, não é um efeito ótico produzido pela palavra e nem o movimento das ideias que se articulam em pensamento motivadas pelas palavras. É o movimento mesmo das palavras que se deslocam junto às superfícies dobradas e cortadas onde se inscrevem. Em alguns casos, quando as palavras são atravessadas por cortes, arrebentam-se literalmente.

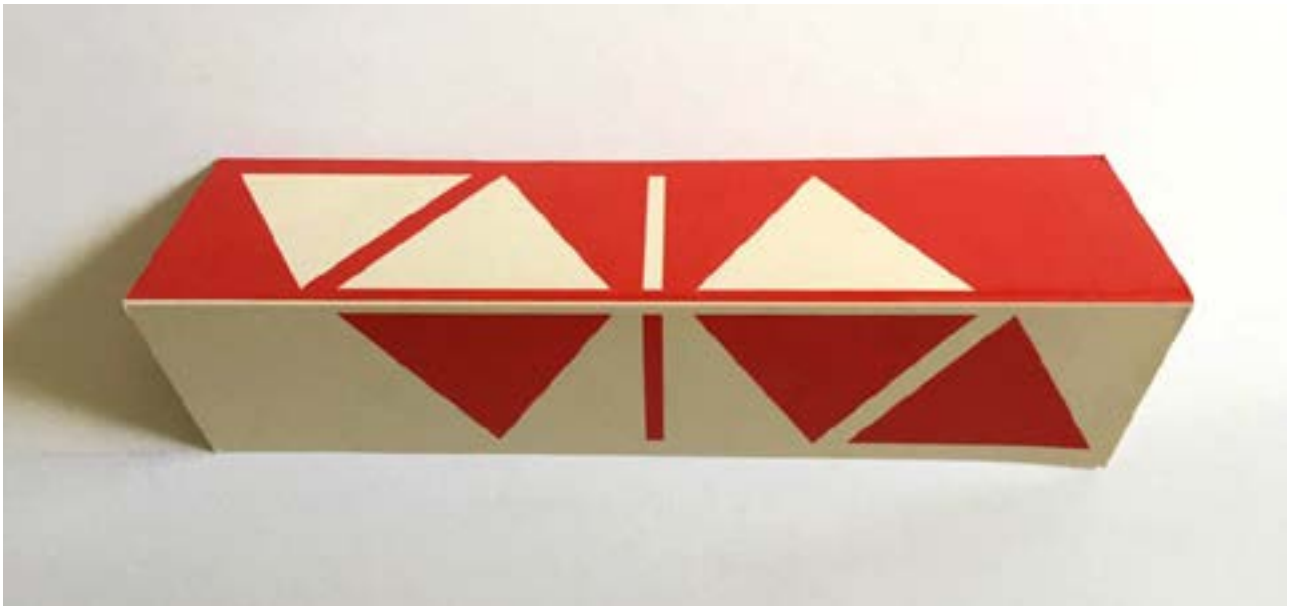
No ano seguinte Augusto de Campos publica *Caixa preta* (1975), livro-objeto novamente realizado em parceria com Plaza, que reúne objetos de Plaza e poemas de Augusto e poemas-objetos produzidos pelos dois artistas.

Se *Poemóbiles* é resultante do trabalho dos dois artistas, com uma unidade formal forte, integrada pela coerência e coesão dos procedimentos; *Caixa preta*, por sua vez, arregimenta trabalhos bastante distintos e essa distinção não guarda apenas as diferenças entre os trabalhos de cada artista, mas a própria seleção dos poemas de Augusto de Campos acentua essa variedade: "Dias dias dias" (1953), "Cidade/City" (1963), "Olho por olho" (1964), "Luxo" (1965), "Linguaviagem" (1967), "Viva vaia" (1972), "Fim" (1972), "Código" (1973), "Tudo está dito" (1973), "Intradução" (1974), "A rosa doente" (William Blake) (1975)", "Miragem" (1975), "O Pulsar" (1975) e "O quasar" (1975). Nota-se que os poemas selecionados foram produzidos em três décadas. "Dias dias dias" – da série *Poetamenos* (1953) – e "Pulsar (1975) foram interpretados por Caetano Veloso e o registro está gravado em compacto encartado no volume.

A palavra caixa-preta designa um tipo de gravador que registra as mensagens trocadas entre a cabine de uma aeronave e a torre de comando, possibilitando encontrar as causas de acidentes aéreos. O título explica a variedade dos trabalhos (o amontoado de peças gráficas, além do registro do áudio) que o livro-objeto guarda em sua *Caixa preta* – uma pluralidade e uma interdisciplinaridade de recursos da poética de Augusto de Campos.

Imagens da capa (frente), do livro aberto e dos poemas. Imagens dos exemplar pertencente à Findazione Binotto (Itália).

A propósito do poema "Viva vaia", de 1972, é possível supor que a primeira edição seja esta publicada em *Caixa Preta*, ainda que outra edição tenha sido publicada um ano antes em *Poemóbiles*. O processo do composição de *Poemóbiles* indica isso, já que os textos de alguns dos poemas-objetos desse livro tiveram outras formas e publicações anteriores, como é o caso dos poemas "Luxo" ou "Rever".



A edição do poema na *Caixa preta* é impressa em vermelho sobre papel com dimensão de 13 cm (A) x 23,5 cm (L). Apenas duas figuras geométricas ou apenas três elementos gráficos compõem a camada textual: triângulo, retângulo e cor. As palavras se constituem de figuras geométricas em um jogo simétrico espelhado de forma e contraforma. Do triângulo origina-se as letras "A" e/ou "V". O desenho geométrico das figuras expõe uma dimensão imagética que quase dissolve as palavras, compostas à maneira de um ideograma por seu aspecto de montagem digital (como uma colagem composta de figuras geométricas).

Gonzalo Aguilar diz que

> "Viva vaia" é o *yin* e *yang* da vanguarda: um "mantra", um emblema, um *amuleto* do artista de vanguarda que provoca este ritual de "vaia". A experimentação artística e a resistência que provoca cumprem-se, nesse poema, de um modo ideogramático. (AGUILAR, 2005, p. 233)

Além de mencionar o caráter ideográfico do poema, Aguilar menciona o ritual da vaia. O poema é dedicado a Caetano Veloso, vaiado no Festival Internacional da Canção, em 1968, quando, acompanhado do grupo Os Mutantes, defendia a música "É proibido proibir". O livro *Viva vaia* – poemas 1949-1979 traz como epígrafe uma frase de Jean Cocteau: "Aquilo que o público vaia, cultive-o. É você.".

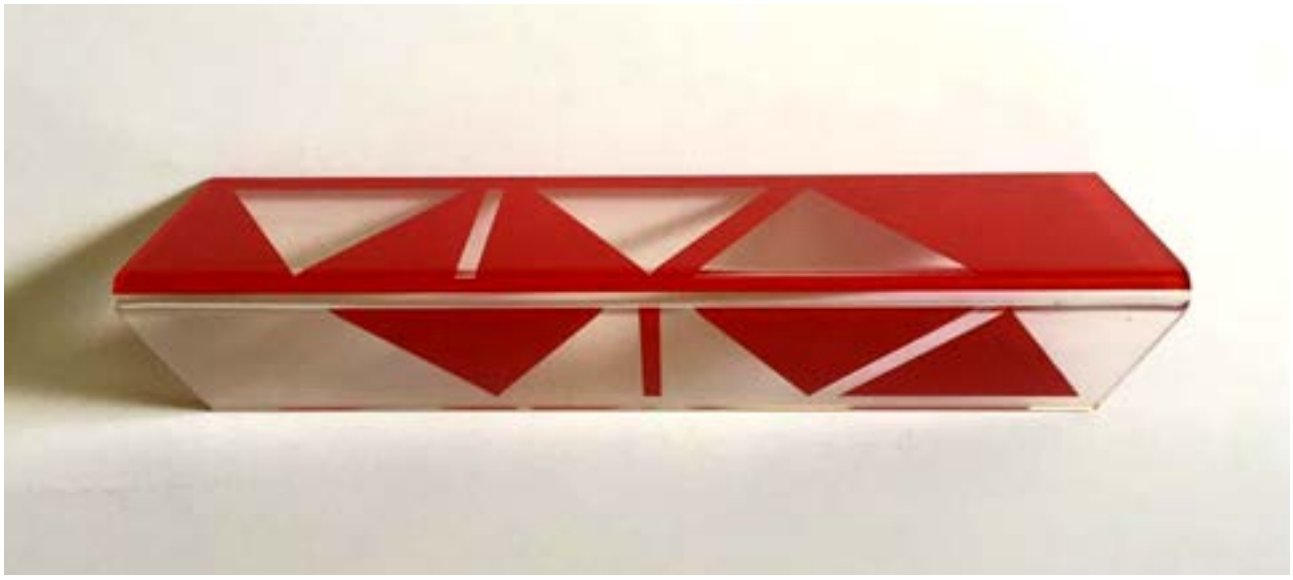
O poema é impresso sobre papel cartão e recebe um vinco horizontal no meio da folha, isso facilita a dobra e permite que adquira volume: inclina-se e ganha tridimensionalidade ao se apoiar em suas duas abas.

Em 2001, está forma dobrável e mutável ganha outra edição, porém rígida, sem as possibilidades de se dobrar e se desdobrar, como na edição de *Caixa preta* (1975). O texto formado anagramático é impresso em vermelho, por processo serigráfico, sobre acrílico transparente: de um lado lê-se "viva" em vermelho sobre o fundo transparente e, do outro, lê-se "vaia" vazado em fundo vermelho.

O poema-objeto tem a dimensão um pouco maior que sua variante em papel: 7 (A) x 27 (L) x 7 (P) cm. O objeto em acrílico apresenta, por sua solidez material, uma dimensão escultural mais evidente e expressiva que a edição em papel. A edição em papel, por sua dobra, guarda um caráter móbil, que a solidez do acrílico não permite.

O poema em acrílico chama a atenção para uma questão que a edição em papel mostrava: quando o objeto de papel é dobrado e apoiado horizontalmente sobre as duas abas, lê-se somente a palavra "viva" em cada uma das bases.

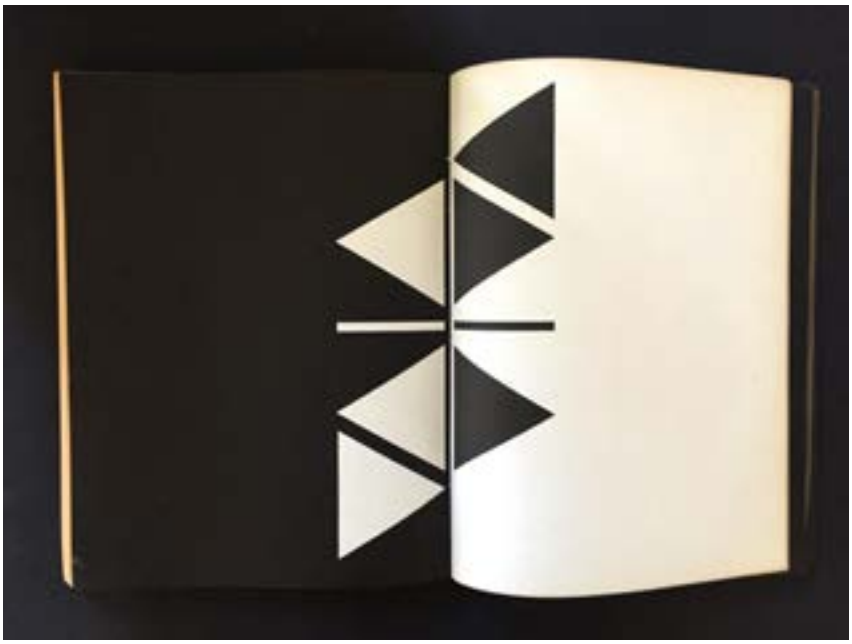
Capa do LP compacto "Viva vaia", com imagem do poema e retrato de Caetano Veloso acima.



Em cada uma de suas edições, o poema se realiza de uma maneira que permite encontrar novas formas, além de ampliar a poética. O poema faz circular os processos que executa.

"Viva vaia" é o poema que dá título ao livro *Viva vaia*: poema 1949-1979, que reúne quase toda a poesia de Augusto de Campos dos primeiros 30 anos de sua atividade poética. Para este livro, alguns poemas foram reeditados e outros excluídos, como é o caso dos livros-objetos *Colidouescapo* (1971) e o livro-objeto *Poemóbiles* (1974). Dos poemas de *Caixa preta*, apenas o poema "Fim" não encontrou sua versão em livro. "Dias dias dias" foi reinserido à série *Poetamenos* (1953) e "Olho por olho" foi reintroduzido ao conjunto de *Popcretos* (1964-1966). O restante dos poemas foram reagrupados a outros grupos que se organizaram estruturalmente por procedimentos e também pelo período em que foram compostos.

Capa da antologia *Viva vaia – poesia 1949-1979.*



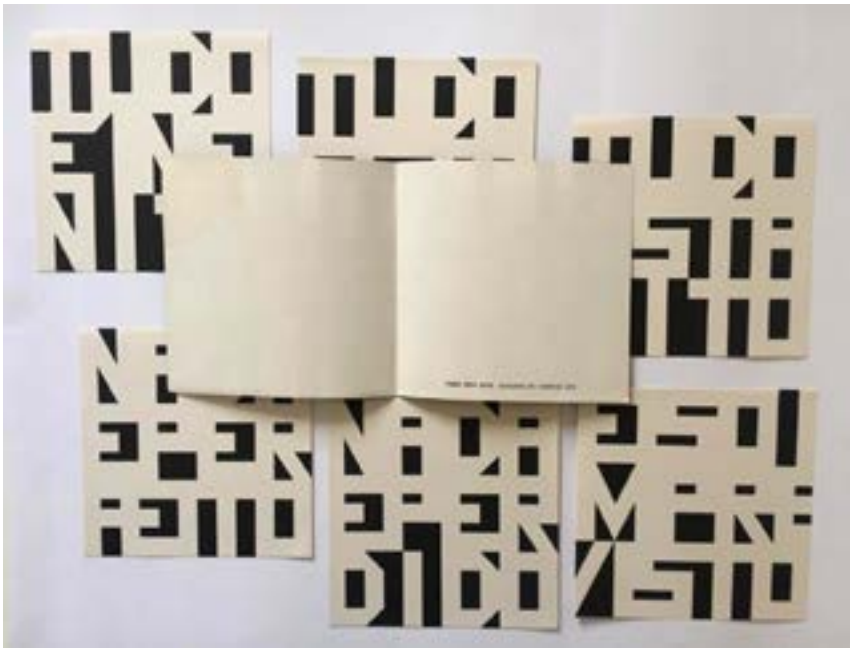
O poema "Viva vaia" encontrou excelente solução em livro, com uma estrutura mallarmeana ao se imprimir em página dupla: na página par (à esquerda), imprime-se o fundo em preto e, vazada verticalmente, a palavra "viva" e/ou "vaia", dependo do eixo que o leitor seguir em sua leitura (de baixo para cima ou de cima para baixo). E na página oposta, vê-se a forma contrária espelhada. Na terceira edição *Viva vaia*: poema 1949-1979, em 2001, Augusto de Campos substitui a cor preta pelo vermelho. Existe ainda uma sexta variante do poema, que é a própria capa do livro *Viva vaia*, coberta de cima a baixo pelo poema (na primeira e quarta capa). De certa maneira, na capa,

o poema adquire também um caráter ilustrativo, configurado pela textura e padronagem geométrica. Isso reforça a característica entre palavra e imagem no poema.

Em todas as variantes do poema, foi possível pensar nas especificidades de cada suporte, bidimensional ou tridimensional, com sus variantes de cor e materialidade. É evidente a experimentação do poeta ao testar novos suportes. Mais do que testar o suporte, o que está em questão é o poema e o seu funcionamento e aquilo que se acrescenta a cada um dos sentidos: do bidimensional o tridimensional, do plano ao volume, da estaticidade à mobilidade, da mudança de uma cor à outra.

E a propósito das cores, o preto e o vermelho têm muito bom contraste com o branco e entre si igualmente. Observa-se na obra de Algusto uma regularidade no uso do preto e branco e do vermelho. O vermelho, remete a Maiakóvsky, a Malevich e a El Lissitsky, à arte russa da primeira metade do século, ao construtivismo russo e também à Revolução Vermelha.

Sobre os poemas, não se trata apenas de romper com o livro, mas de ampliar o poema para fora de um limite que se convencionou. O mesmo modo ocorre com o poema "Tudo está dito" (1974), que teve duas variantes publicadas no livro *Caixa preta*.



Em uma de suas formas, o poema é composto em seis folhas quadradas soltas, impressas de um lado apenas e em preto e branco. Essas folhas (com uma frase a cada página) estão encartadas dentro de um caderno de folha dupla.

A outra variante do poema constituída por seis pranchas modulares, com formas cortadas para serem destacadas, dobradas e coladas. Configuram-se um cubo e mais outros cinco cubos distorcidos Este lance de dados intitulado “Cubograma” é assinado com Julio Plaza.

Fonte da imagem: http://www.augustodecampos.com.br/caixapreta.html

Uma terceira variante de “Tudo está dito” foi adaptada e inserida no livro *Viva vaia*, onde cada uma das seis partes que constituem o poema estão agrupadas em uma página. A composição é modular, cujo módulo é um quadrado totalizando os seis lados de um cubo.

Cada um dos módulos, formando uma estrutura gradeada, pode lembrar os retângulos não cortados do poema “Cubagrama”. Mas outros procedimentos atuam aqui: há um jogo de figura e fundo, forma e contra-forma, e também de fechamento e continuidade, que são dois princípios da *gestalt*.

"Augusto de Campos – Poésie Verbivocovisuelle", re-inaugurando a galeria da Embaixada do Brasil em Bruxelas (Bélgica). Foto: Divulgação. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/nossas-pessoas/3612-augusto-de-campos-recebe-na-hungria,-o-grande-pr%C3%AAmio-janus-pannonius,-o-%E2%80%98nobel-de-poesia%E2%80%98.html#>. Acesso em 07 de jun. de 2020.

É evidente a intenção do poeta em manter pouca legibilidade textual. Por causa da proximidade entre as letras e do desenho com traços largos e retos, criam-se muito elementos de semelhança e pouco contraste, dificultando a percepção do que é forma e contraforma. As três variantes do poema tem um índice bastante acentuados de abstração. Nesta composição, palavra e imagem se conjugam igualmente.

O mesmo texto é aplicado nos três poemas: "tudo está dito", "tudo está visto", nada é perdido", nada é perfeito", "eis o imprevisto", "tudo é infinito". A ordem de leitura não é fixa, como mostra a variante com páginas soltas de Caixa preta. Na versão do livro "Viva vaia", o autor determinou uma ordem. E nos "Cubogramas", as seis frases de como os dados serão jogados e/ou dispostos. Os poemas permitem um componente de indeterminação e acaso em sua montagem.

Foi possível notar até aqui uma grande diversidade nos processos compositivos experimentados por Augusto de Campos, nota-se ainda, ao longo do capítulo, como o poeta cria variações a partir de um mesmo poema ou desdobra procedimentos de poemas aparentemente diferentes por sua forma.

IV

INTERLÚDIO OU CAMPO DE PASSAGEM 1974-1978

Neste capítulo encontram-se reunidas as últimas sessões do livro *Viva vaia*: poemas 1949-1979 – *Intraduções* (1974-1977) e *Stelegramas* (1975-1978), com exceção da última seção *Tudo está dito* (1974), composta por um único poema homônimo, mencionado anteriormente. Integraram-se também a estes dois conjuntos os poemas "Pentahexahrama para John Cage" (1977) e "Humano" (2014).

Intraduções e *Stelegramas* são uma espécie de interlúdio, pois utilizam-se de novos procedimentos na poética de Augusto de Campos desdobrados da experimentação que antecede a estes poemas e antecipa outros procedimentos encontrados nos livros seguintes. Da mesma forma, "Pentahexahrama para John Cage" e "Humano" resultam deste movimento de retomada ou antecipação.

4.1 CONTUDO, FRASES

INTRADUÇÕES (1974-1977)

A sessão *Intraduções* (1974-1977) compõe-se de cinco poemas: "Intradução" (1974), "Homage to Edward Fitzgerald" (1974), "Eco de Ausonius" (1977), "A rosa doente" (Blake) (1975) e "O tygre (Blake)" (1977). Os poemas "Intradução" e "A rosa doente (Blake)" foram encartados anteriormente no livro *Caixa preta* (1975).

O prefixo latino "in-" – de "intradução" – tem ao menos dois sentidos que ajudam a entender essa palavra: negação e movimento para dentro. A palavra valise pode significar então uma não-tradução, que negaria a simples transposição verbal. "Intradução" pode conter ainda não apenas o prefixo "in-", mas o prefixo "intra-", que significa uma "posição interior". Se "in-" é um movimento para dentro, "intra-" reforça o sentido de já estar dentro (de algo, do poema).

Intraduções, na perspectiva do autor:, "INTRADUÇÕES de outras vozes" (CAMPOS, A., 1994, s.p. [Texto 2ª orelha]), entende-se também como "intercâmbio de sujeitos", como observa Júlio Castañon Guimarães (GUIMARÃES, 2010, p. 284).

As “intraduções” de Augusto de Campos transpõem as camadas verbal e sonora do texto matriz e o poeta-sujeito acrescenta uma camada visual ao poema traduzido, realçando assim a dimensão “verbivocovisual”. As intraduções serão abordadas mais detidamente no capítulo seguinte.

STELEGRAMAS (1975-1978)

A sessão *Stelegramas* (1975-1978) compõe-se dos sete poemas “O inseto” (1977), “O” (1976), “Miragem” (1975), “O quasar” (1975), “O pulsar” (1975), “Memos” (1976) e “Po a Poe” (1978). Os poemas “Miragem”, “O quasar” e “O pulsar” foram também encartados em *Caixa preta*.

“Stella”, vocábulo de origem latina, significa estrela e somada ao vocábulo “grama”, de origem grega, que significa “escrita” e “desenho de letra”, resulta em *Stelegramas* – palavra-valise que adquire o sentido de “grafia de estrelas”, compreendida também pelas imagens constelares de alguns dos poemas deste conjunto.

