UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO:

A dimensão plástica dos poemas visuais de Augusto de Campos

Daniel Rangel Costa

São Paulo (SP)

2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM POÉTICAS VISUAIS

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO:

A dimensão plástica nos poemas visuais de Augusto de Campos

Aluno: Daniel Rangel Costa
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais do Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.
Orientador: Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias

São Paulo (SP)

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Rangel Costa, Daniel
A dimensão plástica dos poemas visuais de Augusto de Campos / Daniel Rangel Costa ; orientador, Geraldo de Souza Dias. -- São Paulo, 2019.
200 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Augusto de Campos 2. poesia visual 3. artes visuais I. de Souza Dias, Geraldo II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888

COSTA, D. R. **A dimensão plástica nos poemas visuais de Augusto de Campos**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Poéticas Visuais do Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento_____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento_____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento_____ Assinatura _____

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer e homenagear, com a presente dissertação, o poeta, tradutor, ensaísta e artista Augusto de Campos. Há sete anos, tive o prazer de conhecê-lo pessoalmente, e, gradativamente, além de se firmar como um grande mestre para mim, se tornou um amigo de longas conversas. Sonhamos e realizamos juntos a exposição "REVER – Augusto de Campos", e seguimos vivendo seus desdobramentos até o presente, dentre os quais incluo a presente pesquisa e minha admiração incontestável pelo autor e por sua pessoa. Estendo ainda as palavras de gratidão à sua esposa, D. Lygia Azeredo Campos, e ao seu filho Cid Campos, por terem sido sempre receptivos e companheiros durante estas aventuras investigativas.

Gostaria de agradecer e homenagear meus pais, Beth e Sérgio, pela formação artística engajada e plural que me proporcionaram. Desde cedo, convivi com as músicas de meu pai e as coreografias de minha mãe, que logo se tornaram ferramentas de transformação social, dentro e fora da academia. Neste quesito, tenho que agradecer especialmente minha mãe, Beth Rangel, professora doutora da escola de dança da UFBA, e uma das minhas principais incentivadoras e orientadoras ao longo deste processo, e de muitos outros que vivi. A meu pai, Sergio Souto, faço uma especial homenagem, pois infelizmente não poderá ler o trabalho, mas que, sem dúvida, foi uma das maiores inspirações deste. Ainda na adolescência aprendi com ele a ritmar e recitar o, praticamente impronunciável, poema *cidade/city/cité* de Augusto, de quem meu pai era um grande admirador.

Agradeço especialmente minha esposa, Tâmara, e aos meus filhos Gabriel e Nina, pela paciência e compreensão de terem um estudante em casa após os quarenta anos de idade. Foram vários fins de semana, dias de férias e noites de estudos e escrita, que contei com todo o apoio e amor daqueles que estão por perto, incentivando sempre. No âmbito familiar, agradeço ainda a Tia Jane, pela inspiração acadêmica e contribuição na minha formação pessoal. Homenageio também meu pai biológico, Jorge Rangel, pela presença genética e energética em minha vida, assim como minha avó materna Marilú. Como extensão familiar, agradeço, *in momoriam*, ao meu querido babalorixá Augusto Cézar, e também aos orixás, que me foram apresentados por ele. *Motumbá*, meu pai oxalá.

Na área profissional, que de certa forma é uma extensão da vida pessoal, homenageio outro mestre, um paternal amigo, o artista Tunga. Desde o começo de minha trajetória, quando fui seu assistente, ele se tornou um dos meus maiores incentivadores e o principal mentor profissional, que me ensinou o que era "a régua e o compasso". Ainda na minha

trajetória, agradeço a confiança e a oportunidade que recebi de Márcio Meirelles, quando este era o Secretário de Cultura do Estado da Bahia, ao me convidar, primeiro, para ocupar o cargo de assessor de direção do Museu de Arte Moderna da Bahia e, posteriormente, o de Diretor de Museus do Estado da Bahia. A oportunidade foi um divisor de águas no meu percurso profissional, quando pude me aproximar definitivamente do sistema de arte brasileiro e realizar importantes projetos como curador e gestor de arte. Neste percurso, agradeço ainda, a Solange Farkas, Diretora do MAM Bahia, durante este período, amiga e "orientadora", além de parceira inseparável na realização de alguns destes projetos.

Agradeço também aos meus parceiros angolanos Fernando Alvim e Mario Almeida, pelo trabalho que realizamos juntos na galeria SOSO, que me trouxe para São Paulo, e a colecionadora Regina Pinho de Almeida, pelo tempo que trabalhei no ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea. Este foi outro momento que, em conjunto com a equipe da instituição, realizei uma série de curadorias de importantes projetos, a exemplo da mostra "REVER – Augusto de Campos", no SESC Pompeia, o principal referencial de estudo da presente pesquisa. Desde o ICCo, e agora como sócios na N+1 Arte Cultura, agradeço especialmente a Têra Queiroz, pela parceria e estímulo constantes na realização de diversos projetos, incluindo a presente pesquisa; a Roberto Bertani, também parceiro desde o ICCo, e que segue junto como um exemplo pessoal e profissional; e Ana Roman, assistente de curadoria da exposição REVER e de outros projetos, que contribui com uma leitura detalhada e comentários especiais acerca da presente dissertação.

No âmbito acadêmico, gostaria de agradecer ao meu orientador, o professor Dr. Geraldo de Souza Dias, pela paciência, orientação e conversas acerca do trabalho e de outras questões artísticas que tivemos ao longo do processo. Gostaria de agradecer ainda aos professores que aceitaram participar da minha banca, desde a qualificação: Dr. Omar Khouri, grande especialista em poesia visual; e Dr. Agnaldo Farias, curador cujo trabalho admiro muito. Agradeço ainda aos colegas da USP pela troca de ideias e ao prof. Dr. Martin Grossmann, do qual fui monitor, e que me convidou a participar do grupo de pesquisa do IEA/USP.

Por fim, gostaria de agradecer a todos os artistas e pessoas com os quais trabalhei, mas isso seria quase impossível. No entanto, faço aqui uma breve lista daqueles que foram importantes para este trabalho específico: Arnaldo Antunes – artista-poeta parceiro, com quem realizei várias exposições juntos; Fernando Laszlo – artista-poeta parceiro e fotógrafo que realizou a maioria das fotos utilizadas na presente dissertação; e Walter Silveira –

primeiro artista-poeta com quem trabalhei diretamente e com quem tive longas e profícuas discussões a respeito do tema.

“Tout Pensée émet un Coup de Dés”.
(*Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard*).

“Todo Pensamento emite um Lance de Dados”.
(Um Lance de Dados, Jamais, Jamais, Abolirá o Acaso).

(Stephané Mallarmé, 1897)
(Tradução: Haroldo de Campos)

RESUMO

A presente pesquisa aproxima a trajetória poética de Augusto de Campos do universo referencial das artes visuais a partir de uma análise formal, livre e contextual de sua produção, abordando as principais influências e procedimentos que caracterizaram seu fazer artístico entre 1953, ano em que publicou sua primeira série de poemas transdisciplinares, até 2016, quando realizou a mostra “REVER – Augusto de Campos”, no SESC Pompeia, em São Paulo. A trajetória do autor é marcada pela experimentação tecnológica e pelo trânsito intersemiótico entre distintos suportes artísticos. Tal estudo busca descrever a dimensão plástica de uma produção originalmente vinculada à literatura e à poesia. O objetivo central é descrever e analisar os principais poemas visuais de Augusto de Campos, apresentados em diferentes mídias, além do livro, a partir da aproximação destes com obras de arte, seja por questões materiais, formais, estéticas ou processuais de execução, seja pelo contexto no qual produziu alguns destes trabalhos. A ideia é, portanto, vincular o fazer do poeta, tradutor, ensaísta e crítico, com a ideia de um artista visual ou a de um “artista-poeta”, que talvez seja o neologismo mais pertinente para descrever Augusto de Campos.

Palavras-chave: Augusto de Campos, poesia visual, artes visuais.

ABSTRACT

The present research approaches the Augusto de Campos's poetic trajectory to the referential universe of the visual arts, from a formal, free and contextual analysis of his production, addressing the main influences and procedures that characterized his artistic work between 1953, year in which he publishes his first series of transdisciplinary poems, *poetamenos*, until 2016, when he released "REVER – Augusto de Campos" exhibition at SESC Pompeia, in São Paulo. The author's trajectory is marked by technological experimentation and intersemiotic transit between different artistic supports. This study that aims to describe the plastic dimension of a production originally linked to literature and poetry. The aim is to describe and analyze Augusto de Campos' main visual poems, which were presented in different media, besides the book, from their approach close to the works of art, whether for material, formal, aesthetic or procedural matters of execution, or the context in which he produced some of these works. The idea is therefore to link the poet's, translator's, essayist's and critic's doing with that of a visual artist or an "artist-poet", which is perhaps the most pertinent neologism to describe Augusto de Campos.

Keywords: Augusto de Campos, visual poetry, visual arts.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Primeira montagem da exposição “Luzescrita” em Salvador, fevereiro de 2011, galeria Solar. 1
Figura 2 – Exposição “Blackberry: Palavra e Imagem”, de Walter Silveira, realizada na Caixa Cultural em São Paulo. 2
Figura 3 – Exposição “Palavra em Movimento”, de Arnaldo Antunes, no Centro Cultural dos Correios em São Paulo. 3
Figura 4 – Obra de Paulo Bruscky na exposição “Palavra Viva”, coletiva de artistas-poetas, realizada no SESC Palladium, Belo Horizonte. 3
Figura 5 – Augusto de Campos e Daniel Rangel durante a montagem da exposição REVER no SESC Pompeia, em maio de 2016. 4
Figura 6 – Vista de entrada da exposição “REVER – Augusto de Campos” no SESC Pompeia. 5
Figura 7 – Capa de *Un coup de dés* (1897), de Stéphane Mallarmé. 9
Figura 8 – *Unidade Tripartida* (1948/49), de Max Bill. MAM-SP. Obra premiada na 1ª Bienal de São Paulo – 1951. 13
Figura 9 – *lygia fingers* (1953), de Augusto de Campos, publicada em *Noigandres 2*. 16
Figura 10 – *dias dias dias* (1953), de Augusto de Campos, publicado em *Noigandres 2*. 18
Figura 11 – *eis os amantes* (1953), de Augusto de Campos, publicado em *Noigandres 2*. 19
Figura 12 – nossos dias com cimento (1953), de Augusto de Campos, publicado em *Noigandres 2*. O autor utiliza canetas hidrográficas para realizar os estudos de cores e de espacialização das letras do poema. 21
Figura 13 – Carbonos utilizados para formalizar a primeira versão da série *poetamenos*. 22
Figura 14 – Datilogramas do poema *dias dias dias* (1953). 22
Figura 15 – Exposição “REVER – Augusto de Campos”, realizada no SESC Pompeia em 2016. Serigrafia do poema *poetamenos*, da série homônima de 1953. 24
Figura 16 – *Un coup de dés* (1897), de Stéphane Mallarmé. 25
Figura 17 – *Caligrama* (1918), de autoria de Apollinaire. 28
Figura 18 – Poema *i(abe)mo* (1958), de e.e. cummings. Tradução de Augusto de Campos. 29
Figura 19 – *Broadway Boogie-Woogie* (1942/1943), de Piet Mondrian. 32
Figura 20 – *Homenagem ao quadrado: Ascendente* (1953), de Josef Albers. 32
Figura 21 – *Concreção* (1952), de Luiz Sacilotto. 33
Figura 22 – *Movimento* (1951), de Waldemar Cordeiro. 34
Figura 23 – Cartaz da “1ª Exposição Nacional de Arte Concreta”, 1956/57. 35
Figura 24 – “1ª Exposição Nacional de Arte Concreta” – São Paulo, 1956. 38
Figura 25 – *Formigueiro* (1955), de Ferreira Gullar. 39
Figura 26 – *Solida* (1956), de Wlademir Dias Pino na “1ª Exposição Nacional de Arte Concreta”. 40
Figura 27 – Ronald Azeredo e o poema *Z* (1956) ao fundo. 41
Figura 28 – *entre(paredes)parênteses* (1956), de Haroldo de Campos. 42
Figura 29 – *Terra* (1954), de Décio Pignatari. 43
Figura 30 – O poeta Manuel Bandeira observando o poema *tensão*, de Augusto de Campos durante a “1ª Exposição Nacional de Arte Concreta”. 45
Figura 31 – *salto* (1955), de Augusto de Campos. 47
Figura 32 – *ovonovelo* (1956), de Augusto de Campos. 47
Figura 33 – *terremoto* (1956), de Augusto de Campos. 48
Figura 34 – *tensão* (1956), de Augusto de Campos. 49
Figura 35 – *ovonovelo* (1956/2016) na Exposição “REVER – Augusto de Campos”, SESC SP – 2016. 50
Figura 36 – *pluvial* (1959/2016) e uma vez (1957/2016), expandidos para o espaço como serigrafias. Exposição REVER – Augusto de Campos, SESC SP – 2016. 51
Figura 37 – *vida* (1957), de Augusto de Campos. 51
Figura 38 – *vida* (1957/2016), expandido para fora dos livros. Pela primeira vez, na exposição “REVER – Augusto de Campos”. 52
Figura 39 – *GREVE* (1961), de Augusto de Campos. 54

Figura 40 – *GREVE* (1961/1990). Objeto de acrílico. 55
Figura 41 – *GREVE* (1961/2016), versão escultórica. 55
Figura 42 – *cidade/city/cité* (1963), versão impressa em *VIVA VAIA* (1979). 57
Figura 43 – *cidade/city/cité* (1963/1964), editada por Wild Hawthorn Press. 58
Figura 44 – *cidade/city/cité* (1963/1975), versão digital realizada por Erthos Albino de Souza. 59
Figura 45 – *cidade/city/cité* (1963/1997). Frame da versão do vídeo, produzido em 1997. 60
Figura 46 – *cidade/city/cité* (1963/2016), versão painel de LED, SESC Pompeia. 60
Figura 47 – *cidade/city/cité* (1963/2016), versão painel de LED, SESC Pompeia. 61
Figura 48 – *cidade/city/cité* (1963/2016), versão painel de LED, SESC Pompeia. 61
Figura 49 – *Popcreto para um Popcrítico* (1964), de Waldemar Cordeiro. 63
Figura 50 – *Santa Claus* (1922), de Kurt Schwitters. 65
Figura 51 – *SS* (1964), de Augusto de Campos, poema-cartaz da série popcretos. 66
Figura 52 – *O anti-ruído* (1964), poema-cartaz da série popcretos, de Augusto de Campos. 67
Figura 53 – *O anti-ruído* (1964), poema-cartaz da série popcretos, de Augusto de Campos. 68
Figura 54 – *GOLDwEATER* (1964), poema-cartaz da série popcretos, de Augusto de Campos. 69
Figura 55 – *Olho por olho* (1964), de Augusto de Campos, versão impressa na segunda edição de *VIVA VAIA* (2001). 70
Figura 56 – *Olho por Olho* (1964), poema-cartaz da série popcretos, de Augusto de Campos. 71
Figura 57 – *Psiu* (1966), de Augusto de Campos, versão impressa na segunda edição de *VIVA VAI*A (2001). 72
Figura 58 – *Psiu* (1966), de Augusto de Campos, poema-cartaz da série popcretos. 73
Figura 59 – Vitrine *Luxo* e *Viva Vaia*, exposição “REVER”. 74
Figura 60 – *Luxo* (1965), composição em “fotoletras”. 75
Figura 61 – *Luxo* (1965/1966), versão publicada na revista alemã *Futura 9*. 76
Figura 62 – *Luxo* (1965/1966), versão publicada na revista alemã *Futura 9*. 76
Figura 63 – *Luxo* (1965/1966), versão publicada na revista alemã *Futura 9*. 77
Figura 64 – *Luxo* (1965/1975), versão publicada na Caixa Preta (1975). 77
Figura 65 – *Luxo* (1963/2008), videoprojeção na exposição “REVER”. 78
Figura 66 – *Luxo* (1963) escrito com lixo. 79
Figura 67 – *Viva Vaia* (1972), poema dedicado a Caetano Veloso. 79
Figura 68 – Processo de composição *Viva Vaia* (1972), vitrine exposição “REVER”. 80
Figura 69 – *VIVA VAIA* (1979), primeira coletânea poética de Augusto de Campos. 81
Figura 70 – *Viva Vaia* (1972/1974), versão em *Poemóbiles* (1974). 82
Figura 71 – *Viva Vaia* (1972/1975), objeto de papel parte de Caixa Preta (1975). 83
Figura 72 – *Viva Vaia* (1972/1979), capa de disco de Cateano Veloso. 83
Figura 73 – *Viva Vaia* (1972/1990), objeto em acrílico. 84
Figura 74 – *Viva Vaia* (1972/2016), versão escultura penetrável, exposição “REVER”. 84
Figura 75 – *Viva Vaia* (1972/2016), versão escultura penetrável, exposição “REVER”. 85
Figura 76 – *LINGUAVIAGEM* (1967/1970), objeto de papel, exemplar de autor. Vitrine exposição “REVER”. 86
Figura 77 – *LINGUAVIAGEM* (1967/2014), versão escultórica apresentada em Buenos Aires. 87
Figura 78 – *LINGUAVIAGEM* (1967/2014), versão escultórica apresentada em Buenos Aires. 87
Figura 79 – *LINGUAVIAGEM* (1967/2016), versão escultórica apresentada em “REVER”. 88
Figura 80 – *LINGUAVIAGEM*, versão escultórica apresentada em “REVER”. 88
Figura 81 – *poetamenos* (1973), capa da edição comemorativa. 89
Figura 82 – *Livro Objeto*s (1968), de Júlio Plaza, precursor do *Poemóbiles* (1974). 90
Figura 83 – *Poemóbiles* (1974), concebidos por Augusto de Campos e Júlio Plaza. 91
Figura 84 – *Poemóbiles* (1974), concebidos por Augusto de Campos e Júlio Plaza. 91
Figura 85 – Capa-caixa da *Caixa Preta* (1975), concebida por Augusto de Campos e Júlio Plaza. 92
Figura 86 – Obras da *Caixa Preta* (1975), concebidas por Augusto de Campos e Júlio Plaza. 92
Figura 87 – Interior da *Caixa Preta* (1975), concebida por Augusto de Campos e Júlio Plaza. 93
Figura 88 – *Boite Verte (Caixa Verde)* (1934), concebida por Marcel Duchamp. 93
Figura 89 – Cartaz de lançamento de *Reduchamp* (1976), desenhado por Augusto de Campos. 94
Figura 90 – Pasta aveludada que é a capa-invólucro das treze serigrafias de *Expoemas* (1985). 95

Figura 91 – *Anticéu* (1984), versão original datilografada com braile. 96
Figura 92 – *Anticéu* (1984), versão colorida publicada em *Despoesia* (1994). 96
Figura 93 – *Anticéu* (1984/2016) versão de parede medindo 1 m de altura por 1 m de largura, realizada em acrílico. 97
Figura 94 – Poema *2ª VIA* (1984), de Augusto de Campos, publicado em *Despoesia* (1994). 98
Figura 95 – Poema *2ª VIA* (1984/2016), versão escultórica criada para a exposição "REVER". 99
Figura 96 – *Código* (1973), poema visual de Augusto de Campos. 101
Figura 97 – Frame de *Anemic Cinéma* (1926), animação de Marcel Duchamp. 101
Figura 98 – *Código* (1973/1975), primeira edição que saiu na *Caixa Preta* (1975). 102
Figura 99 – Capa da revista *Código* (1984). 102
Figura 100 – *Código* (1973/2016), escultura interativa criada em 2016. 103
Figura 101 – *Polivolume: Disco Plástico* (1953/62), de Mary Vieira 104
Figura 102 – *Sem título* (1934), de Alexander Calder. 104
Figura 103 – Poema *Rever* (1970), de Augusto de Campos. 105
Figura 104 – *Rever* (1970/1974), de Augusto de Campos. 106
Figura 105 – Holografia *Rever* (1970/1987), de Augusto de Campos, apresentada em "REVER". ... 106
Figura 106 – Holografia *Rever* (1970/1987), de Augusto de Campos, apresentada em "REVER". ... 107
Figura 107 – *Rever* (1970/1987), versão em neon azul, desenhada por Wagner Garcia. 107
Figura 108 – *Rever* (1970/2017), versão escultórica em neon, exibida em "REVER". 108
Figura 109 – *Rever* (1970/1987), logomarca da exposição, desenhada por Celso Longo e Daniel Trench. 108
Figura 110 – *Rever* (1970/1987), logomarca da exposição, desenhada por Celso Longo e Daniel Trench. 109
Figura 111 – *Amortemor* (1970), de Augusto de Campos. 110
Figura 112 – *Amortemor* (1970/2016), versão escultórica instalativa. 110
Figura 113 – *Amortemor* (1970/2016), detalhe das letras volumétricas da versão escultórica de 2016. 111
Figura 114 – *Tudo está dito* (1974), detalhe dos estudos originais de Augusto de Campos datados de 1974. 111
Figura 115 – *Tudo está dito* (1974/1975), versão publicada na *Caixa Preta* (1975). 112
Figura 116 – *Tudo está dito* (1974/1975), versão publicada na *Caixa Preta* (1975). 113
Figura 117 – Tudo está dito (1974/1992), versão audiovisual exibida em "REVER". 113
Figura 118 – Cartelas de *Letraset*. 115
Figura 119 – *homage to edward fitzgerald* (1974), primeiro poema de Augusto de Campos em *letraset*. 115
Figura 120 – *Pés de pua* (1974), de Gregório de Matos, "intradução" de Augusto de Campos. 116
Figura 121 – *A Rosa Doente* (1974), de William Blake, "intradução" de Augusto de Campos. 116
Figura 122 – *Miragem* (1975), da série *Stelegramas*. 117
Figura 123 – *O quasar* (1975), da série *Stelegramas*. 118
Figura 124 – O quasar (1975), da série *Stelegramas*. 118
Figura 125 – Painel de *O quasar* (1975/1982) apresentado no Vale do Anhangabaú – São Paulo (SP). 119
Figura 126 – *O quasar* (1975/2016), objeto de luz criado para exposição "REVER". 119
Figura 127 – *O pulsar* (1975), da série *Stelegramas*. 120
Figura 128 – *O pulsar* (1975), poema em *letraset*, da série *Stelegramas*. 121
Figura 129 – *O pulsar* (1975), poema em *letraset*, da série *Stelegramas* – versão nunca publicada. . 121
Figura 130 – *O pulsar* (1975), poema projetado em vídeo na exposição "REVER". 122
Figura 131 – *S.O.S.* (1983), poema em *letraset* de Augusto de Campos. 123
Figura 132 – *Pós-Tudo* (1984), poema em *letraset*, de Augusto de Campos. 124
Figura 133 – *Memos* (1976), poema em *letraset*, de Augusto de Campos. 124
Figura 134 – *Desgrafite* (1992), poema visual de Augusto de Campos. 127
Figura 135 – *New York City* (1942), pintura de Piet Mondrian. 127
Figura 136 – Montagem da versão em serigrafia de parede de *Desgrafite* (1992/2016). 128

Figura 137 – *Desgrafite* (1992/2016), de Augusto de Campos. Serigrafia de parede na mostra "REVER". 129
Figura 138 – *Espelho* (1993), de Augusto de Campos. 130
Figura 139 – *Espelho* (1993/2016), de Augusto de Campos. Versão escultórica com serigrafia sob espelho. 131
Figura 140 – *Espelho* (1993/2016), de Augusto de Campos. Detalhe da versão escultórica. 131
Figura 141 – *Geraldo* (1986), *Profilogramas*, de Augusto de Campos. 132
Figura 142 – *Sem título*, da série *Dados* (1980), de Geraldo de Barros. 133
Figura 143 – *Waldemar* (1993/2011), de Augusto de Campos. 133
Figura 144 – *Arranjo de três formas semelhantes dentro de um círculo* (1953), de Waldemar Cordeiro. 134
Figura 145 – *Ly (*1990), de Augusto de Campos. 134
Figura 146 – *Ly* (1990), de Augusto de Campos. Versão objeto de acrílico de 1990. 135
Figura 147 – *Wollne*r (2002), Profilograma de Augusto de Campos. 136
Figura 148 – Capa com design gráfico de Augusto, para a edição de luxo de *Profilogramas (*2011). 137
Figura 149 – Encarte CD *Poesia é risco*, com design gráfico de Augusto de Campos (2011). 138
Figura 150 – Serigrafias em "REVER", poemas publicados originalmente em *Não* (2003). 139
Figura 151 – "Linha cronológica serigráfica". "REVER". 139
Figura 152 – Holografia *Poema Bomba*, apresentado nas exposições "Idehologia" e "REVER". 141
Figura 153 – Escultura do poema *cidade/city/cité* (1963/1987) na fachada do prédio da Bienal de São Paulo, em 1987. 142
Figura 154 – O poeta e o objeto poético *Poema Bomba* (1987/1987), de Augusto de Campos..... 143
Figura 155 – Objeto poético *Desaparcend* (1990/1990). 143
Figura 156 – Objeto poético *Quem é você* (1990/1990). 144
Figura 157 – Vitrine objetos poéticos exposição "REVER". 144
Figura 158 – Poema *O tygre/ Tyger*, de William Blake, tradução e desenho de Augusto. 145
Figura 159 – Videoanimação *Poema Bomba* (1987/2003). 147
Figura 160 – *Poema Bomba* (1987/2003), de Augusto de Campos, publicado em Não (2003)..... 147
Figura 161 – Videoinstalação com as quatro animações: *TV Grama I* (1988), *TV Grama II* (1979/1993), *TV Grama 3* (2007) e *TV Grama 4* (2009)..... 148
Figura 162 – Frame de abertura vídeo *F(J)(Y)EUX* (1965/1995), de Augusto de Campos..... 149
Figura 163 – Frame de *Sem Saída* (2000), de Augusto de Campos, impresso como contracapa em *Não* (2003). 150

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 1
INTRODUÇÃO 7
CAPÍTULO 1 – A poesia na fronteira 11
1.1 Diálogos artísticos 11
1.2 Uma melodia visual de palavras 15
1.3 Um Paideuma Verbivocovisual 24
1.4 Os poetas no museu 34
1.5 O rock n'roll da poesia 44
CAPÍTULO 2 – A poesia sai do livro 53
2.1 Aleatoriedade Participativa 53
2.2 O maior parque tipográfico do mundo 62
2.3 Poesia Tropicália 74
2.4 Livros artísticos 85
2.5 Letras desenhadas e esculpidas 99
2.6 Transletras 114
2.7 Tecnopoesia 125
2.8 Filmletras 140
CONSIDERAÇÕES FINAIS 152
3.1 A dimensão plástica da poesia visual de Augusto de Campos 152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 159

APRESENTAÇÃO

A escolha do tema aqui proposto – aproximar a produção poética de Augusto de Campos do campo das artes visuais – partiu de algumas experiências profissionais vivenciadas nos últimos anos, atuando como curador nesta área.

A pesquisa pretende analisar parte da produção poética *verbivocovisual* de Augusto de Campos, que foi expandida para além dos suportes tradicionais literários, a partir do universo referencial, teórico e prático das artes visuais. A proposta é realizar uma investigação formal e, ao mesmo tempo, livre, que aborde as características plásticas, os procedimentos de concepção e as distintas formalizações realizadas pelo autor entre 1953, ano que realizou sua primeira série de poemas visuais, a série *poetamenos*; e 2016, quando aconteceu a exposição "REVER – Augusto de Campos.

Em 2011, realizei a primeira exposição acerca da relação entre poesia e artes visuais, intitulada "Luzescrita", coletiva que reuniu trabalhos de Arnaldo Antunes, Fernando Laszlo e Walter Silveira (Fig. 1).

Figura 1 – Primeira montagem da exposição "Luzescrita" em Salvador, fevereiro de 2011, galeria Solar. Fotografia: Fernando Laszlo

Após “Luzescrita”, que circulou posteriormente por mais seis cidades,[1] realizei a curadoria de outras mostras com a mesma temática: “Blackberry – palavra e imagem”, de Walter Silveira (Fig. 2), em 2013; “Interno Exterior”, em 2014; e “Palavra em Movimento” (Fig. 3), em 2015, ambas individuais de Arnaldo Antunes; e, em 2018, as exposições “Palavra-Coisa” (Fig. 4) e “Palavra Viva” (Fig. 5), coletivas que reuniram obras de artistas e poetas cujos trabalhos encontram-se na tênue fronteira entre a poesia e as artes visuais, como o próprio Augusto de Campos, além de Paulo Bruscky, Lenora de Barros, Tadeu Jungle, Marcos Chaves, Marilá Dardot, Fábio Moraes, Guilherme Mansur, Ricardo Aleixo e os já citados Antunes, Laszlo e Silveira.

Figura 2 – Exposição “Blackberry: Palavra e Imagem”, de Walter Silveira, realizada na Caixa Cultural em São Paulo.
Fotografia: Daniel Rangel

[1] A exposição “Luzescrita” foi realizada em Salvador, Curitiba, Porto (Portugal), Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo, com diferentes recortes. Em 2017, foi publicado o catálogo da mostra: RANGEL, D. (org.), **Luzescrita – poemas escritos com luz.** São Paulo: Ed. N+1 arte cultura, 2017.