“Memos” (1976), um dos poemas da sessão *Stelegramas*, funciona como uma espécie de síntese da poética de Augusto de Campos: desdobra-se de procedimentos anteriormente usados e mostra novos elementos visuais e novos procedimentos compositivos. O que primeiramente chama a atenção neste poema é o uso de variados tipos *display*[1], que se diferencia do tipo Futura, vastamente usado por Augusto e seus colegas do movimento concretista. Os tipos *display* são usados em todos os poemas da sessão *Intraduções*, como exceção do “A rosa doente (Blake)”, que faz uso de um tipo com desenho imitativo do manuscrito. Todos os poemas de *Stelegramas* usam também o tipo *display*[1], também chamado de ornamental, fantasia ou decorativo. Este estilo de tipo remete ao poema “Luxo” (1965), até onde se conseguiu averiguar, é o primeiro poema em que Augusto faz uso de um tipo ornamental.

A forma de organização de “Memos” encontra, inicialmente, a sua unidade básica em dois poemas: em “Luxo”, como se disse, mas sua estrutura de linhas e colunas também encontra sua origem em “Tensão” (1956), composto de seis blocos de duas linhas e três letras em cada uma de suas linhas. “Memos” (1976), feito 20 anos depois, estrutura-se em três blocos lado a lado com 14 linhas e quatro letras em cada linha.

1 O tipo *display* é também classificado como decorativo, ornamental ou fantasia, que o difere dos tipos para textos, comumente usados em tamanhos que variam de 6 a 12 pontos.

COMO AMAR EPAS
PARA GOES SASS
REST TEMO IMPA
EINS MENT SSAA
TANT OAMA SSIM
ELUZ ISQU PASS
QUEA EAME AMEM
MEMO MORI ORIA
RIAA AMOR ASSA
FLOR DEMA SSIN
AMAS SNÃO ADOM
NÃOS CONS OMEN
ABER EGUE TOQU
ETER AMAR EPAS

O arranjo da composição do texto, com o usa de diferentes tipos, sinaliza ao menos duas possibilidades de leitura: uma delas guiada pelas linhas de texto de uma só coluna por vez, em sentido verticalizado, e a outra, seguindo horizontalmente as linhas e desprezando a separação das colunas. Mas em qualquer direção há uma desagregação na unidade do texto.

Anne-Marie Christin, citada por Guimarães, explica como ocorre essa dissolução:

> a invenção da tipografia tinha introduzido de fato uma grande alteração nas práticas do alfabeto latino: tinha "desligado" a letra, libertando-a dos hábitos gestuais que encadeavam no manuscrito a cada uma de suas vizinhas. Isolada em sua base de chumbo, a letra existia novamente como signo. Mas ela tinha ganhado também um estatuto inédito de objeto, e com ele um valor icônico que a tornava, de modo imprevisto e paradoxal, muito próxima do ideograma. (CHRISTIN, 2010, p. 275)

Um ruído é introduzido no texto de três formas: com o uso das letras em caixa-alta que acentuam o "desligamento" das letras contíguas, aumentando seu valor sígnico, como afirma Christin; com a formação de agrupamentos contrastados pela diversidade de desenhos dos tipos a cada quatro letras, reforçando uma dimensão ideográfica; e também com a partição das linhas.

As quatro letras iniciais na primeira linha da primeira coluna coincidem com as letras do advérbio ou conjunção "como". Na segunda linha, as letras também coincidem com as letras da preposição "para". No entanto, essas palavras são pistas falsas, não funcionam como chaves de leitura para o poema, e a terceira sequência de letras ("REST") parece se isolar por sua falta de sentido aparente sentido. Observa-se então que cada grupo de quatro letras, em vez de organizar – ao contrário –, desorganiza o processo de leitura. A letra "r" na terceira linha forma com a linha anterior o verbo "parar", e as três letras seguintes, "est", ligam-se à letra "e" da próxima linha para formar a pronome "este". A palavra "ins/tant/e" a seguir ocupa três linhas do poema. Forma-se então uma frase ["como parar este instante luz que a memória aflora mas não sabe reter"].

A linha horizontal não forma frases lógicas, o texto torna-se telegramático, mas o sentido é atomizado nas palavras "COMO", "PARA", "QUE A", "FLOR", "NÃOS", "ETER", "AMAR", "GOES" [do inglês: ir], "AMOR" e "AMEM". Os agrupamentos

isolados de letras a cada linha, mesmo que se mantenham vinculados às palavras, por sua fragmentação, podem reportar ao poema "Infin" do livro *Equivocábulos* (1970), que se compõe apenas com um trecho de palavra.

Os diferentes desenhos de letras cumprem a função de desconectar as palavras, rompendo a linearidade do texto. Desta maneira, "Memos" retoma também o procedimento da *klangafarbenmelodie*, como em Webern: "uma melodia de contínua deslocada de um instrumento para outro". Se em *Poetamenos* as cores foram usadas pra isolar grupos de letras, neste poema, Augusto usa letras de famílias de tipos contrastantes para desempenhar a mesma função.

No poema "Tensão", o espaço vazio e branco da página agencia o texto e produz um jogo visual que dilui o elemento de repouso que se encontra no bloco ao centro da poema com a palavra "ten/são". Essa diluição do repouso e da estabilidade na ação da leitura, causada pelo movimento óptico dos seis outros blocos de palavras isolados na composição do texto, é o que produz a tensão.

O entorno da mancha de texto – na qual "Memos" se inscreve na página, ou seja, as suas margens – e o espaço vazio entre as colunas de texto do poema (que também é margem da coluna) não é um espaço agenciador na composição, como ocorre em "Tensão", é, porém, um "espaço tipográfico", como menciona Júlio Castañon Guimarães.

> o isolamento das letras, a tal ponto que desfaz a associação de letras em palavras, assim como elimina o espaço entre as palavras, que deixa de existir, passando a existir o único espaço tipográfico entre as letras. (GUIMARÃES, 2010, p. 277)

Sendo assim, o efeito de movimento no poema ocorre de duas formas: de maneira enganosa quando o leitor se detém em cada agrupamento tipográfico, passando de um grupo a outro sem que o sentido se complete, e de forma linear, seguindo a estrutura frasal, tornando factível a leitura – a poesia. Ou seja, a espacialidade gráfico-textual produz uma fragmentação que se aplica à imagem da palavra, mas não interfere na estrutura sintática da frase.

Ao ser perguntado, em 1995, sobre sua poesia daquele período, diferente da obra dos poetas concretos produzida nos anos 1950 e 1960, na qual se inclui, Augusto de Campos diz que

> Nas décadas subsequentes ocorreu uma maior flexibilização da linguagem poética em favor da recuperação de estruturas frásicas (em relação ao elementarismo da 1ª fase, poemas constituídos de uma só palavra ou de poucos substantivos espacializados) e da incorporação do acaso (a partir das intervenções de Cage), mas essa flexibilização não deixou de ter em conta o rigor compositivo e o princípio da funcionalidade ou da necessidade formal do poema. (CAMPOS, A., 1995, s.p.)[2]

Este trecho de resposta pontua dois elementos do seu processo de composição: a estrutura frasal e a assimilação do acaso. *Intraduções* e *Stelegramas*, todo o conjunto, com poemas datados dos anos 1974 a 1978, é formado de estruturas frasais, elemento restabelecido – que se pode verificar no poema "Memos" –, e que foi abandonado, aproximadamente, no poema "Tensão" (1956), terceiro poema da série *Ovonovelo* (1954-1960), feito no ano que marca o surgimento da Poesia Concreta (os primeiros poemas de *Ovonovelo*: "Salto" [1954] e o poema homônimo "Ovonovelo" [1955], como já foi mostrado, mantinha uma estrutura cambiante entre a visualidade e o verso). Todavia, "Cuabgrama", feito entre os anos 1960 e 1962, ainda que se estruture espacialmente, trabalha com a estrutura frásica.

O vocábulo "Memos" em língua inglesa significa "memorandos", que traz o sentido do que é "digno de memória", com isso, o título pode significar também a própria memória ou, de forma reduzida, parte dela, já que o poema fala do que a memória não retém ["luz que a memória aflora mas não sabe reter"]. Deste modo, o jogo gráfico-visual proposto pelo poeta é exímio, pois durante a leitura deste poema, a função dos agrupamentos tipográficos é reter a nossa atenção, mas o leitor não deve se esquecer de que eles são – usando uma metáfora muito conhecida – apenas "uma pedra no meio do caminho".

É possível ainda fazer algumas aproximações: se a memória "não sabe reter", ela expulsa. E este movimento de dentro para fora, é iconizado no poema pelos fragmentos tipográficos que dificultam que olho se fixem nos fragmentos, já que a memória fará com que o olho passe de um fragmento a outro procurando um sentido. Este efeito lembra o poema "Tensão". Esse jogo de passar de uma fragmento a fragmento, pode também sugerir pela tipográfica diversa, os luminosos.

Há três fragmentos de palavras que saltam aos olhos: "MEMO MORI ORIA", pela altura das letras e pela largura de seus traços e também por sua localização horizontal no cen-

2 Questionário do simpósio de yale sobre poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1960 (universidade de yale, eua, 5-7 de abril de 1995) (Perguntas formuladas por K.David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker. Respostas de Augusto de Campos) Disponível em: http://www.augustodecampos.com.br/yaleport.htm. Acesso em fevereiro de 2020.

tro da poema. Tudo isso evidencia o destaque dos fragmentos que ressoam a conhecida expressão latina: “memento mori” [lembre-se da morte]. No poema, a memória “não sabe reter” e se “demora”, além de ser “assassina do homem”, ou então, aquele “intante” não contido na memória é um “assassinado momento que passa”.

Essa morte da memória, marcada no poema e gravada nas colunas de letras, iconiza as inscrições tumulares, mas ao contrário das lápides que celebram a memória, o poema registra são suas falhas e lapsos.

É possível fazer uma última aproximação dos procedimentos deste poema com alguns trabalhos do poeta futurista italiano Fillipo Marinetti (1876-1944) ou do poeta surrealista francês André Breton, 1896-1966. Em entrevista, Augusto de Campos diz que

> Não deve confundir-se também tal abertura com a aparente complexidade de textos simplesmente caótico-surrealistas que utilizam o espaço gráfico sem qualquer sustentação formal satisfatória. (CAMPOS, A., 1995, s.p.)[3]

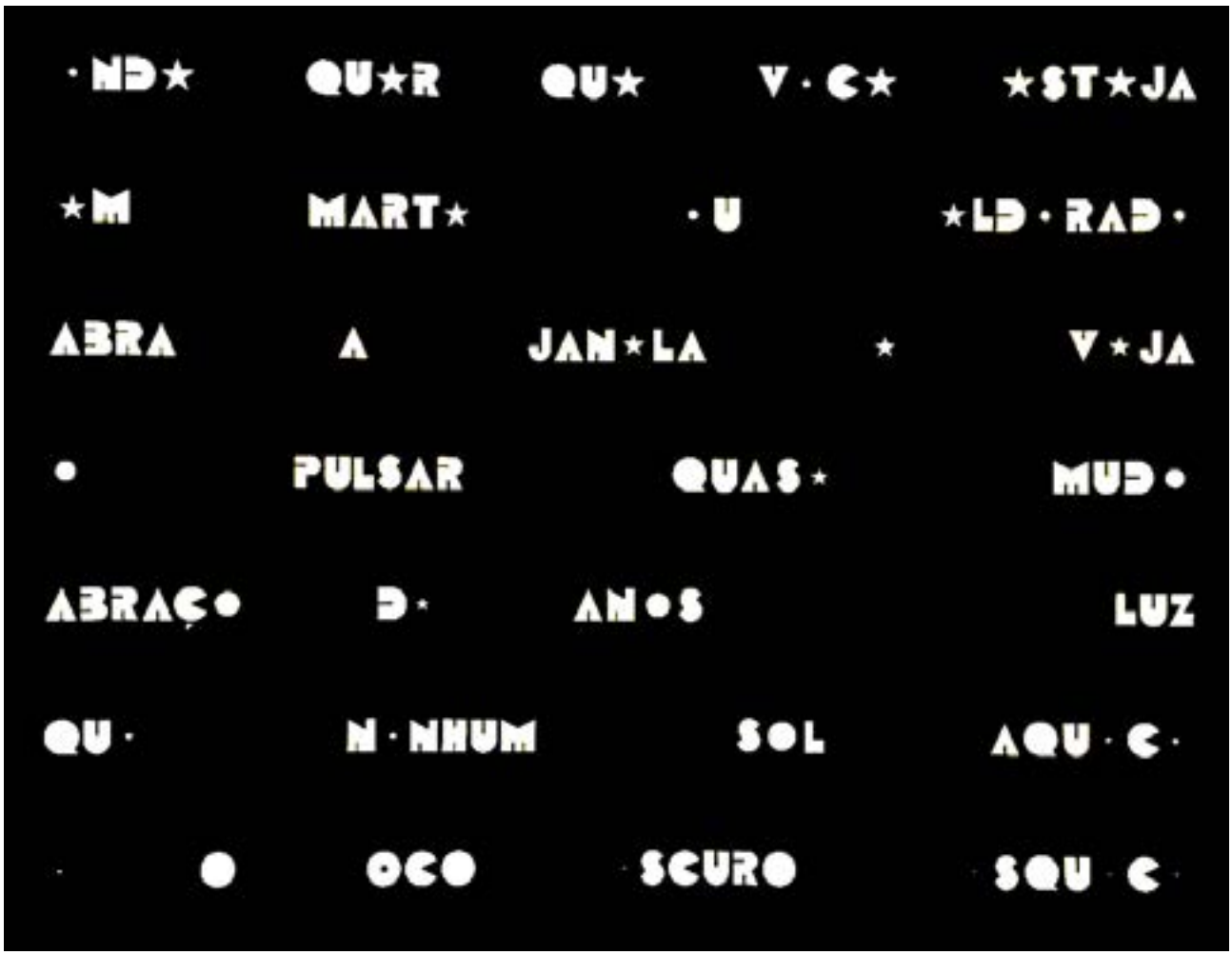
A aproximação gráfica não é de todo inequívoco. Existe contraste tipográfico, mas como se viu, é utilizado de forma diferente por Augusto, que mostra maior flexibilidade no campo da pesquisa tipográfica, entretanto a espacialidade mantém uma matriz de origem construtiva, e isso sinaliza uma diferença com os futuristas e surrealistas.

Augusto instaura de certo modo um caos inicial, mas a palavra ruído talvez expresse melhor a intenção do autor. E o que assegura esse construção é a frase. E, apesar de recuperar a frase, não há verso no poema “Memos”, mas não se pode dizer a mesma coisa de um poema como “Pulsar” (1975)[4], do mesmo conjunto *Stelegramas*.

O verso é muito evidenciado por causa das rimas: “esteja” e veja”; “mudo” e “luz”; “aquece” e “esquece”. Mas também por causa do ritmo verbal com as suas ressonâncias como em “e o oco(eco) escuro esquece”. Este estudo não trata de analisar a estrutura do verso em poemas de Augusto de Campos, mas é um elemento presente na sua poética inicial e retomado a partir de meados dos anos 1970.

3 Questionário do simpósio de yale sobre poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1960 (universidade de yale, eua, 5-7 de abril de 1995) (Perguntas formuladas por K.David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker. Respostas de Augusto de Campos) Disponível em: http://www.augustodecampos.com.br/yaleport.htm. Acesso em fevereiro de 2020.

4 Pulsar tornou muito conhecido após a regravação gravação por Caetano Veloso em seu disco *Velô*, de 1982.



Augusto aplica a este poema um tipo *display* e substitui todas as letras "e" do poema por desenhos de estrelas, cada ocorrência com um tamanho diferente. Essa solução encontrada resolve muito bem o efeito de justaposição nas palavras "oco" e "eco", quando o poeta insere o desenho da estrela dentro do círculo que forma a letra "o". Dois procedimentos são ainda importantes na composição do poema: a inversão da cor de fundo da página (fundo impresso na cor preta e texto vazado em branco) e o espacejamento dos versos. Tudo isso evidencia um efeito que faz ver o poema como um sistema estelar, uma via láctea, um "stelegrama".

Verificou-se aqui procedimentos desdobrados de sua poética anterior, de caráter fortemente experimental. E nos poemas mostrados, notou-se novos elementos que sintetizam sua experiência concreta e construtiva. No capítulo a seguir, será possível ver outros desdobramentos que Augusto de Campos encontra nessa síntese.

V

ENCONTRAR
1979-2015

5.1 COM SOM, COM COR, COM LETRA (SOBRE *DESPOESIA*, *NÃO: POEMAS* & *OUTRO*)

Despoesia (1994), *Não: poemas* (2003) e *Outro* (2015) foram publicados com um intervalo de, aproximadamente, 10 anos. Estes livros formam um conjunto bastante coeso, como um tríptico, com unidades que sinalizam aproximações evidentes, mas guardam também algumas diferenças.

Cada um dos livros inclui seções temáticas e uma seção com as "Intraduções". *Despoesia* (1994) e *Não: poemas* (2003) contêm a seção "Profilogramas", que não se encontra nominalmente no livro *Outro* (2015). No entanto, poemas como "Pessoanjos" (2010/2011) ou "Pessoares" (Bernardo Pessoa)" (2011) – que pertencem à seção "Extro: outraduções" do livro *Outro* – poderiam ser "Profilogramas" por seus procedimentos: "Pessoanjos" compõe-se, além do texto, da fotomontagem com imagens do poeta brasileiro Augusto do Anjos (1884-1914) e do poeta português Fernando Pessoa (1888-1935).

"Pessoanjos" (2010/2011)

No prefácio intitulado "Outronão", de seu último livro, escreveu o poeta:

> "Eu mordo o que posso."[1] E é nesse espírito que volto à circulação com este OUTRO. Achei curioso e ao mesmo tempo estranho o uso dessa palavra em discos americanos e custei a me dar conta de que se tratava de um termo musical, uma palavra-valise que sai do "in" para o "out", revertendo o sentido de INTRO. E que indica a diferente performance de uma faixa anterior ou algum outro "bônus – um "extro". Outro outro. Outradução, extradução? Seja o que for, gostei da palavra ambígua. (CAMPOS, A., 2015, s.p.)

Um "outro outro" é também uma outra voz do mesmo – tal o "eu" poético de Augusto dos Anjos que avoca um cosmo e um "outro" poético de Fernando Pessoa como um outro de si. Esta é uma possibilidade para entender suas "intraduções" ou mesmo – em certa medida – seus "profilogramas".

Uma das "intraduções" de *Despoesia* (1994), "So l(a (Cummings)" (1984)[2]– "talvez o mais perfeito poema de Cummings", segundo o próprio Augusto de Campos –, compõe-se de uma

1 Em seu texto de apresentação para o volume *Paul Valéry: a serpente e o pensar* (CAMPOS, A., 2011, p. 15), Augusto de Campos cita e explica a origem desta frase: Foi um dos 2335 exemplares de 'Le Serpent', ma edição da Gallimard, que Joyce recebeu de Valéry, em Paris, com uma dedicatória especial. Sob a sua assinatura o poeta desenhara, em torno do título impress, uma serpent mordendo a própria cauda, com a divisa 'Je mords ce que je puis' (Eu mordo o que posso)."

2 Antes da sua inclusão no capítulo "intraduções" do livro *Despoesia* (1994), Augusto de Campos publicara esta tradução com a aplicação de cores na capa do livro *40 poem(a)s: E. E. Cummings* (Brasiliense: São Paulo, 1986).

palavra e de uma frase que se intercalam: "*loneliness*" [solidão] e a "*leaf falls*"[uma folha cai]. Essa intercalação de palavra e frase – com uma tradução formidável para a língua portuguesa – tem um efeito de justaposição desses dois elementos (palavra e frase), em que a imagem da folha caindo é a imagem da solidão, como escreveu o tradutor.

Não se tratará aqui de questões tradutórias. O estudo desta "intradução" procurará dar conta das camadas "verbivocovisais" do poema em português – entendendo-o como uma voz do poeta-tradutor. Há um ensaio de Augusto, especificamente sobre este poema, no volume *Poem(a)s* (2012), no qual traduz 74 poemas de E. E. Cummings. Todavia, o que se escreve aqui sobre o poema original, pretende, tão somente, mostrar o seu percurso até tradução.

Nesse ensaio, Augusto de Campos comenta a versão visual do poema feita por Paulo Miranda:

> reconhecendo a intraduzibilidade do poema de Cummings, [Paulo Miranda] teve a sabedoria de assimilá-lo sob uma forma peculiar [...]. Fê-lo imprimir em tipos estreitos sobre uma estreita folha de papel, que acompanhava a verticalização do texto, e intitulou o seu trabalho: *não-tradução*. (CUMMINGS, 2012, p. 40)

l[a

le
af
fa

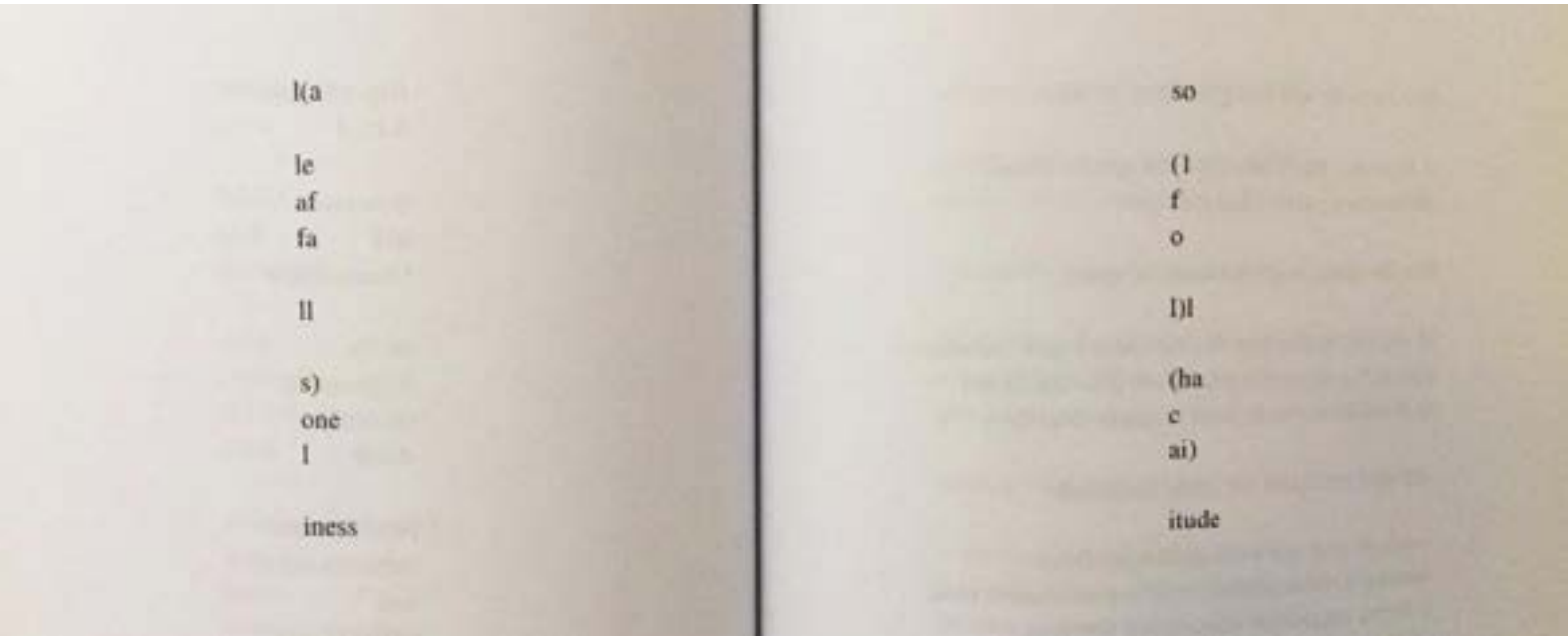
ll

sj
one
l

iness

"Não-tradução", de Paulo Miranda. Versão gráfica do poema de Cummings.

A propósito, a tradução em português feita por Augusto de Campos se resolve muito bem ao equilibrar as ocorrências vocálicas e consonantais de "*loneliness*" e "solitude", "*a leaf falls*"


l(a

le
af
fa

ll

s)
one
l

iness

so

(l
f
o

l)l

(ha
c
ai)

itude

e “uma folha cai”.

O corte das palavras e das linhas procura dispor o texto de modo a manter a carga icônica do poema original (o movimento da folha caindo), para isso, tendo utilizado procedimentos de atomização e intercalação vocabular propostos por Cummings e adotados em sua poética já em seus primeiros livros, antes mesmo de se tornarem objetivos concretistas.

Na reedição de *Poem(a)s*, de 2012, encontra-se uma versão do poema impresso em *Times* regular (ou romana), fonte essa que acompanha todos os outros poemas do livro. *Times* é um tipo serifado classificado como Transicional – “um aperfeiçoamento do tipo de Estilo Antigo”[3] (KANE, 2012, p. 48) –, e é um tipo indicado e muito usado para texto corrido.

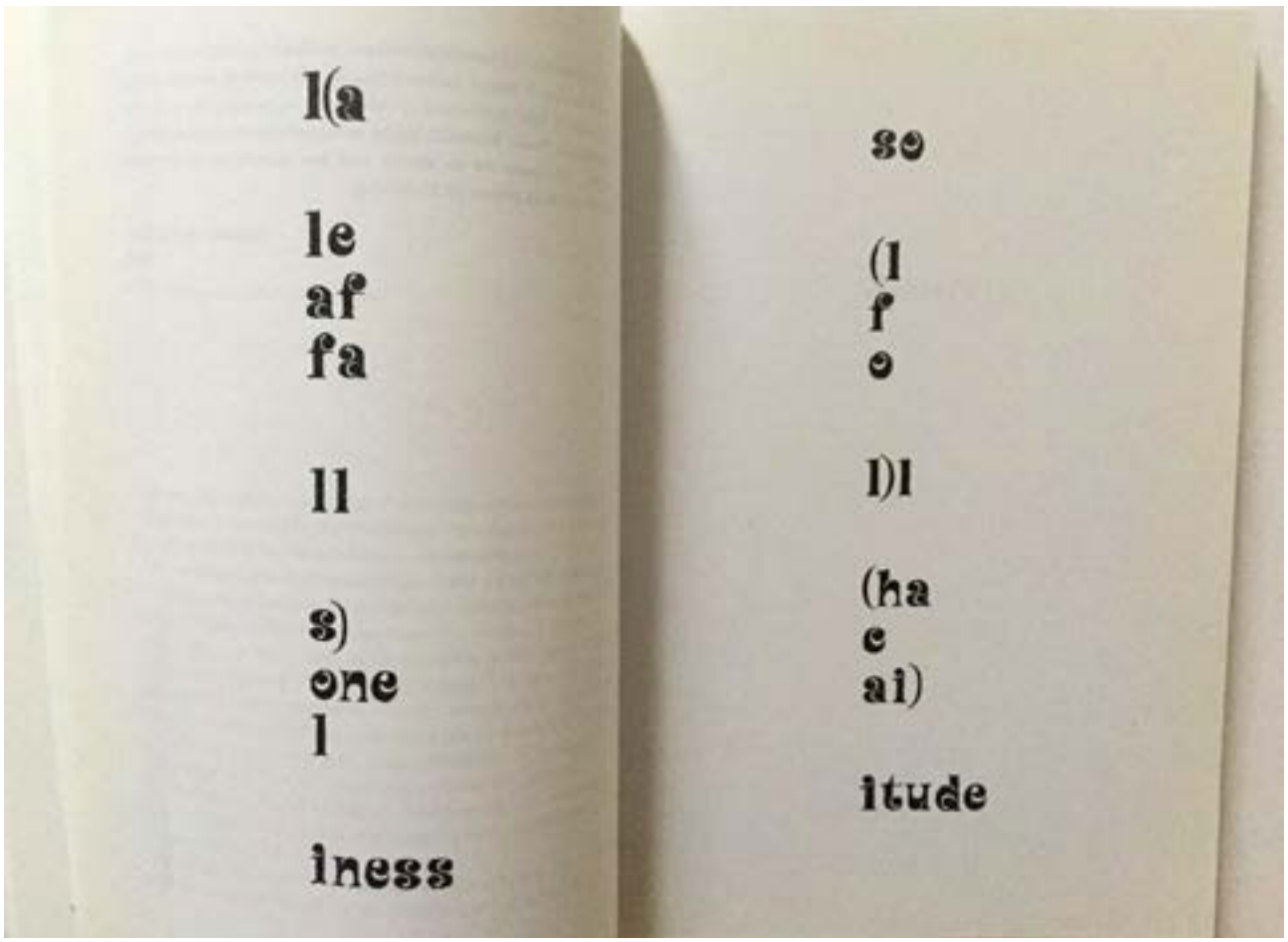
O capítulo no qual constam as traduções é bilíngue, mas há um dado significativo. Tanto os poemas em português impressos na página ímpar como os originais em inglês impressos na página par são grafados em *Times* regular. Habitualmente, tem-se por prática grafar o texto original em sua forma itálica, recurso é usado para marcar o uso de palavras estrangeiras (mas tal recurso não se configura como regra). O tradutor, com isso, reforça e enfatiza a importância da dimensão visual dos poemas de Cummings, de outro modo, seria uma alteração.

Outra variante gráfica do poema é proposta por Augusto em uma segunda etapa. Observou-se que na intervenção de Paulo Miranda intitulada “Não-tradução não há transposição de uma língua para outra”, trata-se de um redesenho tipográfico aplicado ao poema, usando um tipo serifado “estreito”, como comenta Augusto, também chamado de condensado. No entanto, o poeta-tradutor também aplica uma fonte tipográfica à sua tradução e faz uma *mea-culpa*:

> Menos sábio que o meu jovem amigo, ousei tentar uma recodificação não ortodoxa do poema em “letra-set”, utilizando um tipo Mecanorma holandês (Spring 152), cujo *design* de letras retorcidas me pareceu acentuar as características icônicas da composição. Animado por esse exercício pictotipográfico, e com o seu reforço, cheguei a arriscar uma “intradução” (não-tradução? Tradução interna ou interior ou intima?) do texto. (CUMMINGS, 2012, p. 41)

Há nesta citação uma explicação da palavra-valise “intradução”, que Augusto usa para nomear suas traduções acrescidas de camadas gráfico-visuais às já existentes camadas

3 Estilo Antigo ou Oldstyle é uma das classificações dos tipos para texto, esse tipo é “baseada nas formas em caixa-baixa utilizadas pelos humanistas italianos para cópias de livros e nas formas em caixa-alta inscritas nas ruínas romanas” (KANE, 2012, p. 12).



“verbivocais”.

Nesta “intradução” do texto, a intenção de Augusto foi “acentuar as características icônicas da composição” (CUMMINGS, 2012, p. 41) ao usar caracteres com um desenho “retorcido”, como escreveu. Em princípio, o que está em questão é a iconicidade da composição, ou seja, a propriedade que o signo letra tem de se ligar por analogia à folha (que cai). Por isso, é presumível o critério da escolha tipológica a partir dos indícios que já se tem do poema: o desenho da letra com seus elementos arredondados e mais orgânicos podem sugerir as diferenças existentes nas formas das folhas de uma única e qualquer árvore ou a própria leveza da imagem poética.

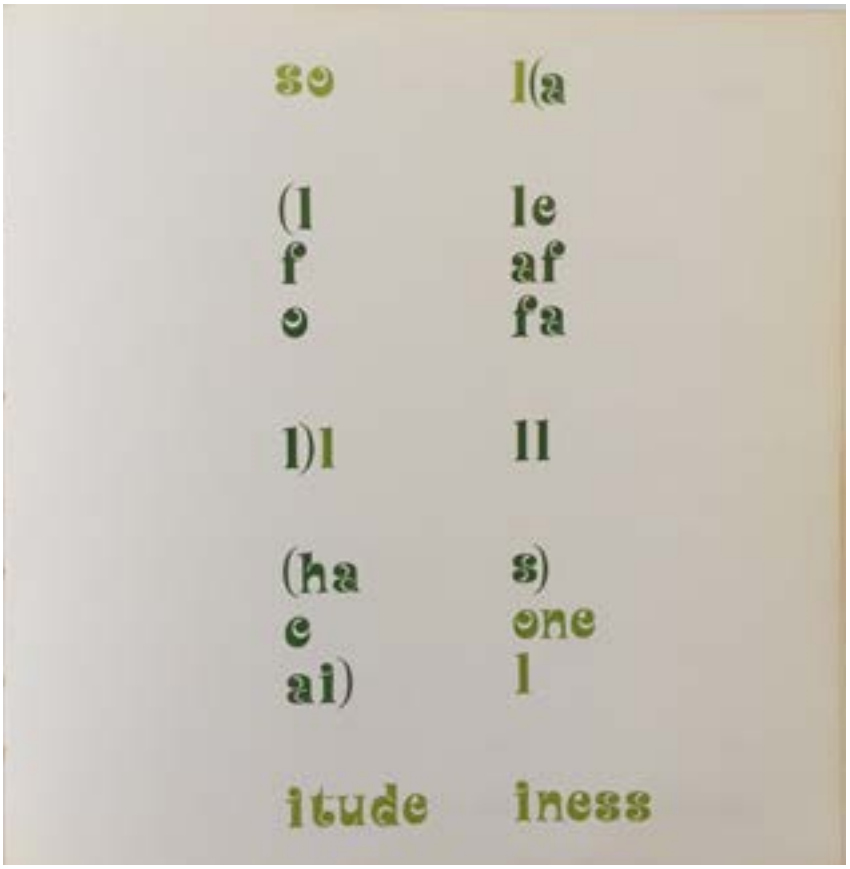
As letras são sinais gráficos e no sistema de cada língua representam, em geral, os fonemas, morfemas ou outras unidades mínimas. Para isso, a estrutura do desenho das letras são convencionados e regulam-se nos códigos, mesmo em seu constante processo de transformação, como a língua e a linguagem, adquirem novos aspectos. Assim sendo, o desenho das letras guarda em sua estrutura, através das novas elabo-

rações de seus elementos, os traços de sua história.

O que se quer afirmar, então, é que o desenho das letras guarda características que permitem localizá-lo na história da tipografia. O tipo *Spring* usado neste poema foi desenhado pelo designer de tipos Bernard Jacquet e lançado em 1971, pela fabricante Mecanorma[4]. Trata-se de um tipo *display*[5] com desenho de letras psicodélico, influenciado pelo movimento *art noveau*:

> O art noveau surgiu na Europa, no final dos anos 1880, e tornou-se um estilo de design universal. Abrangendo arquitetura, interiores, design de produtos e grafismo, o art noveau rejeitou o historicismo e buscou inspiração nas formas naturais para criar desenhos foliáceos orgânicos e motivos curvilíneos. (RAIMES, 2007, p. 24)

O psicodelismo – *flower power* – recriou formas da *art noveau* e também da *op art*, e foi visível, sobretudo, nos pôsteres de concertos de rock na segunda metade dos anos 1960, uma década marcada por protestos sociais, por reações à guerra do Vietnã, pela revolução cubana, pela liberação sexual e pelos alucinógenos. Essa estética da contracultura influenciou o



4 "A empresa francesa Mecanorma foi um dos principais fornecedores mundiais de "letraset". Em 1995, a Mecanorma se afastou do mercado e, durante esse período, seu catálogo de "letraset" foi fabricado pela Trip Productions BV. Em 2004, a International TypeFounders (ITF) licenciou as fontes digitais da Trip Productions BV e lançou a Coleção Mecanorma. Isso preservou uma das melhores bibliotecas de fontes digitais do mundo." Disponível em: <https://www.myfonts.com/foundry/Mecanorma_Collection/?details>. Acesso em: 14 jul. 2020.

5 O tipo *display* é também classificado como decorativo, ornamental ou fantasia, que o difere dos tipos para textos, comumente usados em tamanhos que variam de 6 a 12 pontos.

design, a moda e a arte. (HOLLIS, 2000)

A "recodificação não ortodoxa" que Augusto elabora para sua prodigiosa tradução do poema de Cummings coloca uma questão, não em sua camada tradutória, mas na dimensão "intradutória": difícil prescindir da historicidade tipográfica.

O tipo *Spring* é fortemente marcado por seus elementos de ornato. Para o poeta, o desenho retorcido da letra ampliaria o caráter icônico de "So" – este poema "que projeta sobre nós uma das mais densas imagens de solidão que se conhecem" (CUMMINGS, 2012, p. 38). No entanto, os elementos de adorno na composição do tipo conferem aos caracteres uma aparência orgânica, como é desejado, mas conferem também um aspecto lúdico, que traz alguma perda exatamente naquilo que o poeta-tradutor almejava acentuar: a iconicidade. Visualmente, o que há de ornamento no tipo *Spring* se distancia na imagem de solidão que o poema produz – como se a imagem das palavras interferisse no seu próprio texto.

Posterior à mudança tipográfica experimentada por Augusto de Campos, o poema passa por uma terceira e última etapa de sua composição, o tipo *Spring* recebe a aplicação de uma cor em dois tons de verde (claro e escuro), em 1984. A cor faz uma analogia à coloração e ao matiz das folhas. A sua intenção foi "acentuar as características icônicas da composição" (CAMPOS, A., 2012, p. 41).[6]

Ao aplicar as cores verde claro na palavra "solitude" e verde escuro à frase "(1 folha cai)", incluindo os parênteses que criam agrupamentos intercalados, evidencia-se a similaridade dos elementos cor e parênteses, já que ambos mostram a dimensão "verbivocovisual". O poeta-tradutor comenta esse movimento visual:

> Um olhar-de-errata poderá vislumbrar na penúltima "estrofe" uma sugestão da palavra "haicai" – micrometalinguagem embutida no poema. O *design* das letras, que, por associação pode contaminar de alguma folha outras letras (o "o" e o "c" isolados, especialmente), além dos "l" e "f" privilegiados, dá-me a ilusão de recuperar algo dos ícones perdidos. E a folha cai (ou parece cair) dentro e fora dos parênteses, da segunda à quinta linha. (CUMMINGS, 2012, p. 43)

A citação retoma um comentário de Augusto sobre o desenho das letras e o uso dos parênteses. Deixa ver ainda dois detalhes "verbovisuais" que mostram sua o trabalho da tradução, ambos conseguidas com o "l" "privilegiado": o poeta man-

6 Augusto de Campos acrescentou ao poema dois tons de verde para compor um pôster impresso em serigrafia por Omar Guedes para a exposição "Transcriar", organizada por Julio Plaza, no MAC e Centro Cultural São Paulo, em setembro de 1985, como escreve em nota no livro *Poem(a)s* (2012, p. 41).

tem o paralelismo das letras "l" na quinta linha. E, na segunda linha, o desenho da letra "l" do tipo Spring é semelhante algarismo "1", de onde se lê "1 folha cai".

A propósito da cor e dos parênteses, é possível supor que o uso dos dois tons de verde que funcionam como marca de contraste dos elementos sintáticos (palavra e frase) poderiam excluir os parênteses sem perda no resultado de sua leitura. Mas não é uma afirmação fácil.

No artigo "A temperatura informacional do texto", publicado em 1960, Haroldo de Campos se utiliza da proposição "temperatura informacional do texto", do linguista Mandelbrot. Porém, amplia a expressão e o conceito do linguista para "temperatura informal do texto estético", como argumenta, "decididamente ligado à evolução de formas no plano criativo" (CAMPOS, A., 2006, p. 191). Max Bense, por sua vez, citado por Haroldo de Campos diz: "Não podemos abster de observar que a pintura concreta oferece, na realidade, pouca informação semântica, mas, não obstante, valores relativamente altos de informação estética" (CAMPOS, A., 2006, p. 202). Haroldo complementa: "Este trecho parece apoiar a nossa proposição de que há um conceito de 'temperatura informacional estética' (alta ou baixa), diferente do de 'temperatura informacional linguística ou semântica' (alta ou baixa)" (CAMPOS, A., 2006, p. 202).

É preciso relativizar o artigo de Haroldo, publicado há 60 anos; é preciso considerar também as mudanças ocorridas na poesia de Augusto de Campos, uma poesia de elevada "temperatura informacional estética". No entanto, quando são considerados os termos de Haroldo de Campos, recorre-se, por sua vez,

> a fatores de proximidade e semelhança no plano gráfico-gestáltico, a elementos de recorrência e redundância no plano semântico e rítmico, a uma sintaxe visual-ideogrâmica, quando não meramente "combinatória", para controlar o fluxo de signos, racionalizar os dados sensíveis da composição e, assim, limitar a entropia (a tendência à dispersão, à não-ordem, ao máximo informacional no mínimo necessário para o êxito da realização estética em cada poema que se considere. (CAMPOS, A., 2006, p. 194)

O único ponto que pesa sobre a intradução "So" é quando se considera "o fluxo de signos": a acentuação icônica proposta por Augusto nas segundas e terceiras versões, especificamente, na aplicação de um tipo psicodélico com influência *art noveau* e

também na aplicação das cores mantendo os parênteses.

Este quase haicai objetiva uma imagem contemplativa e materializa um instante que sugere quietude e silêncio em uma tradução virtuosística, que contem um traço de indeterminação característico da arte japonesa.[7] Neste poema, não se pode determinar, por exemplo, a folha, a árvore ou mesmo o instante da imagem.

Entretanto, levando em conta ainda a última versão de "So", os tipos *display*, como observa John Kane, "são feitos mais para serem 'vistos' do que 'lidos'" (KANE, 2012, p. 14), por seu uso habitual em grandes dimensões. Assim, deve-se considerar a projeção expositiva deste poema, que como comentou Augusto, foi visualmente refeito para a impressão em cartaz. Isso mostra que esta "intradução" composta em três etapas e em momentos diferentes, parece ter sido estimulada por razões diversas, como é o caso de mostrá-lo em dimensão ampliada e em outro suporte. Um poema como este, deixa ver que a poesia de Augusto de Campos, mesmo quando usa a tipografia de forma mais pragmática e menos técnica, talvez por essa razão, coloca problemas nos procedimentos, propõe soluções e apresenta sempre novas questões que são da especificidade de toda poesia inventiva.

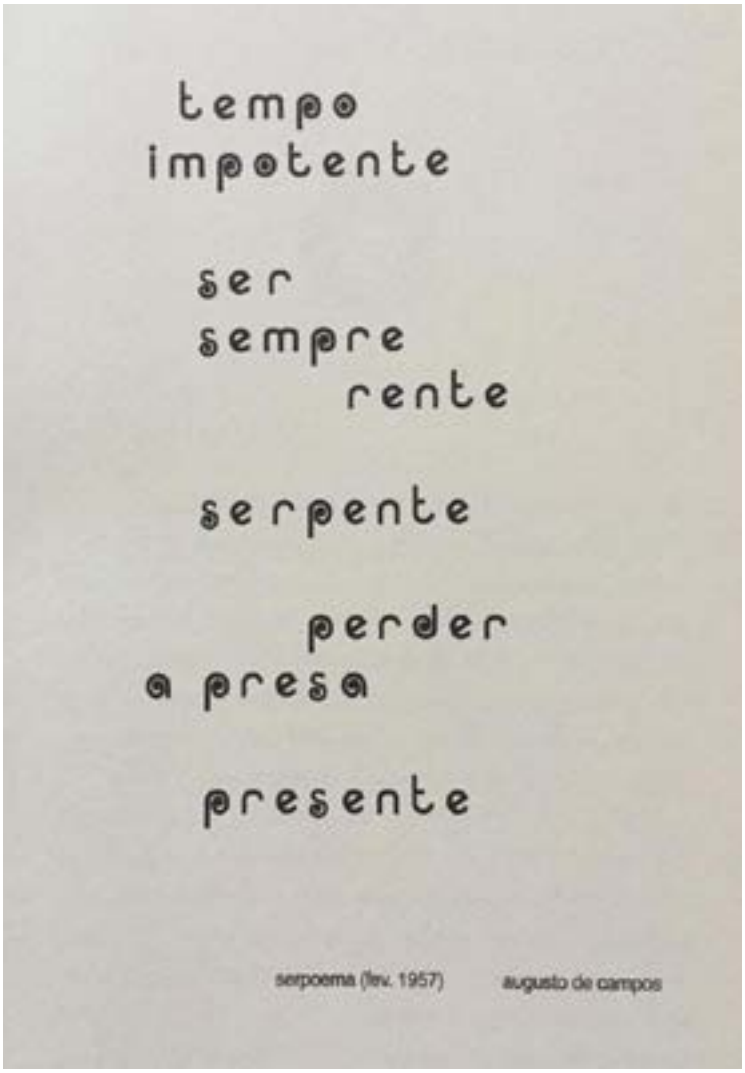
O poema "Serpente", de 1957, foi publicado no livro *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. E as duas edições trazem variantes tipográficas. A primeira versão encontra-se no volume editado pela Brasileinse, em 1984, composto com um tipo serifado para texto, em Estilo Antigo[8], utilizando um espaço de entreletras ampliado, impondo um efeito monoespaçado

7 Octavio Paz diz que a indeterminação é uma característca presente na arte japonesa. (PAZ, 1996, p. 172)

8 Estilo Antigo são os tipos "baseados na formas em caixa-baixa utilizadas pelos humanistas italianos para cópia de livros e nas formas em caixa-alta inscritas nas ruínas romanas" (Kane, 2012, p. 48).

entre os caracteres:

Outra versão do poema é encontrada no volume publicado, em 2011, pela editora Ficções. Aplica-se aqui um tipo *display*, como no poema "So", entretanto, o tipo empregado em "Serpente" tem, no traço,[9] um desenho de espiral no olho[10] dos caracteres, deixando seus indícios em âmbito menos pronunciado e mais sugestivo.