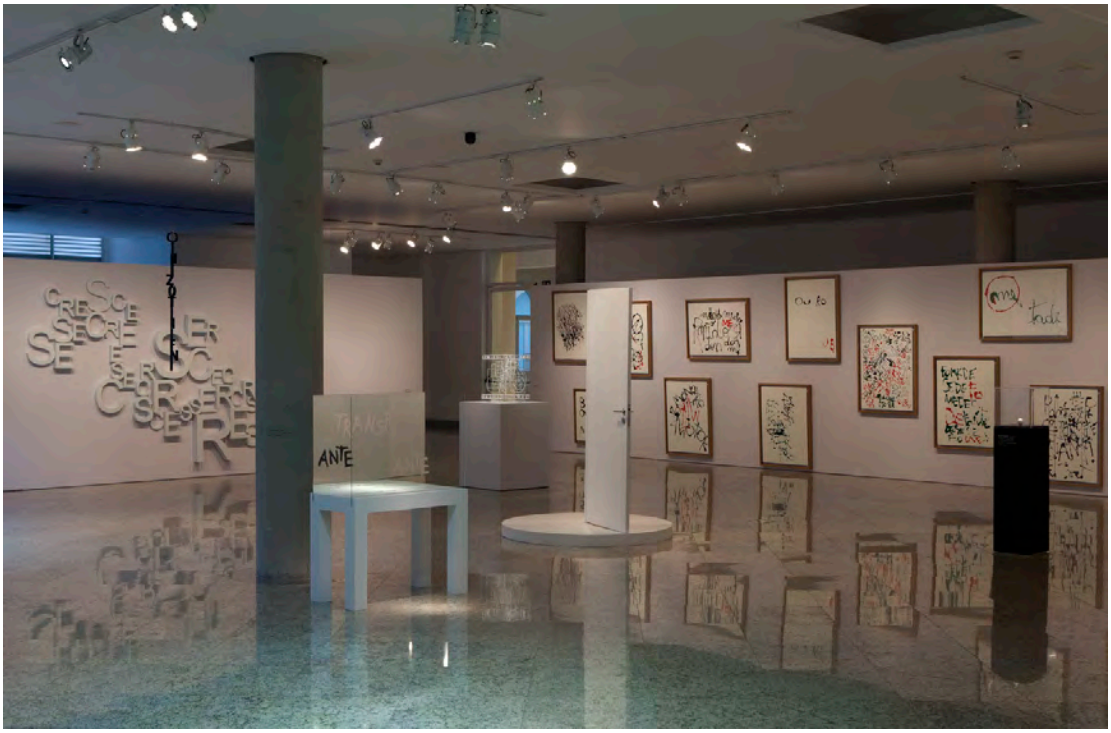

Figura 3 – Exposição “Palavra em Movimento”, de Arnaldo Antunes, no Centro Cultural dos Correios em São Paulo.
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 4 – Obra de Paulo Bruscky na exposição “Palavra Viva”, coletiva de artistas-poetas, realizada no SESC Palladium, Belo Horizonte.
Fotografia: Daniel Rangel

A mostra “REVER – Augusto de Campos”, a partir daqui referida apenas como REVER, da qual assinei a pesquisa e curadoria, foi a maior e a mais abrangente exposição da produção do poeta paulista, e é a principal fonte de referência do presente estudo. Primeiramente montada no SESC Pompeia (Figs. 6 e 7), em São Paulo em 2016, posteriormente itinerou para as unidades de Santo André e Araraquara.

Figura 5 – Augusto de Campos e Daniel Rangel durante a montagem da exposição REVER no SESC Pompeia, em maio de 2016.
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 6 – Vista de entrada da exposição “REVER – Augusto de Campos” no SESC Pompeia.
Fotografia: Fernando Laszlo

Os encontros para a concepção e preparação de REVER duraram cerca de um ano e meio, entre 2014 e 2016, e permitiram uma aproximação particular com o poeta e sua produção. Sendo assim, a presente dissertação é resultado de quase cinco anos de imersão na produção de Augusto de Campos, período em que venho capitaneando uma série de ações que têm como intuito principal contribuir para a aproximação, cada vez maior, de sua produção com o campo das artes visuais.

O conteúdo exposto em REVER reuniu cerca de oitenta trabalhos em diferentes suportes, dentre obras históricas e novas produções, mostrados junto a mais de duzentos documentos e manuscritos originais, gravações sonoras e publicações do autor. Este material constitui atualmente a principal fonte de referência da temática para estudos sobre o poeta.

O objetivo central da dissertação é, portanto, analisar um recorte de sua produção poética realizada em suportes que vão além dos livros e revistas, e que se tornou objeto visual e poético, formalizando-se enquanto obras de arte; uma investigação acerca dos aspectos materiais, estéticos e processuais de execução utilizados ao longo de sua trajetória, cotejando sua produção com a obra de outros artistas visuais e poetas que transitam na mesma interface criativa e com o contexto na qual estiveram inseridos alguns destes trabalhos.

A dissertação está dividida em dois capítulos, que por sua vez se desdobram em distintos subcapítulos, que procuram abarcar um recorte de poemas de Augusto de Campos,

sobretudo aqueles que foram exibidos em mostras de artes, seja em museus, galerias, instituições culturais, ou espaços públicos não convencionais.

O capítulo 1 destaca, sobretudo, a primeira década da produção poética visual de Augusto, o contexto no qual foram concebidos os poemas e o diálogo fundamental que manteve com outros poetas, artistas visuais e músicos durante o período. O capítulo 2 se debruça, propriamente, na experimentação interdisciplinar que Augusto desenvolveu ao longo de sua trajetória, marcada por uma incessante busca por novas soluções e suportes a fim de alcançar a almejada dimensão *verbivocovisual*.

Além da análise formal e visual dos trabalhos, da fortuna crítica analisada e disponível com relação ao autor, à poesia concreta e às artes visuais, o próprio Augusto de Campos foi uma fonte primária de pesquisa, pois concedeu mais de quinze horas de entrevistas, entre setembro de 2017 e março de 2018, a respeito de sua trajetória e de especificidades referentes ao presente trabalho.

INTRODUÇÃO

Augusto de Campos foi um dos precursores do movimento da poesia concreta no Brasil, juntamente com seu irmão, Haroldo de Campos (1929-2003), e Décio Pignatari (1927-2012). Os três poetas paulistas formaram o grupo denominado *Noigandres*,[2] e em 1952 lançaram a primeira edição da revista homônima *Noigandres.* Em *Noigandres 2* (1955),[3] publicaram os primeiros poemas relacionados à poesia concreta no país, dos quais se destacam a série *poetamenos* (1953), de autoria de Augusto.

Os seis poemas que compõem a série *poetamenos* são caracterizados pelo uso de diferentes cores em letras e palavras arranjadas em estruturas gráfico-espaciais, sem a utilização convencional da sintaxe e dos versos, em composições inspiradas pela *Klangfarbenmelodie* ou "melodia de timbres",[4] de Anton Webern.[5] Desde então, a maior parte da produção autoral de Augusto de Campos, incluindo poemas e algumas de suas traduções, esteve atrelada a processos transdisciplinares amparada pelo conceito *verbivocovisual*.

O termo *verbivocovisual* foi traduzido e apropriado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos a partir do livro *Finnegans Wake*,[6] a mais radical publicação do escritor irlandês James Joyce. Em linhas gerais, o termo *joyceano* propõe que a obra *verbivocovisual* substancie simultaneamente as dimensões verbais, sonoras e plásticas, para assim ampliar seu poder significante. Com referência à importância do conceito para os poemas concretos, Décio Pignatari escreveu que "a poesia concreta resulta da inter-ação do verbal, da inelutável modalidade do visível e da inelutável modalidade do audível, num breve espaço de tempo através de um breve tempo de espaço".[7] Já Haroldo de Campos concluiu que

---

[2] O trio de poetas paulistas foi buscar no *Canto XX*, de Ezra Pound, o nome *Noigandres*, referência provençal do século XII, vocábulo citado pelo trovador Arnaut Daniel. Segundo eles, a expressão foi "tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe", explicação escrita no apêndice de CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

[3] CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de; Pignatari, Décio. **Noigandres 2**. São Paulo: Edição dos Autores, (fevereiro de) 1955.

[4] A *Klangfarbenmelodie*, ou melodia de timbres, é um método de composição musical caraterizado pela fragmentação das linhas melódicas e do tempo da música, com variação de instrumentos e sons em uma mesma partitura, enquanto a música clássica caracteriza-se pela manutenção de uma linha melódica e um mesmo timbre.

[5] Compositor austríaco que viveu entre 1883 e 1945, pertencente à segunda Escola de Viena, liderada por Arnold Schönberg (1874-1951), que tinha a música dodecafônica como vertente musical.

[6] JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler; desenhos de Lena Bergstein. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

[7] PIGNATARI, D. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. 4. Ed. São Paulo: Ateliê, 2006, pp. 95-104

“a palavra tem uma dimensão gráfico-espacial, uma dimensão acústico-oral, uma dimensão conteudista”.[8]

Tais afirmações, relacionadas ao termo *verbivocovisual*, foram publicadas em *Teoria da Poesia Concreta* (1965),[9] livro que reúne ensaios teóricos fundamentais e reveladores dos três autores, como o manifesto *Plano piloto da poesia concreta* (1958), texto que corrobora para a construção das bases teóricas da poesia concreta brasileira, no qual os autores concluem que “*poesia concreta* é a tensão de palavras-coisas no espaço-tempo”.[10] E, ainda, em outro momento, eles a definem como “uma arte geral da palavra”.[11]

O “poema-planta”[12] *Un coup de dés* (1897) (Fig. 7), de Stéphane Mallarmé (1842-1898), foi, segundo o grupo *Noigandres*, a pedra seminal da poesia concreta ou, como escreveram, “o primeiro salto qualitativo”.[13] Os autores destacam “o uso dos recursos tipográficos como elementos substantivos da composição”[14] e a utilização do espaço do papel em favor de uma composição que se aproveitou do “branco” de cada página para ampliar a potência visual e semântica do poema.

O contato de Augusto de Campos e dos demais membros do *Noigandres* com os artistas plásticos concretos brasileiros ou residentes na cidade de São Paulo, ligados ao grupo *Ruptura*, como Waldemar Cordeiro (1925-1973), Luiz Sacilotto (1924-2003), Geraldo de Barros (1923-1998), Hermelindo Fiaminghi (1920-2004), entre vários outros, foi ainda fundamental para o florescimento de uma proposta de ruptura formal na estrutura do poema que foi encabeçada pelos poetas concretos.

---

[8] CAMPOS, H. Olho por olho a olho nu (manifesto) (1957). In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
[9] CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
[10] *Ibidem*, p. 216.
[11] *Ibidem*, p. 218.
[12] *Ibidem*, p. 56.
[13] *Op. cit*. pp. 215-218.
[14] *Ibidem*, p. 218.

STÉPHANE MALLARMÉ

UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD

POÈME

nrf

ÉDITIONS DE LA
NOUVELLE REVUE FRANÇAISE
35 & 37, RUE MADAME, PARIS
1914

Figura 7 – Capa de *Un coup de dés (1897)*, de Stéphane Mallarmé.
FONTE: Acervo do Museum of Modern Art – New York.
Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/147257>.
Acesso: 02/04/2018

Outro fator preponderante que permitiu e estimulou a renovação nas linguagens artísticas como um todo foi o contexto cultural transformador voltado para a modernidade no qual se encontrava o país no período de formação do movimento. Além da literatura e das artes visuais, a influência das vanguardas modernas pôde ser percebida na música, no teatro, na dança e na arquitetura locais, que culminou com a construção de Brasília.

Sobre as influências, cabe dizer que, apesar de os poetas terem clamado por uma longa lista de autores no *Manifesto*, publicado em 1956, Augusto de Campos destacou, em sua própria produção, três: Stéphane Mallarmé, Piet Mondrian e John Cage,[15] cada um pertencente a uma das linguagens atreladas ao conceito *verbivocovisual*, além de Marcel Duchamp, cuja influência se intensificou a partir dos anos 1960. Augusto ressaltou ainda a importância do diálogo direto que manteve com artistas plásticos e músicos brasileiros desde o início de sua trajetória, incluindo os concretistas do grupo Ruptura, sobretudo Waldemar

[15] Entrevista de Augusto de Campos a Daniel Rangel, realizada no dia 26 de junho de 2017.

Cordeiro, e posteriormente, a partir dos anos 1970, com Júlio Plaza (1938-2003) e o tropicalista Caetano Veloso (1942-).

A poesia de Augusto vem, desde o começo dos anos 1950 até o presente, expandindo-se para além dos suportes tradicionais do meio literário: os livros e revistas, por meio de um diálogo transdisciplinar, sobretudo, entre poesia, música e artes visuais. A sua produção poética foi constantemente revisitada pelo próprio autor, por meio de distintas formalizações e experimentações acerca de um mesmo poema, em diferentes suportes e mídias. Sua produção é marcada pela impregnação das linguagens artísticas que compõem o conceito *verbivocovisual* e por um *modus operandi* que se aproxima, sobretudo, dos artistas visuais.

Além da "1ª Exposição Nacional de Arte Concreta",[16] Augusto de Campos participou de inúmeras outras coletivas de artes e poesia visual, a exemplo da histórica mostra intitulada "Popcretos", realizada em conjunto com o artista Waldemar Cordeiro, em 1964, na galeria Atrium em São Paulo.

O próprio Augusto de Campos considera a mostra REVER "ao mesmo tempo, retrospectiva e prospectiva",[17] uma vez que reuniu uma grande quantidade de obras e documentos históricos produzidos por ele, mas também propôs a criação de novos trabalhos em diferentes suportes, a partir de poemas que foram originalmente impressos em uma de suas quatro coletâneas poéticas: *VIVA VAIA* (1979),[18] *Despoesia* (1994),[19] *Não* (2003)[20] e *Outro* (2015).[21] Apesar desta presença constante no "continente que concede o peso artístico: galeria, salão, museu",[22] Augusto de Campos não teve, até a presente dissertação, sua produção analisada e organizada, de forma ampla, a partir de aspectos relacionados ao universo referencial teórico e prático das artes plásticas e visuais.

---

[16] Realizada em 1956 no MAM de São Paulo, e em 1957 no MEC do Rio de Janeiro. Será tratada de forma mais detalhada na continuação da dissertação.
[17] CAMPOS, Augusto de. **Rever**. In: CAMPOS, Augusto; RANGEL, Daniel. **Catálogo REVER – Augusto de Campos**. São Paulo: SESC, 2016, p. 5.
[18] A primeira edição do livro é de 1979. Cf. CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA** poesia 1949-1979. São Paulo: Brasiliense, 1979. No nosso trabalho, utilizamos, sobretudo, a edição mais recente do livro CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA (Poesia 1949-1979**). São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. No entanto, com o objetivo de manter a cronologia das publicações, vamos nos referir ao livro *VIVA VAIA* como a data do seu lançamento inicial.
[19] CAMPOS, Augusto. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
[20] CAMPOS, Augusto. **Não Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
[21] CAMPOS, Augusto. **Outro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
[22] CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005, p. 94.

CAPÍTULO 1 – A poesia na fronteira

1.1 Diálogos artísticos

Segundo Augusto de Campos:

> (…) a intervenção de duas grandes guerras de certa forma paralisou uma série de propostas que haviam surgido no começo do século, no sentido de mudar a linguagem das artes (…) foi depois de 1945 que se retomou a discussão daqueles grandes temas que haviam sido radicalizados e aprofundados pelas chamadas vanguardas do começo do século, o futurismo, o cubismo, o dadaísmo.[23]

Inserido neste contexto global de retomada artística das vanguardas, proporcionada pelo clima de liberdade do pós-guerra no Brasil dos anos 1950, ocorreram as criações do Museu de Arte de São Paulo, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo e as primeiras edições da Bienal de São Paulo que, de acordo com Augusto, "contribuíram para criar um contexto em que essas discussões puderam voltar à tona, com novo vigor".[24] Segundo a crítica e curadora de arte Glória Ferreira, "o contexto do pós-guerra propicia a estruturação de um sistema de arte em consonância com o projeto de modernização do país, associada à realização de diversas exposições internacionais no Rio de Janeiro e em São Paulo".[25]

O trio Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari iniciou uma produção poética que valorizava também as dimensões visuais e sonoras dos poemas, em paralelo às suas preocupações semânticas e verbais, que já eram inerentes à poesia.

Em 1952, publicaram o primeiro número da revista *Noigandres*,[26] termo "extraído (via Ezra Pound, Canto XX) de uma canção do trovador provençal Arnaut Daniel",[27] e "tomado como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação…".[28] "Afugentar o tédio" seria outra interpretação semântica possível para a palavra, conforme assinalou o

---

[23] FAVRE, Michel; CAMPOS, Augusto de. Augusto de Campos em entrevista a Michel Favre. In: BARROS, Fabiana. **Geraldo de Barros**: Isso. São Paulo: Sesc, 2013, p. 305.
[24] *Ibidem*, p. 304.
[25] FERREIRA, Glória (org.) **Brasil: Figuração x Abstração no final dos anos 40**. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013, p. 15.
[26] CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Noigandres 1**. São Paulo: Edição dos Autores, 1952.
[27] Cf. Cronologia publicada em CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
[28] *Idem*.

provençalista Emil Levy.[29] O fato foi que pouco tempo após a publicação da revista, o trio se autodenominou grupo *Noigandres*, e desde então ficaram conhecidos assim.

Neste mesmo ano, um grupo de pintores e escultures de São Paulo, que estava trabalhando no campo da arte não-figurativa e em diálogo com as vertentes abstratas das vanguardas modernistas, se reuniu sob o codinome de Grupo *Ruptura* e realizou uma exposição homônima no MAM de São Paulo. Liderado por Waldemar Cordeiro, do qual faziam parte Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Hermelindo Fiaminghi, entre outros artistas residentes na cidade, o grupo *Ruptura* foi o precursor da arte concreta produzida no Brasil, e foi durante esta mencionada exposição que os membros dos grupos concretos paulistas, o *Noigandres* e o *Ruptura*, se conheceram. O curador e crítico Paulo Herkenhoff afirmou que desde:

> (…) 1951. Na 1ª Bienal de São Paulo. Já se notava a disposição construtiva no Brasil com a participação de Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, Kazmer Ferjer, Antonio Maluf, Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Luiz Sacilotto, Ivan Serpa. Eles fizeram a diferença concretista na 1ª Bienal.[30]

Lembremos que o primeiro prêmio da edição inaugural dessa bienal foi concedido ao escultor Max Bill, artista que se tornou fundamental para o florescimento do concretismo brasileiro (Fig. 8).

[29] CAMPOS, Augusto. **Invenção – Augusto de Campos.** São Paulo, ARX, 2003. p. 156.
[30] HERKENHOFF, Paulo. **Pincelada. Pintura e método:** projeções da década de 1950. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2009. p. 33.

Figura 8 – *Unidade Tripartida* (1948/49), de Max Bill. MAM-SP. Obra premiada na 1ª Bienal de São Paulo – 1951.
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo.
Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2266>.
Acesso: 14/04/2018 – Autor não identificado. Acervo: MAC USP

Sem dúvida, a influência direta de alguns artistas europeus foi essencial para a formação de uma tradição concreta no Brasil, e seu advento aconteceu de forma gradativa no fim dos anos 1940, principalmente após as exposições de Alexander Calder, em 1949; e, sobretudo, de Max Bill, em 1950, ambas realizadas no Museu de Arte de São Paulo "Assis Chateaubriand" – MASP. Outra exposição fundamental nesta passagem de uma arte figurativa para uma vertente abstrata foi a mostra inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo: "Do figurativismo ao abstracionismo", que teve curadoria do belga Léon Degand – seu primeiro diretor em 1948. A exposição trouxe à cidade importantes obras referenciais de artistas como Kandinsky, Mondrian, Miró, Arp, Calder, Picabia, entre outros nomes fundamentais das vanguardas modernas.

O diálogo entre os dois grupos, *Noigandres* e *Ruptura*, se deu de forma constante desde o encontro de seus membros em 1952, e "houve, de certa maneira, uma influência

mútua naquele contexto",[31] segundo Augusto. Sobretudo Cordeiro aproximou-se bastante dos irmãos Campos e de Pignatari, além de Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros, Hermelindo Fiaminghi e Mauricio Nogueira Lima (1930-1999), que formavam uma espécie de núcleo central do concretismo paulista.[32]

Neste mesmo período, o trio *Noigandres* iniciou também um diálogo com membros da Escola Livre de Música de São Paulo, o que acarretou uma aproximação dos poetas concretos com os compositores contemporâneos que estavam atuando no país, liderados por Hans-Joachim Koellreuter. Em 1955, o maestro Diogo Pacheco conduziu uma leitura coletiva polifônica dos poemas da série *poetamenos*, de autoria de Augusto de Campos, considerados os primeiros trabalhos do autor que possuíam características concretas e nítidas influências das artes plásticas e da música, em duas apresentações no Teatro de Arena de São Paulo.

Com o intuito de referendar esta inter-relação entre as linguagens no período, em 1955 Augusto lançou o termo "poesia concreta", como título de um artigo teórico,[33] em referência direta a uma "arte concreta", difundida por Waldemar Cordeiro e seus colegas do *Ruptura*; e à música concreta[34] ou de vanguarda, da Escola Livre de Música. Augusto iniciou o texto deixando claro este aspecto, quando afirmou que: "em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais, e até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma *poesia concreta*".[35] O autor sustentou que "as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos (…) os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da ideia, criando uma espécie de todo-dinâmica".[36]

O diálogo entre linguagens estava evidente no cerne da proposta *verbivocovisual* da poesia concreta brasileira, refletido por uma constante troca de informações entre os poetas e autores de outras disciplinas, e que podia ser percebido ainda em questões formais, temáticas, conceituais e materiais presentes, tanto na produção dos poetas quanto na dos artistas visuais e músicos concretos do período. Inter-relações que foram amparadas por um contexto internacional que também buscava o resgate das ideias difundidas pelas vanguardas do

---

[31] FAVRE, Michel; CAMPOS, Augusto de. Augusto de Campos em entrevista a Michel Favre. In: BARROS, Fabiana. **Geraldo de Barros:** Isso. São Paulo: Sesc, 2013, p. 305.
[32] Entrevista de Augusto de Campos a Daniel Rangel, realizada no dia 26 de junho de 2017.
[33] CAMPOS, Augusto. Poesia Concreta. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
[34] A música concreta surgiu no fim dos anos 1940 e tinha como característica diferencial a introdução de sons do cotidiano ou de objetos industriais no meio de gravações musicais.
[35] *Ibidem*, p. 55.
[36] *Idem*.

começo do século XX, e que no Brasil foi amplificado por uma série de acontecimentos culturais, principalmente na cidade de São Paulo.

No caso específico da produção poética de Augusto de Campos, desde a série *poetamenos*, foi possível identificar esta confluência de linguagens artísticas, neste caso, entre poesia, artes visuais e música. Os poemas que compõem a série foram caracterizados pelo uso de diferentes cores nas letras e palavras, e por uma distribuição espacial livre que abandonou a estruturação por versos. A opção pela utilização apenas de cores primárias e secundárias foi assimilada diretamente da obra dos artistas concretos brasileiros, enquanto a distribuição das palavras e letras foi pensada a partir da música, como uma partitura sonora e visual de palavras, questões também enxergadas por Gonzalo Aguilar, para quem "*poetamenos* se alimenta da pintura concreta (o uso de cores puras, complementares e a vibração que surge de sua combinação), e da música dissonante e tímbrica mais que serial".[37]

1.2 Uma melodia visual de palavras

Os seis poemas da série[38] *poetamenos*[39] foram, geralmente, classificados por parte da crítica e pelos poetas do grupo *Noigandres* como "pré-concretos",[40] ao menos quando comparados a outros poemas do grupo, realizados posteriormente.

A denominação "pré-concretos" estava atrelada, sobretudo, às questões verbais presentes nos poemas da série, e não à sua visualidade. Conforme ressaltou Aguilar, "é preciso diferenciar as duas orientações que se contrapõem no material de *poetamenos*: o uso concreto das cores e o uso expressionista da linguagem".[41] A subjetividade linguística presente nos poemas da série não estava atrelada aos conceitos posteriormente plasmados com relação aos cânones da poesia concreta, principalmente vinculados à "fase ortodoxa",[42] que caracterizou a produção do grupo *Noigandres* durante a década subsequente a *poetamenos*.

---

[37] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta Brasileira. As Vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo, EDUSP, 2005, p. 287.

[38] A série *poetamenos* é composta por uma introdução e seis poemas: *poetamenos, paraíso pudendo, lygia fingers, nossos dias de cimento, eis os amantes* e *dias dias dias.*

[39] A opção nesse trabalho é por se referir aos títulos dos poemas e séries de Augusto de Campos dessa primeira fase em letras minúsculas – exceto por aqueles em que o autor do poema se utilizou da diferenciação entre maiúsculas e minúsculas de maneira proposital.

[40] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta Brasileira. As Vanguardas na encruzilhada modernista**. São Paulo, EDUSP, 2005, p. 286.

[41] *Ibidem*, p. 291.

[42] A chamada "fase ortodoxa" da poesia concreta compreende o período entre 1953 e 1963, e foi caracterizada por regras formais na construção dos poemas, como o uso da fonte "futura bold", a utilização de letras minúsculas e a utilização de uma linguagem direta e sem subjetividade. Durante este período, a produção do Grupo se sobrepôs à produção individual de cada membro. Cf. AGUILAR (2005, p. 91 e p. 291).

Augusto de Campos também ressaltou *a posteriori* a importância do uso de uma linguagem direta em relação aos poemas concretos, "o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver vivificar a sua facticidade".[43] Os poemas de *poetamenos* não possuem esta característica de uma linguagem objetiva, mas, sem dúvida, carregam e acendem o espírito concreto por meio da visualidade artística das propostas (Fig. 10).

Figura 9 – *lygia fingers (1953)*, de Augusto de Campos, publicada em *Noigandres 2* (1955).
Fonte: Acervo Augusto de Campos

A espacialização e as opções cromáticas em *poetamenos* dialogavam diretamente com a produção de artistas plásticos concretos brasileiros, e assim como a obra destes, as escolhas de cores estiveram atreladas sobretudo a questões formais e não a referências simbólicas. De acordo com Gonzalo Aguilar, "em *poetamenos*, o valor das cores é autônomo e estrutural: o

[43] Publicado originalmente na revista **ad – arquitetura e decoração**, nº 20, São Paulo, nov./dez. 1956; republicado no "suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12/05/1957 e republicado em CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006

sentido de cada uma está na combinação que estabelece com as outras cores do poema (contraste, parentesco, vibração, gradação)".[44]

A formalização das primeiras versões dos poemas, por sua vez, seguiu um processo de construção associado ao fazer de um pintor, por meio de estudos desenhados, e por isso também seu resultado se relacionou visualmente com um trabalho de artes visuais. Contudo, de acordo com a introdução publicada em conjunto com os seis poemas da série *poetamenos*, o desejo de Augusto era criar uma "melodia de timbres com palavras, como em Webern".[45] A "melodia de timbres" ou *Klangfarbenmelodie* é um conceito formulado por Arnold Schönberg, mestre de Webern, em seu *Tratado de Harmonia*, de 1911, em que conclui:

> (…) Não posso admitir a diferença entre altura e timbre tal como se costuma apresentar. Penso que o som se manifesta por meio do timbre, e que a altura é uma dimensão do próprio timbre. O timbre é, assim, o grande território dentro do qual está encravado o distrito da altura. [...] Melodias de timbres![46]

Comparando a série do *poetamenos* de Augusto de Campos com a *Klangfarbenmelodie*, Aguilar destacou uma passagem do livro de Claude Rostand, especialista em Webern, na qual afirmou que "o timbre seria, por similaridade com as percepções visuais, o que chamamos de *cor sonora*, e disso resultaria o nascimento da teoria *schönbergiana* da melodia de timbres".[47]

Augusto, portanto, buscou com as cores esquematizar uma espécie de partitura sonora visual cromática para uma possível leitura oral e grupal dos poemas, por meio de uma "concepção da letra como unidade de composição sonora, espacial e visual".[48] Portanto, a utilização das cores estava também atrelada, além da evidente dimensão "visual", à dimensão vocal dos poemas, e se referiam às diferentes vozes, para as quais a partitura poética visual fora concebida e composta. Um dos poemas da série, intitulado *dias dias dias* (1953) (Fig. 10), foi gravado, vinte anos depois, pelo cantor e compositor Caetano Veloso, que respeitou o desenho sonoro e vocal proposto pelo poeta com as cores.

---

[44] *Ibidem*, p. 291.
[45] CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA**: poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 65.
[46] SCHÖNBERG, Arnold. **Tratado de Armonía**. Madrid: Real Música, 1979.
[47] ROSTAND *apud* AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta Brasileira. As Vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo, EDUSP, 2005, p. 290.
[48] *Op. cit.*, p. 289.

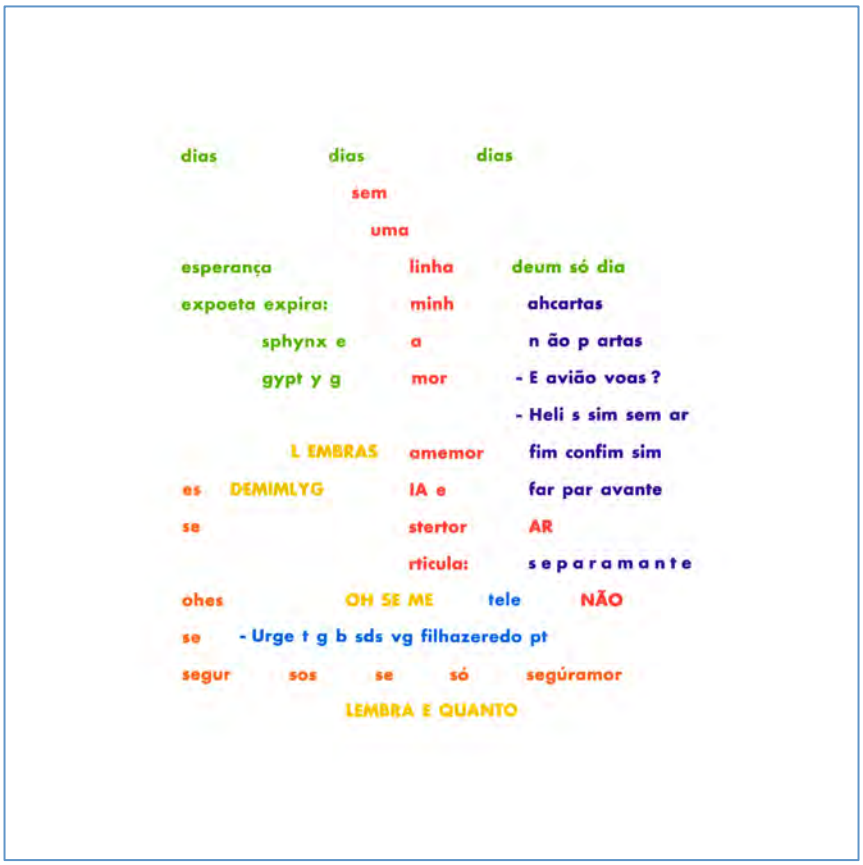

Figura 10 – *dias dias dias* (1953), de Augusto de Campos, publicado em *Noigandres 2*.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Se o uso das cores tinha vinculação direta com a música, a sua escolha, por sua vez, estava amplamente conectada aos aspectos formais, plásticos e pictóricos, relacionados ao campo das artes visuais e ao contexto artístico no qual Augusto estava inserido. Referências que, de certa forma, foram introduzidas em sua obra pelas influências das vanguardas artísticas modernas do período pré-guerras, das primeiras exposições que aconteceram no MASP, no MAM e principalmente na Bienal Internacional de São Paulo, e também pelo contato com os próprios artistas de vertentes concretas e abstratas que residiam e trabalhavam no país.