Em 1972, Augusto de Campos traduziu o poema "Ballada à la lune" ("Balada para a lua"), do poeta francês Alfred de Musset (1810-1857), publicado, em 1991, no pequeno volume *Pré-lua e pós-lua: crítica via tradução*, que contém ainda traduzidos um poema do francês Tristan Corbière (1845-1875) e outro do russo Andriêi Vozniessiênski (1933-2010).

"Balada para a lua" foi composto em estrofes com formas fixas e rimas, estrutura que Augusto mantêm na tradução. As

9 Traço é "qualquer linha que define a forma básica das letras" (Kane, 2012, p. 2).

10 Olho é o "espaço vazio dentro de um letra", que pode ser fechado ou parcialmente fechado (KANE, 2012, p. 4).

estrofes têm quatro versos: o primeiro, o segundo e o quarto versos têm seis sílabas cada um, e o terceiro verso tem apenas duas sílabas).

> Era, na noite nua,
> Só, sobre a torre, ali,
> A lua,
> Um ponto sobre um i.
>
> (trad. de Augusto de Campos)

No mesmo ano da publicação de *Pré-lua e pós-lua*: *crítica via tradução*, em 1991, Augusto de Campos (talvez, estimulado com a edição do poema traduzido 20 anos antes) compôs "Lonograma (Musset)", com uma estrofe de "Balada para a lua", na qual acrescenta a camada visual que integra à "intradução", incluída em *Despoesia*, que viria a publicar três anos depois, em 1994.

Alguns procedimentos gráfico-visuais ocorreram na estrofe que compõe "Lunograma (Musset)": as letras maiúsculas que iniciavam os versos foram substituídas por letras minúsculas; foram retirados os sinais de pontuação e algumas vírgulas foram substituídas por espaçamentos maiores entre as palavras, mas mantendo a articulação; o texto alinhado à esquerda foi centralizado; a letra "i" que encerra essa estrofe é redimensionada de maneira a ocupar uma grande área da página.

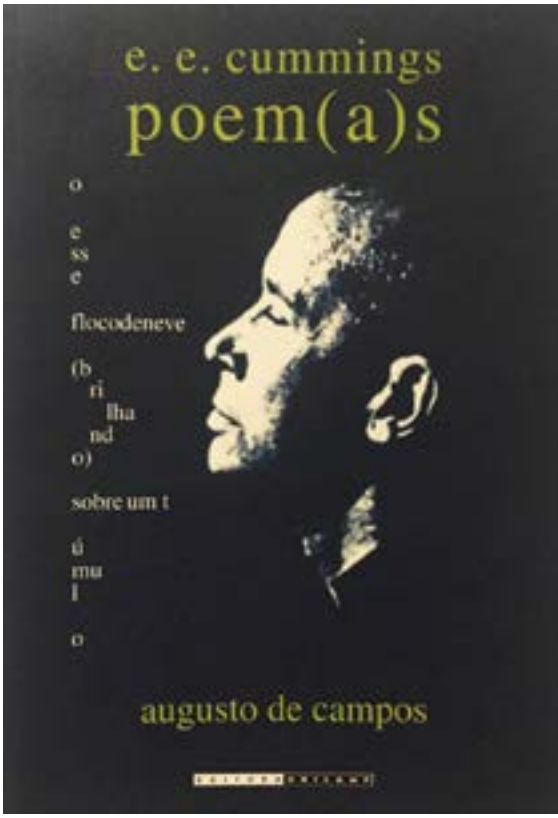
Assim, quase toda a estrofe (impressa em preto) foi colocada dentro do círculo, formado pelo ponto da letra "i", que, ampliada, tem o seu desenho vazado no branco do papel, contrastando com a cor preta que ocupa toda a área da página e compõe um fundo escuro como a noite. As serifas na haste da letra "i" dimensionada (como torre) conferem ao poema um caráter longínquo, de um tempo afastado, pretérito, como é indicativo do verbo "era" que inicia "Lunograma". Com o texto centralizado e, sobretudo, com os espaçamentos que substituíram as vírgulas entre as palavras, assim dispostas, as palavras assemelham-se, por sua espacialidade e sugestão icônica, às manchas escuras da lua que são vistas da Terra.

A partir de uma estrutura frásica, Augusto compõe um híbrido entre caligrama e ideograma. Esta "intradução" compõe graficamente a imagem mental que o texto projeta – "um ponto sobre um i" é a lua sobre a torre – como um signo dentro de outro signo.

"Lunograma (Musset)" se aproxima do poema "O", de Cummings, traduzido por Augusto de Campos e impresso na capa da última edição de *Poem(a)s* (2012).[11]

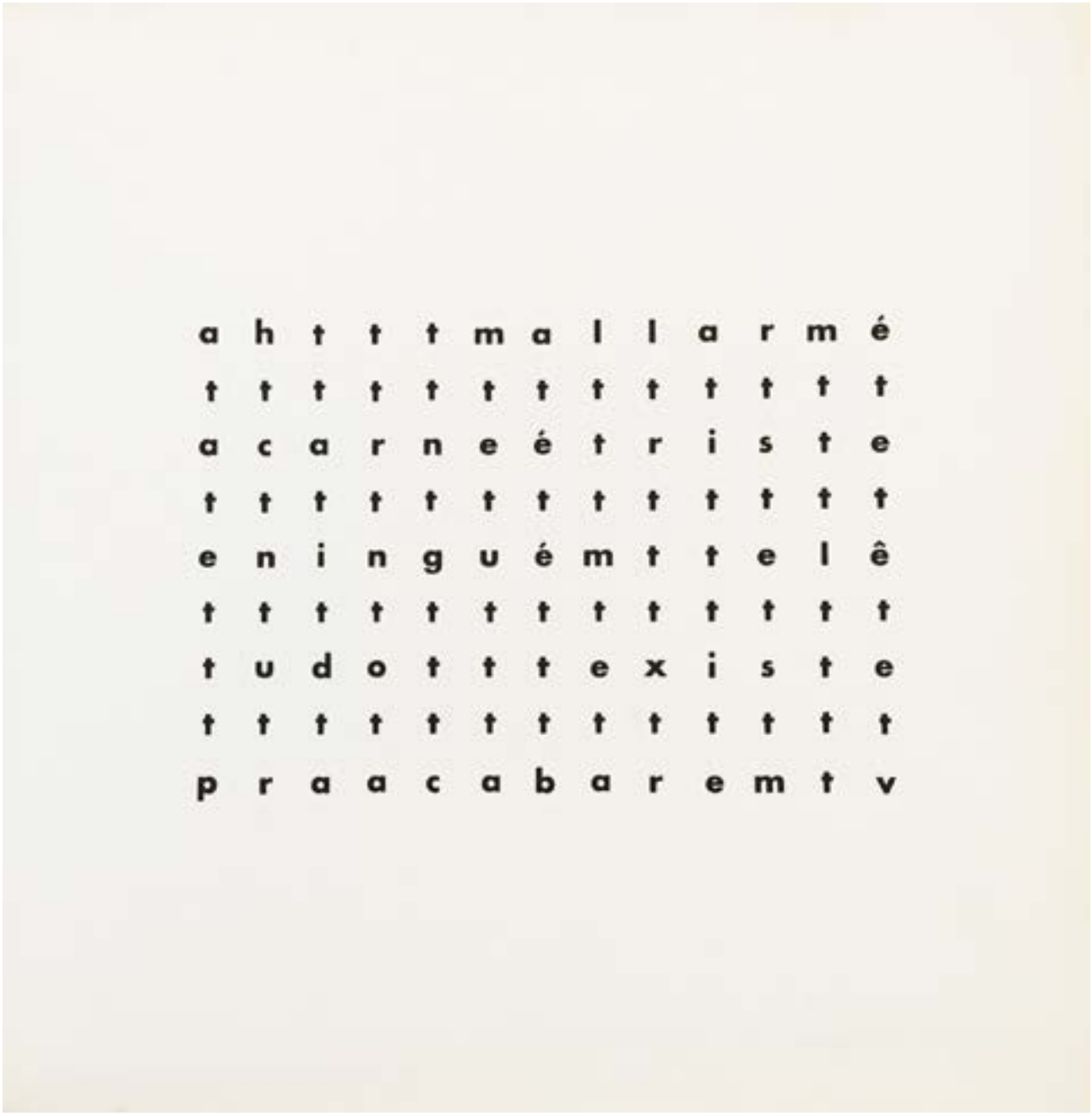
A aproximação é mais evidente pela imagem mental de cada um dos poemas do que por seus procedimentos gráfico-visuais. Essas imagens que se formam descrevem dois objetos luzentes da natureza, lua" e "flocos de neve" (sem luz própria), que brilham sobre outros dois objetos, "torre" e "túmulo", de formas construídas pelo homem, talvez por isso artificiais.

"O" apresenta procedimentos gráficos e ideográficos de atomização e de cortes sintáticos radicais: a "tortografia" que caracteriza a poesia de Cummings. No poema "So", a espacialização original é também mantida, porém, mostra o interesse tipográfico específico de Augusto de Campos com a aplicação de tipos. É possível aproximar "Lunograma" à *Un coup de dés* pela ampliação de um único caractere, mas é pouco usual na poética de Augusto esse procedimento de contraste tipográfico ocorrido pelo uso de diferentes dimensões do tipo em um mesmo poema.



11 "O" é também o título de outro poema, de Augusto de Campos, que pertence ao conjunto "Stelegramas", publicado em *Caixa preta* (1975) e, poesteriomente, incluido em *Viva vaia: poesia 1949-1979* (1979).

Apesar do crescente interesse do poeta por novos desenhos de fonte, o tipo Futura continua presente em seus poemas, como se vê em “Tvgrama 1 (tombeau de Mallarmé)” (1988).



O poema é composto de nove linhas e 13 colunas de letras minúsculas negritadas formando uma grade.[12] Entremeadas pela letra “t” repetidas vezes, identifica-se palavras e frases: “ah”, “mallarmé”, “a carne é triste”, “e ninguém”, “te lê”, “tudo”, “existe”, “pra acabar em tv”.

12 A grade ou grelha tipográfica “subdivide uma superfície bidimensional em áreas menores; ou então subdivide um espaço tridimensional em volumes menores. As áreas (ou volumes) podem

O título do poema e sua forma retangular, que configura a espacialização gráfico-textual, indiciam uma tela de tv. Deste modo, a repetição das letra "t", no contexto da comunicação anunciada por uma tv, iguala-se às deformação das imagens quando formam listras nas televisões de tubo fabricadas há alguns anos. E pode assemelhar-se, também, aos chiados televisivos. No cd *Poesia é risco*, encontra-se uma gravação deste poema a duas vozes: uma voz lê as palavras e frases e a outra voz repete a letra "t" ininterruptamente. As vozes justapostas gravadas por Augusto compõem uma peça sonora em que o "t" tem o efeito de ruído interferindo na mensagem de áudio transmitida. Essa consoante, ainda que isolada no poema, surge em sua dimensão "verbivocovisual".

O caractere "t" do tipo Futura tem a forma de cruz – composta por uma haste[13] e uma barra transversal[14] que se cruzam. E o subtítulo "tombeau"[15]em francês significa túmulo e a letra "t", por extensão sígnica, iconiza a cruz (insígnia da morte). A cruz era o instrumento no qual os condenados à morte eram amarrados ou pregados. A opção de recuperar o uso da Futura, neste poema, tem essa função: aquela grade tipográfica e retangular da tela de tv, ganha, agora, outra camada de sentido como um o lugar onde se enterram os corpos, sendo possível inferir, neste cemitério, as cruzes fincadas na terra (imagem que reporta às lápides de "Memos").

O subtítulo do poema aponta para essa direção de leitura apresentada acima. No entanto, a letra "t" interessa mais como a figura geométrica que iconiza a cruz, em detrimento do simbolismo que a cruz carrega.[16] Haroldo propõe o poema como "uma arte – não q apresente – mas q presentifique / o OBJETO" (CAMPOS, H., 2006, 73). Este texto é um dos manifestos da poesia concreta, mas essa proposição é, ainda, identificada na poética de Augusto. Como se nota, muitos de seus poemas são como uma "atualização 'VERBIVOCOVISUAL' / do / OBJETO virtual"[17] (CAMPOS, H., 2006, 73) ou como um "OBJETO mentado em suas plurifacetas" (CAMPOS, H., 2006, 74).

Rogério Barbosa da Silva, sobre a poesia concreta, coloca duas questões que se afirmam em "Tvgrama 1" e, de maneira geral, na poesia de Augusto de Campos, as relações entre palavra e objeto e entre poesia e tecnologia:

> "além de se preocuparem com a representação na linguagem, poemas como esse de Décio Pignatari revelam ainda uma pesquisa de novas soluções de composição e de possibilidades oferecidas pelo uso

ter dimensões idênticas ou diferentes. A altura de uma das áreas corresponde a um determinados número de linhas de texto corridor, a largura dos campos é identica à largura das colunas de texto." (MÜLLER-BROCKMANN, 2012, p. 11). O conceito, de grade foi espandido, neste estudo, para analisar a composição gráfica não apenas das linhas de texto corrido, mas de cada letra como elemento unitário da estrutura gráfico-textual.

13 Haste é o "traço vertical ou oblíquo mais marcante da letra". (KANE, 2012, p. 3)

14 Barra transversal é o "traço horizontal que corta uma haste". (KANE, 2012, p. 4)

15 O título deste ter é uma referência ao título "*Le tombeau d'Edgar Poe*", soneto de Mallarmé traduzido por Augusto de Campos como "A tumba de Edgar Poe", publicado no livro *Mallarmé* (2002, p. 66-67).

16 As primeiras imagens da cruz descobertas pelos arqueólogos eram grafites *anticristãos*, visto que a arte das catacumbas somente usava símbolos abstratos para representar Cristo. A cruz era um instrumento de tortura odioso, um lembrete da morte e humilhação abjetas; foi somente na época de Constantino que ela começou a ser exposta como um símbolo triunfante da vitória sobre o mal e, ainda assim, foram precisos outros mil anos antes que os artistas medievais ousassem representar Cristo morto pregado na cruz. (LEYS, 2005, p. XXVI)

17 A expressão joyceana "verbivocovisual", para Flora Süssekind, "passaria, nos anos 1990, por um processo de ressemantização, por parte do poeta, em sintonia com o seu projeto poético multimídia" (Süssekind, 2006, p. 51).

> dos maquinismos cibernéticos como elemento estruturante do texto poético." (SILVA, 2005, p. 58)

O que é apontado por Silva, remete ao que foi dito antes por Haroldo de Campos. Silva exemplificou o que disse com o poema "Terra", de Pignatari. E possível ver uma relação entre "Tvgrama 1" e "Terra", estruturado pela repetição da palavra "terra" como um campo cortado por espaços em branco que organizam outras ocorrências verbais (a repetição como procedimento gráfico é encontrado também no poema "Velocidade", composto por Ronaldo Azeredo). Para Silva, "Terra" faz uma objeção à "utilização do aparato tecnológico institucionalizado" (cabe, em outro estrato de leitura do poema, depreender da palavra "terra" a metáfora da página: como o lugar onde o poeta faz o seu trabalho, assim como um camponês faz o arado da terra. A página é o espaço onde se organiza e se materializa o poema, tal qual o laboratório do poeta de "Bestiário").

"Terra" é um poema antidiscursivo escrito em 1956, primeira fase do concretismo e de atuação do grupo Noigandres, e "Velocidade é feito em 1962. "Tvgrama 1" foi composto 32 anos depois de "Terra", quando a poética de Augusto encontrava outras soluções compositivas, a exemplo das estruturas frásicas.

A camada textual do poema, que se inicia com um interjeição, "ah mallarmé", seguida pelo nome do poeta, é encerrada em tom de lamento: "tudo existe pra acabar em tv". A morte tomba sobre o poema, entretanto, o que se queixa é a situação da própria poesia, sua pouca circulação e seus possíveis leitores mais interessados no consumo massificado.

A mesma inflexão se encontra no "profilograma" "Pérolas para Cummings" (1994) – "que motivo o levou a viver a vida jogando pérolas para poucos" –, publicado em *Não: poemas* (2003), e que deixa ver o assombro do poeta Augusto. Se na camada textual é percebida uma relação com "Tvgrama", graficamente os poema procedem de maneira distinta.

Há uma pequeno agrupamento de letras que se repete cinco vezes, como estrofes. Cada agrupamento tem três linhas. As primeiras e terceiras linhas compõem-se de quatro letras, e as linhas do meio têm sempre um elemento: o desenho colorido de uma pérola substituindo a vogal "o", que substitui também as outras vogais "o" das primeiras e terceiras linhas.

A repetição da letra “t” em “Tvgrama” é estrutural, assim como a repetição neste poema da vogal isolada nas linhas do meio de cada grupo de três linhas, porém, as repetições nas primeiras e terceiras linhas tem um dado de acaso. E a poética de Augusto de Campos vai admitindo, também, como se vê, imagens mais representativas e menos sugestivas. A simples imagem de um círculo chapado (de cor uniforme) pérola iconizaria o objeto. Questões que não interessavam ao poeta antes, começam a integrar seus poemas a partir dos anos 1990. Duas vias caminham juntas: a do “poeta menos dizer” e, usando de um trocadilho, a do poeta mais dizer.

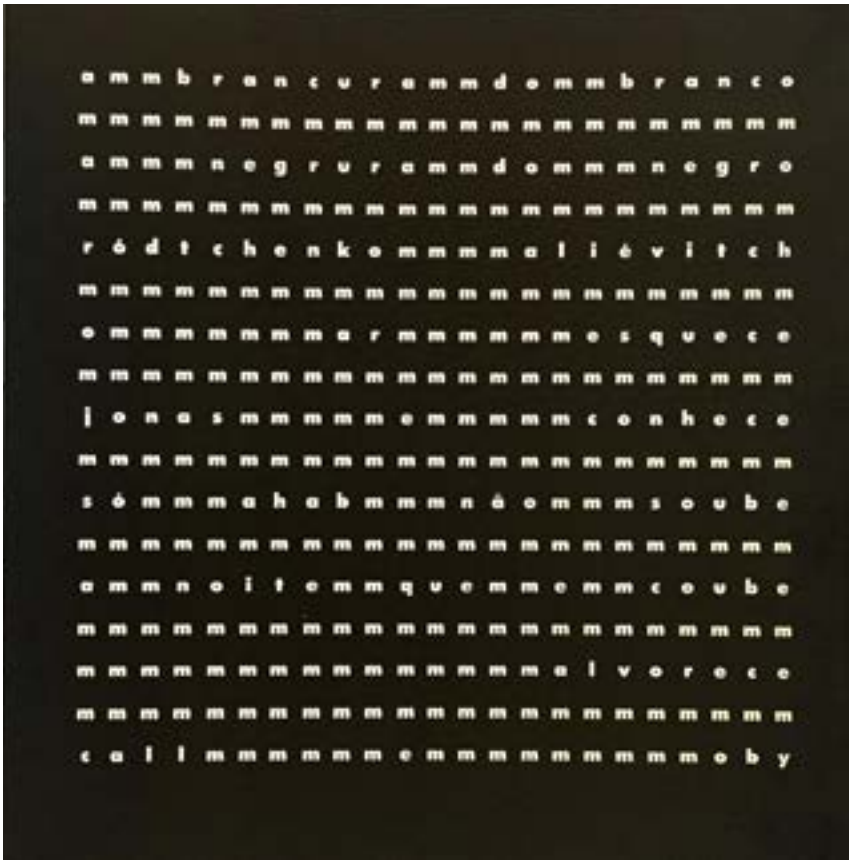
E a propósito do tipo Futura usado neste poema e mantendo o rigor que o poeta impõe a seu trabalho, é possível dizer que esse poema pede uma fonte com um desenho monoespacejado por causa da disposição gráfico textual simétrica da linhas primeira e terceira. Como se observa na primeira estrofe, as unidades verbivisuais “quem” e “tivo” apresentam um espaçamento desigual entre as letras por causa da diferença de largura entre os caracteres que precisam ocupar toda a dimensão que se determinou para a linha. Uma fonte monoespacejada ajustaria essa minúcia gráfica que o poema pede.

A repetição de letras ou palavras é encontrada, ao menos, em mais três poemas de *Despoesia*: "Tvgrama 2 (*antennae of the race*)" (1979/1993), "*Walfischesnachtgesang* (cançãonoturna-dabaleia)" (1990) e "Inestante" (1983).

"Tvgrama 2 (*antennae of the race*)" se estrutura em torno da repetição da palavra abreviada "tv", intercalando palavras e frases, tal qual "Tvgrama 1", porém, o espaço entre as letras é eliminado neste novo arranjo tipográfico, no qual se aplica o tipo Futura regular em letras maiúsculas para compor um amontoado de caracteres. Este procedimento gráfico-textual equipara-se a emaranhados de fios ou às barras de metal das antenas de tv. O subtítulo em inglês é um trecho da conhecida frase de Ezra Pound: "Os artistas são as antenas da raça." (POUND, 1973, p. 77)

Mesmo com as letras se interpenetrando, observa-se a organização visual da grade textual. E a diferença de espaço entre-letras, por exemplo, na primeira e na última linha do texto, aqui, não compromete, de modo algum, o arranjo gráfico do poema. O resultado gráfico do poema com o ajuntamento das letras, tanto no espaço entre cada um dos caracteres como nos espaços de entrelinhas, desenham um retângulo no qual se vê antenas de tv e as telhas de um telhado (esse ajuntamento de letra pode lembrar o poema "Tudo está dito", que tem um processo de execução semelhante).

Em "*Walfischesnachtgesang* (cançãonoturnadabaleia)" acontece uma repetição da letra "m", semelhante a do poema "Tvgrama 1". No entanto, em "Cançãonoturnadabaleia" são invertidas as cores de fundo e forma como são vistas em "Tvgrama 1" e "Tvgrama 2", que tem as letras vazadas em branco no fundo negro da página.



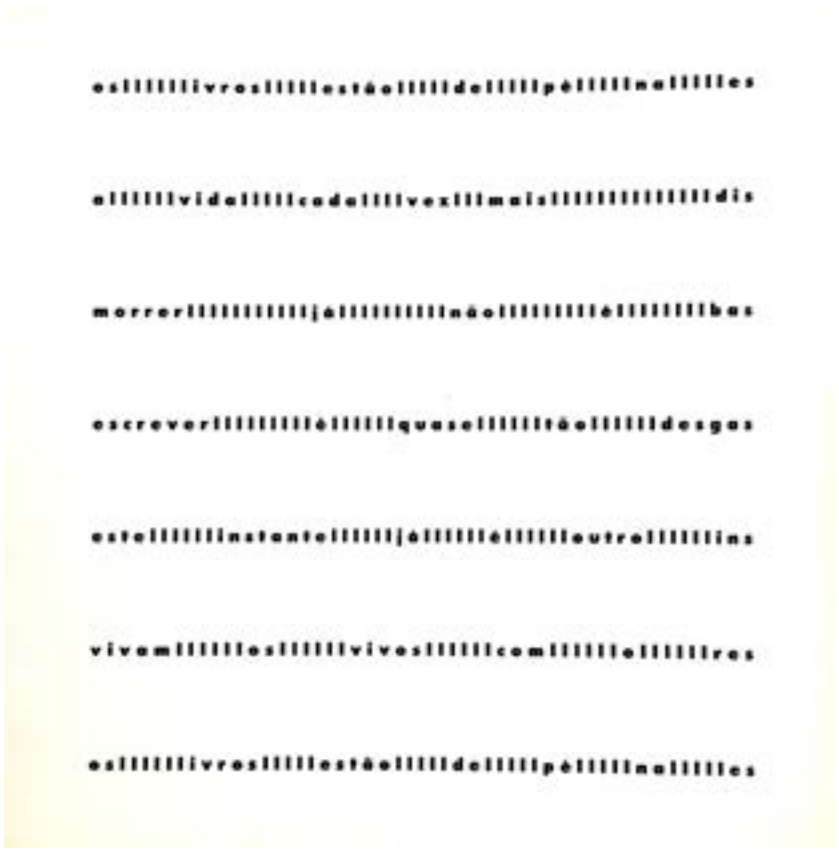
O caractere "m" repetidas vezes no poema sugere o mar e o movimento do mar. Os dois ombros[18] da letra "m" induzem às imagens das ondas do mar e à cauda da baleia. A cor escura de fundo da página, reforçada pela palavra "noturna" no título, traz a configuração do mar, em que as letras brancas podem ligar-se aos reflexos de luzes sobre a espuma à noite.

18 Ombro é um "traço curto que não faz parte de um bojo" (KANE, 2012, p. 4)

Flora Süssekind escreveu um longo e estimulante sobre este poema – "Coro a um: nota sobre cançãonoturnadabaleia" –, que analisa três versões deste poema: a versão impressa que se encontra no volume *Despoesia*, a vocalização gravada no cd Poesia é risco, e o vídeo-poema produzido por Flávia Soledade. A autora parte de referências de Kazimir Maliévich (1879-1935) e Aleksandr Ródtchenko (1891-1958), artistas mencionados no poema, para analisar a relação do preto e branco, e cita ainda outros poemas em que Augusto de Campos usa essa mesma paleta. O uso da cor no poema será abordado mais à frente.

Há uma variação do procedimento de repetição no poema "Inestante" (1983)[19], publicado em *Despoesia*, organizado em dois eixos: visual (verbivisual) e sintático-semântico (verbivocal). O eixo visual se compõe de sete linhas de caracteres negritados do tipo Futura, em que as palavras são intercaladas por letras "l" minúsculas, desenhando como que os livros de uma estante. A verticalidade estrutural das colunas de letras em "Tvgrama 1" e "Cançãonoturnadabaleia" é dispensada aqui.

19 "Inestante" foi publicado antes com letras brancas sobre fundo dourado, em *Expoemas*, livro de 1985, com poemas impressos e coloridos através do processo de serigrafia (produzido por Omar Guedes) em folhas soltas no formato cartaz vertical, 50 (A) x 35 (L) cm, e horizontal, 35 (A) x 50 (L) cm, com capa de tecio vermelho. As 13 peças que compõem *Expoemas* foram republicado como uma seção do livro *Despoesia* (1994), porém, com menos cores.



O eixo sintático-semântico do texto se organiza em torno da exclusão do mesmo sufixo “tante” da última palavra em cada uma das frases, que formariam as palavras “estante”, “distante”, “bastante”, “desgastante”, “instante”, “restante” e, novamente, “estante”, repetindo o primeiro verso.

Neste poema que tematiza a finitude, a repetição da primeira frase ao final – “os livros estão de pé na es” – indica a passagem do tempo, mas de um tempo que parece não passar ou que passa e parece voltar ao mesmo lugar, ainda que a persona perceba que “este instante já é outro ins[tante]”. O tempo passa e o esmorecimento permanece, o que se pode afirmar é que os livros, eles continuarão “de pé na es[tante]” e por eles passarão “viventes e vampiros”.

“Inestante” é uma palavra-montagem com algumas camadas de sentido: “inestante” aproxima do som de inexistente; o prefixo “in-” não se introduz para negar a “estante”, mas com algum humor, em uma “inestante” cabem “não-livros” de “não-poemas”; por fim, mostra dois espaços da memória: o instante da vida e a estante com os livros que ocuparam e ainda ocupam toda uma vida.

O eixo visual do poema mencionado acima se completa com a ausência do sufixo que anuncia a falta que constitui o próprio homem. A exclusão do sufixo remete ao poema “Cidade/city/cité” (1963), em que a exclusão da palavra “cidade”, que, somada a outros fragmentos formariam novas vocábulos. O procedimento de exclusão da segmentos de palavras resultara em dois poemas bem diferentes.

Dois poemas de Cummings mencionados no começo deste capítulo, “So” e “O”, apresentam um alinhamento à esquerda. “Lunograma” apresenta um alinhamento centralizado vertical. “Tvgrama 1” e “Cançãonturnadabaleia” têm uma estrutura tipográfica gradeada com eixos horizontais e verticais. “Inestante” organiza-se horizontalmente justificado. E “Tvgrama 2” tem uma estrutura também gradeada e retangular por eixos horizontais e verticais, no entanto, com espaços que se interferem.

Publicado em *Despoesia*, “Espelho” (1993) tem uma estrutura que se assemelha àquela de “Tvgrama 2”. O que primeiro se nota nestes dois poemas é o emaranhado de letras.

“Espelho” tem uma estrutura tipográfica composta por 15 linhas de três letras, formando uma coluna centralizada na página. Essa coluna de letras que compõe o texto está duplicada e invertida horizontalmente para simular o efeito de reflexão. Contudo, as duas colunas que estão espelhadas foram um pouco deslocadas, sobrepondo-se e, com isso, interferem uma na outra, criando um ruído proposital na legibilidade do texto.

O embaraço tipográfico mostra um espécie de embaçamento de alguém que, por não se reconhecer, vê uma divisão entre si e a imagem refletida, já não sabendo mais que é um e outro. A composição gráfico-textual revela exatamente essa dicotomia.

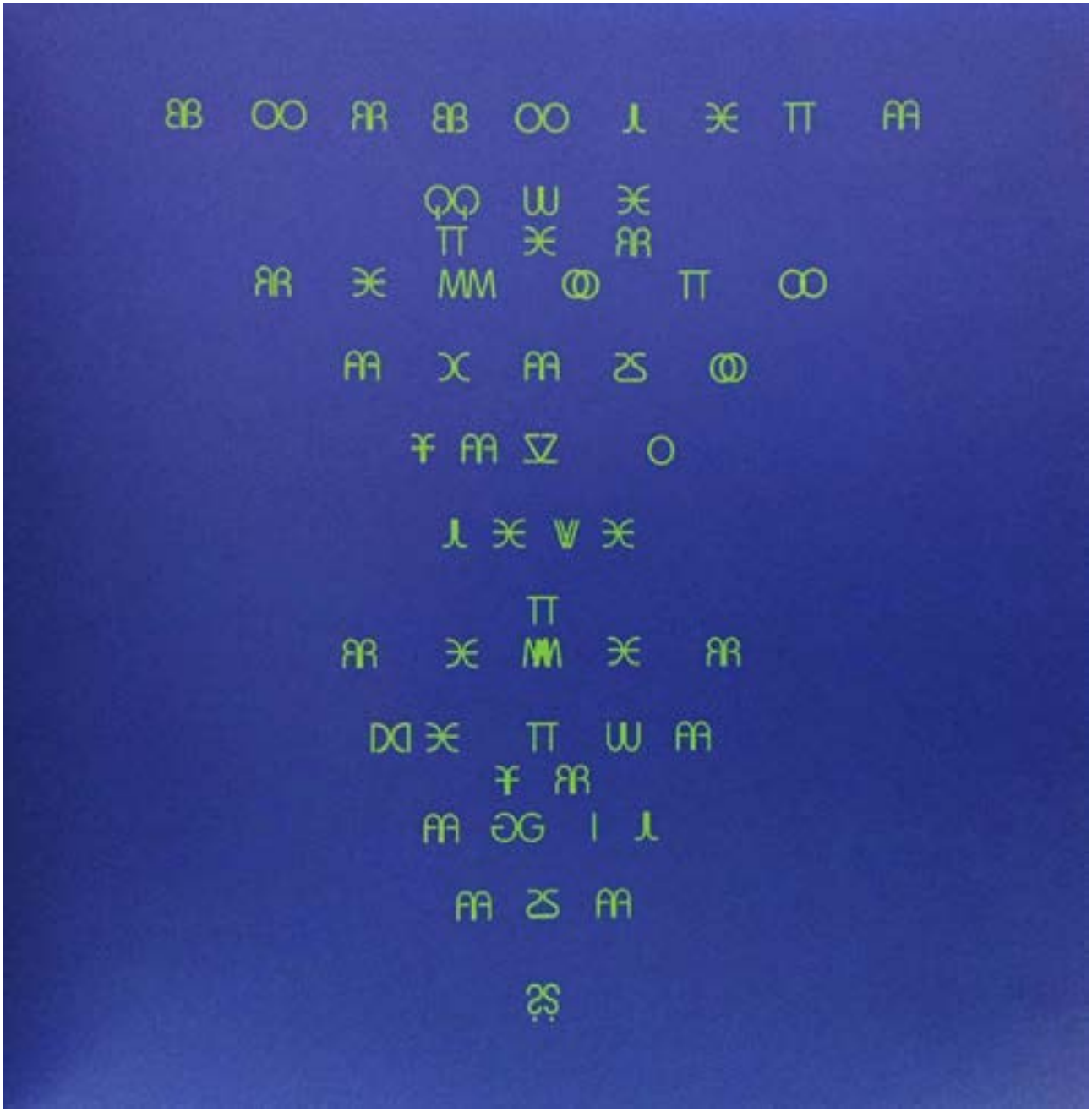
E assim como o retângulo tipográfico, formado pelas letras em “Tipograma 1” e “Tipograma 2”, convergem com o estrato textual e com a sua camada significante: o poema, pelo embaralhamento de letras que anuncia a confusão da persona poética, a verticalidade da coluna indicia o próprio homem diante de sua imagem.

Este poema se aproxima, pelo menos, de dois outros poemas por seus procedimentos: “Ly” e “Ter remoto”.

“Ly”, um dos “profilogramas” de *Despoesia*, é composto por nove bigramas que formam a frase “eu e você uma só pessoa”. Trata-se de um poema de amor do poeta para a sua amada Lygia. A estrutura vertical deste poema, formada por duas colunas de letras que constituem uma só, infere a forma humana das pessoas referidas, tal como no poema “Espelho”.

A proximidade de “Espelho” com o poema “Ter remoto”, publicado no livro *Outro*, ocorre com o procedimento de duplicação do elemento textual, entretanto, obtém-se um resultado diferente.

e u
e v
o c
e u
ma
s ó
p e
s s
o a



Caracteres se repetem espelhados, alguns estão lado a lado e outros se interpenetram. Essa disposição gráfico-textual produz o efeito ótico de movimento. O conjunto de letras e a partição da estrutura frasal centralizada compõem duas formas triangulares (um triângulo sobre o outro, o maior em cima e outro menor embaixo, ambos com a base virada para cima e o vértice para baixo) que lembram pares de asas de uma borboleta. Sem o texto duplicado, a forma triangular seria percebida, mas a sugestão de movimento se dá, exatamente, por causa da repetição de cada letra.

A persona do poema, como que diante do movimento das asas em voo de uma borboleta verde-azul, pergunta: "borboleta que ter remoto acaso faz o leve t remer de tua frágil asa?". A expressão "terremoto acaso" surpreende como imagem propulsora na mecânica de um lepidóptero, tão frágil.

A disjunção da palavra "ter remoto" e "t remer" são estruturais na organização da forma. Na cadeia sonora, "remoto" e "remer" ressoam como se estivessem em vibração contínua: um trêmulo ou um trinado. E na camada verbal, o fragmento "ter" é levado à condição de verbo na frase, mas essa mudança sintática parece arbitrária e secundária no sentido que se procura revelar. Com a separação do vocábulo em dois, o fragmento "ter" excluído ou, ao menos, como que envolto em parênteses (invisíveis), outra pergunta é obtida: "que acaso remoto faz o leve tremer de tua frágil asa?".

Essa outra expressão, "remoto acaso", sugere um acontecimento fortuito e distante – algum terremoto, pergunta-se no poema. No entanto, "remoto acaso" reverbera em "acaso remoto" e, por nova associação, a controle remoto. As duas perguntas feitas no poema remetem ao "efeito borboleta", que, grosso modo, são as consequências sensíveis não determinadas ocorridas à longo prazo em um sistema determinado (o efeito borboleta está dentro da teoria do caos).

Um poema como "Ter remoto", que perscruta um mistério e quer penetrar no segredo das coisas, no fundo de si, o que o poeta pergunta é onde está o ponto de partida, a origem do que somos nós.

Foi aplicado um tipo sem serifa aos caracteres maiúsculos. O traço tem um mesmo peso e é, predominantemente, arredondado, como se observa na ausência de ápices nas curvas das letras A, B, R, e um vértice de tênue arredondado nas letras M e V.[20] A escolha de um tipo, quando bem acertada, como neste caso, contribui muito para a equilíbrio gráfico do

20 Ápice/vértices é a "união entre duas hastes diagonais (ápice acima e vértice abaixo)" (Kane, 2012, p. 2).

poema. Uma pormenor: a forma dos caracteres B e R maiúsculos espelhados desenha uma borboleta.

Alguns poemas mencionados neste capítulo, constituem-se por diferentes alinhamentos gráfico-textuais: centralizados ("Ter remoto" e "Lunograma (Musset), à esquerda ("So [Cummings]" e "Pérolas para Cummings") e justificados ("Tvgrama 1"). "Espelho" tem duas colunas de texto centralizadas, que foram espelhadas e deslocadas. Em "Tvgrama 2", a camada textual justificada foi comprimida.

"Mercado", por sua vez, um dos últimos poemas do livro *Não: poemas*, conforma-se por uma circunferência no centro da página, entre uma linha de texto acima e outra abaixo.

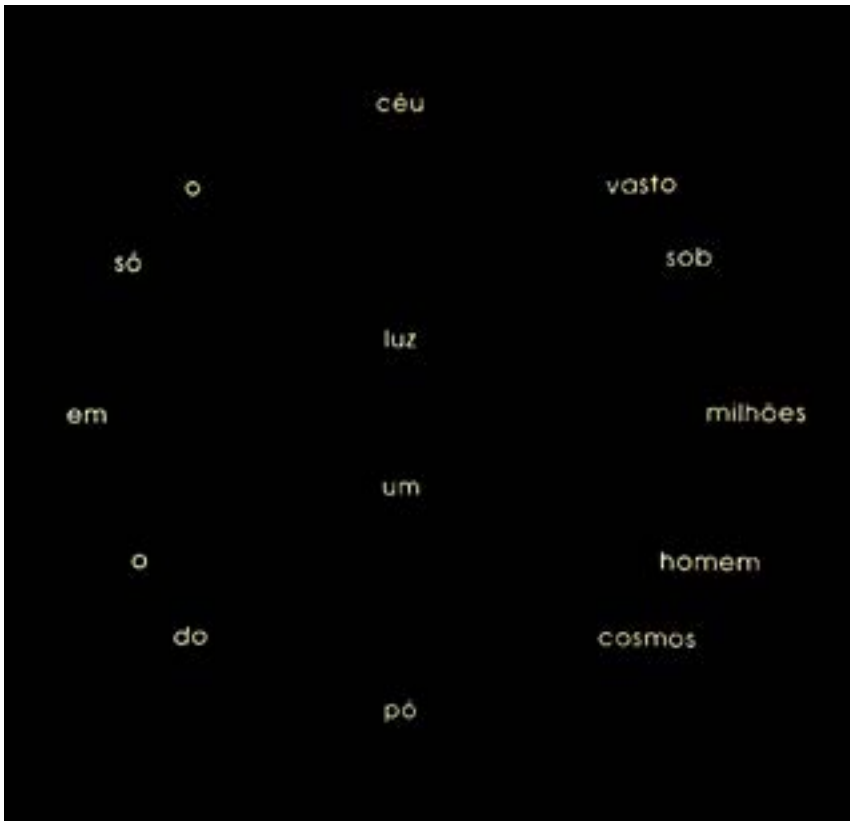
Duas frases em linha reta contrastam com as frases que tomam a forma de um globo. Esse contraste articula uma direção de leitura no poema, as frases do lado de fora da esfera estão isoladas como se estivessem fora de parênteses.

O enunciado que abre o poema, "tudo à venda", é expositivo, apresenta o texto a seguir (de frases enumerativas, distorcidas, convexas) e completa a frase que encerra a composição: "nenhum poema".

Esse contraste de formas retas e curvas articula o ritmo da leitura: as frases que iniciam e concluem o poema são categóricas, precisas ("tudo à venda" / "nenhum poema") de vocalização rápida e breve. E as frases enumerativas (que envolvem não apenas o "brasil" mas toda a esfera global e expõem uma situação política e econômica de miséria social) pronunciam-se em encadeamento mais lento porque se põe em tópicos. A extensão das frases contribuem para sua articulação lenta ou rápida e esse caráter articulatório deste foi dimensionado, também, por sua visualidade.

A estrutura gráfica difere de "Tvgrama 1", mas textualmente remete a esse poema, onde se lê" "tudo existe pra acabar em tv". Uma crítica à "comunicação de massa" é explícita em "Mercado" e subentendida em "Tvgrama 1". "Mercado" remete, também, ao poema "Greve", com um texto que parece vir das ruas e de um grande coro com cartazes. O poema-denúncia "Mercado" parece inspira-se em um grande cartaz fixado em tapume, daqueles que são vistos replicados, os mesmos, lado a lado; ou em um outdoor, ou em um grande painel luminoso.

Outro poema, "Pó do cosmo" (1981)[21], publicado em *Despoesia*, apresenta uma estrutura circular atravessada por um eixo. Este desenho é apreendido também pelo poema "Código" (1973), composto de formas circulares e uma reta que as dividem.



21 "Pó do cosmo" foi originalmente publicado em *Expoemas* (1985), impresso em cor prata sobre fundo negro.

A forma circular encontra o eixo vertical, que parece cortar o poema ao meio como um meridiano. Círculo e eixo se encontram na palavra “céu”, no alto (onde sempre está o céu), e, ao pé da página, na palavra “pó”, estendida a chão, à poeira, à terra e Terra.

Imagina-se – ao ver a composição tipográfica com palavras em branco (como se) sobre em fundo negro – um céu estrelado à noite, imagem reforçada pelas palavras “céu” e “luz”. A palavra “cosmos” (semanticamente) faz recuar este mesmo céu estrelado (que é observado) até onde não se pode mais vê-lo à olho nu: ao universo. Esta imagem gráfica é uma primeira camada do poema.

Ao se deter na camada verbal, o primeiro movimento, talvez, seja começar a ler o texto pela palavra “céu” no alto da pagina, como é habitual para leitores de língua portuguesa, e, certamente, esse leitor experimentará formar frases seguindo as direções do círculo à direita, à esquerda e do eixo. Desta maneira, porém, o poema (como o céu, mesmo este céu no alto da página) é inalcançável.

Quando as palavras do título (“Pó do cosmos”) são identificadas no poema, torna-se rasto para o leitor. O movimento de uma palavra à outra orienta a direção da leitura: debaixo para cima e da esquerda para a direita. É possível perceber o diagrama horizontal das pautas sob as palavras que estruturam a composição gráfico-textual. A estrutura frásica do poema completa as partes de fundo e forma da imagem apresentada antes – um céu à noite e o próprio universo – com vocábulos em um campo semântico concernente a essa natureza: “pó”, “cosmos”, “céu” e, por aproximação, “luz”, mas essas imagens podem ser mais dilatas.

O círculo e o eixo se conformam em uma única unidade textual, contudo, o eixo indicia algumas camadas significantes:

O “pó” é o próprio homem (“po do cosmo o homem”), que remete ao conhecido fragmento bíblico: “No suor do rosto comerás o teu pão, até que tornes à terra, pois dela foste formado; porque tu és pó e ao pó tornarás” (“Genesis: 3: 19”). “Pó” é signo da vida e da morte, é a poeira da vida e também a cinza.

Antes era “pó”, agora, o homem é “um em milhões”. Mas, antes de tornar-se “milhões”, o homem é “um” somente (e solitário): primeiro, primitivo, adâmico – uma leitura inferida da tradição judaico-cristã, que carrega significações de unicidade, de ponto de partida e do próprio ser. “Um” é o próprio homem de pé.

O signo “um” tem representações diferentes em outras culturas. No taoísmo, por exemplo, o “um” tem uma significação de outra ordem:

> o curso gera o um
> o um gera o dois
> o dois gera o três
> o três gera as dez-mil-coisas
>
> as dez-mil-coisas têm atrás sombras (Yin)
> elas abraçam na frente a luz (Yang)
> o éter vazio para compor a harmonia
>
> (LAOZI, 2007)

O “curso” é o aonde tudo se origina e para onde tudo retorna, é o “absolutamente transcendente” (SPROVIERO, 2007, p. 243). O “um” é “a afirmação do Dao”, (p. 243), a unidade. O “dois” é o yin-yang, a dualidade. O “três” é uma resultante, “a força da força” (WILHELM, 1995, p. 190). E as “dez-mil-coisas”, o todo, o universo fenomênico. Se na tradição judaico-cristã o “um” é o próprio homem de pé, no taoísmo, o “um” é ainda anterior ao homem, é a existência imaterial.