Para compor a série *poetamenos*, o autor adotou opções formais com relação à seleção das cores e também às distribuições espaciais dos poemas no papel, que estiveram atreladas diretamente ao convívio que tinha com a produção destes artistas concretos residentes em São Paulo, e às referências apresentadas nestas grandes exposições, como o neoplasticismo de Mondrian e as formas abstratas de Bill.

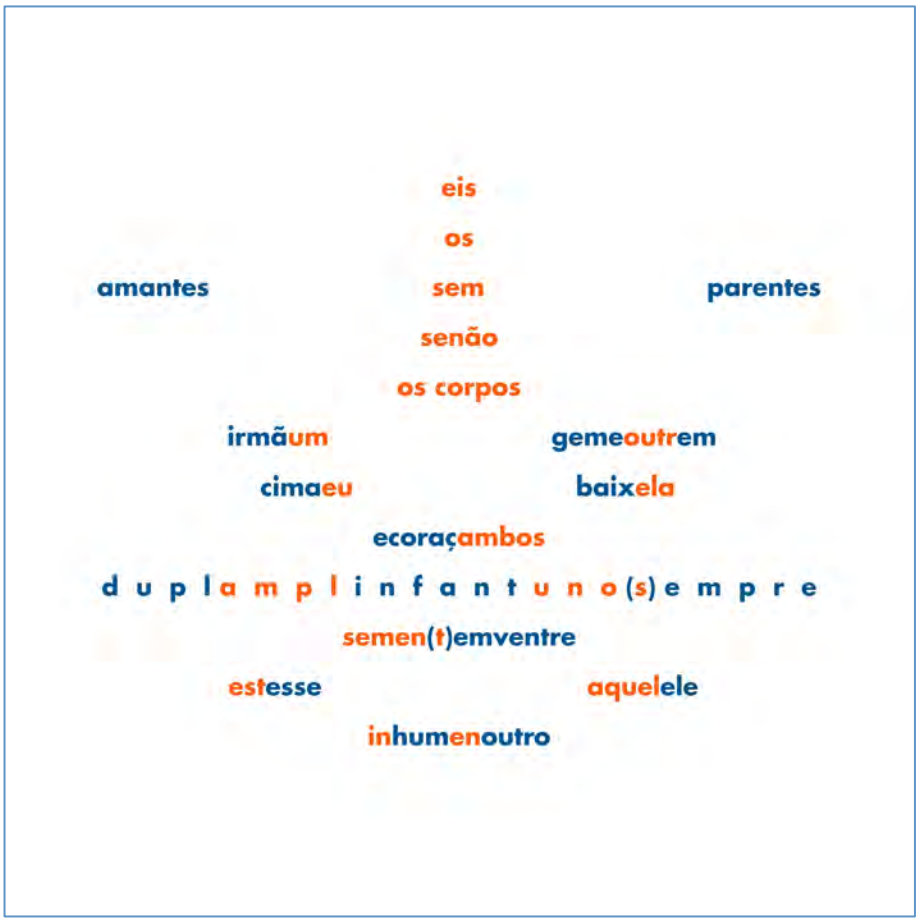

Figura 11 – *eis os amantes (1953)*, de Augusto de Campos, publicado em *Noigandres 2*.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

A ruptura poética em *poetamenos*, que vincula seus poemas com uma poesia *verbivocovisual*, se deve ao abandono da utilização convencional da síntese e dos versos e ao uso de diferentes cores nas letras e palavras que foram arranjadas em estruturas gráfico-espaciais, que por sua vez obedeciam a um desejo sonoro. As cores foram dispostas como notas semânticas de partituras de cunho visual-poético-sinfônico-espacial, nas quais os sons-palavras se modificam e fundem, uns com os outros, interligados de forma contínua, como na "melodia de timbres". Os espaços em branco do papel foram pensados como intervalos e pausas que por sua vez acentuam a sonoridade das palavras, sendo o recurso utilizado pelos músicos de vanguarda com relação às suas composições (Fig. 12).

E apesar de ambas as linguagens, a poesia e a música, estarem fundamentalmente conectadas às questões temporais, houve então uma inserção de preocupações espaciais por meio de impregnações provindas das artes visuais, tanto na música dodecafônica quanto na poesia concreta brasileira, conforme observou Aguilar: "o conceito de espaço torna-se um agente: na poesia, a escritura adquire uma consciência de si, por meio da pesquisa de suas

condições materiais de aparição, de sua posição no espaço e da significação dos suportes (a página em branco)".[49]

Simultaneamente, os artistas concretos realizaram o movimento oposto, e se aproximaram de questões temporais, provindas da música e da poesia. Esta preocupação com relação às dimensões "espaço e tempo", nas diferentes linguagens, foi uma característica da produção das vanguardas modernas ocasionada pelo intenso diálogo entre elas.

A influência da pintura abstrata e concreta, nas composições dos poemas da série *poetamenos*, é evidente. Ao compor os poemas, Augusto não agiu apenas como um poeta, preocupado em resolver os dilemas verbais inerentes à concepção da poesia, mas produziu ainda como um verdadeiro artista plástico, seja no momento em que concebeu visualmente a série, por meio de uma espacialização livre e de uma escolha cromática, seja no procedimento pelo qual executou a formalização dos poemas, em um processo de experimentação de ferramentas e de buscas por soluções típicas do universo artístico visual. *poetamenos* dialogou diretamente com a pintura e o desenho; e antecipa, de certo modo, a produção de artistas conceituais.

Augusto de Campos iniciou a elaboração dos poemas, por meio de esboços prévios, nos quais utilizou canetas hidrográficas coloridas e folhas de papel sulfite, e experimentou a distribuição das cores, o posicionamento das palavras, o espaçamento entre as letras e os vazios brancos do papel (Fig. 12). Quando formalizou, de fato, a primeira versão "oficial" da série, que, porém, não foi publicada em larga escala, Augusto foi além do desenho, e começou a combinar ferramentas e recursos que dispunha em mãos com grande criatividade.

[49] *Op. cit*. p. 290.

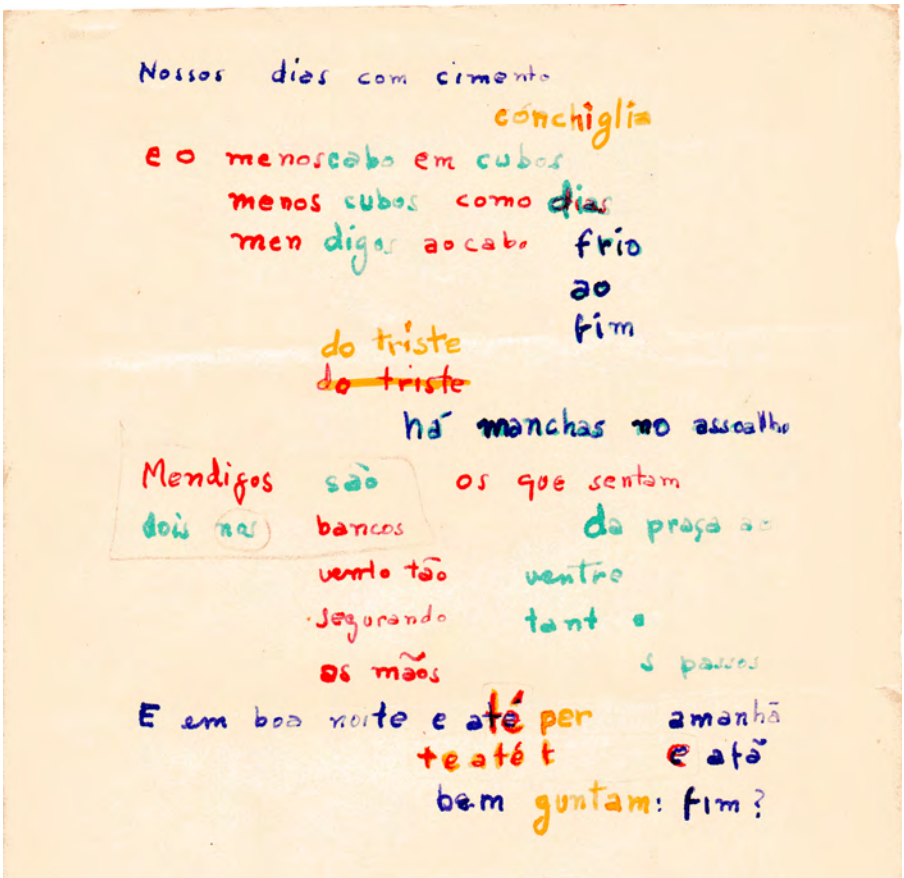

Figura 12 – *nossos dias com cimento* (1953), de Augusto de Campos, publicado em *Noigandres 2*. O autor utiliza canetas hidrográficas para realizar os estudos de cores e de espacialização das letras do poema.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Nas primeiras edições impressas de *poetamenos*, Augusto utilizou-se de uma máquina datilográfica e de carbonos coloridos (Fig. 13), por sugestão de Geraldo de Barros,[50] e os intitulou *datilogramas* (Fig. 14), uma referência direta aos caligramas do poeta francês Guillaume Apollinaire. Produzidos e encadernados artesanalmente por ele mesmo, com o intuito de participar de um concurso de poesia em 1954,[51] os três exemplares originais da época foram exibidos em exposições, tendo sido um deles adquirido pelo colecionador argentino Eduardo Constantini, fundador do Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Ayres (MALBA).

[50] CAMPOS, Augusto, em entrevista à *Folha de S.Paulo* – por Marcos Augusto Gonçalves. *Folha de S.Paulo*. 16 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=10>. Acesso: 05/04/2019.

[51] Prêmio de Poesia Mario de Andrade, de 1954, no qual concorreram Augusto, com *poetamenos*; e Haroldo, com *As Disciplinas*. O prêmio foi concedido ao poeta Edmir Domingues, da geração de 45, com o livro *Corcel de Espumas.*

Figura 13 – Carbonos utilizados para formalizar a primeira versão da série *poetamenos*.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

dias dias dias
sem
uma
esperança linha deum só dia
expeeta expira minh ahoartas
spoyrx o a n ão p artas
&ypt y E mor - E avião voas ?
- Heli s sim sem ar
L EMBRAS amemor fim confim sim
es DEMIMLYG IA e far par avante
se stertor AR
rticula: s e p a r a m a n t e
ches OH SE ME tele NÃO
se - Urge t g b sds vg filhaseredo pt
segur sos se só segúramor
LEMBRA E QUANTO

18-19 julho 53

Figura 14 – Datilogramas do poema *dias dias dias* (1953).
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Após tentativa frustrada de editar *poetamenos* em 1954, por meio do Concurso de Poesia Mario de Andrade, para o qual havia preparado cadernos manuais que incluíam os

datilogramas, Augusto conseguiu finalmente publicá-los em 1955, na revista-livro *Noigandres 2*. O autor reproduziu os poemas com os tipos mais *bauhausianos* que encontrou, o "Kabel", e respeitou a mesma escolha de cores e o espaçamento do papel dos *datilogramas* originais. Um dos motivos, inclusive, para a baixa tiragem da revista *Noigandres 2*, com aproximadamente cem exemplares, foi justamente o colorido dos poemas de *poetamenos* e o alto custo envolvido na impressão de cores variadas, naquele período.

Apenas em 1973, em virtude da comemoração dos vinte anos de sua criação, o *poetamenos* foi finalmente publicado como um livro único. Posteriormente, a série foi reproduzida em sua primeira coletânea poética, *VIVA VAIA*,[52] e em coletâneas internacionais sobre poesia concreta em espanhol, inglês, francês, italiano e húngaro. Em 2016, por ocasião da exposição REVER, foi realizada uma tiragem de serigrafias dos seis poemas da série, impressas em papel algodão no formato 90 x 60 cm, que atualmente circulam como obras de arte em exposições e coleções[53] (Fig. 15).

O processo artesanal de construção e as soluções formais e materiais empregadas por Augusto, somadas à riqueza plástica, gráfica e visual das composições, fizeram com que os *poetamenos* fossem os primeiros poemas de sua autoria a cruzarem a fronteira entre um poema e uma obra de arte. Augusto de Campos inaugurou, assim, sua produção como um poeta visual, ou como um "artista-poeta", conforme o denominou a professora e semiologista Lucia Santaella,[54] dando vazão a talentos que resgatavam sua infância, quando então fazia desenhos ao lado dos contos elaborados por seu irmão mais velho, Haroldo de Campos, este sim, um poeta, sobretudo, das palavras.[55]

---

[52] CAMPOS, Augusto de. ***VIVA VAIA***: poesia 1949-1979. São Paulo: Brasiliense, 1979.

[53] Algumas obras da série, entre outras serigrafias de "obras-poemas" produzidas para a ocasião da exposição, foram absorvidas como acervo artístico do SESC São Paulo, e também são comercializadas pela galeria que representa o artista.

[54] SANTAELLA, L. A poética antecipatória de Augusto de Campos. SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 162.

[55] Entrevista de Augusto de Campos a Daniel Rangel, realizada no dia 26 de junho de 2017.

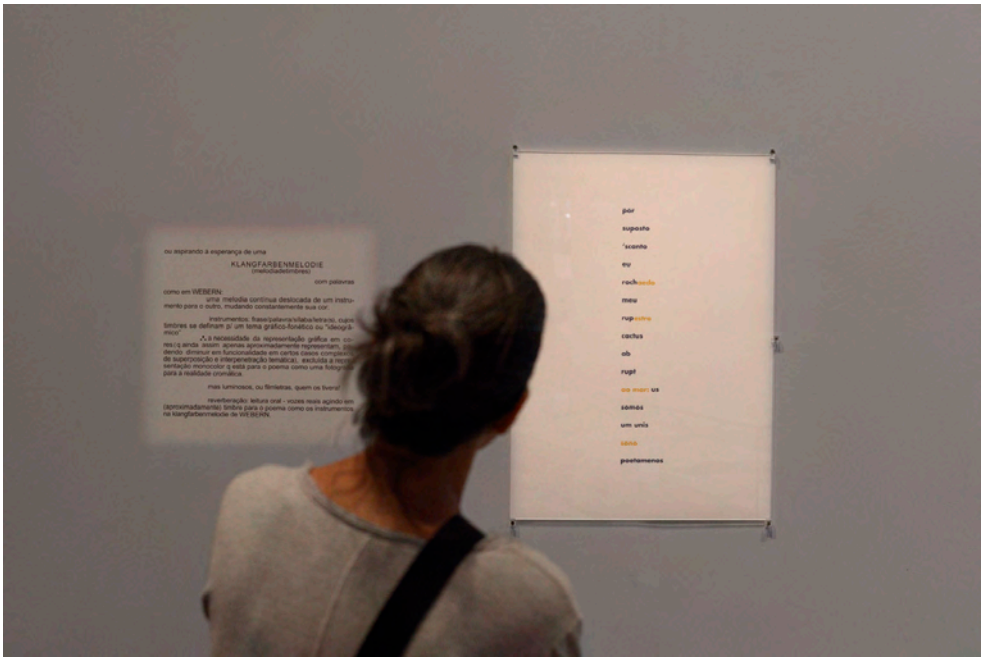

Figura 15 – Exposição “REVER – Augusto de Campos”, realizada no SESC Pompeia em 2016. Serigrafia do poema *poetamenos*, da série homônima de 1953.
Fotografia: Fernando Laszlo

Além de serem os primeiros poemas de Augusto, conectados ao universo das artes visuais, *poetamenos* inaugurou o conceito de poesia *verbivocovisual*, difundido pelo grupo *Noigandres*. O termo, traduzido pelo trio, substancia as dimensões *verbi* (verbais), *voco* (sonoras) e *visual* (plásticas) dos poemas de maneira simultânea ou combinada, e foi apropriado da obra *Finnegans Wake*, segundo Augusto “a publicação mais radical de James Joyce”[56], que era ainda uma das referências do chamado “paideuma” da poesia concreta brasileira.

1.3 Um Paideuma Verbivocovisual

No ensaio “pontos-periferia-poesia concreta”,[57] Augusto inicia seu texto, publicado originalmente no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* de 11/11/1956, citando uma passagem do prefácio de *Un coup de dés* (1897): “Sem presumir do futuro, o que sairá daqui, nada ou quase uma arte”.[58]

[56] Augusto de Campos em entrevista ao autor, no dia 18 de setembro de 2018.
[57] CAMPOS, Augusto de. Pontos-periferia-poesia concreta In: CAMPOS, Augusto, CAMPOS; Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 31.
[58] *Idem*.

O “poema planta”, de Stéphane Mallarmé (Fig. 17), como chamado por Augusto, é “um grande poema tipográfico e cosmogônico”,[59] a pedra seminal da poesia concreta, considerado pelo grupo *Noigandres* como “o primeiro grande salto qualitativo” [60] da poesia moderna. Mallarmé rompeu com a estrutura formal até então empregada na poesia, que organizava o poema em versos metrificados, e definiu um novo método de composição, segundo o próprio poeta francês, baseado em “subdivisões prismáticas da ideia”.[61]

Segundo Augusto, Mallarmé fez “uma utilização dinâmica dos recursos tipográficos”[62] a partir do emprego de diversos tipos; variação da posição das linhas tipográficas e uso de letras maiúsculas e minúsculas; exploração do espaço gráfico e uso espacial da folha, aproveitando os brancos do papel e das dobras inerentes às encadernações de publicações. Décio Pignatari definiu *Un coup de dés (1897)* como “a primeira obra poética consciente e estruturalmente organizada segundo a espaço-temporalidade”.[63]

Figura 16 – *Un coup de dés* (1897), de Stéphane Mallarmé.

[59] *Idem*.
[60] CAMPOS, Augusto, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano Piloto da Poesia Concreta In: CAMPOS, Augusto, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 215.
[61] CAMPOS, Augusto de. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 32.
[62] *Ibidem*, p. 33.
[63] PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: CAMPOS, Augusto, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 96.

Fonte: <http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/cr_circulado_8.pdf>.
Acesso: 30/03/2019

O poeta francês tornou-se a referência primeira do *paideuma* dos poetas concretos brasileiros.

O termo *paideuma*, assim como a expressão *verbivocovisual*, foi apropriada pelo grupo *Noigandres* de dois outros autores referenciais para o grupo: Ezra Pound e James Joyce, respectivamente. Paideuma, segundo o conceito *poundiano*, foi definido como "o elenco de autores cujas ideias servem para renovar a tradição".[64]

Os autores do *paideuma* são os pontos de partida que dão vazão a novas e ressignificadas propostas. O trio *Noigandres* dedicou parte significativa de sua produção à crítica e às traduções, principalmente com o intuito de introduzir no Brasil estes autores, o que contribuiu para a compreensão da própria produção do grupo.

No *Plano Piloto da Poesia Concreta*,[65] além dos já citados Mallarmé, Pound e Joyce, o *Noigandres* destacou ainda, o poeta americano e.e. cummings, os caligramas de Apollinaire, e também os brasileiros Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

Augusto e seus companheiros, em diferentes ensaios, fizeram referência a distintos aspectos de cada um destes poetas, por exemplo, o já citado uso do espaço branco do papel e de diferentes recursos tipográficos que Mallarmé empregou em *Un coup de dés*. De Ezra Pound, além do próprio conceito de *paideuma*, importaram o método ideogrâmico, presente em *Os Cantos (1915-1962)*.[66]

Segundo Augusto de Campos (2006, p. 39), Mallarmé e Pound fizeram uso diametralmente oposto do léxico, "palavra justa para Pound e palavra mágica para Mallarmé" (CAMPOS, 2006, p. 38),[67] contudo "vão se encontrar no campo da estrutura".[68] Para ele, ambos chegaram às suas concepções a partir da música; no caso de Pound, influenciado ainda pelo ideograma chinês e pelo estudo de Ernest Fenollosa acerca do tema. Pound renovou e aperfeiçoou a questão ideogrâmica abordada antes por Apollinaire, e fundou, de fato, "a teoria do ideograma aplicado à poesia".[69] Contudo, a música era de fato seu principal ponto de partida criativo, conforme reconheceu em "carta enviada a John Lackey Brown (Rapallo,

---

[64] *Op. cit.*, p. 65.
[65] *Op. cit.*, pp. 215-218.
[66] Cf. CAMPOS, A.; CAMPOS, H. & PIGNATARI, D. **Cantares de Ezra Pound**, Rio de Janeiro, Serviço de Documentação – MEC, 1960.
[67] *Op. cit.*, p. 38.
[68] *Idem*.
[69] *Idem*.

1937): Tome uma fuga, resposta, contratema. Não que eu pretenda uma exata analogia de estrutura (da escrita musical)”.[70]

Entretanto, Apollinaire foi o primeiro a abordar a questão do ideograma na construção de poemas no Ocidente, com os seus *Caligramas* (1918) (Fig. 17), posteriores a *Un coup de dés*, “menos frenéticos e mais organizados”[71] que aquele, conforme ressaltou Augusto. O poeta francês, por meio de seus *Caligramas*, anunciou uma ruptura da lógica gramatical em favor da lógica ideográfica, sintética e não discursiva, e também contribuiu positivamente como teórico a respeito da temática. Em artigo intitulado *Diante do Ideograma de Apollinaire*,[72] que assinou sob o pseudônimo de Gabriel Arboin, defende ocultamente sua própria produção e prenuncia a necessidade de uma transformação na poesia: “Digo Ideograma porque, depois dessa produção, não há dúvida de que certos escritos modernos tendem a ingressar na ideografia”[73] (CAMPOS, 2006, p. 37). Apollinaire ressalta o caráter revolucionário na forma de comunicação presente em seus *Caligramas*: “porque é necessário que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente”[74] (CAMPOS, 2006, p. 37). Ele foi incluído no *paideuma* oficial dos poetas concretos, apesar de sua poética literal, que segundo Augusto, se reduziu “à mera representação figurativa do tema”.[75] A estrutura, para Apollinaire, é “imposta ao poema, externa às palavras, que tomaram a forma do recipiente mas não eram alteradas por ele”[76] (CAMPOS, 2006, p. 38).

---

[70] *Ibidem*, p. 39.
[71] *Ibidem*, p. 36.
[72] *Idem*.
[73] APOLLINAIRE *apud* CAMPOS, Augusto de. Pontos-periferia-poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 37
[74] *Idem*.
[75] *Ibidem*, p. 38.
[76] *Idem*.

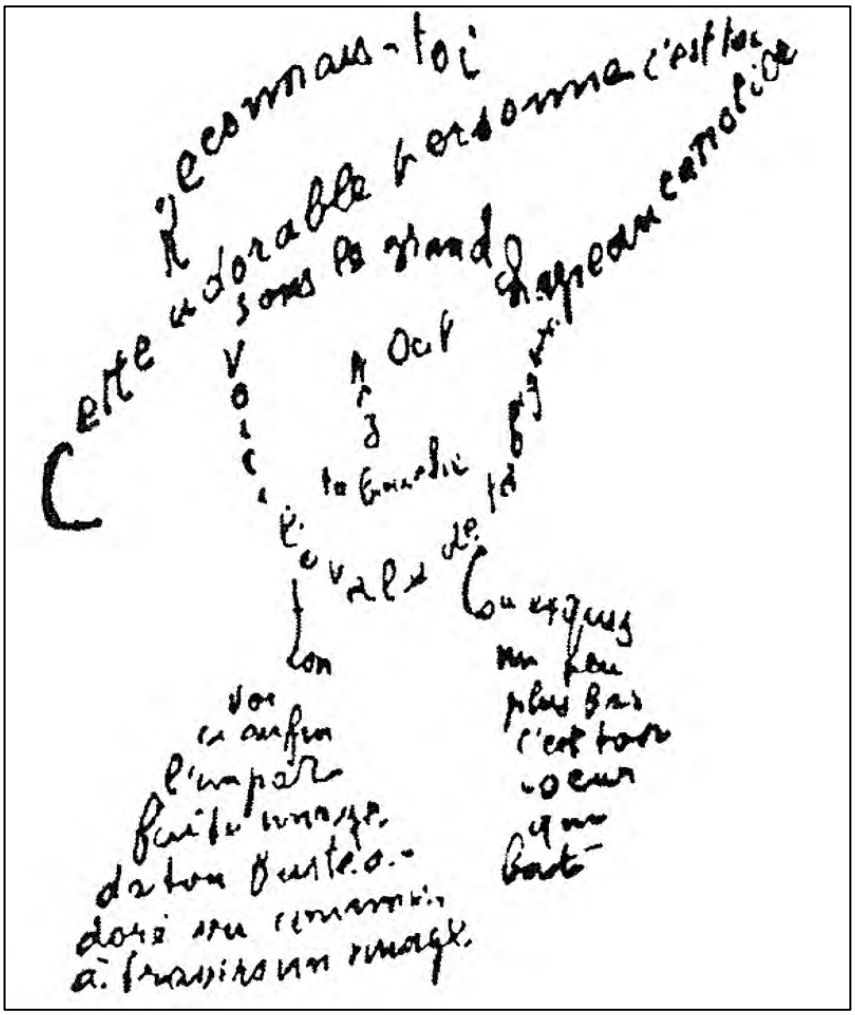

Figura 17 – *Caligrama* (1918), de autoria de Apollinaire.
Fonte: https://es.wikipedia.org/wiki/Caligramas_(Apollinaire)#/media/Archivo:Guillaume_Apollinaire_-_Calligramme_-_Po%C3%A8me_du_9_f%C3%A9vrier_1915_-_Reconnais-toi.png
Acesso: 13/04/2018

Outro integrante do *paideuma* da poesia concreta, e.e. cummings, considerado pelo grupo, um "poeta-inventor",[77] pareceu-lhes perceber as limitações dos *Caligramas* e propôs "verdadeiros ideogramas, utilizando melhor os recursos tipográficos"[78] – conforme exposto por Pignatari. Ele foi um dos responsáveis pela grande liberdade à grafia das palavras. O poeta tinha as letras como "elemento fundamental"[79] de sua criação, propondo soluções ideográficas que enfatizavam os elementos formais, visuais e fonéticos dos poemas (Fig. 18).

Segundo Augusto, cummings "desintegra as palavras, para criar com suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contato direto com a experiência que inspirou o poema",[80]

[77] *Ibidem*, p. 40.
[78] *Op. cit.*, p. 97.
[79] CAMPOS, Haroldo. A obra de arte aberta. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 51.
[80] *Op. cit.*, p. 56.

o que Haroldo, por sua vez, denominou de “método de pulverização fonética (sintaxe espacial axiada no fonema)”.[81] Ele operava como uma espécie de costureiro que tecia as letras das palavras com intuito de substanciar o poema em diferentes dimensões, e criava “uma anedota pontuada de acidentes líricos ou satíricos”[82] (PIGNATARI, 2006, p. 97), em que se apropriava das particularidades fisionômicas de alguns caracteres verbais; enfim, uma “atomização de palavras”[83] (CAMPOS, CAMPOS & PIGNATARI, 2006, p. 216), com o uso de uma “tipografia fisionômica”[84] (p. 216), que valorizava o “expressionismo do espaço”[85] (p. 216), como no poema: *mOOn Over tOwns mOOn*.[86] Neste caso, a letra maiúscula “O” assume o formato da lua, à qual o poema se refere.

un(bee)mo	i(abe) mó
vi	v
n(in)g	e(lha)l
are(th	você(n
e)you(o	a)está(ú
nly)	nica)
asl(rose) eep	dorm(rosa)indo

(Tradução: Augusto de Campos)

Figura 18 – Poema *i(abe)mo* (1958), de e.e. cummings. Tradução de Augusto de Campos.
Fonte: “poem(a)s e.e. cummings”. Ed. Unicamp (2012)

Também James Joyce, como cummings, não utilizava a página branca do papel como propunha Mallarmé anteriormente, pois ambos estavam antes preocupados com a construção ideogrâmica pluridimensional das palavras. Contudo, Joyce resgatou a circularidade espaço-temporal *mallarmeana*, realizando amálgamas de palavras e letras, misturando o fim, o

[81] *Op. cit.*, p. 74.
[82] *Op. cit.*, p. 97.
[83] *Op. cit.*, p. 216.
[84] *Idem*.
[85] *Idem*.
[86] *Idem*.

começo e o meio dos poemas, e permitindo vários desfechos e introduções em seus livros, como no romance *Ulysses*,[87] e principalmente em *Finnegans Wake*.[88]

Nesta última publicação, o irlandês evidencia a dimensão verbal dos poemas relacionando constantemente as "inelutáveis modalidades do visível e do audível" (PIGNATARI, 2006, pp. 95-96):[89] uma associação estrutural e semântica entre verbal, visual e sonora, explorada por meio de um "método de palimpsesto e de atomização da linguagem".[90]

O conceito *verbivocovisual* foi uma das características diferenciais mais marcantes da produção de Augusto desde o começo dos anos 1950, e que segue até o presente. O desafio semântico verbal, inerente e imposto aos poetas como um ofício, não é a única instigação para um poeta *verbivocovisual*. Estes precisam se debruçar ainda, diante de questões visuais e aspectos sonoros embutidos nas palavras e nos significados dos poemas, para que se tornem permeáveis e recheados de "palavras dúcteis, moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema",[91] conforme afirmou o próprio Augusto, referindo-se a Joyce e ao caráter *verbivocovisual* de sua poesia.

Haroldo de Campos defendeu que os poemas concretos tivessem "uma dimensão gráfico-espacial; uma dimensão acústico-oral; e uma dimensão conteudista, agindo sobre o comando das palavras nessas três distintas dimensões",[92] e seguiu relacionando a poesia com as outras linguagens: "a poesia concreta está posicionada no mirante culturmorfológico ao lado da pintura concreta e da música concreta".[93] O trânsito transdisciplinar dos poetas concretos antecipou paradigmas relacionados ao universo das artes visuais da atualidade, afeito ao diálogo entre as linguagens e à indeterminação formal.

poetamenos, por exemplo, foi uma série *verbivocovisual* em sua essência; o poeta substanciou questões verbais, mas também se ocupou com as dimensões sonoras e plásticas quando executou a concepção e formalização dos poemas.

Também a música dodecafônica ampliou o *paideuma* para além do campo literário. Na área musical, os poetas concretos se referiram, principalmente aos compositores que estavam na linhagem atonal de Arnold Schönberg, como Anton Webern, Pierre Boulez e

---

[87] JOYCE, J. **Ulysses**. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
[88] JOYCE, James. **Finnegans Wake**. Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler; desenhos de Lena Bergstein. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
[89] PIGNATARI, Décio. Poesia concreta: pequena marcação histórico-formal. In: CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, pp. 95-96.
[90] *Op. cit.*, p. 74.
[91] *Op. cit.*, p. 56.
[92] *Op. cit.*, p. 74.
[93] *Op. cit.*, p. 75.

Stockhausen, além de John Cage, posteriormente. Das artes visuais, citaram os nomes de Piet Mondrian, Josef Albers e Max Bill, além do profícuo diálogo com os artistas plásticos concretos de São Paulo no mesmo período.

A questão da fuga e do contraponto, presentes nas composições de Schönberg e Webern, foi apropriada pelos poetas inventores do *paideuma*, principalmente por cummings e Pound. Entretanto, músicos como Boulez e Stockhausen foram nitidamente impregnados por uma poesia espaço-temporal, e certamente se reconheciam na produção de Mallarmé.

Existiu diálogo recorrente entre os poetas concretos e os músicos de vanguarda que atuavam no Brasil, e foi fundamental para enfatizar a importância da dimensão vocal. No começo dos anos 1950, importantes compositores europeus vieram residir em São Paulo e introduziram os conceitos dodecafônicos e a espacialidade na produção musical brasileira. Os principais nomes estavam atrelados à Escola de Música Nova de São Paulo, cujo diretor era o alemão Hans-Joachim Koellreutter. Integrantes de seu grupo, como Diogo Pacheco, Damiano Cozzella e Júlio Medaglia, realizaram experiências sonoras com os poemas da série *poetamenos*.

Estes artistas, citados no *paideuma* descrito no *Plano piloto para a poesia concreta*,[94] eram Piet Mondrian, especialmente pela série *boogie-woogie* (1942/1943) (Fig. 20); Josef Albers, e a ambivalência perceptiva que explorava em seus trabalhos (Fig. 21); e ainda Max Bill, que realizou uma grande exposição de sua obra no MASP, em 1950, tendo sido um dos primeiros artistas a abordarem a questão de uma arte concreta, em escala mundial e que, de certa forma, introduziu as discussões no meio paulistano.

[94] *Op. cit.*, pp. 215-218.

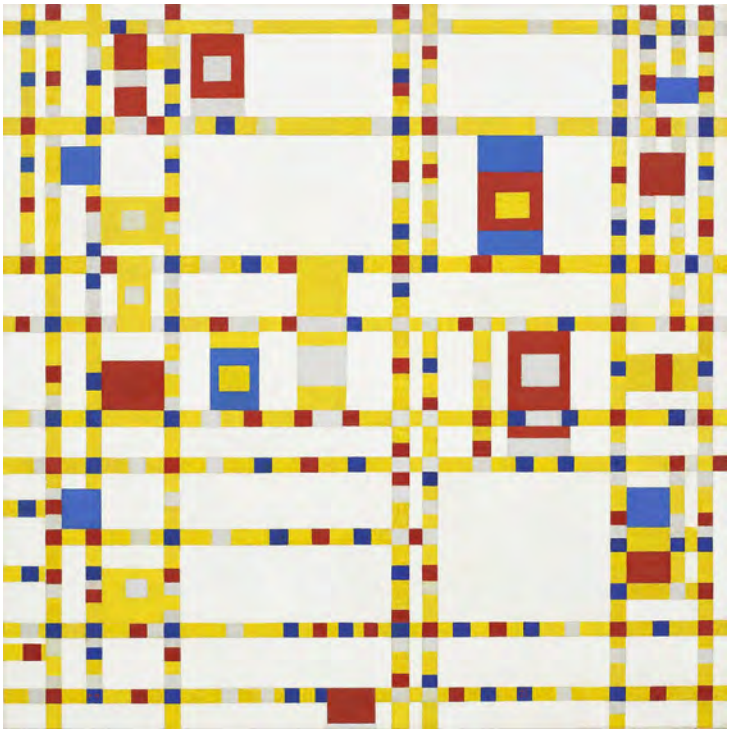

Figura 19 – *Broadway Boogie-Woogie* (1942/1943), de Piet Mondrian.
Fonte: Acervo do Museum of Modern Art – New York.
Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/78682>.
Acesso: 02/04/2018

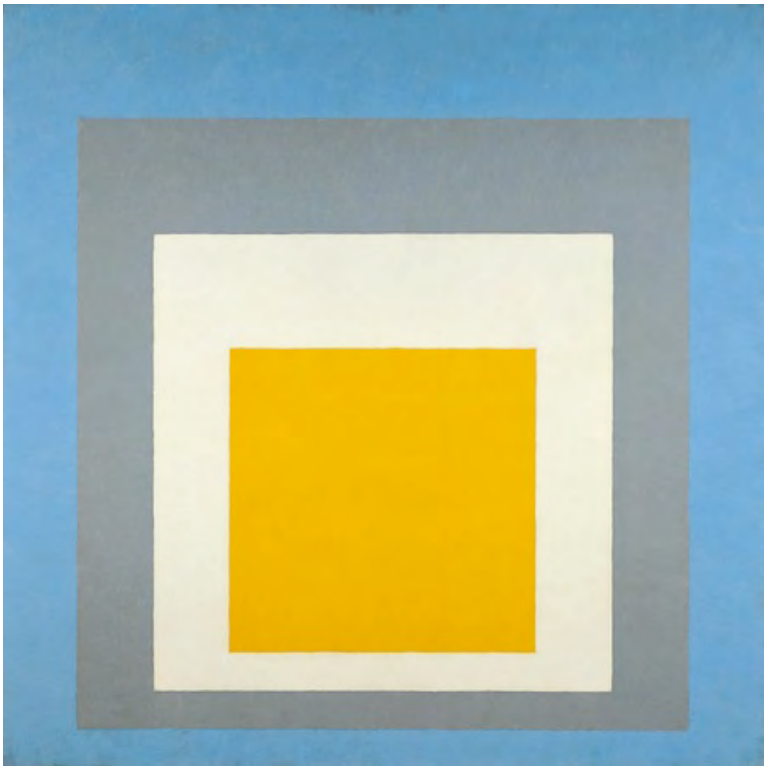

Figura 20 – *Homenagem ao quadrado: Ascendente (1953)*, de Josef Albers.
Fonte: Acervo do Whitney Museum of America.
Disponível em <http://collection.whitney.org/object/4079>.
Acesso: 08/11/2018

Registre-se, ainda, o intenso relacionamento entre os poetas do *Noigandres* e os artistas plásticos do Grupo *Ruptura*, composto inicialmente por Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Leopoldo Haar e Anatol Wladyslaw, e que mais tarde participaram ainda Judith Lauand, Hermelindo Fiaminghi e Mauricio Nogueira Lima. Segundo Augusto, a primeira vez que teve contato com uma discussão com relação à possibilidade de uma arte não figurativa foi "através de Waldemar Cordeiro",[95] ainda 1949, quando ambos colaboraram para a *Revista dos Novíssimos*.[96] Cordeiro discutia "a pintura abstrata, em contraposição à pintura figurativa".[97]

Os reflexos deste intercâmbio na produção de Augusto podem ser percebidos desde a série *poetamenos*, composta com a mesma paleta de cores primárias e secundárias que utilizavam os pintores do *Ruptura*. Augusto se inspirou ainda na distribuição espacial de pinturas de Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro para compor os poemas da série *poetamenos* (Figs. 21 e 22).

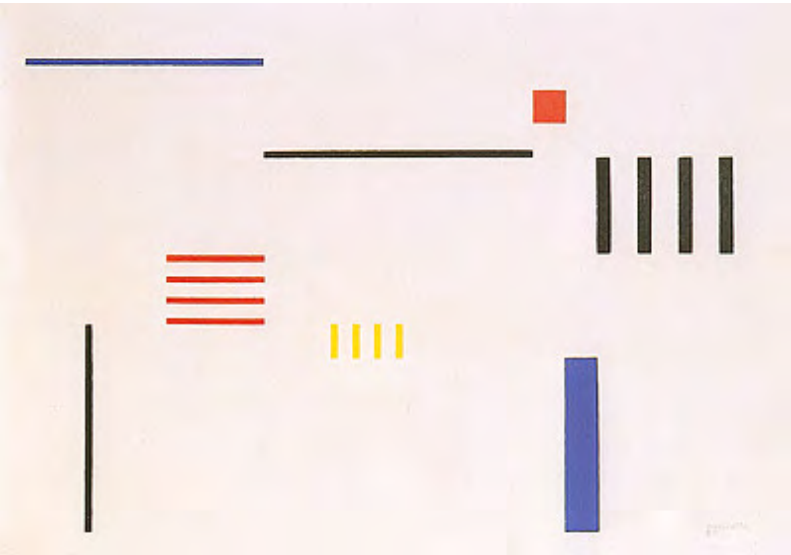

Figura 21 – *Concreção (1952)*, de Luiz Sacilotto.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.
Fotografia: Rômulo Fialdini.
Disponível em: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019 <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra8157/concrecao>.
Acesso: 15/04/2018

[95] FAVRE, Michel; CAMPOS, Augusto de. Augusto de Campos em entrevista a Michel Favre. In: BARROS, Fabiana. **Geraldo de Barros:** Isso. São Paulo: Sesc, 2013, p. 306.
[96] **Revista de Novíssimos**, nº 1, São Paulo, 1949.
[97] *Ibidem*, p. 306.

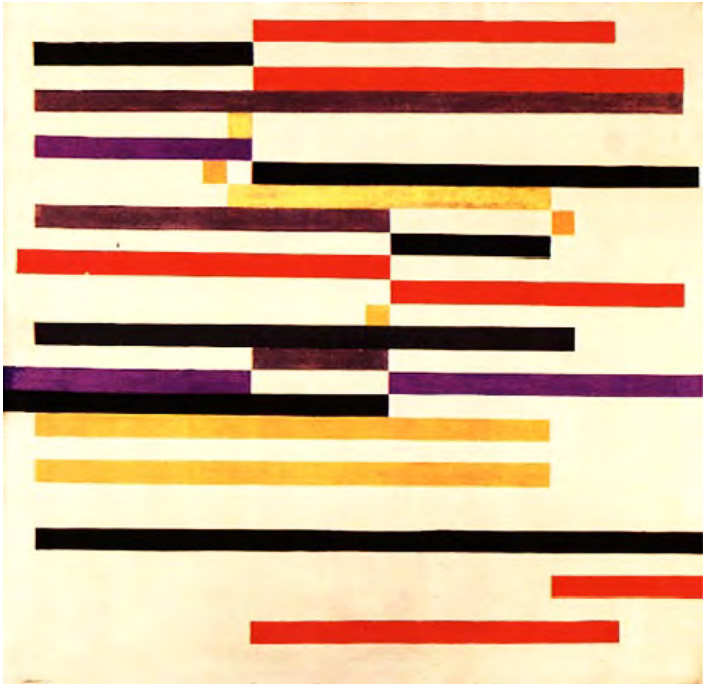

Figura 22 – *Movimento (1951)*, de Waldemar Cordeiro.
Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.
Fotografia: Eduardo Fraipont.
Disponível em: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019 <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4191/movimento>.
Acesso: 12/04/2019

O grande ápice deste encontro entre os poetas e os artistas concretos aconteceu na "1ª Exposição Nacional de Arte Concreta", realizada em São Paulo, em 1956, e no ano seguinte no Rio de Janeiro.

1.4 Os poetas no museu

A "1ª Exposição Nacional de Arte Concreta", doravante denominada de "1ª Exposição", realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em dezembro de 1956, e no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957, foi considerada como marco fundante do movimento concretista no país (Fig. 23). Foi a primeira vez no Brasil que um museu de arte exibiu, nas mesmas paredes, poesias visuais ao lado de obras de artistas plásticos, ou conforme ressaltou Pignatari: "foi o primeiro confronto nacional das artes de vanguarda realizado no país, tanto no que se refere às artes visuais como à poesia concreta".[98]

[98] *Op. cit.*, p. 89.

Figura 23 – Cartaz da "1ª Exposição Nacional de Arte Concreta", 1956/57.
Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/primeira-exposi%C3%A7%C3%A3o-nacional-de-arte-concreta/qgH7bCC4g0y6Xg>.
Acesso: 14/04/2018

A 1ª Exposição ocorreu após caloroso debate entre figuração e abstração, iniciado em meados dos anos 1940, e contou com importantes críticos e artistas do período, como Mario Pedrosa, Di Cavalcanti, Léon Degand, Candido Portinari, Sérgio Milliet, Lothar Charoux, Waldemar Cordeiro, entre outros, contrários ou a favor das mudanças paradigmáticas impostas pelas vanguardas modernistas retomadas após o fim da Segunda Guerra. Portinari e Di Cavalcanti atacavam a arte abstrata com veemência, este último, em conferência realizada no MAM de São Paulo, em agosto de 1948, afirmou que a arte abstrata era algo distante das pessoas, impessoal e até mesmo irresponsável:

> (…) uma arte que, deliberadamente, se afasta da realidade, que submete a criação a teorias de um subjetivismo cada vez mais hermético, que leva o artista ao desespero de uma solidão irreparável, onde nenhum outro homem pode encontrar a sombra de um seu semelhante, é uma arte humanamente inconsequente.[99]

[99] *Op. cit*. p. 107.

Opinião também defendida por Portinari, que pregava um discurso no qual a arte não-figurativa seria elitista e ultrapassada: "abstracionismo é uma coisa já velha",[100] afirmou certa vez em depoimento ao periódico *Folha da Noite*, no qual praticamente se negou a falar sobre o tema, referindo-se ao abstracionismo como "um movimento que já não tem sentido".[101]

A arte abstrata, que não fazia sentido para os pintores figurativos, atraiu os jovens e também a atenção dos críticos menos conservadores. Mario Pedrosa afirmou que as tendências construtivas eram um "exercício experimental de liberdade",[102] mesmo prisma que defendeu o pintor Samson Flexor, em depoimento à *Folha da Noite* de São Paulo, em 1948: "liberdade é o direito que nos dão de escolher nossa própria prisão, isto é, o direito de escolher nossa própria disciplina".[103]

Waldemar Cordeiro foi talvez o mais acalorado defensor da arte não-figurativa no país; para ele, uma evolução natural e necessária no meio artístico, conforme afirmou em seu texto intitulado Abstracionismo, datado de 1949.

> (…) se o mundo se acha em incessante movimento e desenvolvimento, e se a lei deste movimento é a extinção do velho e o fortalecimento do novo, é evidente que não devemos orientar-nos, especialmente os jovens, para aquelas formas que há muito chegaram ao término de seu desenvolvimento, mas para as outras que com estes nasceu, desenvolveu-se e que tem o futuro.[104]

No ensaio citado, ele afirma ainda que "o abstracionismo é um ponto nodal, é um salto qualitativo determinado de um movimento de 'ruptura' que pretende reivindicar a linguagem real das artes plásticas".[105] Líder do movimento concreto em São Paulo, Cordeiro participou de inúmeros debates e publicações da época, como a *Revista Artes Plásticas*, de 1949, na qual foi publicado o texto *Abstracionismo*; e também colaborou com o único número da *Revista de Novíssimos*,[106] em fevereiro de 1949, onde também foram editados os primeiros poemas, ainda não concretos, de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos.

Segundo Augusto, foi justamente por meio destes textos que ele e seus companheiros se inteiraram a respeito do abstracionismo e da não-figuração. O "senso de libertação"[107] que

---

[100] *Idem*.
[101] *Idem*.
[102] *Ibidem*, p. 81.
[103] *Ibidem*, p. 129.
[104] *Op. cit.*, p. 141.
[105] *Ibidem*, p. 138.
[106] **Revista de Novíssimos** nº 1, São Paulo, 1949.
[107] FAVRE, Michel; CAMPOS, Augusto de. Augusto de Campos em entrevista a Michel Favre. In: BARROS, Fabiana. **Geraldo de Barros:** Isso. São Paulo: Sesc, 2013.

refletia a pintura (arte) não-representativa, voltada para a própria pintura (uma arte que discute questões formais), possibilitava uma grande liberdade de criação, que aguçou o interesse dos jovens poetas por dar início a uma ruptura formal em seu campo de ação também, a poesia.

Entretanto, foi somente em 1952, quando ocorreu a primeira exposição coletiva do grupo *Ruptura*,[108] no Museu de Arte Moderna de São Paulo, mesmo ano do lançamento da revista *Noigandres 1*,[109] que finalmente os integrantes dos dois grupos se conheceram, e começaram então a estabelecer um profícuo diálogo sobre o desenvolvimento e conceitos acerca do movimento concretista no país. O relacionamento se intensificou em virtude de uma aproximação inicial entre Cordeiro e Pignatari, quando foram juntos ao Congresso Continental de Cultura no Chile, em 1953. A partir disso, os membros dos dois grupos planificam estratégias comuns para a renovação formal e conceitual na produção artística brasileira.

Em 1953, quando Augusto exibia os poemas datilografados de *poetamenos*, já era possível perceber a influência deste diálogo. Dois anos mais tarde, ele lançou ainda o termo "poesia concreta", em referência direta à produção dos artistas concretos brasileiros. Foi ainda Cordeiro quem convidou o trio de poetas do grupo *Noigandres* a participar da exposição, e sugeriu que estes convidassem outros poetas residentes no Rio de Janeiro, a fim de estabelecer um caráter minimamente nacional à representação da poesia, assim como os artistas com relação à pintura. Além dos integrantes do grupo *Ruptura*, fizeram parte da exposição os artistas conectados ao grupo *Frente*, liderados por Ivan Serpa, do qual participaram, por exemplo, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape. O grande homenageado da exposição foi Alfredo Volpi que, de certa forma, nunca aceitou o rótulo de concreto ou abstrato, localizando sua produção na fronteira tênue entre o figurativo e o não-figurativo.

[108] O grupo Ruptura é então formado por Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Kazmer, Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopoldo Haar.
[109] CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Noigandres 1**. São Paulo: Edição dos Autores, 1952.

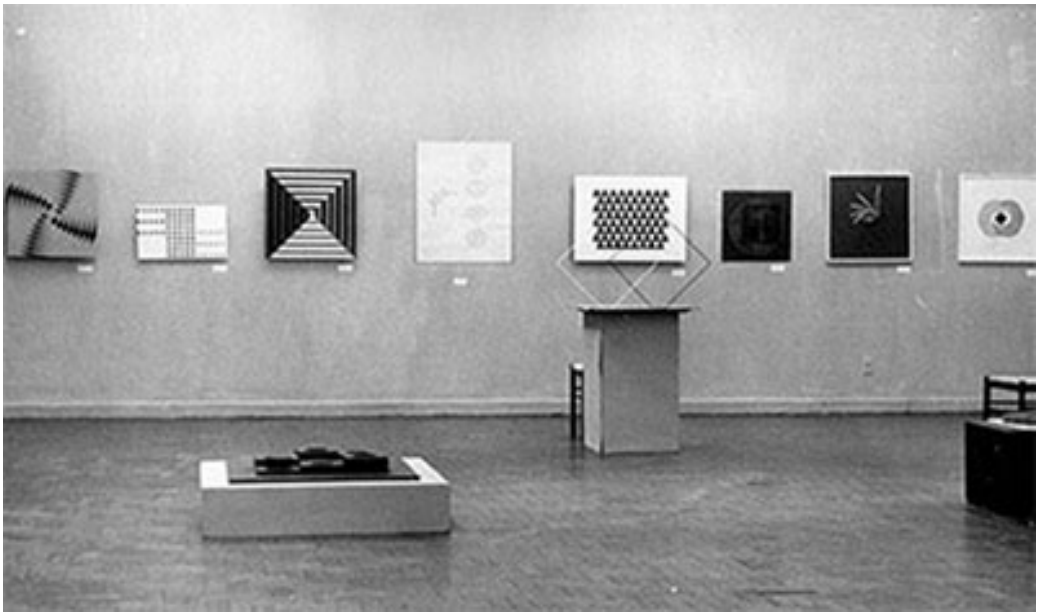

Figura 24 – "1ª Exposição Nacional de Arte Concreta" – São Paulo, 1956.
Fonte: <http://www.iea.usp.br/noticias/as-exposicoes-inaugurais-da-arte-concreta-e-neoconcreta>.
Acesso: 12/02/2018

O convite aos poetas do Rio de Janeiro ficou então a cargo do próprio Augusto, com acesso às pessoas influentes do meio literário local, a exemplo do poeta e crítico Oliveira Bastos.[110] Além de Ronaldo Azeredo, jovem poeta carioca que passou a integrar o grupo *Noigandres* a partir de 1955, Augusto convidou Ferreira Gullar e Wlademir Dias Pino. Os seis poetas, três de São Paulo e três radicados no Rio de Janeiro, foram então os únicos representantes da poesia, na 1ª Exposição. Poemas foram exibidos como cartazes ao lado de pinturas e esculturas.

Essa exposição foi escolhida pelos poetas para lançarem o movimento da Poesia Concreta, por meio de três manifestos individuais assinados pelos poetas paulistas, publicados na revista *AD Arquitetura e Decoração*,[111] em edição que saiu como um catálogo da mostra. Os integrantes de *Noigandres* lançaram a revista *Noigandres 3*[112] durante a exposição, na qual foram publicados, pela primeira vez, os poemas considerados, de fato, concretos, de acordo com os parâmetros da "fase ortodoxa". Esses "poemas-cartazes" foram realizados em serigrafia pelo artista visual Hermelindo Fiaminghi, exceto os poemas de Gullar e Dias Pino, e um livro-objeto de Décio Pignatari.

[110] Oliveira Bastos – poeta e crítico literário carioca, foi fundamental no diálogo entre os poetas concretos paulistas e os residentes no Rio de Janeiro.
[111] **Revista AD Arquitetura e Decoração** nº 20, São Paulo, Novembro/Dezembro de 1956.
[112] CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Noigandres 3**. São Paulo: Edição dos Autores, 1956.

Ferreira Gullar apresentou o poema *Formigueiro* (1956) (Fig. 25), enquanto Wlademir Dias Pino apresentou quatro distintas versões de seu poema visual *Solida* (1956) (Fig. 26), e ainda um exemplar de seu livro-poema *Ave* (1956). As produções poéticas de ambos tomaram rumos distintos com relação à dos concretos. Gullar ainda concebeu alguns poucos poemas que seguiam as diretrizes concretas até romper definitivamente com o movimento em 1959, quando elaborou, em conjunto com outros artistas, o manifesto neoconcreto, no qual fizeram oposição às questões levantadas pelos concretistas. A partir daí o poeta maranhense começou uma poesia lírica e regionalista e desenvolveu ainda uma trajetória como artista plástico, crítico, tradutor, cronista e ensaísta, tendo sido responsável por textos reveladores de artistas neoconcretos como Oiticica, Clark e Pape.

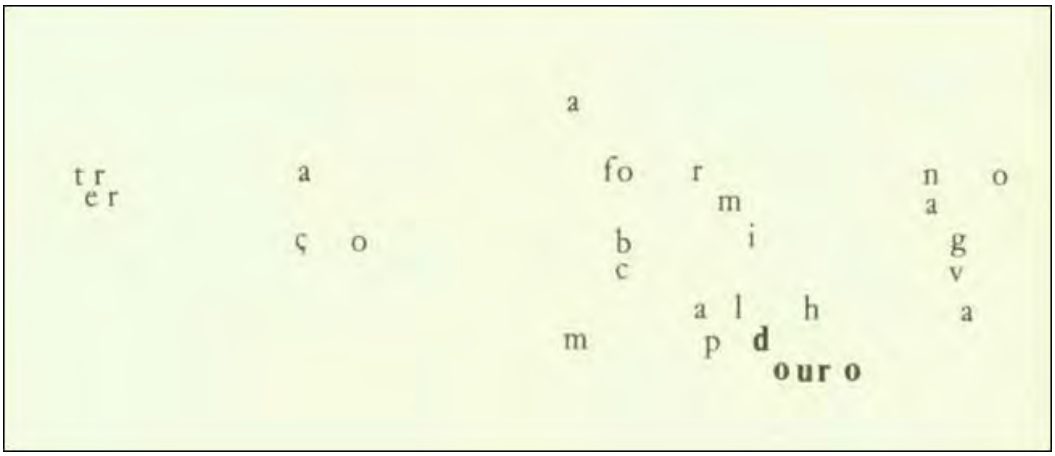

Figura 25 – *Formigueiro (1956)*, de Ferreira Gullar.
Fonte: *site* Antônio Miranda
<http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/ferreira_gullar2_formigueiiro.html>.
Acesso: 15/04/2017

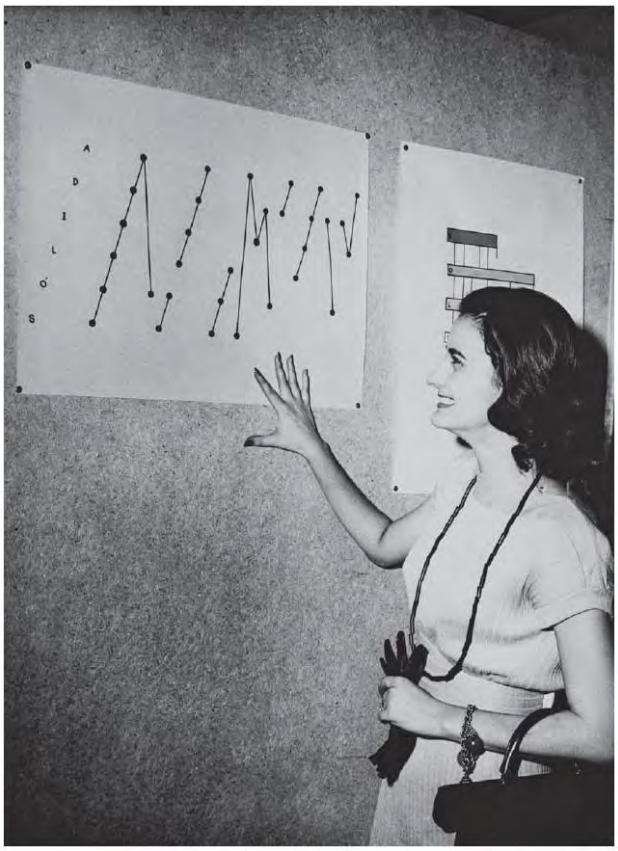

Figura 26 – *Solida (1956*), de Wlademir Dias Pino na "1ª Exposição Nacional de Arte Concreta".
Fonte: <http://www.scielo.br/img/revistas/ars/v13n26//1678-5320-ars-13-26-00006-gf8.jpg>.
Acesso: 12/03/2018

Wlademir Dias Pino continuou o diálogo com os poetas concretos até 1968, quando se afastou definitivamente dos conceitos dos paulistas e desenvolveu sua própria vertente que chamou de "poema processo", no qual propôs a dissolução quase total da dimensão verbal do poema em favor de uma dimensão visual e, principalmente, ideogrâmica. Em entrevista, Augusto citou um grupo de dez autores que, mesmo em tempos e intensidades distintas, foram os poetas que integraram ou aderiram ao movimento da poesia concreta brasileira.[113]

Ronaldo Azeredo, o terceiro representante do Rio de Janeiro, era bem mais próximo de Augusto que os outros dois, uma vez que era seu cunhado. Na "1ª Exposição", Azeredo apresentou o "poema-cartaz" intitulado *Z* (1956) (Fig. 27), e teve ainda seus poemas publicados nas três últimas edições da revista *Noigandres*: a nº 3, lançada e vendida durante a exposição do MAM em São Paulo; a nº 4, editada em 1958, resgatando o formato de cartazes exibidos na exposição de Arte Concreta; e por fim, a nº 5, que serviu como um compilado de uma década de trabalho do grupo, entre 1953 e 1962, com a reimpressão de textos e poemas editados nas outras quatro edições anteriores, além de conteúdos inéditos, encerrando assim a

[113] São eles: Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgar Braga, Ferreira Gullar, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Pedro Xisto, Ronaldo Azeredo e Wlademir Dias Pino.

coleção. Azeredo também colaborou com a *Revista Invenção*,[114] uma espécie de continuação da *Noigandres*, que contou com a inserção de outros poetas e artistas, e não tinha o compromisso de ser a revista "porta-voz" de um grupo.

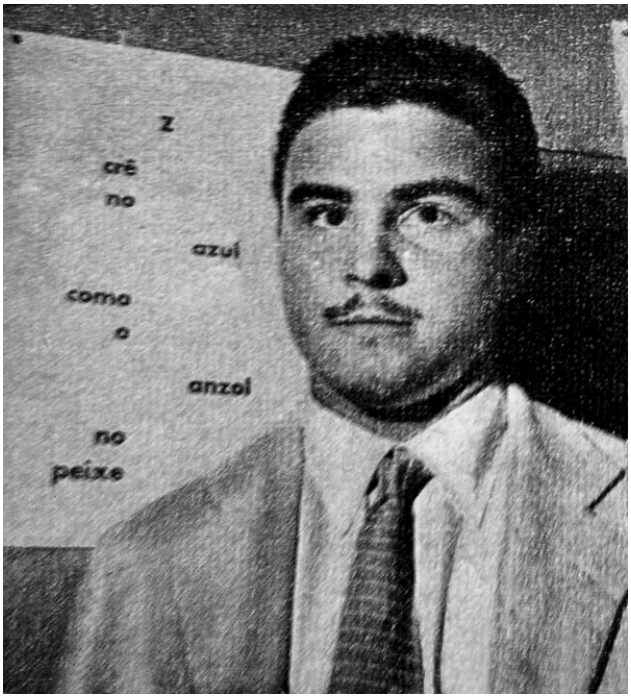

Figura 27 – Ronald Azeredo e o poema *Z* (1956) ao fundo.
Fonte: <http://www.poesiaconcreta.com.br/fotos/ra_z_57.html>.
Acesso: 12/03/2018

Noigandres 5, de certa forma, marcou também o fim da "fase ortodoxa" da poesia concreta brasileira; e principalmente Haroldo de Campos e Décio Pignatari mudaram o estilo poético a partir de então. Haroldo de Campos iniciou em 1963, *Galáxias (1963-1976)*, que se tornou seu principal projeto autoral de poesia, durante mais de vinte anos, tendo sido publicado, em sua integralidade, apenas em 1984. Na 1ª Exposição, Haroldo apresentou três poemas visuais, todos com letras brancas em fundo preto, a exemplo de *entre(paredes)parênteses* (Fig. 28).