Outra expressão da totalidade é apresentada pelo Venerável Aryadeva: “o ponto = 1, a linha = 2, a superfície = 3 e o volume = 4” (*apud* NORMAND, 1987, P. 53). Essa é uma bela representação usando como metáfora os elementos visuais, que mostra como o espaço é estruturado.

Do vocábulo “luz” se depreende o corpo celeste, que não é exatamente o céu, já que se encontra abaixo, a “luz só sob o vasto céu”, é o homem.

Como foi dito, o eixo em seus extremos, “pó” e “céu”, integra o círculo. O eixo é o próprio homem que ascende ao “céu”. E a “luz” admite, por metáfora, um aspecto de transcendência, de elevação, de iluminação. “Pó” e “céu”, começo e fim, nascer e morrer, pó e cinza. O homem liga o que não era ao que será, mas é também a sua própria religação. O poema alcança dimensões amplas do homem: metafísica, abstrata, subjetiva e material, concreta, objetiva.

O homem que via o céu do chão é um ser relacional, integrado à natureza, ao universo, à totalidade do cosmos. O homem é um “pó do cosmos”: infinitesimal no imensurável.

“Pó do cosmo” tem uma forma gráfica circular, contudo, a sua estrutura gráfico-textual não é exatamente circular, já que a leitura ocorre em movimento de zigue-zague, de baixo para

cima, ou seja, é um movimento espiralado, pois, passa pelo centro e pela margem.

Como se pode verificar, o poema "Mercado" citado antes, aproxima-se de um caligrama, mostra uma figura com um grau de representação mais acentuado. Ambos, porém, com uma estrutura de leitura composta em sequências de linhas retas. Contudo, no "Pó do cosmos", o poeta cria uma trama gráfica que subvertem a lógica, engana o olhar e lança seus dados propondo outros jogos de linguagem.

No poema "Vida" (1957), da série *Ovonovelo*, a disposição textual da palavra "vida", que se repete dez vezes, organiza-se na forma de um labirinto, alinhando-se por verticais e horizontais, mas essa forma não deixa de ser, também, uma espiral.

Do centro da página para a margem, as palavras "vida" vão contornando a si mesmas, em sentido horário. Se a vida pode ser como um labirinto, aonde se caminha sem saber quando e onde se chega; pode ser, igualmente, como uma espiral: a vida", como mostra o poema, parte de um "ponto" ("=1") e vai se fazendo infinitamente. A palavra desdobrada no poema é como uma afirmação da própria vida renovando dia a dia, sol a sol.

"Omesmosom" (ommagio a Scelsi)" (1989/1992), do livro *Depoesia*, tem uma configuração textual circular, no entanto, diferente dos poemas mostrados antes, e compõe-se de três elementos: o texto, o pentagrama e uma textura quadriculada. Um quarto elemento é acrescentado pela cor (que tem aqui a função de contraste).

O pentagrama faz uma alusão evidente à música. O texto, alinhado por um círculo, em sentido horário, é ininterrupto e se dispõe sobre o pentagrama. Outras duas palavras trazem indícios musicais: as palavras "som" e o sobrenome do compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988) no subtítulo, confirmando a referência musical, já que a palavra "som" em si não confirmaria tal indício.

Augusto de Campos, no ensaio "Scelsi: o celocanto da música", publicado em Música de invenção, cita um depoimento de John Cage, de 1991, que explica parte do poema:

> O que há de mais interessante para mim na música de Scelsi é a concentração num único som ou numa situação muito limitada de alturas musicais. Lembra-me a 'escrita branca' de Mark Tobey em pintura. É uma situação em que a atenção fica tão concentrada que as mínimas diferenças se tornam, no caso de Tobey, visíveis, e no caso de Scelsi, audíveis. (CAMPOS, A., 1988, p. 184)

A citação explica a origem do texto e, além do sentido evidenciado neste enunciado, sua imagem circular e concentrada em torno de si mesma parece reverberar, de fato, um único som. Em outro trecho do ensaio, Augusto observa o comentário do crítico Heinz-Klaus Metzger sobre Scelsi e também Cage:

> Ainda que tivessem em comum a inspiração budista e a disciplina do ego, Cage e Scelsi estariam nas antípodas um do outro. Cage, acolhendo de bom grado, em suas obras mais provocativas a intromissão de quaisquer ruídos eventuais; Scelsi, na busca obstinada do som, rejeitando todas as interferências a ele exteriores. (CAMPOS, A., 1988, p. 184)

Esta descrição, anotada por Augusto, apontando diferenças entre os dois compositores, contribui para uma compreensão de alguns elementos que caracterizam a música de cada um: a atenção e obstinação de Scelsi às pequenas nuances do som e sua recusa ao ruído determinaram seu foco para questões estritamente musicais, diferentes daquelas que interessaram a Cage, como o ruído que este incorporou à sua música.

No poema a Scelsi, o pentagrama foi reduzido ao centro da página, com um grande vazio contornando a área impressa, diferente do poema – "o profilograma" – "Pentahexagrama para John Cage", em que as linhas da pauta ocupam quase toda a largura da página. As características na peça que Augusto faz para Scelsi poderiam considerá-la um "biograma" ou retrato gráfico do músico italiano.

Estes dois poemas, em que pentagramas são adicionados a outros signos, organizam-se por processos de montagem:

> A montagem como um método de justaposição de informações contidas em signos pressupõe também a articulação de imagens com imagens, e de imagens com palavras, o que passa antes pela análise dos significados isolados e latentes em cada elemento". (MENEZES, 1991, p. 126)

Em "Omesmosom", o pentagrama foi justaposto à outros dois elementos, como foi descrito. E no "Pentahexagrama para John Cage", o pentagrama foi sobreposta a um hexagrama do *I Ching* e à notas musicais.

Retomando esta "omaggio a Scelsi", o efeito da leitura circular e ininterrupta do poema no centro da página é como a entoação de um mantra: em ritornelo infinito. Essa entoação resulta em uma notória nazalidade reverberando o mantra "Om", que é notado duas vezes na estrutura frasal: "[om]esmos[om]".[22]

Sobre a textura do retângulo quadriculado que aparece no poema, formada por pequenos traços, é igual àquela que o *flash* de uma câmera fotográfica projeta para auxiliar o foco. São sete retângulos de tamanhos diferentes, um para cada letra, mas não centralizados em relação a elas. Este elemento impõe um ritmo visual sobre as letras: sugere o movimento imperceptível da vibração das ondas de som.

A presença do pentagrama, que indicia, obviamente, a música de Scelsi, não indicaria, no entanto, a altura dos caracteres (como notas), já que se trata de um mesmo som, mas acrescenta um valor sígnico aos caracteres, reforçando sua dimensão sonora. O pentagrama está fixo na página e, como sua forma retangular sugere, cumpre função de definir o espaço gráfico da página. E o retângulo quadriculado, por sua imagem deslocada, indica o movimento do círculo de letras, que é de fato quem se move. O poema, no centro da página, é como o ponto focal que se mira em uma parede branca quando se medita.

Este poema é a partitura de um mantra e é também o diagrama de uma mandala. O efeito de movimento das letras que rodeiam o centro da página junto com as tramas quadriculadas que constituem a textura se parecem com os pequenos pedaços de vidro de um calidoscópio, "os harmônicos vibram nos olhos" e ouvidos. Esta frase de Fenollosa fez luzir outra

22 Uma das primeiras referências à esse mantra, o mais importante mantra hinduísta, encontra-se no Bhagavad Gita, escrito, aproximadamente, há 6.000 anos: "sou o Om dos mantras védicos; / sou o som vibrando no éter / e a habilidade do homem." (Bhagavad Gita, 1998, p. 104)

imagem para o uso do pentagrama neste poema: se é recusado aqui o valor de altura da nota, como é função de um pentagrama determiná-lo, ele pode, no entanto, indiciar os harmônicos de um mesmo som, uma harmonia ou série harmônica.

O efeito ótico e o procedimento de ritornelo de "Omesmosom" o remetem a outros poemas como "Tensão" e "Rever", ou, ainda, a "Renovar". Em alguma medida, ainda que mais distante, a circularidade pode ligar "Omesmosom" ao poema "Código", não pela simples circularidade da forma, mas pela sugestão de rotação que este objeto-disco-duchampiano emula.

"Renovar (Confúcio/Pound)" (1983), ainda não mencionado, é uma tradução que Augusto de Campos faz do filósofo chinês Confúcio (551 a.C. – 479 a.C.) via Ezra Pound – publicado em *Despoesia* – acrescentando-lhe uma camada visual que configuras suas intraduções.

O texto escrito à direita dos ideogramas confucianos tem um alinhamento centralizado, porém, está deslocado na página, já que se compõe conjuntamente com o texto chinês. Diferente da repetição circular de "Omesmosom", circular, o que se encontra em "Renovar" é um espelhamento e também um ritornelo.

Duas cores – amarelo e vermelho – colorem o texto, dividindo-o em metades iguais, quase como um contraponto: "renovar dia a dia" e, espelhado, "renovar sol a sol". O que cores (que aludem à bandeira da China, com cinco estrelas amarelas em fundo vermelho) acentuam no texto é a alternância do tempo.

Se no poema "Inestante" a ideia de sucessão do tempo está presente na consciência de que o tempo é o instante que passa – "o instante já é outro ins[tante]" – e, talvez, por isso o esmorecimento da persona poética; aqui, o agora se renova a todo instante. "Renovar" parece preceder a passagem dos dias, indo e vindo, mas a matéria do poema é "o tempo presente, a vida presente".

Há uma edição deste poema no formato cartaz, de 50 (A) x 35 (L) cm, assinado pelo poeta. As cores amarelo e vermelho foram substituídas por dourado e cobre (impressas em tinta especial). No poema-cartaz, na parte inferior do papel, lê-se a seguinte legenda:

> INTRADUÇÃO:
> MAKE IT NEW (CONFÚCIO – EZRA POUND)
> RENOVAR (AUGUSTO DE CAMPOS)
> 1983

Não foi possível identificar a data de impressão do cartaz, já que o poema traz apenas a data de composição da "intradução". Pode-se afirmar, porém, que foi posterior ao ano 1985, quando se publicou o volume *Poesia* (1985), de Ezra Pound – "edição do centenário de nascimento de EP". Nas últimas páginas antes do colofão de *Poesia* se encontra a primeira versão de "Renovar", impresso em preto e branco, em página dupla. Na página ímpar, a "intradução" de Augusto acompanhada do seguinte título:

> RENOVAR (MAKE IT NEW)
> recriação de Augusto de Campos
>
> (POUND, 1985, s/n)

Observa-se uma informação curiosa, até os anos 1985, Augusto ainda não adotara o termo "intradução". E na página par

anterior, à esquerda do original de Confúcio, uma nota com a tradução de Pound para o inglês e uma pequena descrição:

> Inscrição na banheira do Imperador T'ang (Confúcio, *O grande digesto*, Comentário de Tseng, II, 1).[23]
>
> "In letters of gold on T'ang's bath-tub:
> AS THE SUN MAKES IT NEW
> DAY BY DAY MAKE IT NEW
> YES AGAIN MAKE IT NEW
>
> (Confucius, *The Grat Digest*, translated by Ezra Pound)"
>
> (POUND, 1985, s/n)

23 Tseng (Zeng Shen) foi um discípulo de Confúcio. Dos discípulos que aparecem em Os analectos, somente Zeng Shen e You Ruo receberam o título de mestre. "Por essa razão vários comentadores concluíram que os Analectos foram provavelmente compilados por discípulos desses dois discípulos." (LEYS, 2005, p. 120)

A transcrição desta nota deixa ver o processo de tradução e "intradução" do poema e traz ainda uma informação importante: o axioma de Confúcio foi gravado em letras forjadas a ouro, isso explica a escolha das cores dourado e cobre na edição do poema-cartaz.

Diferente do poema “So”, de Cummings, a ausência de cor em “Renovar” perde um plano de inferência. Assim sendo, por causa da cor, é possível fazer uma alusão da imagem desta “intradução” com o grafismo do yin-yang.

Ambas as imagens são constituídas por elementos espelhados que se interligam, esses elementos foram demarcados pelas cores, que delimitaram áreas de contraste. Como se disse, essa analogia foi possível com o acréscimo do elemento cor.

Quanto à tipografia aplicada ao poema, trata-se também de um tipo *display*, como o tipo usado no poema de Cummings citado acima. No entanto, este desenho é menos pronunciado, o traço tem uma espessura estreita com boa proporção e seu ornamento não se excede no poema, que tem um caráter mais solar. É possível, ainda, estabelecer uma relação visual dos ornados dessa fonte aludindo os telhados abaulados de construções chinesas.

Cabe ressaltar, o grafismo yin-yang, constituído de cinco círculos em tamanhos diferentes, é uma espiral dupla, e a linha mediana, em S, é denominada “o dragão” (NORMAND, 1993, p. 46).

No livro *Paul Valéry: a serpente e o pensar* encontram-se reproduções de imagens de serpente e dragão, três dessas imagens interessam aqui: a primeira, uma serpente mordendo a própria cauda (oroboro), desenho do século III a.C., que Augusto estampa na capa e em páginas do miolo. Esta imagem é estampada também na página de abertura do ensaio que acompanha o livro, onde se lê, em francês, “esboço de uma serpente”. A palavra serpente forma uma espeecie de espiral.

Imagem do yin-yang, que respresenta, para o taoísmo, a dualidade universal.

A segunda imagem usada por Augusto como vinheta dos subtítulos é um oroboro, "símbolo da divindade Quetzacoatl, 'a serpente emplumada' dos astecas", escreve o autor em nota. A serpente de plumas se assemelha ao dragão chinês, que, diferente do dragão ocidental, tem o corpo de serpente e escamas de peixe. A representação do oroboro, de um animal devorando a própria cauda, aplica-se tanto à serpente como ao dragão (CHEVALIER, 2009, p. 350).

A última imagem, reproduzida na contracapa e também no miolo, é um emblema desenhado por Paul Valéry: uma serpente enroscada em uma chave entre as iniciais "P" (à esquerda) e "V" (à direita). Esta imagem foi muito possivelmente inspirada em um caduceu (no qual se vê duas serpentes enroscadas em um bastão, como uma espiral, e defrontadas defrontadas).

Nesta edição, Augusto relata um acontecimento curioso:

> Foi um dos 335 exemplares de "Le serpent", na edição da Gallimard, que Joyce receu de Valéry, em Paris, com uma dedicatória especial. Sob a sua assinatura o poeta desenhara, em torno do título impresso, uma serpente mordendo a própria cauda, como a divida: "Je mords o que je puis" (*Eu mordo o que posso*). (CAMPOS, A., 2011, p. 15)

Todos os elementos citados acima: o grafismo yin-yang, a serpente e o dragão são representados pela espiral, que "manifesta a aparição do movimento circular saindo de um ponto

original" (CHEVALIER, 2009, p. 397). E o que se pretende apontar é a sutil relação entre signo e símbolo na poesia de Augusto de Campos. A poesia objetiva que se vinha fazendo parece abrir espaço para outras formulações de caráter mais simbólico nesta última fase de seu trabalho. Ainda que este não seja o recorte deste estudo, esse aspecto tem se evidenciado na dimensão visual do poema.

"Pó de tudo (Scelsi)" (1993), outra "intradução", é composta por um texto, um círculo de linha e duas linhas retas (uma maior e outro menor).

O texto é uma quadra de Scelsi redistribuída em nove linhas centralizadas por um eixo vertical, assegurando que no centro figurasse a letra "o", sob o qual é colocado um traço reto pequeno, remetendo-os ao desenho maior que envolve o texto.

A origem do círculo e do traço é explicada por Augusto de Campos em outro ensaio dedicado a Scelsi, do ano 1985, intitulado "Um velho novíssimo":

> Este músico solitário, indiferente ao sucesso, não gosta de entrevistas e não se deixa fotografar. Nos três discos aparece apenas, em lugar da figura do compositor, o singelo signo zen correspondente ao sol (um círculo sobre uma linha), tendo abaixo a sua assinatura. Este é Scelsi. (CAMPOS, A., 1988, p. 178)

Ao acrescentar o traço sob a letra "o", repetindo o "logograma" scelsiano, o poeta consegue um representar graficamente

uma dimensão temporal, como um tempo dentro de outro tempo. O signo do sol repetido revela a passagem do tempo: "dia a dia, sol a sol". Se o círculo é o signo do sol, a reta é a linha do horizonte, mas nunca os mesmos. O sol nasce todas as manhãs ("se / nasce / morre nasce").[24] Um novo instante a cada instante.

O texto de Scelsi é uma espécie de síntese budista, taoísta e zen: o silêncio tem essa dimensão de vacuidade, um nada de onde tudo parte, "um pó de tudo" – "pó do cosmos". O signo é repetido, como um tempo dentro de outro tempo, é também o próprio Scelsi (em sua existência gráfica). E a letra "o" no centro é também o ponto na parede branca que indicia foco, concentração, atenção, contemplação, meditação (palavras que tem gradações de significado diferentes).

"Pó de tudo" e "Omesmosom", poemas emanados da vida-obra de Scelsi, foram compostos pelo processo ideográfico de montagem. Se "Omesmosom" é um poema que sugere um constante movimento, "Pó de tudo", ao contrário, sugere quietude, e, graficamente, a linha na base do poema deixa estática imagem.

O conceito em *gestalt* de "contraste (passividade)"[25], diz que:

> A técnica de representação passiva produz uma força imóvel, mediante um equilíbrio absoluto. Pode-se também considerar como passiva ou estática qualquer composição ou objeto que apresente um equilíbrio absoluto. Ou seja, uma condição em que as forças visuais se encontram em repouso, imóveis, sem produzir ou causar sensação de movimento." (GOMES FILHO, 2004, p. 70)

O conceito demonstra o efeito de não movimento e não ação nesta imagem composta de uma linha circular sobre uma linha reta.

No *I Ching*, a imagem que representa o hexagrama "Quietude" – que "significa "deter" – é a montanha. Há uma outra representação: de manter as costas imóveis. "As costas são a parte do corpo que a própria pessoa não ver; a quietude das costas simboliza o repouso do eu" (*I Ching*, p. 473). Augusto de Campos mencionou "inspiração budista e a disciplina do ego" em Scelsi como eu Cage. Acrescenta-se ainda que,

> enquanto o Budismo aspira a quietude através de uma extinção de todo movimento no Nirvana, o Livro das Mutações sustenta que a quietude é somente um

24 Fragmento do poema "Nascemorre" (1976, s/n), de Haroldo de Campos, publicado em *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974*.

25 O autor separa o conceito de contraste em categorias: contrastes por "luz e tom", "cor", "vertical & horizontal", "movimento", "dinamismo", "ritmo", "passividade", proporção & escala" e "agudeza".

> estado de polaridade que tem como constante complemento o movimento. [...]
>
> A verdadeira quietude consiste em manter-se imóvel quando chega o momento de se manter imóvel, e avançar quando chega o momento de avançar. Deste modo o repouso e o movimento permanecem em harmonia com as exigências do tempo, e a vida se ilumina.
>
> O hexagrama representa o fim e o começo de todo movimento. (*I Ching*, p. 161-162)

Movimento e repouso se encontram nesses dois poemas que tem Scelsi como assunto e, através dos elementos gráficos, integram a dimensão "verbivocovisul" que concentra o universo poético de Augusto de Campos.

Depois do repouso, o movimento, e depois do silêncio, o ruído. Movimento e ruído se tornam presentes no poema "Desgrafite" (1992), encontrado em *Despoesia*:

O poeta usou o procedimento de justaposição de palavras, impressas em quatro cores – laranja, azul claro, rosa e azul claro – e aplicou um tipo com desenho que lembra o das máquina de escrever. Um esforço é necessário para reconhecer as palavras, que, amontoadas, parecem brigar por espaço. E a diferença do tamanho em que cada uma delas se inscreve no poema, sugere movimento, e, pela justaposição, um movimento simultâneo e ruidoso, como um conflito resultante da dualidade que elas enunciam: "viver", "morrer" e "sorrir", sofrer".

Essa dualidade, como se viu em "Pó do cosmos", surge novamente aqui, porém, em uma dimensão corporificada ("sorrir", "sofrer") e mostra-se como um conflito. Este conflito é notado no visual. Pra isso, o poeta constrói uma textura tipográfica de ruído gráfico, com elementos compositivos de pouco contraste e baixa legibilidade, criando, assim, um efeito desordenado

na composição. Mas este conflito não está totalmente garantido, pois a composição gráfico-textual está posicionada no centro da página, que se equilíbrio e se estabilidade visualmente, e está cercada por uma espaço branco de ruído.

A dualidade em "Pó do cosmo" aparece no tema e em uma dimensão que inclui alguma transcendência na visualidade constelar do poema. Em "Desgrafite", encontra-se em uma camada de corporalidade, humana, mais carregada de materialidade, o que é assegurado com o uso da cor.

A palavra grafite, entre outras significações, é um desenho feito em paredes e muros. E o título, "Desgrafite", ainda que se depreenda uma ação de negar um desenho, opta-se aqui por um sentido de fazer e refazer o desenho (como as palavras em oposição do poema). Do mesmo modo, a vida pode existir, esperando que algo aconteça e faça sorrir – o desenho como um rascunho e a vida como um ensaio – sem a "luz" do entendimento de que essas extensões mensuráveis de "viver", "morrer", "sorrir", sofrer" são a própria vida, uma vida "só sob o vasto céu".

"Pó do cosmos" e "Desgrafite", para ficar em duas peças, mostram duas unidades dentro de uma mesma poética, uma em que o estado que se manifesta é de silêncio (como em webern) e outra em que o ruído (cageano) acontece, sem que exista exatamente um conflito, mas compreendendo que são desdobramentos de uma mesma poética.

Gonzalo Aguilar sintetizou bem a poesia de Augusto: "Penso que a poesia de Augusto de Campos resulta entre este "budismo" concentrado em uma nota só [de Scelsi] e as explosões humorísticas e non-sense do "budismo" de John Cage." (AGUILAR, 2005, p. 302). Mas outra formulação é também possível: no nível do silêncio, a estrutura, como em Webern, encontra-se em todas as fases da poesia de Augusto de Campos. E o ruído de John Cage, antes mais presente como tema, encontra-se agora mais materializado em poemas. Entre o racionalismo weberiano e o acaso cageano, o silêncio de Scelsi surge como um eixo, com elementos menos concretos e mais imateriais, um silêncio que se encontra além da poesia.

Um volume intitulado *Não (poema-xerox)*, contendo apenas um poema, foi publicado autonomamente por Augusto de Campos no ano 1990. O subtítulo evidencia o processo de reprodução xerográfica desta edição, mas a matriz utilizada para copiar o pequeno volume de 6 x 6 cm era datiloscrita, feita em máquina de escrever mecânicas.