[114] A *Revista Invenção* foi criada pelo grupo *Noigandres*, mas com a colaboração de outros poetas, artistas e teóricos. Contou com cinco edições, publicadas entre 1962 e 1967, e tinha como editores-chefes, os poetas Décio Pignatari, Pedro Xisto e Edgar Braga.

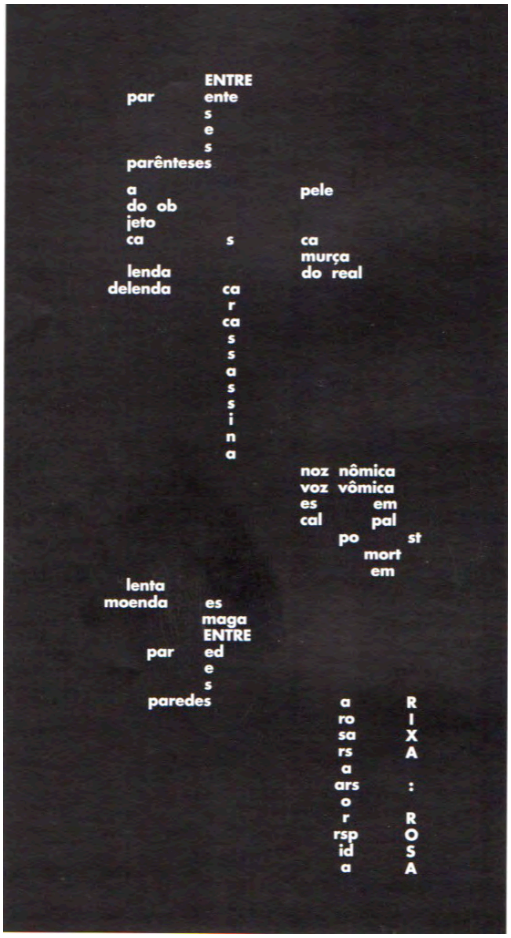

Figura 28 – *entre(paredes)parênteses* (1956), de Haroldo de Campos.
Fonte: BANDEIRA & BARROS (2008)[115]

Décio Pignatari, por sua vez, apresentou o poema *Terra* (1956) (Fig. 29), além do exemplar artesanal e único do poema-livro *Semi de zucca* (1956). Décio foi professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo (USP) e de outras instituições no Rio de Janeiro e em Curitiba. Pignatari ainda transitou pelas mais diferentes vertentes do verbal e do visual, tendo atuado como poeta, ensaísta, tradutor e difusor dos conceitos da semiótica no Brasil, além de publicitário e *designer*, colaborador assíduo de vários jornais e revistas do país. A obra de Pignatari ainda se encontra pouco estudada e difundida, se comparada à dos irmãos Campos, fato sempre lembrado pelo próprio Augusto.[116]

[115] BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de (orgs.). **Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual**. São Paulo: Artemeios, 2008, p. 26.
[116] Entrevista de Augusto de Campos a Daniel Rangel, realizada no dia 18 de agosto de 2017.

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra

Figura 29 – *Terra* (1954), de Décio Pignatari.
Fonte: " Poesia, pois é, poesia", de Décio Pignatari. ed. Duas Cidades (1978).

Todos os poemas que Augusto exibiu na "1ª Exposição" foram concebidos após a série *poetamenos*, e possuem as características determinantes da "fase ortodoxa" da poesia concreta. Augusto apresentou os poemas-cartazes *tensão* (1956), *sem um número* (1957), *ovonovelo* (1955) e *pluvial* (1959); seus primeiros "poemas-obras" foram exibidos em um contexto de artes visuais antes mesmo do meio literário. Diferentemente dos poemas que integravam a série *poetamenos*, estes poemas-cartazes, assim como os dos outros poetas vinculados ao grupo *Noigandres*, estavam atrelados aos conceitos que definiram a "fase ortodoxa", como a utilização da fonte "futura bold" com letras minúsculas nas composições e possuíam uma linguagem direta e objetiva.

A "1ª Exposição" estabeleceu um verdadeiro *turning point*, tanto para os artistas visuais quanto para os poetas concretos. Para os artistas "possibilitou uma tomada de consciência mais lúcida sobre a evolução formal de seus próprios trabalhos",[117] conforme destacou Pignatari, que completou afirmando que para o meio poético e literário, por sua vez, a mostra "resultou em uma autêntica *bomba*".[118]

[117] PIGNATARI, Décio. A exposição de arte concreta e Volpi. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, p. 89.
[118] *Ibidem*, p. 89.

1.5 O rock n'roll da poesia

A "1ª Exposição" sacudiu o meio literário brasileiro, que reagiu inicialmente com desdém e depois com grande furor, às propostas dos jovens poetas. A revolução com relação ao conteúdo apresentado, e sobretudo à ruptura com a forma tradicional da escrita poética, provocou a ira de críticos, como Saldanha Coelho, que classificou os poemas expostos de "patacoada de três ou quatro jovens engraçados";[119] e de poetas, como Carlos Drummond de Andrade, que comentou que estava "ficando velho"[120] quando visitou a exposição no Rio de Janeiro. O jornalista Luis Martins, por sua vez, descreveu a poesia concreta como "uma negação total do homem";[121] e Antônio Houaiss, como "uma voluntária castração, que parece não levar a nada".[122] O jornalista Gustavo Corção foi ainda mais duro e comparou o movimento da poesia concreta com "a imagem de um bordel com muita algazarra e pouco fecundidade".[123] Todas estas críticas foram publicadas depois da segunda montagem da exposição, realizada no Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro. Segundo Gonzalo Aguilar, "nos meios jornalísticos de São Paulo, a exposição Nacional de Arte Concreta foi recebida com certa frieza",[124] mas " a transferência da mostra ao Rio de Janeiro, no início de 1957, sim, teve uma recepção que – por efeito retroativo – colocou o grupo (dos poetas concretos) em uma posição de vanguarda visível, isto é, de escândalo e polêmica".[125]

Em contraposição às críticas negativas, "outros poetas da geração modernista como Cassiano Ricardo e Manuel Bandeira (Fig. 30), se interessaram pelas experiências do grupo",[126] conforme destacou Aguilar. O poeta e jornalista Mauro Faustino, responsável por conseguir um espaço no *Jornal do Brasil* para o grupo *Noigandres*, escreveu uma elogiosa nota sobre o movimento em sua coluna "poesia experiência".[127]

---

[119] Saldanha Coelho, citado em *"Rock'n Roll" da Poesia* (reportagem, com depoimentos dos participantes da Exposição de Poesia Concreta), **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 02/3/1957.
[120] *Ibidem*.
[121] *Idem*.
[122] *Idem*.
[123] *Idem*.
[124] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 73
[125] *Idem*.
[126] *Ibidem*, p. 362.
[127] FAUSTINO, Mário. **Poesia-Experiência**. Organização de Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 218.

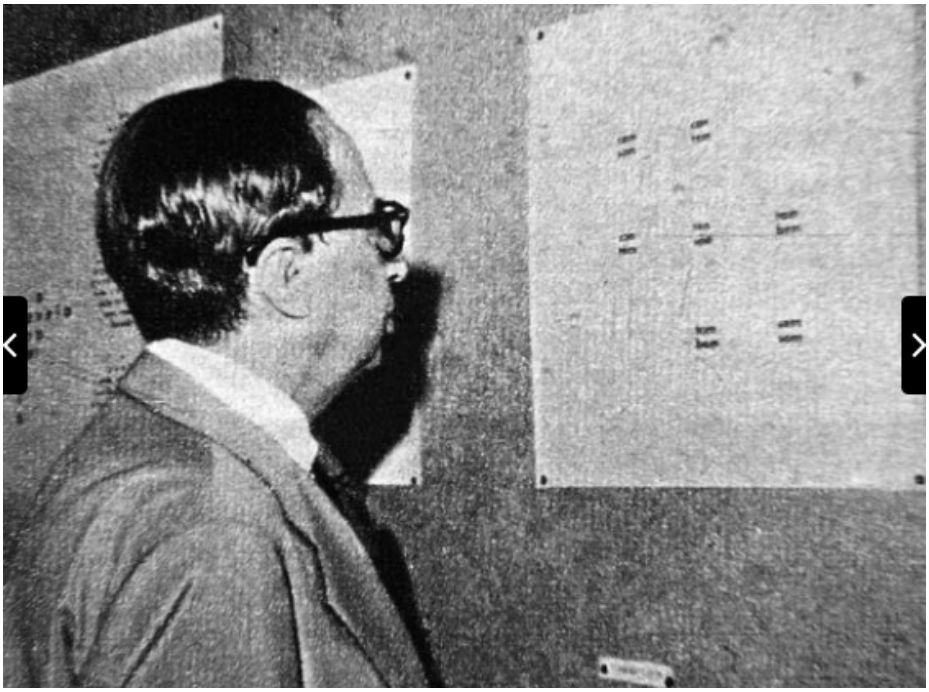

Figura 30 – O poeta Manuel Bandeira observando o poema *tensão*, de Augusto de Campos durante a "1ª Exposição Nacional de Arte Concreta".
Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/imaginacao/literatura/poesia>.
Acesso: 15/04/2018

A partir desse período, o trio fundador do grupo *Noigandres*, como resposta às indagações que despertou, veio a intensificar a publicação de textos críticos, que se tornariam referência da poesia concreta brasileira, reunidos na antologia *Teoria da Poesia Concreta*.[128]

Os três autores assinaram diferentes ensaios,[129] nos quais declaram o fim do verso e a chegada do ideograma, e buscaram diferentes definições para a poesia concreta. Pignatari afirmou que o fazer poético do grupo era "contra a poesia de expressão, subjetiva. Por uma poesia de criação, objetiva, concreta, substantiva".[130] Augusto de Campos resume um dos conceitos mais precisos: "poesia concreta: tensão de palavras-coisa no espaço-tempo".[131] Uma definição que propôs a coisificação da palavra em si, e não só a sua materialização, mas a incorporação da identidade intrínseca à forma e ao conteúdo *verbivocovisual* do significado embutido no poema, atento às questões espaciais e temporais. Ao contrário do que argumentavam críticos avessos, havia rigor na elaboração e na intenção dos poemas concretos. Haroldo de Campos foi categórico na defesa da poesia concreta e ressaltou a

[128] CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
[129] *Op. cit.*, pp. 215-218.
[130] *Op. cit.*, p. 89.
[131] *Op. cit.*, pp. 71-72.

pertinência do movimento com relação ao tempo de transformação sociocultural em que viviam:

> (…) A poesia concreta é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea, permite a comunicação em seu grau mais rápido, prefigura para o poema a reintegração na vida cotidiana, semelhante à que a *Bauhaus* propiciou para as artes visuais, substitui o mágico, o místico e o '*maudit*' pelo útil.[132]

Os poemas de Augusto de Campos, apresentados na "1ª Exposição", possuíam todas as características da chamada "fase ortodoxa", obedecendo a parâmetros que seguiram até o começo dos anos 1960: concepção e construção caracterizados pela impessoalidade, seja na forma ou no conteúdo. Propuseram uma criação coletiva e não vinculada à genialidade de uma única pessoa, conforme afirmou Haroldo de Campos: "a poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica…".[133]

Os poemas apresentados por Augusto na mostra foram: *salto* (1954) (Fig. 31), *terremoto* (1956) (Fig. 33), *tensão* (1956) (Fig. 34) e *ovonovelo*[134] (Fig. 32), apresentados primeiramente em formato de cartazes, antes de saírem publicados em *Noigandres 3*, lançada na "1ª Exposição". Foram depois impressos em *VIVA VAIA*, sua primeira coletânea poética.

O capítulo *ovonovelo* reúne onze poemas, concebidos entre 1954 e 1960, que utilizam letras minúsculas da fonte "futura bold", tipografia com traços retos e livre de serifas, desenvolvida pela *Bauhaus* e adotada pelo grupo.

salto (1954), por exemplo, partiu da mesma ideia de espacialização e utilização espacial da "constelação de letras e palavras"[135] concebida por Mallarmé em *Un coup de dés* (1897). A disposição visual possibilita diferentes leituras multidirecionais, e ainda se aproveita dos espaços vazios do papel, como pausas e intervalos. Diferentemente, em *ovonovelo*, o poeta propõe uma leitura linear, de cima para baixo, buscando configurar os versos como um ideograma de formato elíptico, relacionado aos significados embutidos nas "palavras-coisa": "ovo" e "novelo".

---

[132] CAMPOS, Haroldo. Olho por olho a olho nu (manifesto). In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006, pp. 73-76.
[133] *Op. cit.*, p. 133.
[134] O poema *ovonovelo* será escrito com letras minúsculas, pois integra a chamada fase ortodoxa. Ao nos referirmos, no entanto, ao capítulo que integra o livro *VIVA VAIA*, vamos utilizar a letra maiúscula.
[135] *Op. cit.*, p. 35.

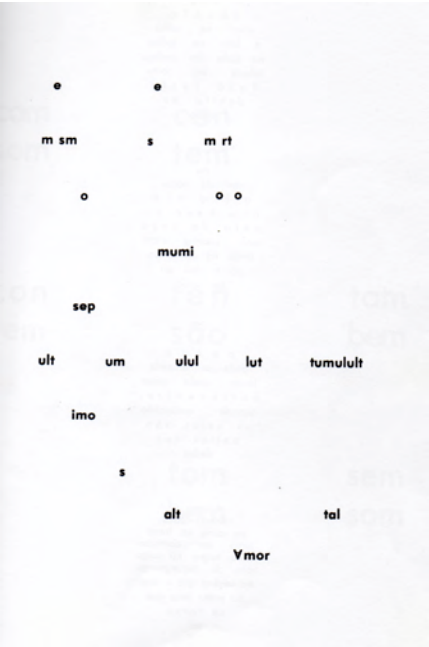

Figura 31 – *salto* (1954), de Augusto de Campos.
Fonte: *VIVA VAIA* (1979)

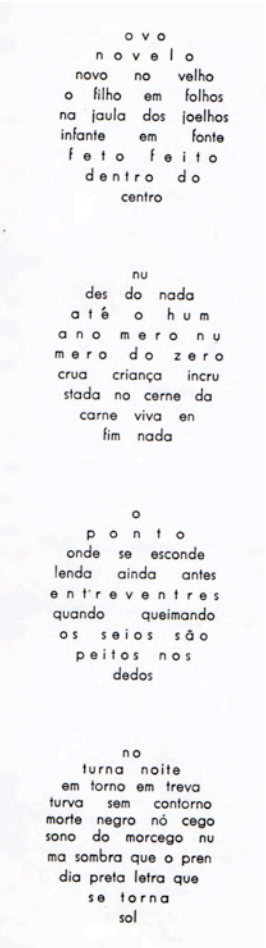

Figura 32 – *ovonovelo* (1955), de Augusto de Campos.
Fonte: VIVA VAIA (1979)

Em *terremoto*, palavras e letras dispostas tombadas no rodapé da página remetem às formas naturais de – utilizando uma linguagem metafórica – um “bando de pássaros-palavras” ou um “cardume de peixes-letras” caídos e mortos, após um possível terremoto no papel. Em *tensão* (1956), por sua vez, o autor recorre ao recurso da quadrícula, mesmo utilizado por muitos pintores, para conceber uma partitura visual de um mantra verbal, para uma leitura ritmada que amplifica o significado poético. Dentre os quatro poemas apresentados na “1ª Exposição”, *tensão* foi o que se tornou o mais conhecido, tendo ganhado uma versão sonora nos anos 1990, servindo ainda como base musical para a edição de um videopoema, apresentado em documentário exibido na TV Cultura.[136]

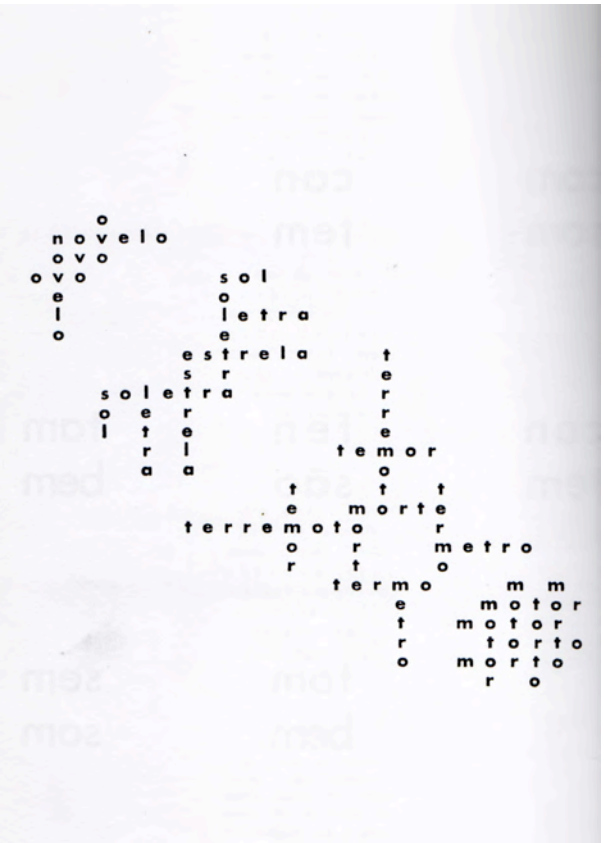

Figura 33 – *terremoto (1956)*, de Augusto de Campos.
Fonte: *VIVA VAIA* (1979)

[136] **Poetas de Campos e Espaço**s. Direção: Cristiana Fonseca. O documentário conta com entrevistas de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. A sonorização de *tensão* foi realizada por Cid Campos.

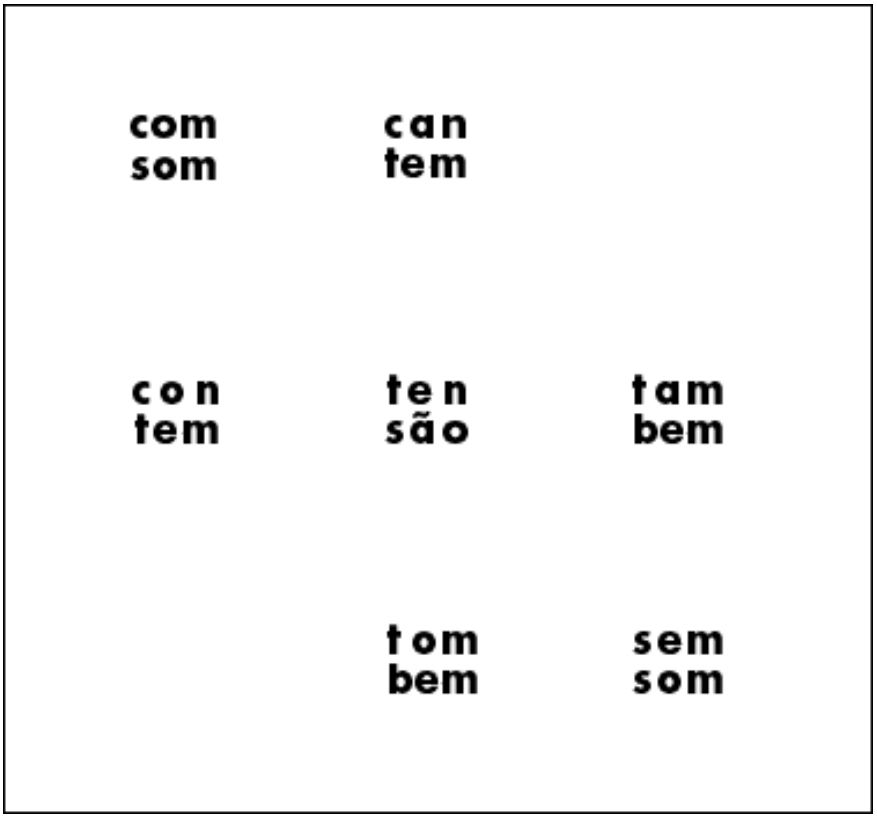

Figura 34 – *tensão* (1956), de Augusto de Campos.
Fonte: VIVA VAIA (1979)

Para a exposição REVER, em 2016, foram concebidas novas versões de *ovonovelo* (1955) e *tensão* (1956). O primeiro foi apresentado dependurado como um estandarte vertical de tecido medindo 4 metros de altura por um 1 metro de largura (Fig. 35), desenhado com letras brancas e fundo preto, seguindo a mesma diagramação do original impresso. *tensão*, por sua vez, foi apresentado na exposição como vídeo, na referida versão editada por Walter Silveira, e também como uma serigrafia, que dava início à "linha do tempo serigráfica", composta por trinta poemas visuais concebidos entre 1956 e 2015.

Figura 35 – *ovonovelo (1955/2016)* na Exposição "REVER – Augusto de Campos", SESC SP – 2016.
Nota da Figura[137]
Fotografia: Fernando Laszlo

Ainda do capítulo *Ovonovelo*, publicado em *VIVA VAIA*, fizeram parte de REVER as serigrafias dos poemas: *sem um número (1957)*; *eixo (1957)*; *uma vez (*1957); e *pluvial* (1959) (Fig. 36), todos posteriores à exposição de 1956, e que foram produzidos em formato de serigrafias para a "retrospectiva/prospectiva"[138] realizada em 2016. O poema *vida* (1957) (Fig. 37) tornou-se uma instalação de parede composta por letras-caixa de acrílico branca com luzes de *led* em seu interior. A presença do elemento luminoso potencializa o significado do poema, que incorpora a presença física e ao mesmo tempo etérea da matéria incandescente (Fig. 38). Outro poema do que denominamos "fase ortodoxa", *caracol* (1960), foi apresentado em sua versão audiovisual ao lado de *tensão*, dentro do programa de videopoemas. Entretanto, diferentemente do segundo, a animação de *caracol* foi realizada pelo próprio Augusto, a partir de uma vocalização gravada por ele. Sendo assim, ao longo de sua trajetória, nove dos onze poemas do capítulo *ovonovelo* foram expandidos para além dos livros e revistas, em outros suportes, como cartazes, serigrafias, instalações e vídeos.

[137] A partir deste momento, vamos nos referir a poemas que tiveram edições em diversos suportes. Para tanto, vamos utilizar duas datas: a primeira é a data em que o poema foi pensado pela primeira vez pelo artista e a segunda é a data da versão à qual estamos nos referindo.
[138] CAMPOS, Augusto de; RANGEL, Daniel. **Catálogo exposição REVER – Augusto de Campos**. SESC São Paulo, 2016.

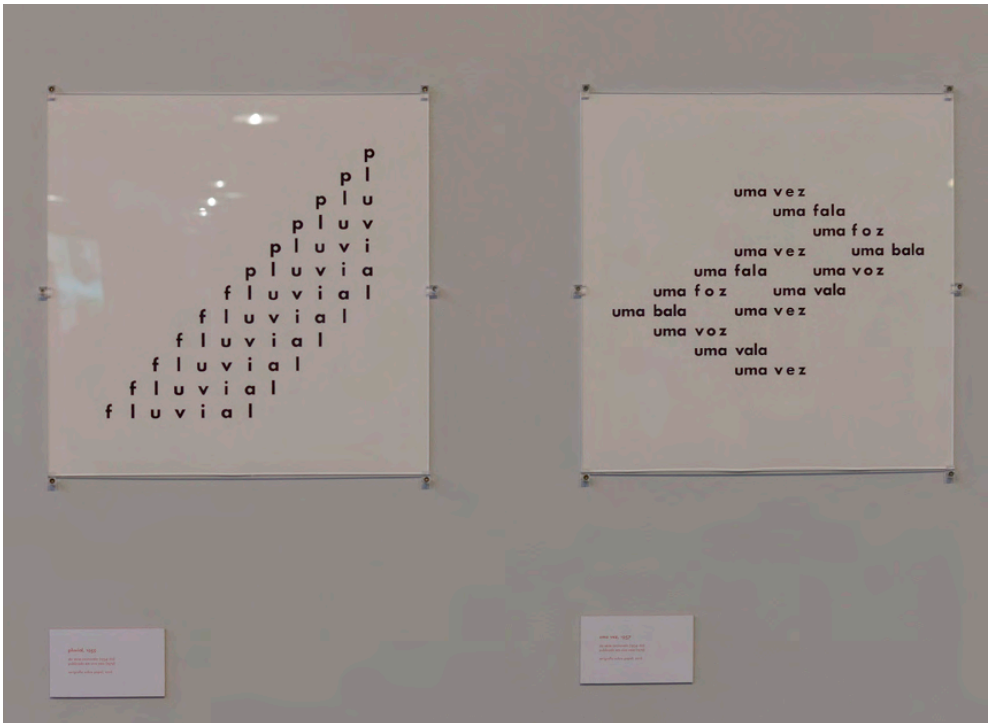

Figura 36 – *pluvial* (1959/2016) e *uma vez* (1957/2016), expandidos para o espaço como serigrafias. Exposição "REVER – Augusto de Campos", SESC SP – 2016.
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 37 – *vida* (1957), de Augusto de Campos.
Fonte: VIVA VAIA (1979)

Figura 38 – *vida* (1957/2016), expandido para fora dos livros. Pela primeira vez, na *exposição* "REVER – Augusto de Campos".
Fotografia: Fernando Laszlo

Os poemas desta "fase ortodoxa" de Augusto e dos membros do grupo *Noigandres*, que causaram grande furor, sugerem a necessidade de expansão para além dos livros e revistas. A utilização de novos suportes e o diálogo com outras linguagens foram estratégias encontradas pelos poetas concretos para atingir a potência da dimensão *verbivocovisual*.

Na época que conceberam estes como "poemas-cartazes", já puderam perceber uma espécie de barulho distorcido que viriam a fazer no meio poético e artístico a partir de então, ou como afirmou de forma sarcástica o jornalista Mario Newton Filho, do *Diário de Notícias*, em 1957, "o rock'n roll e a poesia concreta são aspectos de um mesmo fenômeno: o de uma juventude desorientada".[139]

[139] *"Rock'n Roll" da Poesia* (reportagem, com depoimentos dos participantes da Exposição de Poesia Concreta), **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 2.3.1957.

CAPÍTULO 2 – A poesia sai do livro

2.1 Aleatoriedade Participativa

A partir dos anos 1960, Augusto começou a praticar seu fazer poético além do suporte literário ou do limite da página do papel.

Os poemas *GREVE* (1961) e *cidade/city/cité* (1963) marcam uma fase de transição conceitual e formal na sua produção, que começou então a desprender-se de procedimentos adotados na década anterior e estabelecem novas formas de fazer poesia. A relação com o contexto social e político da época contribuiu para que estes poemas assumissem ainda uma "utilidade artística, (…), vinculados diretamente à sua dimensão social e histórica".[140] Além de uma mudança no viés temático, estes dois poemas são estruturados a partir de *modus operandi* distintos dos adotados anteriormente, apesar da manutenção da fonte "futura bold".

GREVE (Fig. 39), apesar da semelhança visual com os poemas anteriores, foi incluído na chamada "fase participante"[141] da poesia concreta, com temáticas de cunho social e político. Além do contexto social local, *GREVE* fez ainda referência ao "poeta em greve", mencionado por Mallarmé.[142] A temática política aproxima-o dos poemas da série posterior, dos *popcretos*. Aguilar ressalta que "as variações tipográficas atuam sobre as dimensões e sobre a forma, modificando o desenho do poema e sua espacialidade",[143] complementa:

> (…) Na dimensão espacial, há, em *GREVE*, duas superfícies com características próprias (o papel e o decalque) que entram em relação de sobreposição, e, graças ao decalque, de figura-fundo.[144]

Augusto partiu do conceito provindo da pintura, de figura e fundo, e estruturou o conteúdo dividido em duas folhas sequenciais: a primeira de papel vegetal translúcido, e a segunda de ofício opaco. Pela transparência da página frontal, os textos em ambas as folhas se fundiram em um novo desenho que explora camadas e profundidades. Em primeiro plano, impresso no vegetal, o corpo do poema cumpre a função de "figura-texto", enquanto a palavra "greve", escrita repetidas vezes ao longo da página branca opaca, seria o fundo-texto.

---

[140] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 236.
[141] *Ibidem*, pp. 93-94.
[142] Cf. CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de & PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, p. 28.
[143] *Op. cit.*, p. 238.
[144] *Op. cit.*, p. 238.

Figura 39 – *GREVE* (1961), de Augusto de Campos.
Fonte: VIVA VAIA (1979)

A composição gráfica de *GREVE* poderia também ser entendida como uma partitura para uma leitura oral coletiva, assim como a série *poetamenos* e o poema *tensão*, por exemplo. Neste sentido, a palavra "GREVE", ao fundo, funcionaria como "uma base poética-sonora", rítmica e cadenciada, enquanto o poema impresso no primeiro plano poderia ser considerado "a melodia" do tema-poema. De acordo com o jornalista Jerônimo Teixeira, "o princípio construtivo de *GREVE*, …, é o ruído".[145]

Para a exposição REVER em 2016, foi produzida uma versão escultórica de *GREVE* (1961/2016), que se apropriou do cavalete de vidro, que Lina Bo Bardi desenhou para a sinalização do SESC Pompeia, como suporte para o poema. Esta versão tridimensional, que atualmente integra o acervo do SESC São Paulo, foi produzida por meio de duas serigrafias: uma no fundo e outra na frente, do mesmo vidro, que recebeu ainda um adesivo leitoso que criou o mesmo efeito do impresso publicado em 1979. A inspiração da escultura surgiu ainda do formato e do procedimento utilizados em um objeto de acrílico de 1987 (Fig. 40), apresentado orginalmente em uma exposição coletiva realizada no pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo. Esta versão menor, entretanto, utilizou duas superfícies distintas para

[145] TEIXEIRA, Jerônimo. Ruído do fundo. In: STERZI, E (org.). **Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos**. São Paulo: Marco, 2006, p. 37.

grafar o poema, enquanto a escultura se aproveitou das duas faces de uma única superfície translúcida (Fig. 41).

Figura 40 – *GREVE* (1961/1987). Objeto de acrílico.
Foto: Fernando Laszlo

Figura 41 – *GREVE* (1961/2016), versão escultórica.
Foto: Fernando Laszlo

O poema *cidade/city/cité* (Fig. 43), concebido dois anos após *GREVE*, se desprende totalmente do rigor linguístico provindo da fase anterior e se relaciona com a aleatoriedade do *Lance de Dados*, de Mallarmé e do *readymade*, de Duchamp, como estratégia de composição

semântica. Aguilar compara *cidade/city/cité* a um "lance de dados em que valem todos os números", e ressalta que "o poema reforça a homogeneidade das regras e a emergência do acaso".[146] A colagem sucessiva, linear e em ordem alfabética dos prefixos de todas as palavras terminadas com o sufixo "cidade" foi o procedimento estabelecido, independentemente do resultado final do poema, que passou a ser regido pelo aleatório. Este resultado, inclusive, sofreu modificações devido às mudanças de regras processuais durante a concepção. A primeira versão em língua portuguesa continha mais prefixos que a versão final trilíngue. O poeta realizou o poema apenas com as palavras que possuíam os mesmos prefixos e significados simultâneos, em português, inglês e francês, e cujos sufixos fossem respectivamente "*cidade*", "*city*" e "*cité*": tríade de sinônimos que se tornou o *gran finale* do poema, chamado por Kenneth Jackson[147] de "zênite dramático".[148]

Os prefixos cadenciados, à medida que lidos e pronunciados, "vão construindo a cidade",[149] e formam "partes de palavras cuja identidade é ocultada, porque os prefixos estão fixados a outros prefixos" (JACKSON, p. 22). Jackson destacou ainda a presença do efeito *trompe-l'oeil*[150] em uma parte significativa da produção de Augusto, inclusive com relação ao poema *cidade/city/cité* (1963), em um ensaio publicado na coletânea *Sobre Augusto de Campos.*[151]

> (…) A leitura impressiona especialmente porque o olho que captura a longa sequência de letras, num relance, sofre do efeito *trompe-l'oeil* do panorama geral: não consegue perceber palavras ou outras estruturas semânticas de significados imediatamente decifráveis.

cidade/city/cité resultou em uma grande palavra aparentemente *nonsense*, que se estrutura apenas pela desconstrução textual realizada pelo leitor, que passa a atuar como "coautor" do trabalho. Este aspecto também se relacionou com o *readymade*, a partir do conceito do ato criador mencionado por Duchamp, que introduziu o espectador no processo de construção da obra de arte. Aguilar corrobora ambas as leituras e chama o poema de "labirinto de uma única linha" e destaca que "o leitor… deve assumir uma atitude proativa, e

---

[146] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 264.
[147] Professor de português e espanhol na Universidade de Yale.
[148] JACKSON, K. D. Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 21.
[149] *Ibidem*.
[150] Trata-se de um termo em francês, que significa "enganar os olhos". A pintura se utilizou da expressão para definir os efeitos de profundidade criados pelas sombras e perspectivas das imagens.
[151] *Op. cit.*, p. 21.

deve buscar as chaves da compreensão do poema".[152] Jackson, por sua vez, se refere a *cidade/city/cité* como "uma grande não-palavra – aparentemente sem sentido",[153] definição que remete ao não-objeto, que nega a própria arte, proposta pelo dadaísmo, e mais uma vez à obra de Marcel Duchamp, a partir de sua proposição do *readymade*. O procedimento *duchampiano*, que durante muitos anos pareceu não ter sentido para o meio das artes, revelou-se, sobretudo a partir dos anos 1960, como uma referência fundamental para a produção do presente.

atrocadocapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimentepublirapareci prorustisagasimplestenaveloveravivaunivora cidade city cité

Figura 42 – *cidade/city/cité* (1963), versão impressa em *VIVA VAIA* (1979).
Fonte: Acervo Augusto de Campos

cidade/city/cité foi formalizado em distintos suportes, originalmente por meio de distintos estudos em folhas de ofício. O poema se tornou conhecido após a apresentação de suas versões sonoras, sendo que a primeira gravação, realizada ainda em 1963, foi com a versão em português. A primeira publicação ocorreu em 1964, como um *folder* em papel dobrável encartado na *Revista Invenção nº 4*, e, simultaneamente, seguindo o original, mas como um poema-objeto, editado pela escocesa Wild Hawthorn Press de Ian Hamilton Finlay (Fig. 43), ambas com a versão final trilíngue. Nessa mesma época, a revista italiana EX, dirigida por Mario Diácono, publicou uma versão do poema, em diagonal, impresso em uma mesma página. Estas versões, incluindo a publicada em *VIVA VAIA*, utilizaram-se apenas da cor preta em letras sem serifas, o que acentuou o efeito de *trompe-l'oeil* indicado por Jackson,[154] e criou a ilusão de que se tratava apenas de uma única palavra, longa e aparentemente incompreensível.

[152] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 265.
[153] JACKSON, K. D. Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 21.
[154] *Op. cit.*, p. 21.

Figura 43 – *cidade/city/cité* (1963/1964), editada por Wild Hawthorn Press.
Foto: Acervo Augusto de Campos

Outra importante versão de *cidade/city/cité* (1963/1975) integrou a *Caixa Preta* (1975),[155] livro-objeto realizado por Augusto em parceria com o artista Júlio Plaza. Foi o primeiro poema do autor, formatado com o uso da computação, realizado por Erthos Albino de Souza[156] (Fig. 44), que se utilizou de "linguagens codificadas e sistemas não-alfabéticos".[157] E, além desta conexão formal com a chamada *e-poesia*, o poema *cidade/city/cité* marcou curiosamente uma espécie de ruptura com o racionalismo dogmático que esteve presente na linguagem da fase ortodoxa anterior. O poeta e teórico Lucio Agra destacou este aspecto:

> (…) O processo automático de conversão da mais de centena de letras de "cidade" em um cartão perfurado, na sua aparente sobriedade e automatismo, reveste-se de uma quase sentimentalidade ao se transformar na vista de luzes solitárias de prédios, numa noite sem estrelas.[158]

[155] Publicação realizada em parceria com o artista Júlio Plaza, sendo uma referência direta à *Caixa Verde*, de Marcel Duchamp, que será abordada posteriormente.
[156] Mineiro que viveu na Bahia. Além de poeta visual, foi um dos precursores da poesia digital, tendo financiado algumas publicações nas quais Augusto participou.
[157] AGUILAR, G. "O Olhar Excedido". In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 46.
[158] *Op. cit.*, p. 192.

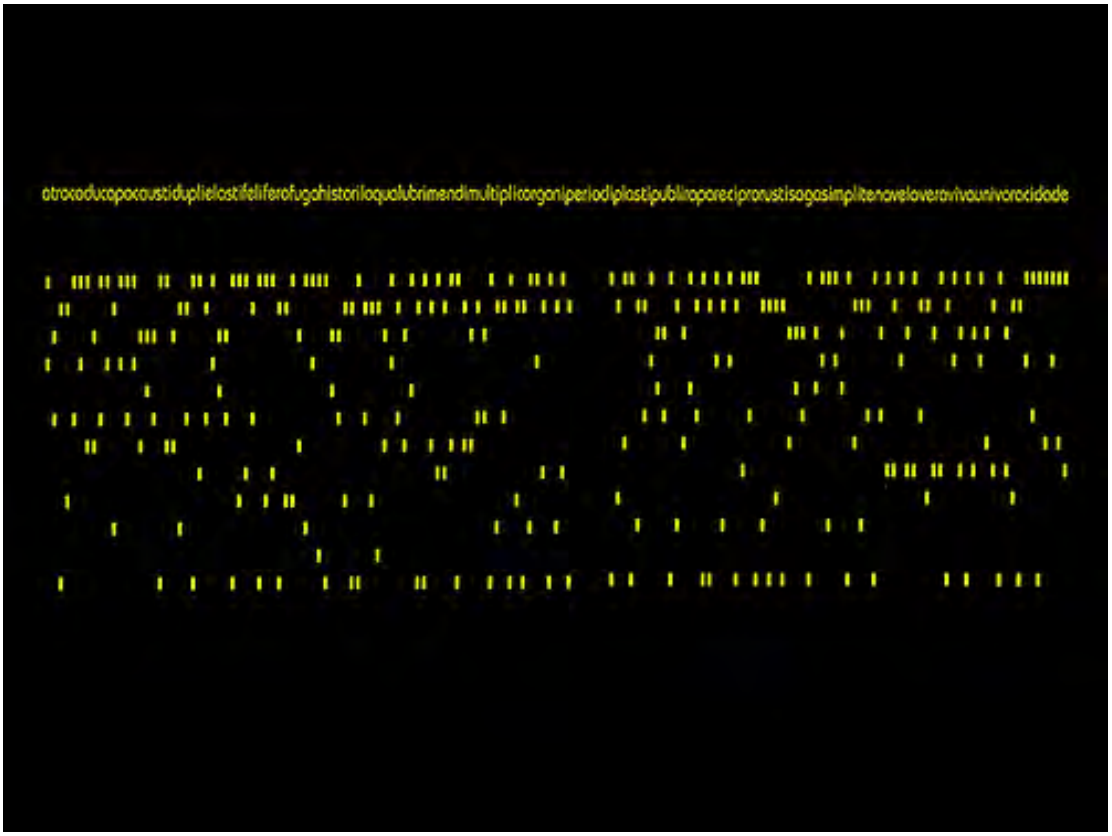

Figura 44 – *cidade/city/cité* (1963/1975), versão digital realizada por Erthos Albino de Souza.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Em 1967, na revista *Invenção nº 5* foi ainda publicada a partitura que Gilberto Mendes fez para a vocalização de *cidade/city/cité* (1963/1967*)*, executada naquele mesmo ano. Contudo, foi somente em 1991, em parceria com seu filho Cid Campos, que Augusto gravou aquela que se tornou a versão oficial do poema sonoro, reproduzido no disco *Poesia é risco* (1995).[159] Esta vocalização musicada serviu de base para a montagem do videopoema *cidade/city/cité* (1963/2003), editado por Augusto no começo dos anos 2000 (Fig. 45), e que foi apresentado na exposição REVER. Além da versão audiovisual, projetada no espaço expositivo da mostra, *cidade/city/cité* (1963/2016) foi montado na área externa do SESC Pompeia, em um suporte de painel de *led* (Figs. 46, 47 e 48), que media nove metros de comprimento, em conjunto com caixas de som que esporadicamente reproduziam a gravação de 1991. Esta versão pública ampliou o potencial semântico do poema, uma vez que podia ser percebida da rua, pelos transeuntes e passageiros, o que permitiu uma conexão do suporte proposto com o assunto abordado, no caso, a própria cidade.

[159] CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Cid. **Poesia é risco**. Rio de Janeiro: Polygram,1995.

Figura 45 – *cidade/city/cité* (1963/1997). *Frame* da versão do vídeo, produzido em 1997.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Figura 46 – *cidade/city/cité* (1963/2016), versão painel de LED, SESC Pompeia.
Foto: Fernando Laszlo

Figura 47 – *cidade/city/cité* (1963/2016), versão painel de LED, SESC Pompeia.

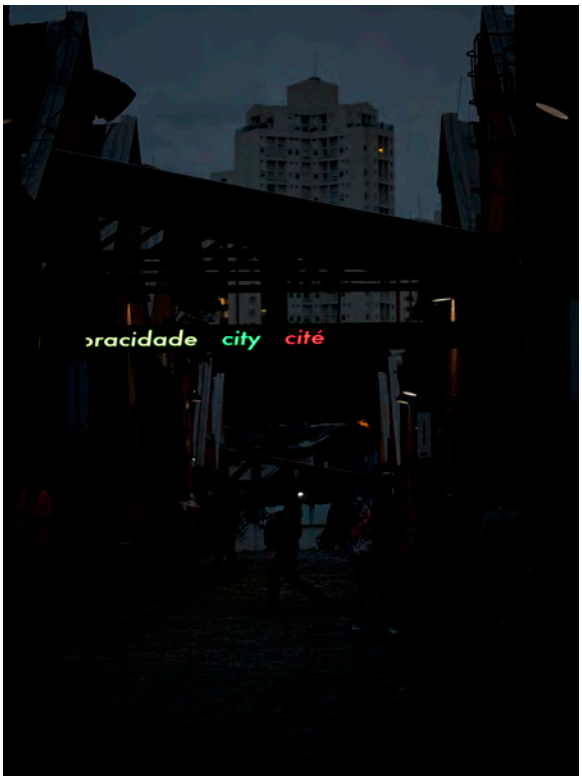

Figura 48 – *cidade/city/cité* (1963/2016), versão painel de LED, SESC Pompeia.
Fotos: Fernando Laszlo

2.2 O maior parque tipográfico do mundo

Após a publicação da última revista Noigandres nº 5, em 1962, o grupo se dissolveu formalmente, e mesmo que posteriormente tenha se juntado com outros poetas e artistas visuais em torno da revista *Invenção*,[160] o sentido de um trabalho coletivo deixou de existir. A partir de então cada membro seguiu trajetórias individuais, e Augusto estabeleceu no período uma aproximação, ainda maior, com o artista visual Waldemar Cordeiro. Além da afinidade pessoal, ambos vinham adotando procedimentos de produção similares, que os motivaram a realizar uma exposição conjunta na galeria Atrium, em São Paulo, em dezembro de 1964.

Augusto e Cordeiro exibiram obras influenciadas pelos conceitos de apropriação e deslocamento de elementos do mundo como estratégia de composição dos trabalhos. O título da mostra – "*Popcretos*",[161] termo criado pelo poeta – foi também utilizado por ambos para identificarem a série de trabalhos no período. Segundo o curador Fernando Cocchiarale, com os *popcretos*, Cordeiro "deslocou o foco da invenção puramente formal, modernista, para o de experimentações no âmbito semântico",[162] que segundo ele também podia ser percebido em outras "propostas de reaproximação entre arte e vida sociocotidiana, à época", como as de Augusto.

As obras de Cordeiro modificaram-se materialmente a partir da introdução de objetos comuns em suas obras, como tinta metálica automotiva, espelhos e ferramentas diversas, nos quais teve que lidar com novos processos de montagem e instalação (Fig. 49). Os títulos dos trabalhos passaram a se relacionar diretamente com o conceito embutido em cada proposta, intitulada inicialmente pelo artista de "arte concreta semântica", que segundo Cocchiarale (2014):

> (...) Caracterizava-se pela montagem de objetos (obra) compostos de objetos cotidianos (ou de fragmentos), por ele assumidos como signos qualificados por uma estrutura (aquela obra/objeto), comprometida com o contexto sociocultural em que foi produzida.[163]

---

[160] A revista Invenção, editada entre 1962 e 1967, teve cinco números publicados. A revista foi capitaneada pelos três poetas fundadores do grupo Noigandres, em parceria com outros poetas e artistas de vertentes concretas, como Cassiano Ricardo, Edgar Braga, Ronaldo Azeredo e Pedro Xisto.

[161] Visando seguir o padrão já utilizado, o nome da exposição Popcretos está em maiúsculo. No entanto, quando nos referimos à série, estamos utilizando minúsculas.

[162] CORDEIRO *apud* COCCHIARALE, Fernando. Waldemar Cordeiro e o Modernismo de Ruptura no Brasil. In: CORDEIRO, A (org.). ***Waldemar Cordeiro:* fantasia exata**. Curadoria Arlindo Machado, Fernando Cocchiarale; tradução John Norman, Marisa Shirasuna, Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p. 360.

[163] COCCHIARALE, Fernando. Waldemar Cordeiro e o Modernismo de Ruptura no Brasil. In: CORDEIRO, A (org.). ***Waldemar Cordeiro:* fantasia exata**. Curadoria Arlindo Machado, Fernando Cocchiarale; tradução John Norman, Marisa Shirasuna, Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p. 362.

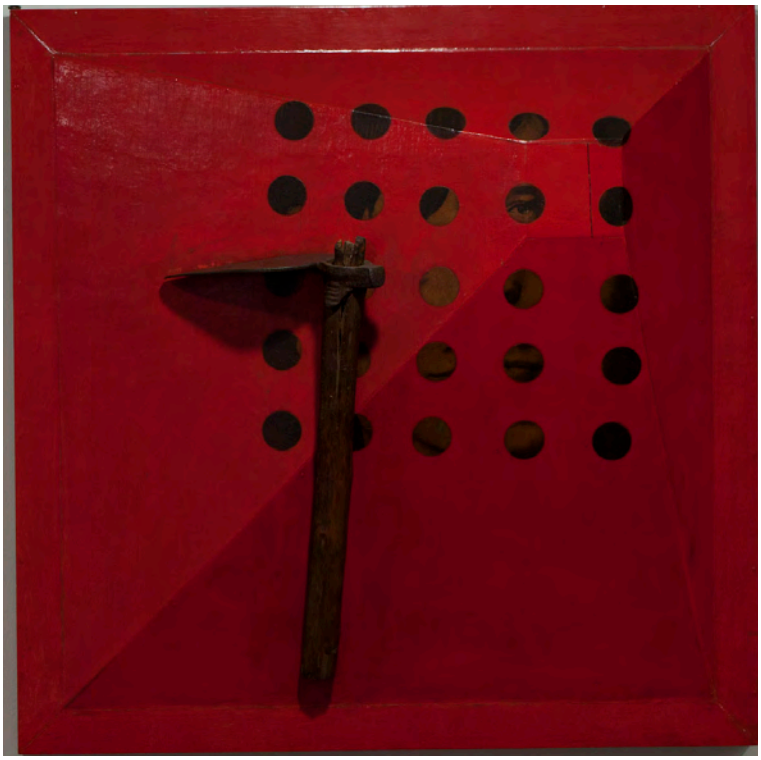

Figura 49 – *Popcreto para um Popcrítico* (1964), de Waldemar Cordeiro.
Fotografia: Fernando Laszlo
Acervo: João Avelar

Augusto de Campos rompeu com o formalismo modernista da poesia concreta ao inserir informações provindas do "maior parque tipográfico do mundo: os jornais e revistas"[164] em seus poemas. As colagens da série de poemas *popcretos* foram compostas por palavras, frases e imagens encontradas em publicações de massa da época, com temáticas políticas, em evidente resposta ao momento no qual se encontrava o país. No texto de apresentação da mostra, o poeta afirma que os *popcretos* foram "colhidos e escolhidos no aleatório do *readymade*, de agosto a novembro de 1964, por uma vontade concreta".[165] E, apesar do diálogo com outros movimentos de ruptura formal que estavam ocorrendo na cena artística nacional e internacional, o grande detonador contextual da radicalização da prática de Augusto foi, sem dúvida, o golpe militar ocorrido naquele mesmo ano. A dimensão política dos *popcretos* estava expressa em diferentes aspectos, tanto no conteúdo quanto na forma,

[164] CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA** (Poesia 1949-1979). São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 123.
[165] *Op. cit.*, p. 123.

representada ainda por uma catarse *verbivocovisual* técnica e material, chamada pelo poeta Lucio Agra de "uma espécie de brado escatológico".[166]

Se por um lado a mudança temática já vinha acontecendo desde *GREVE* e *Cubagrama* (1962), as renovações técnicas e materiais, representadas pelo uso da colagem e de recortes de jornais e revistas, inauguraram definitivamente uma nova fase na produção de Augusto. A partir da apropriação, não somente de frases e palavras, mas também de imagens destas publicações, os *popcretos* estabeleceram ainda uma mudança "no terreno do signo verbal".[167] Conforme ressalta Aguilar, "ao incluir imagens e fotos, a desintegração do vocábulo foi suspensa pela inclusão de elementos alheios a ele" (p. 109).[168] Para ele, "nos *popcretos*, o detrito não foi semântico, mas sim objetual, um 'júbilo ao objeto', para usar a expressão de Haroldo de Campos",[169] e também ressalta esta dimensão, "não só porque foram expostos em uma galeria, como porque bem se poderia denominá-los de *collages* ou objetos plásticos".[170]

Esses poemas-cartazes resgatam as primeiras experiências de colagem do artista alemão Kurt Schwitters (Fig. 50), que incluiu frases e letras por meio de recortes de jornais e revistas em suas composições, chamadas por Aguilar de "*collages* verbais e pictóricas em uma espécie de dadaísmo heterodoxo".[171]

---

[166] AGRA, L. De não em não., o "eco no escuro". In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 186.
[167] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 109.
[168] *Idem*.
[169] *Idem*.
[170] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 113.
[171] *Ibidem*, p. 108.

Figura 50 – *Santa Claus* (1922), de Kurt Schwitters.
FONTE: Acervo MOMA NY.
<https://www.moma.org/collection/works/35679?artist_id=5293&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist>.
Acesso: 08/11/2018

Os quatro poemas-cartazes de 1964 – *SS*, *O anti-ruído*, *GOLDwEATER* e *Olho por Olho* – foram realizados com recortes de jornais e revistas colados sobre eucatex, no mesmo formato retangular, de 90 x 60 cm. Apesar da semelhança formal e do conteúdo político comum, existe uma singularidade estética entre eles. De acordo com Agra, "a colagem comanda o processo, mas a fonte usada é a própria mídia (jornais e revistas)".[172] "Augusto de Campos processa este novo repertório visualmente infinito (...) com a comoção política: o golpe militar de 1964 e as novas condições políticas repressivas que impôs…"[173]

SS (Fig. 51), único dos quatro concebidos horizontalmente, teve frases e letras coladas em várias direções, aparentemente caóticas; contudo, a leitura é facilitada pela maleabilidade formal da letra "s". Composto com uma densa espacialização de palavras, cujo destaque são os inúmeros "ss", é o que mais se aproxima visualmente das obras de Schwitters. No catálogo da exposição da galeria Atrium, Augusto atribui diferentes significados semânticos ao *"ss"*,

[172] AGRA, L. De não em não., o "eco no escuro". In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 1.
[173] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 110.

como críticas ao sistema capitalista, referências à igreja católica, a segunda guerra mundial e a um mundo dividido:[174]

> (...) SS: a ambígua SSemântica das SSiglas. O papa, a gestapo, o soviete supremo, o monoquíni. a fisiognomia das letras. de símbolo abstrato e signo icônico, vice-versa. 2 meses de raiva nos jornais. recortes. revólucros. geSSy, eSSo, modeSS. a fala da tribo. detalhes-detritos da realidade. a liberdade em letras. o caos antropofágico brasileiro redestruído pela manchetomania de um anarquiteto.

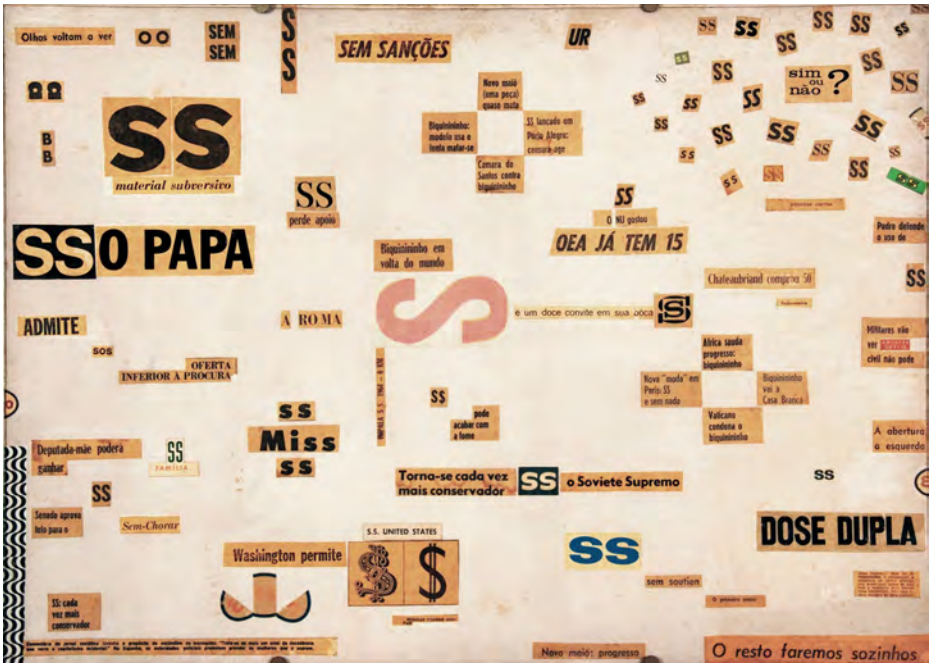

Figura 51 – *SS* (1964), de Augusto de Campos, poema-cartaz da série *popcretos*.
Foto: Fernando Laszlo

O anti-ruído é composto por palavras curtas ou partes cortadas de palavras em diferentes idiomas, sendo a maioria junções de apenas três ou quatro letras. Os pequenos retângulos verbais foram colados sob um fundo vermelho, que na versão original do cartaz possui um tom mais fechado e atualmente desgastado, que a versão impressa em VIVA VAIA, de 2001. Na primeira edição da coletânea poética de 1979, todos os *popcretos* foram impressos em preto e branco, e apenas na segunda edição da publicação *O anti-ruído* recebe um fundo vermelho vibrante em alto contraste; e os retângulos verbais foram padronizados com letras pretas sobre fundo branco (Fig. 52). Os pedaços de palavras foram dispostos circularmente e organizados como uma célula ou um sol, com dois círculos concêntricos. O

[174] Textos do catálogo republicados em CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA** (Poesia 1949-1979). São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 123.

desenho estimula uma leitura em movimento, de dentro para fora, e de fora para dentro, e cria uma narrativa videográfica com o *zoom in* e *zoom out* das sílabas. No núcleo central, destaca-se "Pop", em referência ao caráter "popular",[175] das frases encontradas, apropriadas e ressignificadas que compõem o poema. Augusto define-o poeticamente:

> (...) O ANTI-RUÍDO: 'dal centro al cerchio e si dal cerchio al centro' (dante). explosão-implosão nuclear de palavras. da crônica social a crítica social. das re-finadas palavrinhas grã-finas – nat(natalício), deb(debutante), etc. – ao sufoco palavrão popcreto. grão-grosso. a ser preenchido 'ad libitum' pelo leitor-visor-autor. [176]

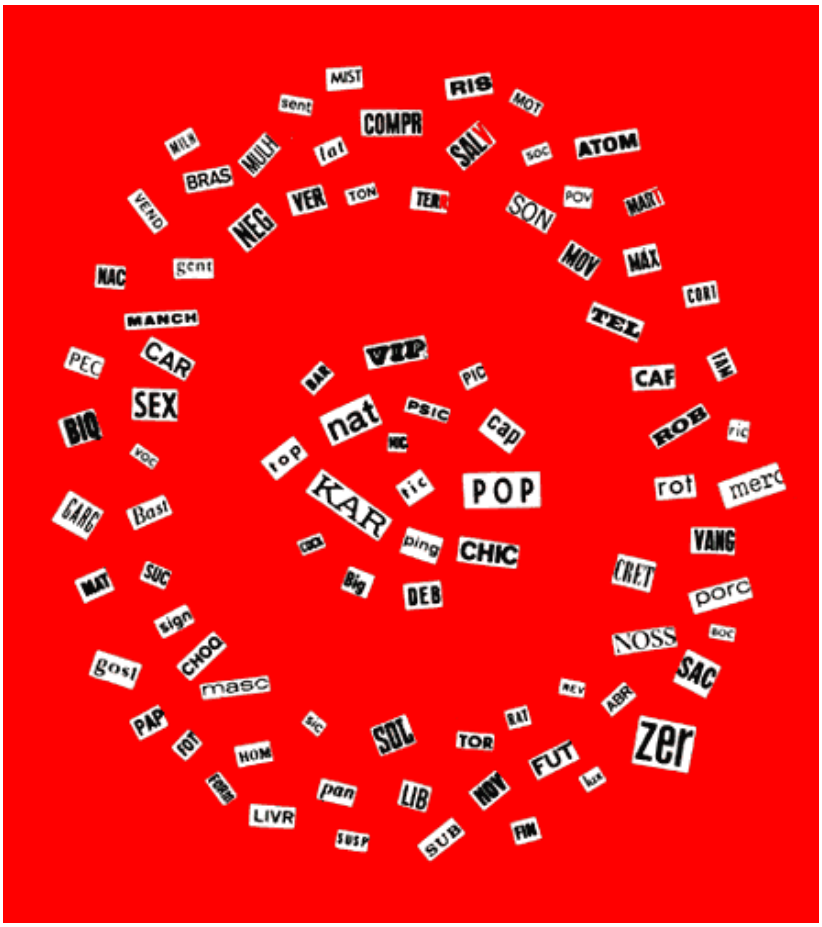

Figura 52 – *O anti-ruído* (1964), poema-cartaz da série popcretos, de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

[175] Catálogo republicado em CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA** (Poesia 1949-1979). São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 123.
[176] *Idem*.