Imagem ao alto, à esquerda: capa. E, ao lado, a folha da rosto. Abaixo, imagens do colofão, onde se lê: "Composto pelo autor exemplares numerados ao ∞". Exemplar nº 79, numerado e assinado pelo autor (acervo: Carlos Ávila).

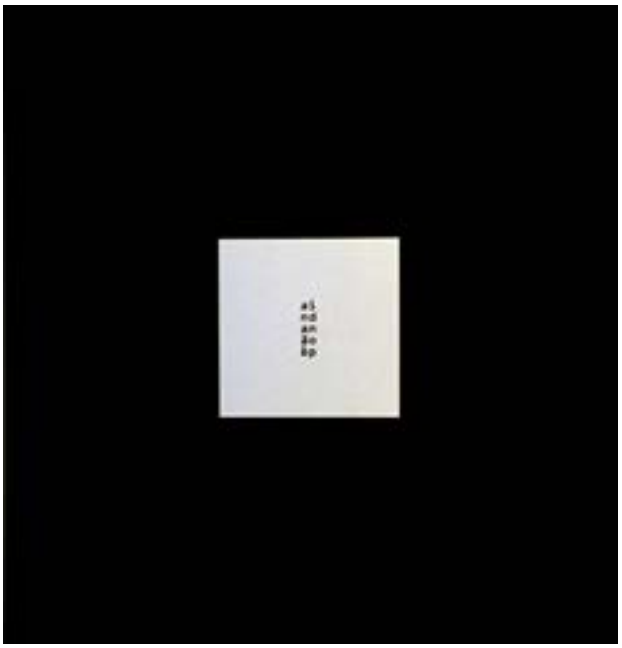
O livro publicado posteriormente é *Despoesia*, em 1994, porém, o poema "Não", vem a ser republicado somente em 2003, no livro *Não: poemas*, que manteve parte do título daquela publicação autônoma. No prefácio escrito pelo próprio poeta para a nova edição, é dito que o poema-xerox foi o seu último datiloscrito.[26]

Em "Desgrafite", aplica-se um tipo monoespaçado como os tipos das máquinas mecânicas, e, para esta edição mais recente, o tipo datiloscrito foi substituído por outro tipo monoespaçado, porém, digital e com um desenho semelhante àqueles usados nas máquinas de escrever elétricas.

A estrutura gráfico-textual do poema se divide ao longo de 10 páginas e se subdivide em cinco linhas a cada página. Na primeira página, cada uma das cinco linhas compõem-se de dez letras, formando, então, dez colunas de letras. No entanto, a cada página, é subtraída uma coluna de letras, até que, ao fim, na décima página, exista uma única coluna mantendo o mesmo número de linhas em todas as páginas. O poeta compôs uma estrutura gradeada decrescente, que altera o ritmo visual no processo da leitura, pois, o texto que seguia a horizontalidade da linha, tem sua direção verticalizada.

26 Apesar de não mais usar o datiloscrito, Augusto de Campos aplica nos poemas "Aqui" (2001) e "Inutil idade" (2001) – do livro *Não: poemas* –, um tipo monoespaçado que redesenha a forma dos caracteres das máquinas de escrever mecânica.

.



Na primeira página do poema, lê-se: "meu amor dor não é poesia amar viver morrer ainda não é poesia". Há uma expectativa de resposta quando uma sentença faz afirmações

negando o que se espera. E a forma decrescente do poema, produz ainda mais tensão à medida que, a cada página, o texto vai se estreitando, chegando ao fim, sem que se obtenha explicação alguma.

A grande margem negra que se emoldurou lembra um *passe-partout* e cumpre a função de isolar ou proteger uma área – isso é confirmado com a reprodução da capa de *Não (poema-xerox)* como página de abertura do poema nesta nova edição (essa página não poderia ser uma página de título ou de rosto, já que o título é encontrado na página ao lado). A capa reproduzida foi composta com o tipo *Jackson*, desenhado por Bernard Jacquet, para a fabricante de letraset Mecanorma, em 1971 (o mesmo ano que desenhou o tipo *Spring*).

No ensaio "Coro a um: "nota sobre 'cançãonoturnadabaleia'", Flora Süssekind afirma que

> "é o quadrilátero negro da página a janela que emoldura o quadrilátero de letras brancas da outra janela da cançãonoturnadabaleia". Augusto de Campos parecendo se dar aí duas janelas, por meio das quais inverte, ainda, o contraste habitual, no espaço tipográfico, entre tinta negra e folha branca, fazendo do seu poema um monólogo branco sobre fundo escuro". (SÜSSEKIND, 2006, p. 76)

Em "Não", Augusto de Campos acrescenta mais uma janela à composição: o quadrado negro da página emoldura um quadrado branco que emoldura outro quadrado negro.

Este poema não é um poema de página dupla, como o *Un coup de dés* ou "Viva vaia", já que as páginas pares (à esquerda) são inutilizadas, sendo, então, impresso apenas nas páginas ímpares (à direita); de qualquer maneira, se assim fosse, também não poderia ser referido como tal. Todavia, é passível denominar cada página como páginas (no plural) preta e branca. Melhor, ainda, seria dizer que "Não" é um poema impresso em sobrepágina.[27]

A sobrepágina põe uma página sobre outra. Em "Não", a página de cima é a página branca e a debaixo, a página negra. A página branca é a sobrepágina, assim, é pressuposto que existam duas páginas, obviamente. Então, a sobrepágina é também a unidade, que, em "Não", tem um efeito de colagem, uma colagem digital.

No caso de se empregar o termo janela, isso estabelece uma relação deste poema com o "profilograma" "Janelas para Pagu" (1974), no qual uma camada de cor homogênea cria

27 Em produção gráfica, quando se fala em janela, o termo se refere ao corte feito no papel com uma lâmina (ou faca) de metal para abrir vãos. Esse corte se difere do corte nas margens que refilam a folha e definem formato.

uma forma que oculta partes da fotografia e abre janelas que revelam aquilo que se quer mostrar na foto.[28]

Flora Süssekind estabeleceu uma relação de "Cançãonotunadabaleia" com o monocromatismo e o contraste na pintura de Maliévitch e Ródchenko, mencionados no poema. Mas a relação se estabelece aqui é, no entanto, com a pintura de Josef Albers.

Existem três quadrados em "Não": o quadrado maior, negro; o quadrado branco; e, por fim, o quarado menor, também negro, que é a própria mancha textual. Há um efeito de contenção, já que o olhar se dirige de fora pra dentro, do maior para o menor quadrado, onde estaria o foco principal da atenção. O contraste da grande margem negra com o quadrado branco pequeno determina a direção do olhar.

Josef Albers produziu uma série que chamou de *Homenagem ao quadrado*, em que as pinturas eram compostas por três ou quatro quadrados de cores sólidas, um dentro do outro, que tinha como principal função estabelecer contrastes variados que não se esgotassem (KRAUBE, 1995 p. 111). Na pintura de Albers, ao contrário do poema, a direção do foco não existe, pois é dissolvido pela cor.

28 Existe um conceito de "página sobre" usado em sites e blogues (página *about*), que é página sobre o autor(a) ou editor(a) ou proprietário de uma dessas mídias. No caso de uma empresa, está "página sobre" a apresenta.

Josef Albers, "Homenagem ao quadrado", 1961, óleo sobre masonita (80.8 x 80.8 cm). Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/174>. Acesso em: 11 de junho de 2020.

Albers e

> MONDRIAN/MALIÉVITCH de um lado
> MARCEL DUCHAMP do outro
> do quadrado branco ao branco do quadro
> ao quadro em branco
> no limite do não ou do nada
> são
> – verso e reverso da mesma moeda –
> a bifurcação necessária
> do tronco mallarmaico
>
> (CAMPOS, A., 2009, s/p)

Augusto aponta a influência de Mallarmé sobre os artistas em duas vias: a trajetória que se vê em Mondrian e Maliévitch é mais evidente. A rota de Duchamp é menos evidente, mas seguindo as "pegadas" do próprio Augusto:

> O inacabamento do *Grande vidro* é semelhante à palavra última, que nunca é a do fim, de *Un coup de dés*: é um espaço aberto que provoca novas interpretações e que evoca, em seu inacabamento, o vazio em que se apoia a obra. Esse vazio é a *ausência da ideia*. [...] o poema e a pintura afirmam simultaneamente a ausência

> de significado de ambas as obras. Se o universo é uma linguagem, Mallarmé e Duchamp nos revelam o reverso da linguagem: o outro lado, a face vazia do universo. São obras em busca de significação. (PAZ, 2004, p. 54-55)

Os versos críticos ou a prosa porosa de Augusto, em *Reduchamp*, remete ao livro *Marcel Duchamp*: ou o castelo da pureza, de Otavio Paz, livro que reúne dois ensaio sobre Duchamp. Al lado de seu texto, na página opost, encontra-se um desenho de Julio Plaza:

O desenho é composto por um contorno preto com traço bem largo que deixa um um quadrado branco e/ou vazio no centro da página. O desenho, que parece feito à mão livre, está "casualmente" deslocado na página. A cada página com o texto de Augusto, um desenho de Plaza o acompanha. Se o poeta não fornece a resposta desejada. Uma resposta que se pode ter para poesia é a própria a experiência de leitura do poema, que, ao final, dá ao leitor uma "não resposta". Mas então, o que seria a poesia? O poema nos revela então uma presença vazia no poema.

No entanto, outro trabalho de Augusto nos dá um indício de resposta: "poesia é risco".

Há uma pequena anedota atribuída ao compositor Schubert, que, ao tocar uma peça para um ouvinte, ouviu dele, ao final, um pedido para que o explicasse a composição. Silenciosamente, o músico se sentou ao piano e tocou a peca novamente.

Do monocolor do poema "Não" à policromia do poema "Sem saída", quase saindo do livro; da estrutura simétrica de matriz construtiva do poema que nomeia o livro à trama solta do último poema que o encerra:

"Sem saída" (2000), última peça do livro *Não: poemas* (2003), é estampado na contracapa, isso afirma o que vem mostrando a poesia de Augusto de Campos, que o poema pode cambiar de um determinado suporte a outro. A contracapa (ou quarta capa) de um livro é também o livro; como disse o próprio poeta, é "quase fora do livro, saindo dele" (CAMPOS, A., 2003, p. 11). Augusto de Campos vai alternando os modos de registro da sua poesia, um poema pode configurar uma forma muito diferente com a mudança de mídia ou meio. E "Sem saída", tensiona o próprio livro.

É prática editorial comum replicar um poema ou trecho de prosa na quarta capa de um livro, além das informações biográficas e bibliográficas, é o lugar onde vem impresso um texto do editor ou comentário da imprensa, uma descrição ou um resumo, o ISBN e/ou o código de barras, não esquecendo, ainda, de nota publicitária ou mesmo propaganda. Por essa razão, para Gérard Genette, a quarta capa é "um lugar estratégico" (GENETTE, 2009, p. 28), ou seja, por razões que não se referem às especificidades do poema e, sim, livrescas e/ou editoriais. A capa guarda, igualmente, situações extras, como sua condição de embalagem, além de não ter o mesmo *status* do miolo.

À vista disso, a edição traz algo mais incomum, o poema "Sem saída" não é encontrado no miolo do livro, mas a sua presença na publicação é referida no último item do sumário: "sem saída 124/contracapa"; isso mostra algo inédito, há duas indicações de localização do poema, mas ele se encontra somente na contracapa. Os poemas deste livro são impressos nas páginas ímpares (à direita) e os títulos que os acompanham estão na margem inferior das páginas pares (à esquerda) alinhados com as numerações (da página par e ímpar separados por uma barra transversal), deixando uma grande área em branco acima.

Sendo assim, o título "Sem saída" está na última página do livro – que resguardaria um colofão. De modo habitual, o "ponto final" de um livro está na página do miolo, onde, grosso modo, conclui-se, mas o poeta indica um novo começo, já que o título apresenta o poema a seguir. Mas entre a página do título e o próprio poema, há um ruído visual colocado pela terceira capa (com cd encartado e aba da orelha anexa) – uma interferência proposital, ou melhor, uma divisa editorial é, principalmente, projetual (sendo o projeto gráfico do próprio poeta).

No prefácio de *Não: poemas* se encontra uma indicação do seu gosto e interesse pelo design gráfico: "às vezes penso que sou menospoeta que músico e menosmúsico que artista gráfico". Isso, mesmo explicitado, é verificável em todo o seu trabalho: na sua poesia, nos seus livros e nos projetos conjuntos com Julio Plaza e Omar Guedes, como é o caso da edição do livro *Expoemas* (1985).

O poema, neste projeto gráfico de Augusto de Campos, "quase fora do livro, saindo dele", está integrado ao livro, como indica o sumário. A capa pode trazer o poema para fora, como o faz, no entanto parece mais acertado dizer que o poema integra a contracapa ao miolo. A descrição do sumário

faz com que se observe a unidade entre as duas folhas: “sem saída 124/contracapa”.

A propósito do poema, “Sem saída”, utilizando-se de outros procedimentos, dispensa a estrutura gradeada simétrica. O que se vê em uma primeira visada é um emaranhado de letras coloridas sobre um fundo preto, como um “engarrafamento tipográfico” com várias vias verbo-visuais se entrecruzando.

Alguns procedimentos ajudaram a criar o ruído desejado: a falta de alinhamento e o ajuntamento dos caracteres que se amontoaram compõem uma estrutura difusa. A escolha do tipo, com bojos, olhos e contraformas preenchidos (sem espaços vazios) contribuem para isso, pois tornaram mais indistintos os detalhes do desenho das letras; e a forma cheia e geométrica deixou ainda mais homogêneos os caracteres. Mas são as cores distribuídas no texto que respondem pelo contraste, elas mapeiam as frases e o itinerário a ser seguido no campo negro da página. A justaposição das letras se interferem criando pequenas áreas com camadas de transparência que estão na extensão do ruído, porém, o poeta dirige a composição de maneira a contrapesar a indistinção e a legibilidade, aumentando ou diminuindo a taxa de ruído.

Entre algumas designações da palavra “saída”, encontram-se “passagem”, “lugar”; “solução”, “modo de superar um problema ou dificuldade”. O poema parece indicar que “o caminho é sem saída”, todavia, o título na página que encerraria o livro abre uma área de escape na contracapa, quando ao fim o livro é fechado – encontram-se novas trilhas que vão “mais adiante”, iluminadas por sua policromia tipográfica no escuro da “página”.

Uma versão em movimento deste poema se encontra no site de Augusto de Campos.[29] “Sem saída” apresenta uma variante diferente da impressa, na qual o “libernato” (usando expressão do poeta) precisa passar as folhas (página e capa) para que o poema seja lido. A versão clip-poema pede do “cibernauta” cliques no mouse para que as frases aparecem do fundo negro da tela. A cada clique surge uma frase até formar todo poema.

O poema na tela se apresenta em formato retangular horizontal, por isso, a disposição textual resulta em outra composição e estrutura gráfica final. E há uma variante de cores, não apenas de tons, que apresentam, naturalmente, diferenças entre cores pigmento (ciano, magenta, amarelo e a essas cores foi incluído o preto para dar contraste) e cor luz (vermelho, verde e azul).

29 http://www.augustodecampos.com.br/clippoemas.htm

O clip-poema insere movimento à composição. A versão impressa, ainda que apresente ritmo dinâmico, mostra estabilidade e estaticidade dentro do quadrado, que por si é um elemento estático e estável (com mesma altura e largura).

Os dois profilogramas "geraldo" e "maurício", que precedem "Sem saída" neste estudo, evidenciam não apenas a relação do poeta com as artes visuais, mas a relação dos próprios poemas com as obras dos artistas homenageados. Uma conjugação que passa pelo tema e também pela estrutura. Júlio Castanõn Guimarães, no ensaio "Escrita com forma e cor na poesia concreta", estabelece uma aproximaxão do poema "Sem saída" com o quadro "Cores do espectro em sequência aleatória" (1951-1953)[30] de Ellsworth Kelly.[31]

30 "Cores do espectro arranjadas ao acaso". Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/35484?sov_referrer=artist&artist_id=3048&page=1>. Acesso em: 24 de jul. de 2020.

31 Ellsworth Kelly (1923-2015), foi um pintor, escultor e gravurista nova-iorquino da escola minimalista.

O crítico John Gage afirma em Kelly

> a capacidade neosurrealista de fazer descobertas inesperadas defrontou-se com a grade neoconstrutivista de maneira muito expressiva, o que se tornou devido à capacidade de sistematizacao das cores espectrais (GAGE, 2012, p. 28).

Sobre tal afirmação, Guimarães diz que está em discussão

> algo como a constituição da cor, mas o que interessa é a ocupação do espaço do quadro pelas cores. Mesmo que supostamente de modo aleatório – mas até isso é um artifício de elaboração, evidentemente, pois o que de fato se pode supor é uma distribuição não regular, mas predeterminada –, o que importa é que as cores/formas definem seus eixos numa complexa grade. É nesse ponto que o quadro pode sugerir leituras para os componentes do poema. GUIMARÃES, 2019, p. 144)

Logo adiante, Guimarães fala da constituição de ambos os trabalhos pela cor e que a mobilidade da versão digital do poema, da qual não sendo previsível o percurso das frases, instaura uma circunstância de acaso, mas tanto o quadro como o poema não dispensariam o controle da fatura final. Completando o que foi dito por ele, quando o vídeo poema é reiniciado, as frases na tela surgem do mesmo ponto e finalizam da mesma maneira. Entretanto, a frase final, "nunca saí do lugar", tem a última palavra deslocada, podendo o leitor-visualizador deixá-la ao acaso em qualquer lugar da tela ou posicioná-la dentro de algum esquema de rigor, já que última palavra –

"lugar" – permite mais possibilidades de deslocamento dentro daquilo que é predeterminado.

Esta diferença entre o poema em movimento e poema estático, coloca outra questão: a mobilidade determina uma ordem programada no evento em que surgem os elementos na tela e, ao contrário, no poema impresso, o que é visto/lido se pode iniciar de qualquer lugar. Reiterando o que foi dito: a estrutura visual é fixa na página, mas a leitura não é. Na tela, a estrutura é móvel (obedecendo uma programação), mas o leitor/visualizador obedece aquilo que está programado.

Na composição de Kelly, apesar da grade simétrica (construtiva), a atuação do acaso estaria na cores dos papéis recortados. Mas outra leitura possível do poema impresso, inverte o que é acaso e controle em relação ao quadro: por não usar a grade simétrica, o poema se organiza como colagem ou montagem digital, pois, para perder os eixos horizontais e verticais das linhas frasais, o poeta precisou abrir no programa de edição uma caixa de texto a cada letra, configurando então a sua trama multicor. Mas essa cor, ao contrário do quadro, é determinada pela frase, que é o elemento de contraste do poema.

Os poemas "Não" e "Sem saída" são uma boa síntese do livro *Não*: poemas e também da poesia que Augusto de Campos mais recente, pois mostram dois aspectos distintos em sua poética: a estrutura construtiva e modular e outra um pouco mais desprendida, além da ampliar das cores de sua paleta. "Sem saída" remete a algo apontado nos poemas "Viva vaia" e "Tudo está dito": a conjugação palavra-imagem (que existe em outros poemas como "Luxo"), que torna o poema ideográfico. Ao se deter na quarta capa do livro, com a imagem dentro do quadrado, o corte das margens evidencia a materialidade do suporte, como um quadro. Esta é uma dimensão que Augusto de Campos trás para a poesia: materialidade do poema.

Entre "Não" e "Sem saída", está "Tvgrama 3" (2007) – "entre um zap e outro zap" – poema publicado em seu último livro: *Outro*, que deixa ver outra saída compositiva. Mostra a evidência do verso em seu trabalho, ou um retorno a verso, que de fato esteve fora dos procedimentos de sua fase mais experimental. E "Tvgrama 3" se resolve bem com um todo, entre sua estrutura que conjuga entre o verso e o espaço.

O poeta dá continuidade à série "Tvgrama", que totaliza quatro poemas (no livro *Outro* encontra-se ainda "Tvgrama 4 erratum", o último do conjunto). A aparente libertinagem (ou irreverência) do poema não esconde o poeta construtor. Ao poema é aplicado o tipo "Velcro", um tipo *display* bem humorado e assim o poema se equilibra entre o implacável, o mordaz e o irônico. A ironia responde a uma situação que parece sem saída ou solução.[32]

Há um procedimento de espacialização da camada verbal que, em outro contexto, seria condenável. Os versos são alinhados de modo totalmente justificado. Por isso, grandes espaço são visíveis entre as palavras. Esses espaços são menores na primeira linha, mas gradativamente vão se alargando até a última linha (o verso isolado da segunda estrofe). Isso ocorre, obviamente, porque cada verso justificado tem um tamanho de frase diferente do outro.

Em outra situação, o ajuste de espaços entre as palavras (*kerning*), como em uma mancha com texto corrido, confere legibilidade e conforto para o leitor. Mas essa regra é aqui quebrada e sem prejuízo para o leitor ou para a configuração gráfico-textual do poema, ao contrário.

32 Velcro é um tipo da fundição digital Fontalicious. Existe outra tipo com o mesmo nome, porém muito diferente. Disponível em <http://www.fontbros.com/families/velcro/styles/regular>. Acesso em: 22 de jul. de 2020.

O alinhamento justificado forma um quadrado tipográfico dentro quadro da página – de maneira oposta ao ocorrido em "Não". Os lagos ou rios ou ainda os caminhos de rato, como são chamados estes espaços indesejados entre palavras, vão esburacando aos versos, criando mesmo crateras, aumentando a densidade visual na mesma proporção que, no texto, o tom corrosivo é arrefecido pela ironia. O último verso parece quase despedaçado, não fosse a sua forma quadrada que o segura.

Um tipo como este não é fácil de usar em poema e, no entanto, foi aqui muito bem aplicado, pois o esculacho do detalhe floral nas letras "i" e "j" apregoam ironia à composição.

O desenho do tipo apresenta uma forma condensada, com traços finos e largos, porém, compactos. E por manter um espaço muito próximo de entre-letras, isso faz com que as letras não se desagreguem umas da outras na própria palavra. O desmembramento que ocorre é das palavras denteo das frases e versos, A cor azul de fundo sob a letra branca confere sobriedade a todo o poema, sem precisar ir mais longe em exagero, colocando a peça no exato ponto de informar o que precisa ser informado, e fim.

5.2 PS, UM "OLHAR DE ERRATA"

Os "profilogramas" seguintes, "Geraldo" e "Maurício", foram já analisados em minha dissertação de mestrado *Os "profilogramas" de Augusto de Campos: edição, design e poética*, sob a orientação do prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva, mas procuramos agora acrescentar uma outra investigação dos poemas.

"Geraldo" – homenagem a Geraldo de Barros (1923-1998), pintor, fotógrafo, gravurista e designer gráfico – foi composto no ano 1986 e publicado no livro *Despoesia*, em 1994:

Utilizando-se da grade tipográfica, “Geraldo” organiza dois blocos hexágonos, desenhados com o tipo Futura. O contraste dos pesos negrito e romano das letras maiúsculas cria uma distinção que traça um percurso gráfico-textual que é indicativo de leitura. No primeiro hexágono, esse percurso é iniciado com os caracteres negritados da palavra “geraldo” e, no fim, retorna acima com os caracteres romanos. No segundo hexágono, espelhamento do primeiro, inicia-se pelos caracteres romanos, passando em seguida para os negritos que encerra com o nome “geraldo”.

O texto é um contínuo que se divide para formar – como estrofes de formas fixas – duas figuras simétricas (impressas em negro sobre branco). É possível presumir uma pausa gráfica, intervalo entre cada bloco gráfico-textual, que articula visualmente as duas partes do poema e, também, a camada textual.

Este "profilograma", antes de sua publicação em *Despoesia*, foi pela primeira vez publicado no verso do folder da exposição individual de Geraldo de Barros na Galeria Millan, no mesmo ano em que o poema foi feito.

O foder mostra a correspondência visual do "profilograma" com uma série específica de trabalhos de Geraldo de Barros: *Jogos de dados*. São citados no poema o título da série e formas que se amalgamam nessa obra de Barros: "quase quadrados que são quase losangos que são quase hexágonos que são quase cubos de um jogo de dados".

Este poema foi publicado novamente, em 2011, no livro *Profilogramas*, que reuniu nove dos "profilogramas" de Augusto de Campos, especificamente, aqueles em que homenageava seus amigos-pintores-concretos (além de Geraldo de Barros, Hermelindo Fiaminghi, Luiz Saciloto, Waldemar Cordeiro, Kazmer Féjer, Maurício Nogueira Lima, Lothar Charoux, Judith

Folder (frente e verso) da exposição na Galeria Milan, São Paulo, 1986. Acervo Biblioteca Lourival Gomes Machado (MAC-USP). Fonte: BARROS (2014).

Lauand e Alexandre Wollner. Esta terceira publicação do poema recebeu uma nova edição:

Em nova edição, alterou-se o cromatismo da cor, acrescentando, entre o preto e o branco, o cinza intermediário como cor de fundo. E na forma, manteve-se o tipo Futura, porém, usando somente o negrito. Para criar o contraste tipográfico, que substituiu o peso das letras, o poeta usou o preto e o branco. Essa alteração de procedimentos gráficos acrescenta volume à peça. Na primeira edição, o hexágono era mais pronunciado e, agora, o espaço tridimensional do cubo é mais evidenciado.

O suporte também é alterado, das páginas costuradas de uma brochura com 23 cm x 23 cm para as lâminas soltas com 25 cm x 25 cm do novo livro. Essa mudança sinaliza e reforça uma característica da poesia de Augusto de Campos: a dimensão plástica e a solicitação expositiva – a lamina solta roga a verticalidade da parede. – Augusto cria quase versos que são quase estrofes na página, que são quase quadros que são quase dípticos na parede, que são esses lances de dados do Augusto.

Esta especificidade da poesia de Augusto de Campos não é de agora. O projeto gráfico que reúne esta série *Profilogramas* é o mesmo projeto da edição de *Poetamenos*, composta em 1953, mas publicada em páginas soltas somente no ano 1973.

Antes disso, porém, Augusto de Campos e o Grupo Noigandres, participaram da *I Exposição Nacional de Arte Concreta* realizada em São Paulo, em dezembro de 1956, e no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957. Nesta exposição estiveram presentes outros poetas como Ferreira Gullar e Wlademir Dias-Pino; pintores, escultores e designers (*Concreta '56: a raiz da forma*, 2006). "Tensão", "Salto" e "Ovo novelo" foram alguns dos poemas de Augusto mostrados nestas exposições.

Geraldo de Barros foi um dos pintores que participaram dessa exposição, bem como o arquiteto, pintor e designer gráfico Maurício Nogueira Lima (1930-1999), também homenageado com um profilograma (1996), publicado em *Não: poemas* (2003) e incluído em *Profilogramas* (2011).

Como no poema "geraldo", este "profiograma" se organiza dentro de uma estrutura gradeada, usa o tipo Futura em caixa-alta e apresenta uma figura geométrica. No entanto, enquanto o vazio naquele poema está à volta das figuras geométricas, neste poema em questão, a disposição tipográfica cria um losango vazio de letras no centro da página.

Esquematicamente, a estrutura gradeada constitui uma mancha de texto quadrada e linear, que segue as direções da esquerda para a direita e de cima para baixo. No entanto, essa linearidade obedece um losango imaginário que se coloca no centro do quadrado, determinando o corte das palavras. Assim feito, este losango não é mais imaginário, é um losango vazio de letras. Como se pode observar no poema "geraldo", a macha de texto é recortada por fora e, em "maurício", o recorte ocorre dentro da mancha.

Em um primeiro momento, o leitor foi levado a ler o poema seguindo a horizontalmente a linha, induzido por essa ocorrência

no início do poema. Em um segundo momento a leitura segue contornando o losango e encontra o seu percurso.

O procedimento de juntar as palavras e aumentar o espaçamento entre cada uma das letras, cria-se um dissolução da unidade textual. E ao se deparar com o poema, vê um todo indistinto, quase caótico. O poeta construiu um losango vazio de letras, mas preenchida pela cor vermelha. Colocado de outra maneira e vendo a imagem como um todo, o poeta construiu uma superfície verde de letras sobre um fundo vermelho. Esta imagem em verde parece saltar, sobressair da página ou do quadro vermelho. A combinação das cores no poema cria um efeito de vibração nas letras. Sobre a cor e a forma na arte concreta, Hermelindo Fiamingh, em 1975, disse:

> As obras concretas têm em comum a cor e a forma como funções principais e não os estímulos delas decorrentes. A vibração ótica da cor e da forma, efeitos produzidos pelo interrelacionamento da simultaneidade. As vibrações das cores constantes, limpas e despojadas. O movimento pela cor e pela forma, a composição de elementos múltiplos e seriados, a linha determinando espaços virtuais, o campo visual do quadro predeterminado, a intermitência pela cor-luz:: são algumas temáticas da linguagem concreta abordadas pelos pintores e escultores concretistas em suas obras. (FIAMINGHI, 1975, p. 218)[33]

Maurício Nogueira Lima. “Rétícula”, óleo sobre tela (1962).

33 A corluz não é um efeito perceptivo criao pela retina. Ela é um efeito técnico, construído a partir de um cálculo extremamente preciso, criado a partir de um profundo conhecimento do artista sobre o comportamento da cor. (BOUSSO in FIAMINGHI, 2014, p.11)

Augusto de Campos compõe no poema dois elementos característicos da pintura concreta e, certamente, da pintura de Maurício Nogueira Lima: o efeito de volume e vibração cromática com o uso do vermelho e do verde (cores cromáticas).

O poema menciona, no texto, três fases pelas quais passou a pintura de Nogueira Lima: “depois ousou olhar e ver o signo popular para implodir de novo”. Após a primeira fase com as pinturas concretista, dedicou-se à figuração com influência do *pop-art* com o Golpe Militar, no ano 1964. Na década seguinte, retoma a abstração geométrica de forma menos rigorosa (BARROS, R., s/d).[34]

34 Disponível em: <http://www.mauricionogueiralima.com.br/o-artista.html#biografia>. Acesso em 27 jun. 2020.

Os “profilogramas” “geraldo” e “maurício” mostram a correspondência de Augusto de Campos com os trabalhos dos pintores que homenageia e deixa ver como essas correspondências visuais se resolvem graficamente em sua poética e como os traços da pintura são absorvidos através de procedimentos gráficos, sem que se perca a sua própria forma de inscrição poética.

Ao modo de conclusão

A poesia de Augusto de Campos e a de qualquer poeta – tal como foi feito pelo Grupo Noigandres ao incluir em seu paideuma aquilo que se julgava mais inventivo dentro de critérios significativos para a poesia concreta e excluindo o que era contrário – não está livre desse risco com outras formulações críticas, contudo, "poesia é risco", do qual Augusto de Campos nunca se esquivou.

Pelo percurso traçado nesta tese, foi possível ter em mente a complexidade da poesia que é objeto deste estudo, mas foi possível ver também alguns componentes importantes da tradução & "intradução" e do ensaísmo que compõem a obra de Augusto. Quando se falou em risco, é lícito considerar o caráter múltiplo dos poemas. Se a poesia de Augusto não é linear, por sua multiplicidade, o itinerário – "via linguagem" – é. E foram ainda observados os desdobramentos que seus poemas acionam e como operam suas as estruturas: do verbal ao visual atravessado pelo som – estruturas "verbivocovisuais" (para lembrar a expressão de Joyce que em si sintetiza sua influência semântico-sintática).

É crível dizer que, quando se procura algo, não se sabe exatamente aquilo que é perseguido. Há uma quinhão de acaso e imprevisibilidade. A visualidade, ainda que já estivesse presente nos poemas da fase inicial, não garantia os passos seguidos posteriormente. A fase pré-concreta é estruturada ainda pelo verso, mesmo alguns procedimentos de distensão dos versos – as palavras vão se desagregando do verso e das frases, sejam pelo uso das cores em *Poetamenos*, criando uma estrutura dimensional, ou pela verticalização das frases em *Bestiário*. Mas o verso ainda está impregnado nestas duas séries de poemas.

A fase seguinte é marcada pelo experimentalismo. Da forma caligramática do poema "Ovonovelo" que, antes de representar alguma figuração oval, tateia o espaço da página examinando-a. Uma experiência radical como se viu em *Poetamenos* é encontrada no poema "Tensão", que dissolve o verso e tem sua estrutura do texto organizada espacialmente. O suporte torna-se então um elemento importante e os formatos de página variam. Experimenta-se também outra materialidade com as colagens, com as páginas dobradas e não apenas com palavras partidas, mas com fragmentos de letras.

Esta fase da poesia de Augusto de Campos, que atravessa o concretismo e vai até meados dos anos 1970, tensiona não apenas a si, mas o modo rígido como era concebido o poema:

> "Nas décadas de 1980 e 1990, a visão corrente, sobretudo no mundo anglo-americano, onde a poesia concreta nunca vingou de verdade, era que os experimentos da década de 1950 sobre a poética material eram ideologicamente suspeitos – "bonitinhos" demais, desprovida demais de qualquer conteúdo "significativo", semelhante demais à publicidade. Na universidade, essa opinião ainda predomina. Até hoje, é difícil achar um departamento de língua vernácula ou literatura comparada que ofereça aulas sobre poesia concreta. Será que não seria mais adequado se assunto fosse discutido, se é que é para ser discutido, no departamento de artes, perguntam os meus colegas, especificamente nos cursos de design gráfico?" (PERLOFF, 2013, p. 95-96).

Nesse trecho da crítica de Marjorie Perloff, têm-se uma noção de como a poesia visual era compreendida nas instituições onde seria devido estudá-la. Leitores teimam ler onde é pedido que se veja a letra. De todo modo, o verbal predomina na poesia de Augusto de Campos, como se pode ler nesta afirmação de Luiz Costa Lima:

> "ainda que intensificado por outros códigos, o verbal permanece o dominante. Esta é a fronteira própria do poético. A música, a arte não-semântica, é seu antípoda; a plasticidade pictórica, o que joga com os dois polos, operando ora com a figuratividade, correspondente ao escritural, ora com a abstração, correspondente à arte sintática da música. (LIMA, 2004, p. 128-129)

O crítico não deixa muita margem para dúvidas sobre o lugar da obra de Augusto de Campos. O certo é que o poeta, ao tensionar o campo onde se move o poema, toma para a própria poesia elementos que até então não eram da poesia; amplia o poético e abre espaço à novas atuações. Todo esse processo mostra uma obra de grande vigor criativo, tão inquietante quanto estimulante, que, quando experimenta algo, acaba-se por chegar à algum lugar. Os poemas do conjunto *Stelegramas*, como um campo de passagem, um interlúdio, mapeiam este lugar a que se chega.

O elemento verbal atravessa a poesia de Augusto de Campos de diferentes formas – a poesia verbal da fase inicial se organiza em verso e o elemento verbal da fase seguinte se move no espaço da página, como foi visto. E adiante, encontra-se uma poética que, agora, só agora, olhando em recuo, nota-se o "ovonovelo", antes imprevisível, da obra poética de Augusto:

o fio que liga a poesia que tem construído nos últimos anos àquela do seu inicio. Há uma diagonal que, de algum modo, une a horizontalidade do verso à verticalidade do espaço. Não há exatamente um retorno ao verso como antes, mas os poemas compõem-se de estruturas frasais que se organizam, grosso modo, em estruturas tipográficas gradeadas. Essa estrutura gráfico-textual vai ganhando contornos tipográficos com aplicações de tipos diversos que iconizam o objeto poético. E o caligrama, que não interessava o poeta em sua fase concreta, é integrado agora à sua poética, sem que, com isso, se perca o ideograma (absorvido via Pound). O uso das cores é também intensificado nesta última fase, como forma e como fundo no poema.

Arriscando uma analogia, a poesia de Augusto de Campos se faz sem verso e sem estrofe, entretanto, a estrutura gradeada organiza e orienta a construção da frase. Se não é necessário um número específico de sílabas para compor o verso como o de um decassílabo, todavia, necessita-se de uma frase com um determinado número de letras para constituir determina forma verbovisual. Bem mais do que suas experiências tipográficas recentes, o grande domínio que poeta encontrou é o do espaço tipográfico, tornando mais vastos os "campos espaços" percorridos por Cummings e navegados antes por Mallarmé. Todavia, tornou-se tão próprio e particular esse lugar que qualquer poeta que o percorre, hoje, estabelece um liame, fia-se à poética de Augusto de Campos. E como fez Augusto, terá que procurar e experimentar, enfim, terá que correr o risco para encontrar um lugar novo e seu.

REFERÊNCIAS

Augusto de Campos (poesia)

CAMPOS, Augusto de. *Colidouescapo.* São Paulo: Amauta, 2006. 2ª ed.

_____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Equivocábulos*. Edição do autor, 1990.

_____. *Não* (poema-xerox). Edição do autor, 1990.

_____. *Não: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Poetamenos*. São Paulo: Edições Invenção, 1973. (2ª ed.)

_____. *Profilogramas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Viva vaia:* poesia 1949-1979. São Paulo: Duas Cidades, 1979. 1ª ed.

_____. *Viva vaia:* poesia 1949-1979. São Paulo: Brasiliense, 1986. 2ª ed.

_____. *Viva vaia:* poesia 1949-1979. Cotia, SP, Cutia Ateliê Editorial, 2001. 3ª ed.

_____. *Viva vaia:* poesia 1949-1979. Cotia, SP, Cutia Ateliê Editorial, 2014. 5ª ed.

CAMPOS, A; PLAZA, J. *Caixa preta*. Edição dos autores, 1975.

CAMPOS, A; PLAZA, J. *Poemóbiles.* São Paulo: Annablume, 2010. Selo Demônio Negro.

Augusto de Campos (ensaios)

_____. *Poesia antipoesia antropofagia & Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 2ª ed.

_____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Pagu:* vida e obra. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 2ª ed.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cutia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, A; PLAZA, J. *Reduchamp*. São Paulo: Annablume, 2009. Selo Demônio Negro.

Augusto de Campos (traduções e estudos críticos)

_____. *Linguaviagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

_____. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. *Pré-lua e pós-lua*: crítica via tradução. São Paulo: Arte Pau Brasil, 1991. Coleção Ptyx, n. 6.

_____. *Rimbaud livre*. São Paulo, Perspectiva, 1992.

_____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo, Perspectiva, 1988. 2ª ed.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Panaroma do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CUMMINGS, E. E. *10 poemas*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Serviço de Documentação, 1960.

CUMMINGS, E. E. *20 poem(a)s*. Santa Catarina: Editora Noa Noa, 1979.

CUMMINGS, E. E. *40 poem(a)s*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém*. Campinas/SP: Unicamp, 2015.

POUND, Ezra. *Poesia*. São Paulo: Hucitec, 1983.

VALÉRY, Paul. *A serpente e o pensar*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

VALÉRY, Paul. *A serpente e o pensar*. São Paulo, Ficções Editora, 2011.

Augusto de Campos (outros)

CAMPOS, Augusto de. E. E. Cummings: olho e fôlego. In: CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. p. 23-25.

_____. Poesia, estrutura. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 177-186.

_____. O Lance de Dados do Finnegans Wake. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Panaroma do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 165-170.

CD's

CAMPOS, A.; CAMPOS, C. *Poesia é risco*. São Paulo: Selo Sesc, 2011.

BIBLIOGAFIA GERAL

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*: as vanguardas da encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

AGUILAR, Gonzalo. O olhar excedido. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

AMARAL, Aracy do (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962).* Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado 1977.

ARBEX, Márcia; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, Miriam de Paiva (orgs.). *Escrita, som, imagem: perspectivas contemporâneas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 4.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de (orgs.). *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac Naify: Centro Universitário Maria Antonia da USP: 2002.

BARCELLOS, Vera Chaves (org.). *Julio Plaza, poética/política*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013.

BARROS, Geraldo de. *Geraldo de Barros e a fotografia*. São Paulo: IMS: Edições SESC São Paulo, 2014.

BHAGAVAD GITA: canção do Divino Mestre (trad. Rogério Duarte). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BÍBLIA SAGRADA (trad. João Ferreira de Almeida). Barueri: SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CÂMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta*: o projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMPOS, Haroldo. Estela para E. E. Cummings. In: CUMMINGS, E. E. *Poem(a)s*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012. p. 210

CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1977.

CAMPOS, Haroldo. Panaroma em português. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H. *Panaroma do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2001. p. 27-32.

CHRISTIN, Anne-Marie Christin. In: Guimarães, Júlio Castañon. *Entre reescritas e esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010. p. 275.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. O kitsch. In: ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 394-407.

EISENSTEIN, Sierguéi. O princípio cinematográfico e o ideograma. In: CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1977.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo (org.). *Ideograma*: lógica, poesia, linguagem. São Paulo: Cultrix: Edusp, 1977. p. 123.

GAGE, John. *A cor na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2002.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateiê Editorial, 2009.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escrituras, 2004.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Entre reescritas e esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.

GUIMARÃES, Júlio Castanõn. Escrita com forma e cor na poesia concreta. In: ARBEX, Márcia; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira; VIEIRA, Miriam de Paiva (orgs.). *Escrita, som, imagem: perspectivas contemporâneas*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019.

HASLAM, Andrew. *O livro e o designer II*: como criar e produzir livros. São Paulo: Edições Rosari, 2007.

I CHING: o livro das mutações. São Paulo: Pensamento, 1995.

JACKSON, Kenneth David. Augusto de Campos e o trompe-L'oeil da poesia concreta. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

KANE, John. *Manual de tipos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
LAOZI. *Dao de jing*. São Paulo: Hedra, 2007.

LAO-TZU. *Tao-te king*. São Paulo: Pensamento, 1995.

LEYS, Simons. Introdução. CONFÚCIO. *Os analectos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LEYS, Simons. Notas. In: CONFÚCIO. *Os analectos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LIMA, Luiz Costa. Duas aproximações ao não como sim. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

MACIEL, Maria Esther. De pedra e areia: notas sobre a poesia pré-concreta de Augusto de Campos. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

MALLARMÉ, Sthephane. Gallimard. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. França: Gallimard, 2014.

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *O meio é a massagem*. São Paulo: Ubu, 2018.

MED, Buhumil. *Teoria da música*. Brasília, DF: Musimed, 1996.Livros que

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporâne*a. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.

MIRANDA, José Américo. "Dias dias dias. Um poema de Augusto de Campos. In: Cintexto. Vitória/ES: UFES, ano V, n. 4, 1996. p. 37-45.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. *Sistemas de grelhas: um manual para designers gráficos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 68

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*: poesia por outros meios no novo século. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

PIGNATAI, Décio. Mallarmé – a conquista do impreciso na linguagem poética: uma tradução de "L'après-midi d'un faune". In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 107-113.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, SP, Cutia: Ateliê Editorial, 2006. p. 21.

PIGNATARI, Décio. Poesia pois é poesia: 1950-2000. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

POLITO, Ronald. Notas [18]. In: TABLADA, José Juan. *Poemas*. São Paulo: Edusp: Fondo de Cultura Econômica, 2008. p. 421-423.

POUND, Ezra. *Abc da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2007.

RAIMES, Jonathan; BHASKARAN, Lakshmi. *Design retrô: 100 anos de design gráfico*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

REIS, Pedro. *Poesia concreta*: uma prática intersemiótica. Porto: Edições UFP, 1998.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1996.

SILVA, Rogério Barbosa. *O signo da invenção na poesia concreta e noutras poéticas experimentais*: uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950-2000. 2005. 304 f. Tese. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

SPROVIERO, Mario Bruno. Notas. In: LAOZI. *Dao de jing*. São Paulo: Hedra, 2007.

STERZI, Eduardo (org.). *Do céu do futuro*: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006.

STERZI, Eduardo. Sinal de menos. In: _____ *Do* céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. Coro a um: notas sobre "cançãonoturnadabaleia". STERZI, Eduardo (org.). *Do céu do futuro*: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (organizadores). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

TABLADA, José Juan. *Poemas*. São Paulo: Edusp: Fondo de Cultura Econômica, 2008.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música*: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: Educ: Fapesp, 2000.

WEINER, Lawrence. *Livros que mobiliam uma sala, mesmo:* sobre livros de artistas. Florianópolis: Parentesis, 2014.

WILHELM, Richard. Notas suplementares. In: LAO-TZU. *Tao-te king*. São Paulo: Pensamento, 1995.

Catálogo

CONCRETA'56: a raiz da forma. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, [s/d]. p. 311. Catálogo de exposição.

FIAMINGHI, Hermelindo. *Corluz*. São Paulo: Dan Galeria, 2014. 49 p. Catálogo de exposição.

Sites

http://augustodecampos.com.br/

http://mauricionogueiralima.com.br/

https://www.moma.org/

BARROS, Regina Teixeira de. Biografia. Disponível em: <http://www.mauricionogueiralima.com.br/o-artista.html#biografia>. Acesso em: 13 mar. 2020.