Figura 53 – O *anti-ruído* (1964), poema-cartaz da série *popcretos*, de Augusto de Campos.
Fotos: Fernando Laszlo

GOLDwEATER (Fig. 54) é o mais sintético dos *popcretos*, tanto em sua dimensão verbal quanto visual. O trabalho se aproxima de uma pintura concreta, apenas pela apropriação de elementos visuais e verbais de dois maços de cigarros e de uma embalagem de moedas de chocolate. Recortes em diferentes formatos, colados sobre fundo de madeira de tonalidade dourada, que ressaltou ainda mais o valor semântico da palavra "Gold", que ainda fazia parte da marca do cigarro utilizado. As referências visuais ao tema também estavam presentes no invólucro do chocolate, que era dourado, e no formato de moeda de sua embalagem.[177] O poema, que tem como referência o então candidato direitista à presidência dos Estados Unidos da América, Barry Goldwater, é descrito pelo poeta como:

> (…) GOLDwEATER: o papaouro. 2 maços de cigarro goldleaf (made in london, todo um status social) – leaf + uma moeda de chocolate. a contaminação do ouro. do signo carregado de iconicidade (gold + cor +

[177] Esta colagem é a única entre as cinco que compõem a série, adquirida até então por um colecionador. Atualmente encontra-se sob a salvaguarda do MALBA – Museu de Arte Latino-Americano de Buenos Ayres. O caráter minimalista da composição e a escrita em inglês foram dois fatores que podem ter contribuído para a internacionalização da obra.

textura) ao não-signo (quadrado branco) semanticamente contaminado. o máximo e mínimo de redundância. da desintegração do objeto à autoantrouropofagia semântica: moedas comidas.[178]

Figura 54 – GOLDwEATER (1964), poema-cartaz da série popcretos, de Augusto de Campos.
Foto: Fernando Laszlo. Coleção Constantini MALBA

Olho por Olho, o mais visual de todos os *popcretos*, é, para Aguilar, uma "combinação de imagens e ícones".[179] Augusto aqui abstém-se totalmente da dimensão verbal. O poema-cartaz compõe-se de mais de noventa imagens de olhos distintos, de pessoas famosas e desconhecidas, e algumas poucas imagens de bocas e sinais de trânsito, num formato triangular piramidal. Para Aguilar, "o tema do poema é visualidade",[180] que também ressalta sua importância para a trajetória de Augusto: "instala-se em *Olho por Olho* um dos *leitmotivs* da poesia e da crítica de Augusto de Campos: a estrutura pela materialidade"[181] (p. 42). Primeiramente foi exibido em formato de cartaz, medindo 90 cm de altura por 60 cm de largura. Ao ser publicado, sofreu alterações, tendo primeiro sido impresso em preto e branco,

[178] CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA** (Poesia 1949-1979). São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 123.
[179] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 108.
[180] AGUILAR, G. O Olhar Excedido". In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 42.
[181] *Idem*.

em *VIVA VAIA*; e depois colorido, na segunda edição de 2001, aqui com o fundo e as imagens trabalhadas e sem as marcas do tempo (Fig. 55). Sobre o poema, Augusto escreveu:

> (…) OLHO POR OLHO: ou a olhos vistos. ou, de novo, 'questo visible parlare' (dante). ou 'ver com olhos livres' (oswald). videograma pop. revistas re-vistas. stars, starlets, políticos, poetas, uma onça preta, pignatari (décio), o uirapuru, pelé, sousândrade, aves, faróis, a máquina de lavar, sinais de tráfego. olhos. metamorfoses. bocas. a boca (dente por dente) de BB. uma babel do olho. haroldo batizou: BABOEIL.[182]

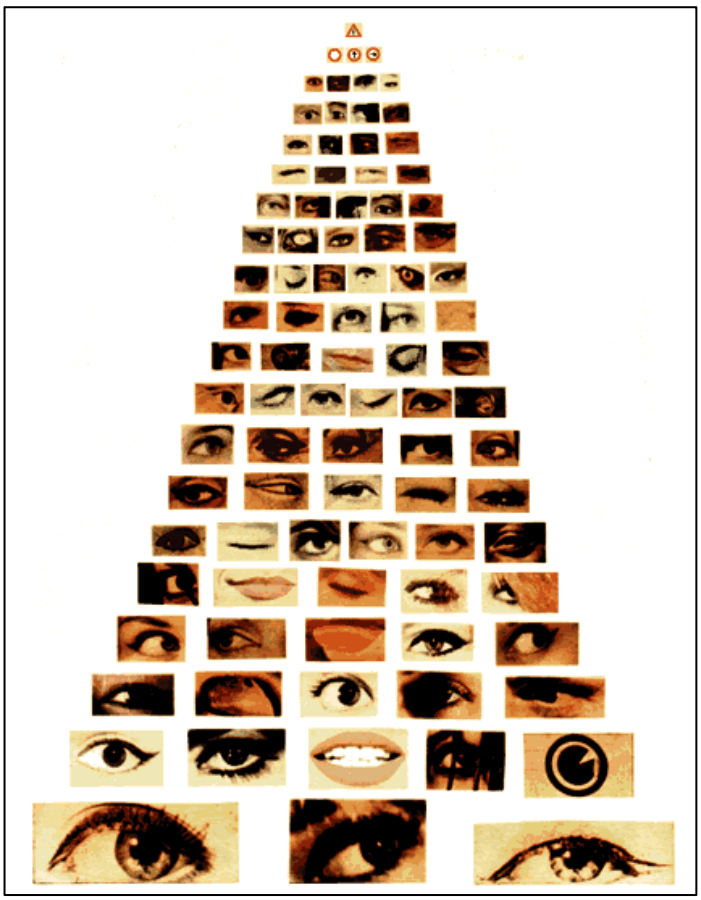

Figura 55 – *Olho por olho* (1964), de Augusto de Campos, versão impressa na segunda edição de *VIVA VAIA* (2001).
Fonte: Acervo Augusto de Campos

[182] CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA** (Poesia 1949-1979). São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 123.

Figura 56 – Olho por Olho (1964), poema-cartaz da série popcretos, de Augusto de Campos.
Fotos: Fernando Laszlo

Em 1966, Augusto concebeu um quinto poema-cartaz, também incluído na série *popcretos*, com o sugestivo título *Psiu*. Em formato circular, *Psiu* faz menção direta à censura e aos distintos atos institucionais repressores editados pelo governo militar.[183] Aguilar ressalta que na obra "o caos visual é aparente",[184] uma vez que a sobreposição nervosa de palavras se contrapõe à minuciosa seleção dos significados das sentenças escolhidas. A radicalização do processo reflete a radicalização do regime militar no período. A desordem da colagem faz com que a "funcionalidade das partes estivesse relaxada",[185] e não há vinculação direta entre as distintas frases, e sim, uma unidade atingida por meio do contexto. A imagem de uma boca, quase fechada, que ocupa o meio do cartaz, poderia representar o silêncio imposto pelo regime ou a voz do poeta que tenta declamar.

[183] Diferentes atos institucionais, decretados pelos militares, que suspenderam os direitos políticos e dos partidos políticos, e que dissolveram o Congresso Nacional.
[184] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 110.
[185] *Idem*.

As frases “Tudo mais barato”, “Vamos falar de dinheiro” e “Saber viver, saber ser preso, saber ser solto”, esta última atribuída a Miguel Arraes, ao ser exilado em 1965, ocupam lugar de destaque na composição. O “Ato 13”, no topo da composição, faz alusão aos diversos atos promulgados; e o número 13, uma alegoria “a infelicidade da situação brasileira dessa época”,[186] segundo Augusto. O poema, que integra o capítulo *popcretos* na publicação *VIVA VAIA*, foi impresso em preto e branco na edição de 1979, e colorido (Fig. 57), na segunda, de 2001. Apenas em 2016, na exposição “REVER”, o trabalho original, com todas as suas marcas do tempo, foi finalmente exibido, cinquenta anos após sua concepção (Fig. 58).

Figura 57 – *Psiu* (1966), de Augusto de Campos, versão impressa na segunda edição de *VIVA VAIA* (2001).
Fonte: Acervo Augusto de Campos

[186] *Idem*.

Figura 58 – *Psiu* (1966), de Augusto de Campos, poema-cartaz da série *popcretos*. Foto: Fernando Laszlo. Coleção Constantini MALBA.[187]

Os cinco poemas da série *popcretos* são os trabalhos de Augusto que mais se aproximam das artes visuais, a partir de uma análise material e técnica. No início dos anos 1960, Augusto realizou outros poemas relacionados às questões *duchampianas*. Os conceitos de apropriação e deslocamento estão presentes em outros poemas, como *Luxo* (1965) e *Viva Vaia* (1972), por exemplo. Sobre os *popcretos*, Aguilar afirmou que:

> (…) Mediante a inclusão do pop e do aleatório, o trabalho com a experiência já não está em função da ruptura modernista, e sim da aglomeração, da sobreposição e da intermediação do *mass media*".[188]

Em resumo, a produção poética de Augusto de Campos, entre 1960 e 1970, foi marcada por uma ruptura com os padrões formais da poesia concreta e pela incorporação de novos conceitos que resgatavam, sobretudo, a obra de Marcel Duchamp e dos dadaístas. O

[187] A obra foi adquirida em maio de 2019 pelo colecionador argentino proprietário do MALBA, assim como havia sido *GOLDwEATER*, outra obra da série *popcretos.*

[188] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 110.

poeta adotou ainda uma abordagem político-social engajada, relacionada ao contexto no qual se encontrava o país. Outro fator que influenciou sua produção foi, mais uma vez, o contato que manteve com a produção internacional, principalmente por meio das edições da Bienal de São Paulo, com mostras de *pop arte* dos Estados Unidos e Inglaterra e de obras do *novo realismo* de origem francesa. Nesse período, o *readymade* de Duchamp passou a ser tão fundamental para a obra de Augusto como era, no início de sua trajetória, o poema *Un coup de dés*, de Mallarmé. Em comum, ambas as propostas tinham a liberdade e o aleatório como princípio de criação, ainda que a obra de Duchamp tenha além, ao questionar o estatuto do objeto de arte e incluir o espectador no processo do fazer artístico. Aleatoriedade, apropriação, deslocamento e inter-relação da obra com o público são conceitos-chaves para a produção artística a partir dos anos 1960, inclusive para Augusto de Campos.

2.3 Poesia Tropicália

Augusto de Campos utilizou o mesmo procedimento de apropriação em dois dos mais conhecidos e populares poemas de sua trajetória: *Luxo* e *Viva Vaia* (Fig. 59). O primeiro foi concebido originalmente em 1967 como um poema-objeto em papel cartão dobrável, e publicado como encarte em diferentes publicações do poeta. Posteriormente, *Luxo* foi formalizado ainda como vídeo, áudio e vídeo 3D.

Figura 59 – *Vitrine Luxo* e *Viva Vaia*, exposição *"REVER"*.
Fotografia: Fernando Laszlo

Para estruturar o poema, Augusto apropriou-se da palavra “luxo”, de um anúncio do jornal *O Estado de S. Paulo* de 7 de outubro de 1965, onde constava a expressão “Apartamento de Alto Luxo”,[189] escrita com letras rebuscadas, de curvas barrocas. Para Aguilar, “a tipografia é paródica e remete ao *kitsch* e ao seu duplo sinistro: o lixo”.[190] A suntuosidade no desenho da fonte potencializa o significante da palavra “luxo” e do poema como um todo. “O caráter da tipografia é aqui utilitário e tem como fim interpelar o espectador”.[191]

Augusto utilizou, pela primeira vez, “fotoletras” para conceber o poema, se apropriando da tipografia e da palavra “luxo” para compor a palavra “lixo”. A arte final ficou a cargo de Francelízio Barros, colega da agência de publicidade que o poeta trabalhava no período.

Figura 60 – *Luxo* (1965), composição em “fotoletras”.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

A publicação de *Luxo* em 1966, na revista alemã *Futura 9* (Figs. 61 e 62), apresenta composição gráfica distinta da colagem original concebida pelo poeta. A coleção *Futura*, criada e dirigida pelo alemão Hansjorg Meyer, caracterizava-se por utilizar só tipos “*futura*” , e, por isso, o editor teve que redesenhar o poema com essa tipologia, que remete ao universo *bauhausiano* da fase ortodoxa do poeta brasileiro. Também desdobrável, o poema se revela aqui por camadas, formando uma espécie de poema-cartaz (Fig. 63).

[189] CAMPOS, Augusto de. **Entrevista à Revista Brasileiros**. <https://artebrasileiros.com.br/topo/augusto-de-campos-abre-nova-exposicao-e-chama-o-momento-atual-do-brasil-de-deploravel/>. Acesso: 29/03/2019.
[190] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 225.
[191] *Idem*.

Figura 61 – *Luxo* (1965/1966), versão publicada na revista alemã *Futura 9.*
Fonte: <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/128/augusto-de-campos/futura-9-luxo-lixo/?soldItem=true>.
Acesso: 25/03/2019

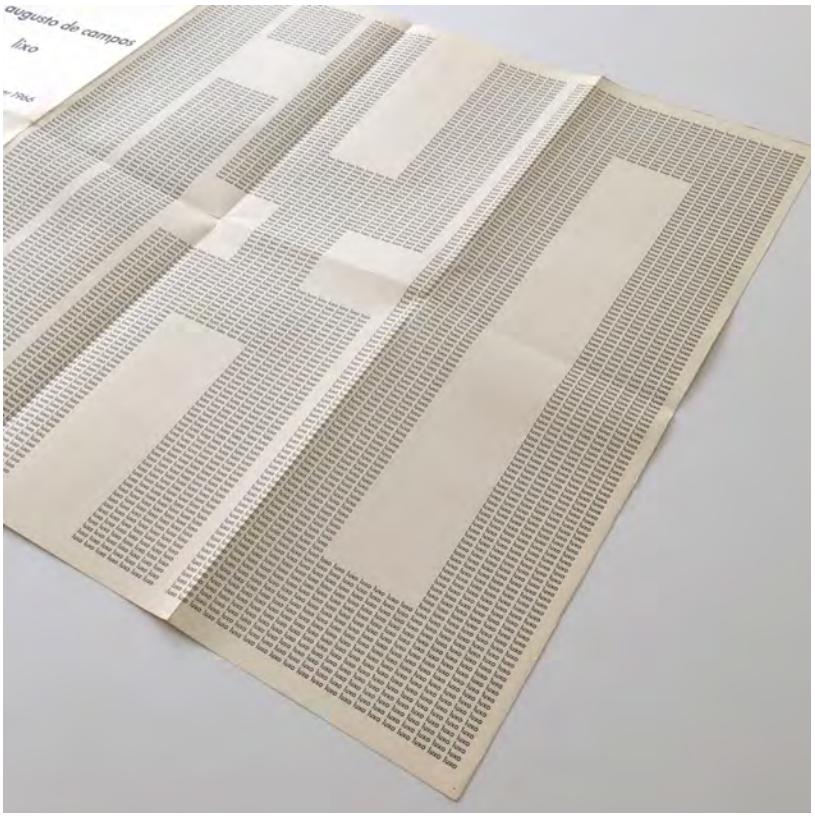

Figura 62 – *Luxo* (1965/1966), versão publicada na revista alemã *Futura 9.*
Fonte: <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/128/augusto-de-campos/futura-9-luxo-lixo/?soldItem=true>.
Acesso: 25/03/2019

Figura 63 – *Luxo* (1965/1966), versão publicada na revista alemã *Futura 9.*
Fonte: <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/128/augusto-de-campos/futura-9-luxo-lixo/?soldItem=true>.
Acesso: 25/03/2019

O poema-objeto reapareceu, quase uma década depois, como parte integrante da *Caixa Preta* (1975), como objeto de papel-cartão dobrável e impresso em letras pretas (Fig. 64). Foi publicado ainda na coletânea VIVA VAIA, apresentado como um encarte com duas dobras no interior do livro. Na primeira edição de 1979, foi também impresso em preto e branco; entretanto, na terceira edição da coletânea de 2001, incorporou a cor dourada nas letras, o que acentua o sentido luxuoso e a dimensão *kitsch* da visualidade.

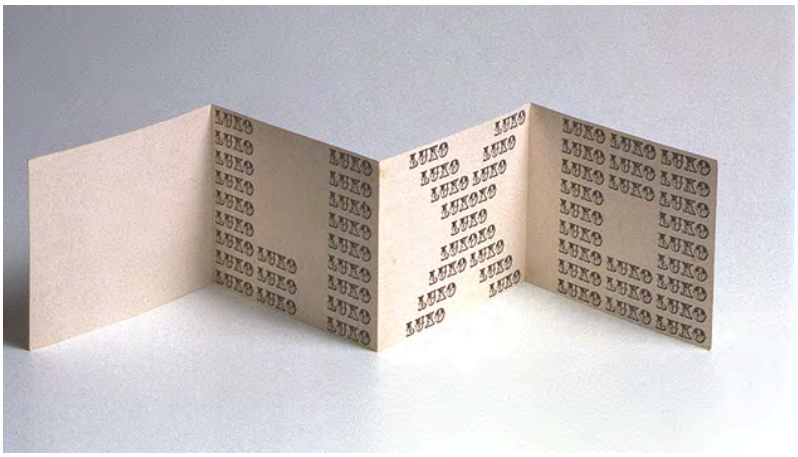

Figura 64 – *Luxo* (1965/1975), versão publicada na *Caixa Preta* (1975).
Fonte: <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/128/augusto-de-campos/futura-9-luxo-lixo/?soldItem=true>.
Acesso: 25/03/2019

Assim como aconteceu com *cidade/city/cité*, *Luxo* foi contemplado com uma versão sonora, vocalizada por Augusto, musicada e mixada por Cid Campos, que realizou um arranjo *cyber* tecnológico "*in crecendo*" que gradativamente surpreende o ouvinte. A vocalização partiu da repetição constante da palavra "luxo" e terminou com um eterno "lixo" em *"delay"*, com a transição sonora das palavras por meio da leitura gradual da segunda, decomposta letra a letra. A ideia torna-se mais evidente na versão audiovisual (Fig. 65), animada por Augusto, na qual utiliza apenas o *zoom out* como recurso de edição para realizar a transição entre. O vídeo em *close* sobre a palavra "luxo", e por meio do *zoom out*, no ritmo da leitura sonora, revela, pouco a pouco, a palavra "lixo", composta por vários "luxos". Neste percurso, não-palavras como "xô" e "ixo", antes do clímax atingindo com a aparição e formação da palavra "lixo", são repetidas em *"delay"* até desaparecer no escuro do vídeo e no ruído do áudio. A versão em 3D, criada em 2016 para a exposição "REVER", seguiu o mesmo conceito de montagem potencializado pelo efeito 3D, com a criação da profundidade do movimento do *zoom out*, do começo ao fim do vídeo, em conjunto com a espacialização do áudio.

Figura 65 – *Luxo* (1963/2008), videoprojeção na exposição "REVER".
Foto: Fernando Laszlo

O poema foi apropriado em circunstâncias ressignificadas em suportes distintos por outros artistas, *designers* e poetas. Como na letra da música de Rita Lee, "… não quero luxo,

não quero lixo...”,[192] ou ainda em campanhas de conscientização com relação ao descarte e à reciclagem do lixo (Fig. 66).

Figura 66 – *Luxo* (1963) escrito com lixo.
Fonte: <https://organicsnewsbrasil.com.br/blogs/blog-educar-para-ser-grande/eduque-ensinando-que-lixo-e-luxo/>.
Acesso: 20/03/2019

Viva Vaia foi composto apenas por duas palavras, que possuem sonoridades e grafias parecidas, mas significados quase antagônicos. Concebido como homenagem a Caetano Veloso (Fig. 67), enquanto o cantor estava exilado em Londres, motivado pela vaia que o baiano recebeu na apresentação da final do Festival da Canção no Teatro TUCA, em São Paulo, em 1968. Augusto criou um poema sintético, porém eficaz, a partir da célebre frase do cineasta francês Jean Cocteau: “Aquilo que o público vaia, cultive-o, é você”.[193]

Figura 67 – *Viva Vaia* (1972), poema dedicado a Caetano Veloso.
Fonte: <www.antoniomiranda.com.br>.
Acesso: 02/04/2019

[192] Excerto da música “Nem luxo, nem lixo”, de Rita Lee. RITA LEE. Não quero luxo nem lixo. São Paulo: 1980. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/rita-lee/nem-luxo-nem-lixo.html>. Acesso: 20/03/2019.
[193] COCTEAU *apud* CAMPOS, Augusto de. **VIVA VAIA** (Poesia 1949-1979). São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 5.

O poema foi considerado um ideograma – "termo que sintetizou, com diferentes inflexões, os métodos de composição que os poetas concretos utilizaram…"[194] – sendo também o contraponto do verso, por unir a imagem ao texto em um único sistema material formado pelo todo. Além disso, o ideograma estava atrelado a outras questões que interessavam ao poeta, referentes à cultura visual e à difusão de massa, aos questionamentos sobre a utilidade da poesia, e à introdução de novos meios de produção, das artes visuais, do *design* e da publicidade. Aguilar ressaltou "durante esta etapa participante, produz-se uma tendência propagandística ou de impacto visual".[195]

Em *Viva Vaia*, o poeta busca uma tipografia que explora o isomorfismo das letras "A" e "V", apropriadas da palavra "Carnaval", em anúncio de revista da época (Fig. 68): as letras "A" e "V", representadas por dois triângulos isósceles invertidos. O formato geométrico valoriza o caráter pictórico da composição, passível de ser confundida com uma pintura abstrata geométrica. O poema foi analisado pelo teórico americano Kenneth Jackson na descrição que realizou acerca do efeito "*trompe-l'oeil*"[196] na obra de Augusto de Campos. A letra "I" foi composta a partir do recorte do traço da letra L, de "Carnaval" e na primeira formulação do poema, o "V" da palavra VIVA, fica posicionado embaixo do "A", de VAIA.

Figura 68 – Processo de composição *Viva Vaia (1972)*, vitrine exposição "REVER".
Fotografia: Fernando Laszlo

[194] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 231.
[195] *Ibidem*, p. 223.
[196] JACKSON, K. D. Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 11.

O fazer poético visual funde a ação literária com a visual, e vai além da simples apropriação direta do anúncio. O recorte e a colagem foram utilizados por Augusto na construção de um verdadeiro ícone poético, sonoro e visual de referência de sua produção. Perrone,[197] um dos tradutores da obra de Augusto para o inglês, ressaltou:

> (…) Além de ter este significado anedotal e contextual, *Viva Vaia* é uma boa reflexão sobre a obra de Augusto por várias outras razões. A coincidência formal de palavras mutuamente anagramáticas, representações alfabéticas, e formas (desenhos) aqui atingem um objetivo oficial da poesia concreta e além: isomorfismo, encontro e identidade de forma e conteúdo.[198]

Na publicação foram impressas duas versões do poema: uma na capa e contracapa (Fig. 69), que remete ao desenho original, e outra no interior do livro. Internamente o trabalho foi impresso em página dupla, sendo a primeira vermelha com VIVA, escrito em branco; e a outra branca, com VAIA em vermelho. O poeta optou por colocar as duas palavras na vertical, tocando a lombada de cada uma das páginas, realizando o encontro das palavras na dobra da publicação.

Figura 69 – *VIVA VAIA* (1979), primeira coletânea poética de Augusto de Campos (2ª edição/1993).
Foto: Daniel Rangel

[197] Tradutor da obra de Augusto para o inglês e professor da Universidade da Flórida, especialista em poesia concreta e visual, sobretudo brasileira.

[198] PERRONE, C. Viva vaia: para compreender Augusto de Campos (via EUA). In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

Entretanto, antes da publicação da coletânea, o poema já havia sido editado em dois "livros de artista" que Augusto concebeu em parceria com Júlio Plaza: *Poemóbiles* (1974) e *Caixa Preta*. A versão manipulável de 1974 fez parte da série que o poeta concebeu para os "origâmis visuais" de Plaza, que aproveitam o movimento dos recortes e as dobras do papel para potencializar a leitura e a visualidade das propostas (Fig. 70).

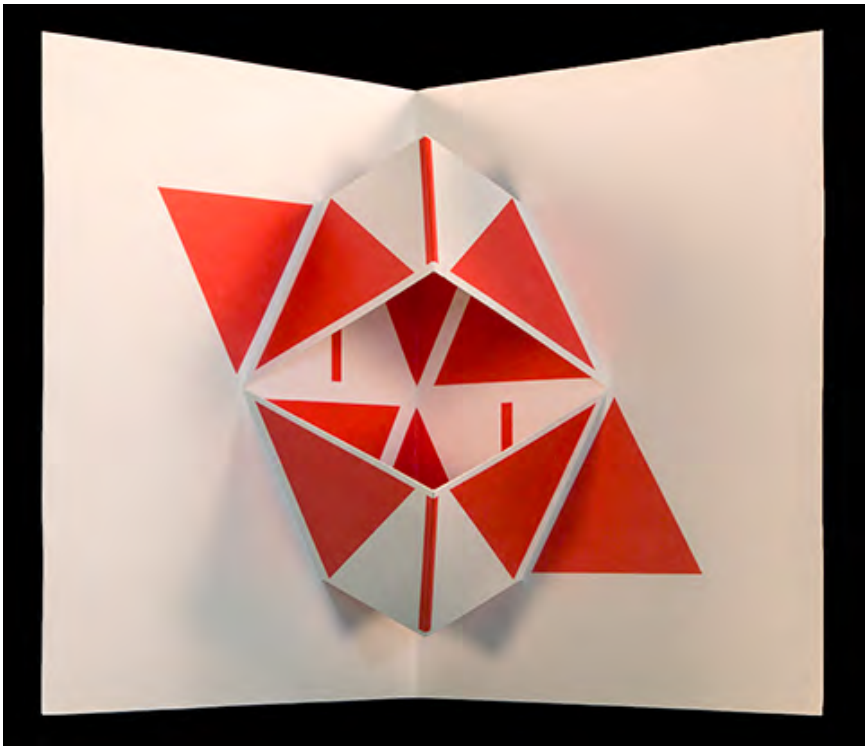

Figura 70 – *Viva Vaia* (1972/1974), versão em *Poemóbiles* (1974).
Fonte: <https://images.app.goo.gl/CgKN5rhTBq5evwPb6>.
Acesso: 14/04/2019

Na *Caixa Preta*, *Viva Vaia* teve duas versões distintas: a primeira, como objeto de papel dobrado para ser apoiado em uma superfície plana (Fig. 71); e a segunda, como capa do disco compacto (Fig. 72) que integra a publicação, com as gravações de Caetano Veloso para *O pulsar* (1975) e *lygia fingers*. O formato triangular da primeira proposta potencializa o significado poético por meio da repetição da forma do triângulo nas letras isomórficas e em ambas as faces do objeto que incorporou ainda uma dimensão escultórica.

Figura 71 – *Viva Vaia* (1972/1975), objeto de papel parte de *Caixa Preta* (1975).
Fonte: <https://images.app.goo.gl/pM5jpMnUuVcv1Zzw6>.
Acesso: 14/04/2019

Figura 72 – *Viva Vaia* (1972/1979), capa de disco de Caetano Veloso.
Fonte: <https://images.app.goo.gl/pM5jpMnUuVcv1Zzw6>.
Acesso: 14/04/2019

A versão em papel cartão serve ainda de modelo para uma série de múltiplos em acrílico (Fig. 73), exposta pelo poeta por ocasião do evento de lançamento da 3ª edição da antologia VIVA VAIA, em 2001. O objeto inspirou posteriormente a escultura apresentada na exposição *Projeto Verbivocovisual*, no Instituto Tomie Ohtake (2007), que por sua vez foi o ponto de partida para o penetrável de 5 metros de comprimento (Figs. 74 e 75), criado para a exposição "REVER". *Viva Vaia* juntamente com *Rever*, que deu título à mostra, foram os poemas com a maior variedade de suportes presentes na referida exposição. Além da versão escultórica penetrável, do poema-objeto múltiplo em acrílico, foi realizada uma nova versão em serigrafia de *Viva Vaia* e apresentados os originais editados na *Caixa Preta* e no *Poemóbiles*.

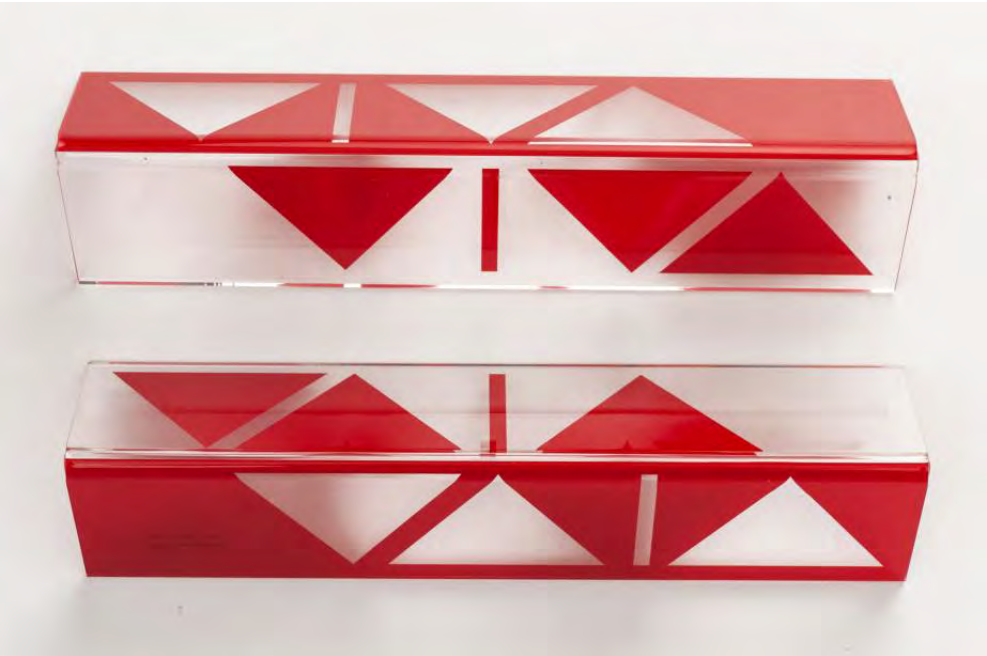

Figura 73 – *Viva Vaia* (1972/1990), objeto em acrílico.
Fonte: <https://images.app.goo.gl/6JM66aW7hUtQ9Lvu7>.
Acesso: 14/04/2019

Figura 74 – *Viva Vaia* (1972/2016), versão escultura penetrável, exposição “REVER”.
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 75 – *Viva Vaia* (1972/2016), versão escultura penetrável, exposição "REVER".
Fotografia: Fernando Laszlo

2.4 Livros artísticos

Em *Poemóbiles* e *Caixa Preta*, em parceira com Júlio Plaza, foram publicadas versões dos poemas *Viva Vaia* e outros inéditos. Ao longo de sua trajetória, o poeta editou poemas visuais e traduções em versões gráficas exclusivas e especialmente pensadas para dialogar com o suporte, em publicações que se encontram na fronteira entre o livro e o objeto. Conforme afirma Márcia Regina Pereira de Souza, "o livro de artista, (…) é todo produzido e idealizado pelo artista, entre formato, texto e imagem".[199]

Em meio a esta diversa e pulsante produção literária de seus livros, seis foram concebidos no limite tênue entre literatura poética e objeto de arte: *LINGUAVIAGEM*, *Poetamenos*, *Poemóbiles*, *Caixa Preta*, *Expoemas* e *Profilogramas*.

A edição de *LINGUAVIAGEM*, de 1967, foi desenhada pelo inglês Philip Steadman e impressa em Brighton, Inglaterra, em tiragem de 100 exemplares, seguindo o leiaute do poeta. Em 1970, Augusto realizou a primeira versão seguindo o original concebido por ele, que foi exposta em uma das vitrines da exposição "REVER". Formatado como um *folder* vertical com duas dobras, mostra o texto em ambas as faces. De um lado, a palavra LIN-GUA-VIA-

[199] SOUZA, Márcia Regina Pereira. **O livro de artista como lugar tátil**. Florianópolis. Ed.: UDESC, 2011.

GEM, dividida em quatro partes, em verde; e do outro, VIA-LIN-GUA-GEM, em azul, ambos em caixa-alta (Fig. 76).

Figura 76 – *LINGUAVIAGEM* (1967/1970), objeto de papel, exemplar de autor. Vitrine exposição "REVER". Fotografia: Fernando Laszlo

Posteriormente houve nova edição do poema em *Caixa Preta* e também na coletânea *VIVA VAIA*, no mesmo formato vertical com dobras e impressão nos dois lados. Nestas versões, o poema foi impresso com letras pretas sobre fundo branco, em uma face; e na outra, de maneira inversa (Fig. 77). Na exposição "Despoemas", realizada em 2014, na Document Art Gallery em Buenos Aires, organizada por Gonzalo Aguilar, o poema foi apresentado como escultura, em painéis de MDF autoportantes e dobradiças, tendo um lado com fundo roxo e letras brancas, e o outro invertido (Fig. 78). A experiência foi repetida em "REVER", no entanto, realizada conforme o leiaute publicado, em preto e branco (Figs. 79 e 80).

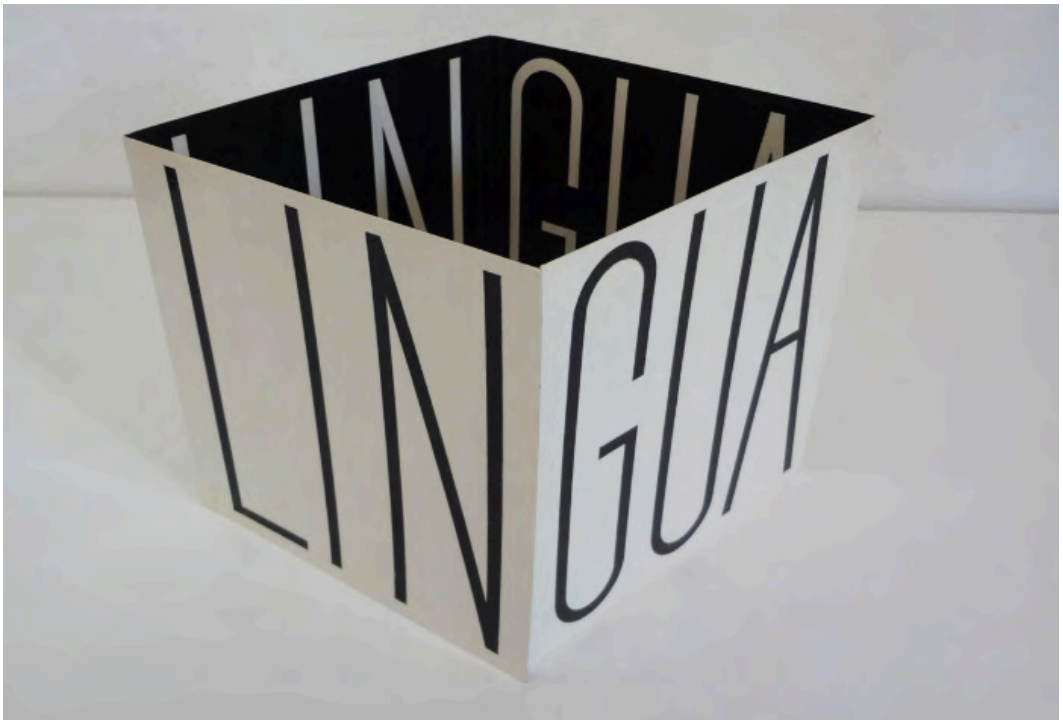

Figura 77 – *LINGUAVIAGEM* (1967/1970), versão original do autor de 1970.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Figura 78 – *LINGUAVIAGEM* (1967/2014), versão escultórica apresentada em Buenos Aires.
Fotografia: Gonzalo Aguilar

Figura 79 – *LINGUAVIAGEM* (1967/2016), versão escultórica apresentada em “REVER”.
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 80 – *LINGUAVIAGEM*, versão escultórica apresentada em “REVER”.
Fotografia: Fernando Laszlo

Após publicar de forma independente *Equivocábulos* (1970)[200], com o poema-objeto *LINGUAVIAGEM* em seu interior, e *Colidouescapo* (1971),[201] Augusto conseguiu, finalmente, viabilizar a produção de um livro exclusivamente dedicado a *poetamenos*, em comemoração ao aniversário de vinte anos de criação da série. Antes disso, os poemas haviam sido publicados apenas no raríssimo número de *Noigandres 2*, de 1955, em tiragem de somente 100 exemplares. O livro *poetamenos*, de 1973 (Fig. 81), foi impresso com sofisticado acabamento gráfico, composto por cartazes serigráficos coloridos, acondicionados em uma caixa-envelope.[202]

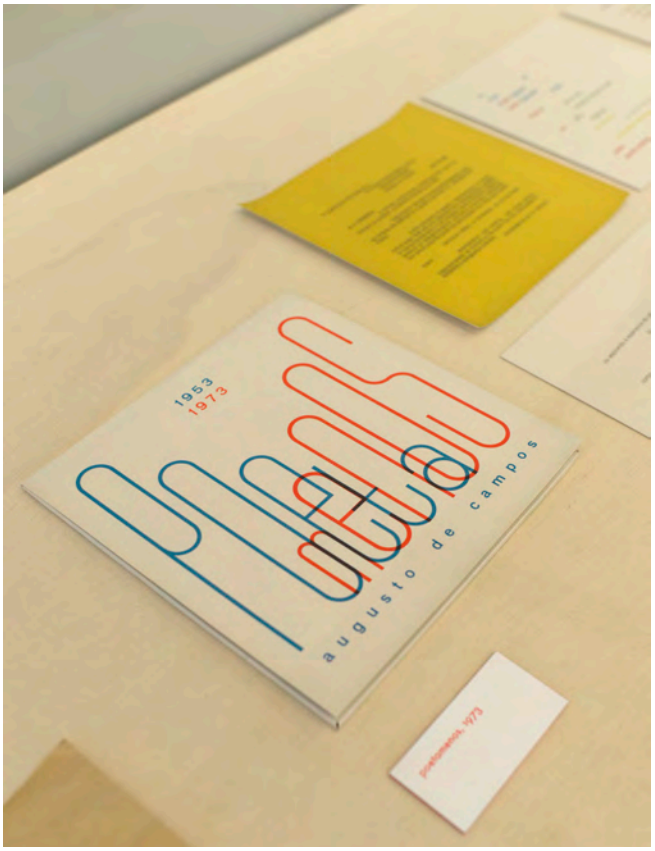

Figura 81 – *poetamenos* (1973), capa da edição comemorativa.
Fotografia: Fernando Laszlo

A parceria com Júlio Plaza foi uma das mais importantes da trajetória de Augusto de Campos. Conheceram-se em 1968, quando Plaza estava produzindo a publicação intitulada *Objetos* (1969) (Fig. 82), e para este álbum de formas plásticas tridimensionais, Augusto

[200] CAMPOS, Augusto de. **Equivocábulos**. São Paulo: Edições Invenção, 1971.
[201] CAMPOS, Augusto de. **Colidouescapo**. São Paulo: Edições Invenção, 1972.
[202] O *design* gráfico da capa foi realizado pelo próprio Augusto, e a edição contou ainda com o apoio financeiro de Erthos Albino de Souza, um dos grandes entusiastas e incentivadores da produção dos poetas concretos entre os anos 1970 e 1980. Em 2017, foi editada uma nova versão bilíngue na Argentina, em português e espanhol, coordenada por Gonzalo Aguilar, com tiragem de 100 exemplares, assinados pelo poeta.

concebeu os primeiros testes poéticos, que mais tarde iria chamar de "poemóbiles". No começo dos anos 1970, realizaram três obras gráficas que se tornaram fundamentais para a arte brasileira: *Poemóbiles*, *Caixa Preta* e *Reduchamp* (1976).

Movimento, dobras e formas criados por Plaza nas páginas duplas manipuláveis de *Poemóbiles* (Figs. 83 e 84) tornam-se o espaço ideal para Augusto plasmar pensamentos que vinham amadurecendo desde *poetamenos*.[203] Segundo a professora e semióloga Lucia Santaella (2004), "poemóbiles são coreografias de formas e cores que se atualizam à medida que o leitor movimenta duas páginas duplas de um livro desamarrado".[204] Um movimento de palavras percebido como antecipação das possibilidades digitais que viriam acontecer depois, com o advento da computação gráfica e do audiovisual. Alguns desses poemas foram concebidos especialmente para dialogar com o suporte, formas e cores das propostas de Plaza; outros são releituras de trabalhos antigos adaptados às novas possibilidades. A professora também sugere que aqui "as cores e formas vão surgindo como palavras, combináveis e recombináveis…",[205] mas reforça também o aspecto verbal das propostas. "Sem deixar de ser palavra, a palavra salta do seu leito sobre o papel e passa a existir como corpo volumétrico que se mexe como coisa viva".[206]

Figura 82 – Livro *Objetos* (1969), de Júlio Plaza, precursor do *Poemóbiles* (1974).
Fonte: <https://www.skinnerinc.com/auctions/2819T/lots/204>.
Acesso: 04/03/2019

[203] Introdução da série poetamenos de 1953, quando cita *"Filmletras, quem os tivera…"*
[204] SANTAELLA, L. A poética antecipatória de Augusto de Campos. SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, pp. 173/174.
[205] *Idem*.
[206] *Idem*.

Figura 83 – *Poemóbiles* (1974), concebidos por Augusto de Campos e Júlio Plaza.
Foto: Fernando Laszlo

Figura 84 – *Poemóbiles* (1974), concebidos por Augusto de Campos e Júlio Plaza.
Fonte: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/poemobiles>.
Acesso: 19/03/2019

Caixa Preta, publicação de 1975 (Figs. 85, 86 e 87), alude à *Caixa Verde* (Fig. 88), de Marcel Duchamp, e assim também reúne versões reduzidas de algumas obras de Júlio Plaza e Augusto de Campos. Selecionaram trabalhos que haviam produzido individualmente e criaram um novo, os *Cubogramas* (1975). Se em *Poemóbiles*, os poemas se adaptam a formatos pré-estabelecidos e padronizados pelo espaço da folha dupla, em *Caixa Preta*

tornam-se independentes, a partir da vontade construtiva objetual visual de cada um dos trabalhos.

Ao todo catorze trabalhos: *Luxo*, *Linguaviagem* e *Viva Vaia*, o disco compacto *Viva Vaia*, com as gravações de Caetano Veloso, a versão computadorizada de *cidade/city/cité*, um pôster impresso de *dias dias dias* da série poetamenos e uma impressão preto e branco do *popcreto*, *Olho por Olho*. Além destes, Augusto editou pela primeira vez os poemas *Fim* (1972), *Código*, *Tudo está dito* e cartazes impressos da tradução de *A rosa doente* (1974), de William Blake, que integra a série *Intradução*, e os primeiros três poemas da série *Stelegramas*: *O pulsar*, *O quasar* (1975), e *Miragem* (1975).

Figura 85 – Capa-caixa da *Caixa Preta* (1975), concebida por Augusto de Campos e Júlio Plaza.
Fonte: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/decamposaugusto>.
Acesso: 19/03/2019

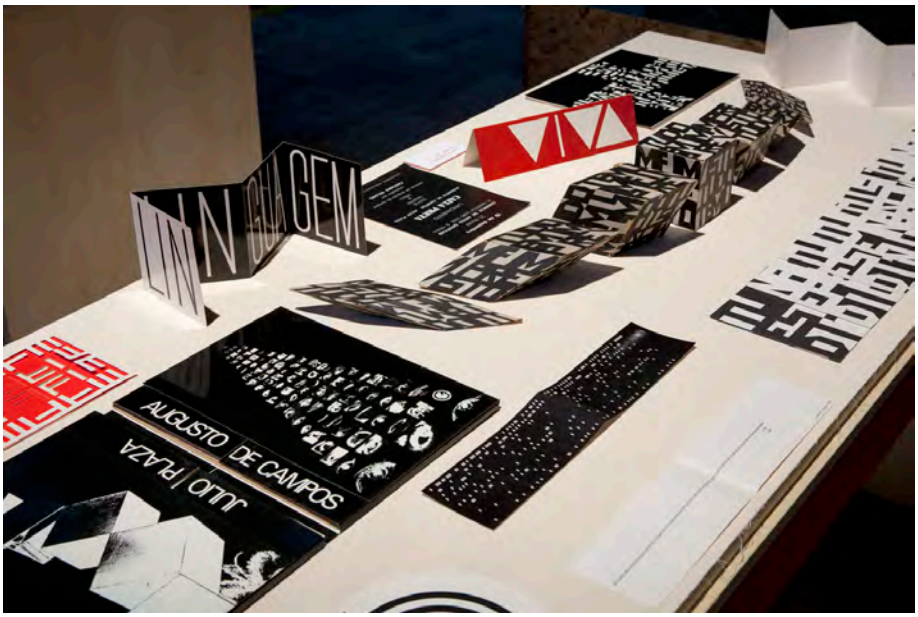

Figura 72 – Obras da *Caixa Preta* (1975), concebidas por Augusto de Campos e Júlio Plaza.
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 73 – Interior da *Caixa Preta* (1975), concebida por Augusto de Campos e Júlio Plaza.
Fonte: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/decamposaugusto/4107.html>.
Acesso: 19/03/2019

Figura 74 – *Boite Verte* (Caixa Verde) (1934), concebida por Marcel Duchamp.
Fonte: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-green-box-bride-stripped>.
Acesso: 22/03/2019

Em 1976, a dupla realizou *Reduchamp*, num formato mais próximo dos livros tradicionais. Seu conteúdo também homenageia Marcel Duchamp. Com leiaute não tão radical quanto os dois livros anteriores, mantém algumas experiências gráficas, como as dobras com poemas em movimento, de *Poemóbiles*. Outro destaque foi a capa, reproduzida também como cartaz (Fig. 89). Augusto apropria-se de adesivos de desenhos de latrinas para projetos arquitetônicos em alusão ao emblemático *readymade A Fonte* (*Le Fountain*, 1913). Nos anos seguintes, continuaram realizando projetos em parceria, como versões dos poemas em distintos suportes e exposições que, em sua maioria, tiveram a tecnologia como temática central.

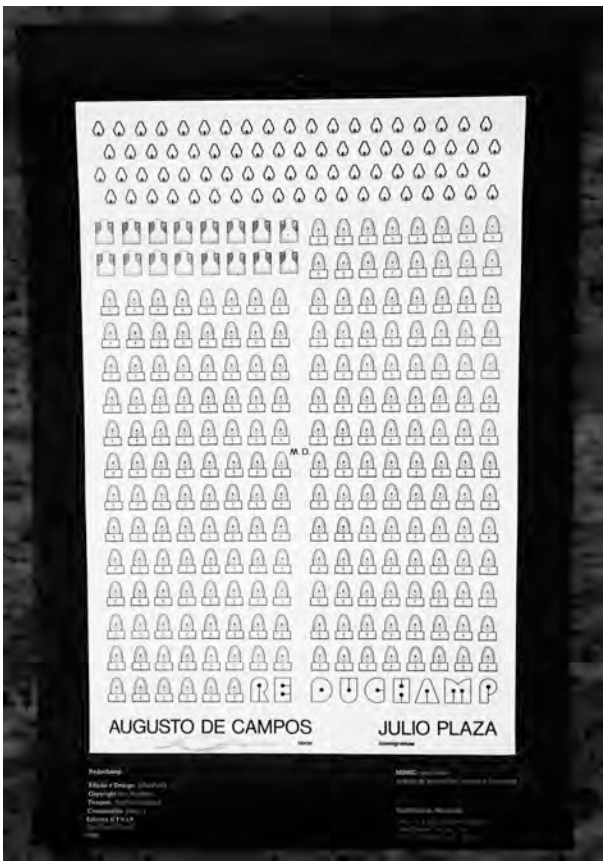

Figura 75 – Cartaz de lançamento de *Reduchamp* (1976), desenhado por Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Em 1985, em parceria com o *designer* gráfico Omar Guedes, realizou a produção de uma pasta de luxo contendo treze serigrafias, intitulada *Expoemas* (Fig. 90), "exposição de poemas" ou de "poemas para serem expostos" (CAMPOS, 2000) e sugerem o caráter plástico da proposta. Algumas impressões foram realizadas com a utilização de tintas especiais metalizadas, em tons dourados e prateados de poemas realizados entre os anos 1980 e 1984,

como *Anticéu* (1984) (Fig. 91), que tanto em serigrafia como na publicação posterior em *Despoesia* (1994) (Fig. 92), traziam marcações em braile ao longo do texto.

O alto-relevo acessível para deficientes visuais criou uma textura e ao mesmo tempo um ritmo de pontos e intervalos tácteis, que elevam a dimensão da obra para todos os leitores. Gonzalo Aguilar ressalta que, na parede, em versão serigráfica, a obra pôs "em questão o estatuto do espectador ao incitá-lo a violar o mandado de "não tocarás", próprio das artes visuais".[207] Ainda para Aguilar, "o tato, então, aparece em cena não somente para traduzir, (…) mas sobretudo para apalpar a página ou como diz o poema 'a pele do papel'".[208] Por esta especificidade *Anticéu* foi além do *verbivocovisual*, incluindo o tato, ou seja, o público no espaço e tempo de fruição. Para a exposição "REVER" foi produzida uma versão de 1 metro quadrado (Fig. 93), em resina acrílica branca leitosa, com o alto-relevo do braile e impresso o poema em serigrafia colorida, seguindo o mesmo leiaute publicado da sua segunda coletânea.

Figura 90 – Pasta aveludada que é a capa-invólucro das treze serigrafias de *Expoemas* (1985).
Fonte: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/decamposaugusto/4114.html>.
Acesso: 22/03/2019

[207] AGUILAR, G. O Olhar Excedido. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 46.
[208] *Ibidem*, p. 47.

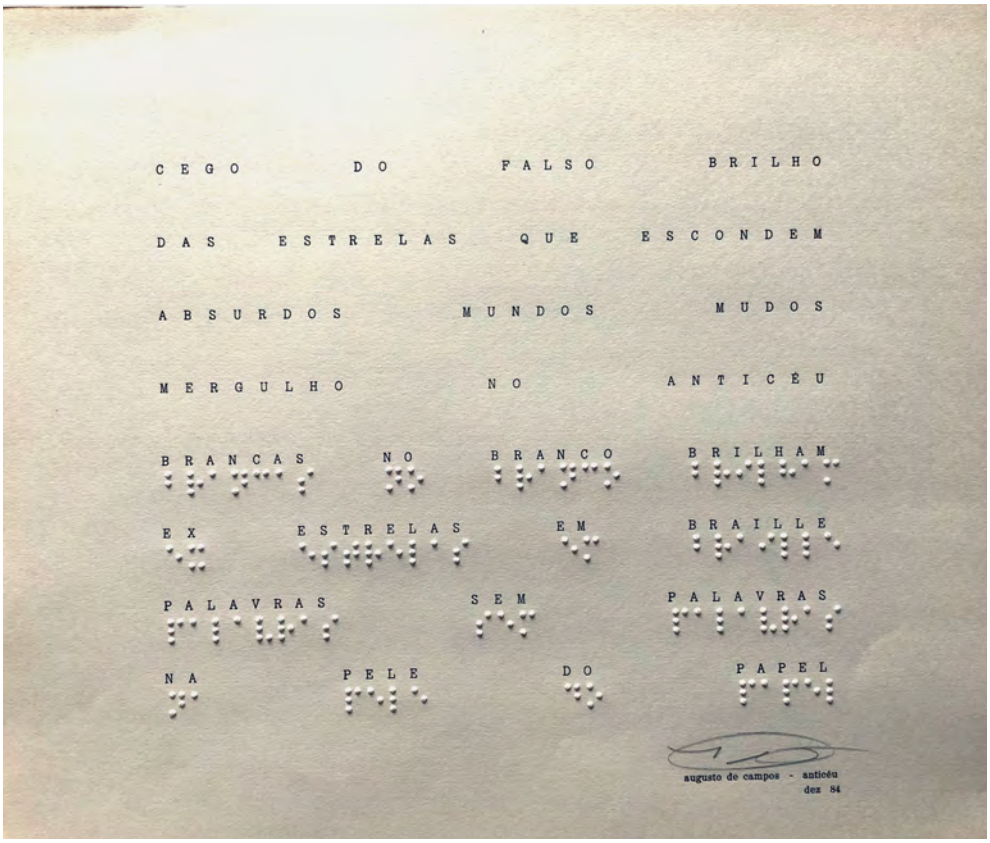

Figura 91 – *Anticéu* (1984), versão original com braile.
Fonte: Acervo pessoal Augusto de Campos

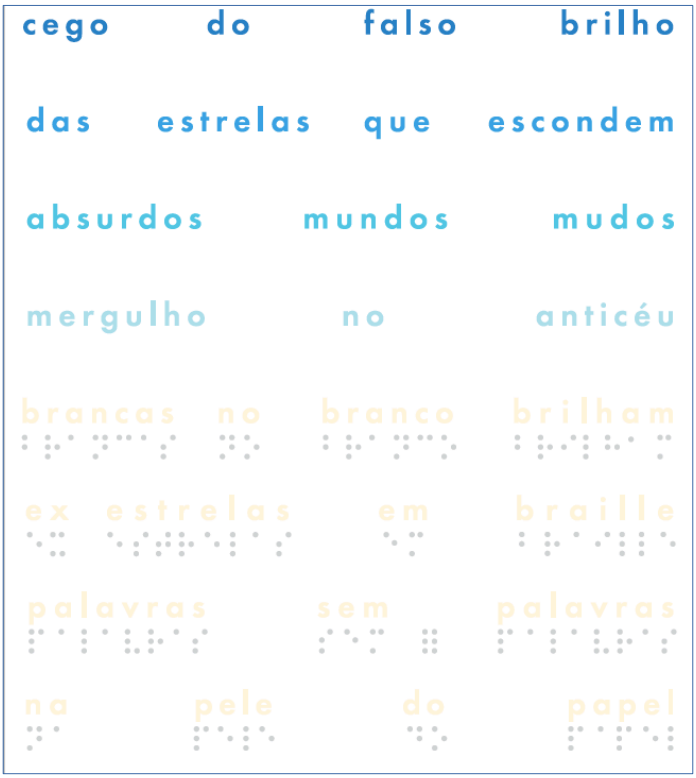

Figura 76 – *Anticéu* (1984), versão colorida publicada em *Despoesia* (1994).
Fonte: Acervo pessoal Augusto de Campos

Figura 77 – *Anticéu* (1984/2016) versão de parede medindo 1 m de altura por 1 m de largura, realizada em acrílico.
Foto: Fernando Laszlo

Os cartazes serigráficos de *Expoemas* foram impressos no formato A3. São os poemas *Anticéu*, *Limite* (1980), *Coraçãocabeça* (1980), *Todos os sons* (1980), *Pessoa* (1981), *Pó de Cosmos* (1981), *Viventes e vampiros* (1982), *Afazer* (1982), *Dizer* (1982), *S.O.S.* (1983), *Inestante* (1983), *Pós-Tudo* e *2ª Via* (1984) (Fig. 94). Publicados posteriormente em *Despoesia* (1994), em novas versões, em distintos suportes, como vídeos, objetos poéticos, esculturas, além de serigrafias.

Na exposição "REVER", foram produzidas novas versões de *Coraçãocabeça* (1980), *Pó de Cosmos* e *Inestante*, apresentados os vídeos *S.O.S.* e *Pós-tudo*; e de *Anticéu*, conforme descrito acima, e uma escultura de *2ª VIA* (Fig. 95). Esta última foi inspirada na forma e no

conteúdo do poema, e a peça tridimensional, confeccionada de madeira, remete à placa-sanduíche de publicidade de rua. Esta formalização resgatou ainda o uso de ferramentas e suportes utilizados em comunicação de massa, tão presentes ao longo de sua trajetória.

Figura 78 – Poema *2ª VIA* (1984), de Augusto de Campos, publicado em *Despoesia* (1994).
Fonte: CAMPOS (1994)

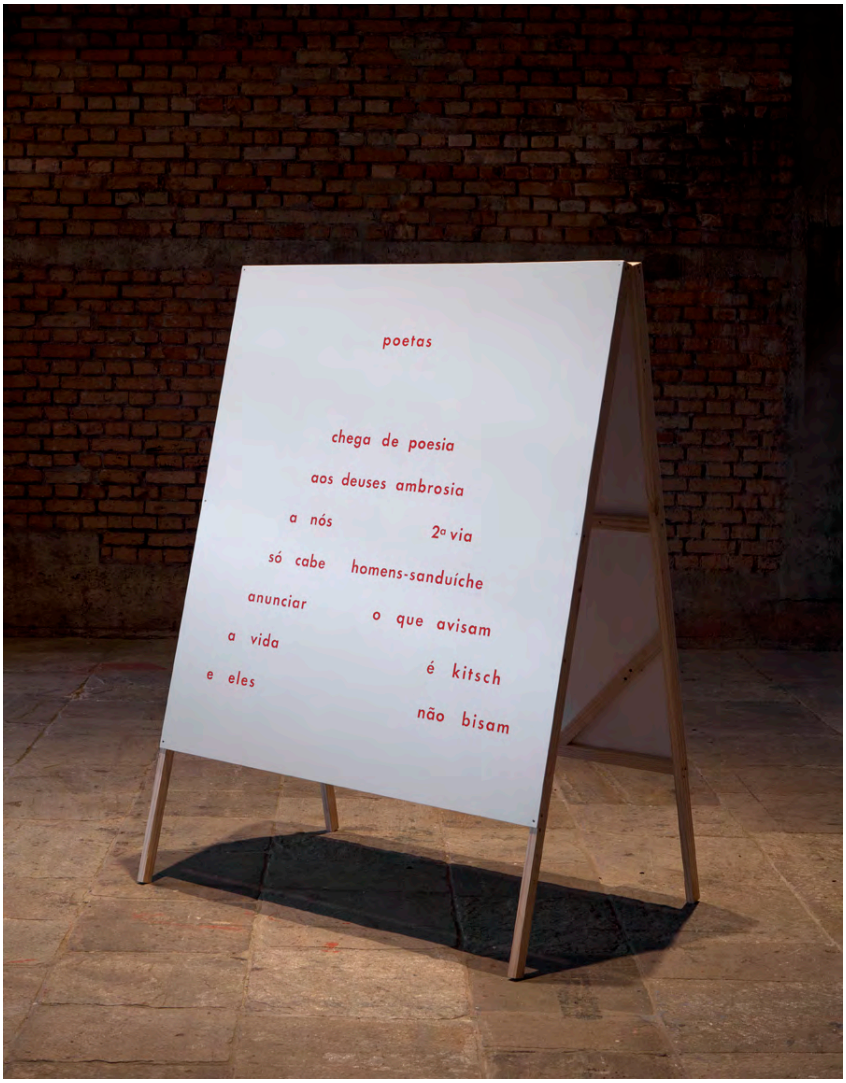

Figura 95 – Poema *2ª VIA (1984/2016)*, versão escultórica criada para a exposição "REVER".
Fotografia: Fernando Laszlo

Após *Expoemas*, Augusto publicou coletâneas, traduções e ensaios críticos diversos, sem, entretanto, o caráter experimental das primeiras. A única exceção foi *Profilogramas*, mais pelo conteúdo do que pelo formato, pois repete a solução gráfica de *Poetamenos* de 1973.

2.5 Letras desenhadas e esculpidas

Em 1973, Augusto criou para o poema *Código* (Fig. 96) uma tipografia específica que deu conta da ideia proposta. *Código* foi considerado por Kenneth Jackson um dos mais

simbólicos "ideogramas"[209] criados pelo poeta. Foi composto como uma imagem labiríntica formada por círculos concêntricos inteiros e interrompidos, o que à primeira vista torna difícil o reconhecimento do teor verbal. A letra "g" seria a provável pista inicial para um jogo de decifração de leitura. Diferentes palavras formam-se na busca pelo conteúdo, a exemplo de *god*, *dog* ou *digo*. Jackson chama *Código* de "poema-enigma",[210] e ressalta o efeito *trompe-l'oeil* da "estrutura estranha na sua totalidade".[211] Ele ressalta a dificuldade no reconhecimento do conteúdo e sua característica transitória para os leitores, que "depois começam a ver outras imagens ou leituras que se formam diante dos olhos, como se a primeira imagem tivesse mudado".[212]

Já para Aguilar, *Código* "funciona como um ideograma que lembra os discos ópticos de Duchamp por seu efeito hipnótico…",[213] e destaca a semelhança entre o poema e o filme *Anemic Cinéma* (1926) (Fig. 97), de Duchamp.

---

[209] JACKSON, K. D. Augusto de Campos e o *trompe-l'oeil* da poesia concreta. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 23.
[210] *Idem*.
[211] *Idem*.
[212] *Idem*.
[213] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 278.

Figura 96 – *Código* (1973), poema visual de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo pessoal Augusto de Campos

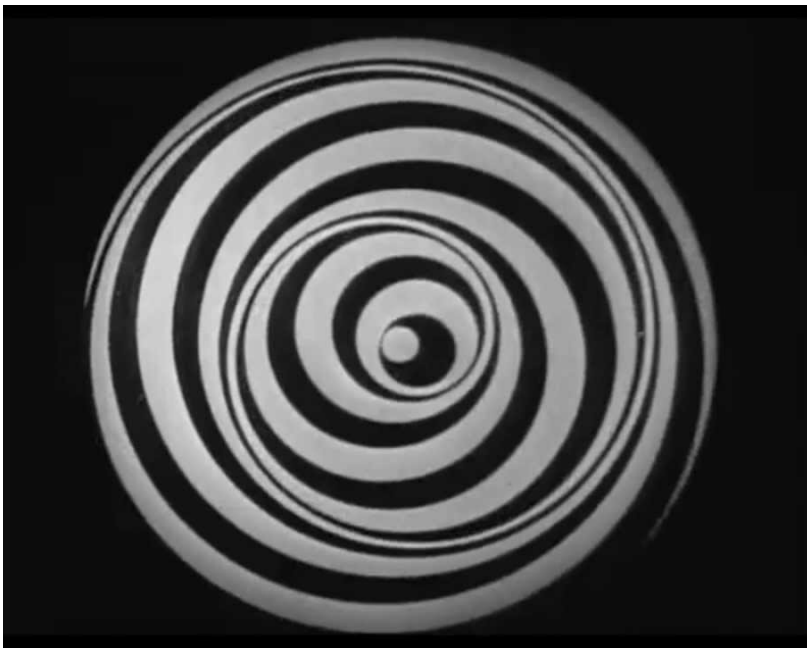

Figura 97 – *Frame* de *Anemic Cinéma* (1926), animação de Marcel Duchamp
Fonte: Extraído do vídeo disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc>.
Acesso: 22/03/2019

Na primeira edição em *Caixa Preta*, o poema tem um formato circular, (∅ 20,5cm), com letras pretas impressas sobre um papel cartão branco (Fig. 98). Integrou a coletânea *VIVA*

VAIA e foi publicado em diversos livros e revistas, tendo sido escolhido como título e "logotipo" de uma revista de poesia visual editada em Salvador, por Erthos Albino de Souza e Antônio Risério, que circulou entre 1973 e 1989 (Fig. 99).

Figura 98 – *Código* (1973/1975), primeira edição que saiu na *Caixa Preta* (1975).
Fonte: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/collective/4107.html>.
Acesso: 22/03/2019

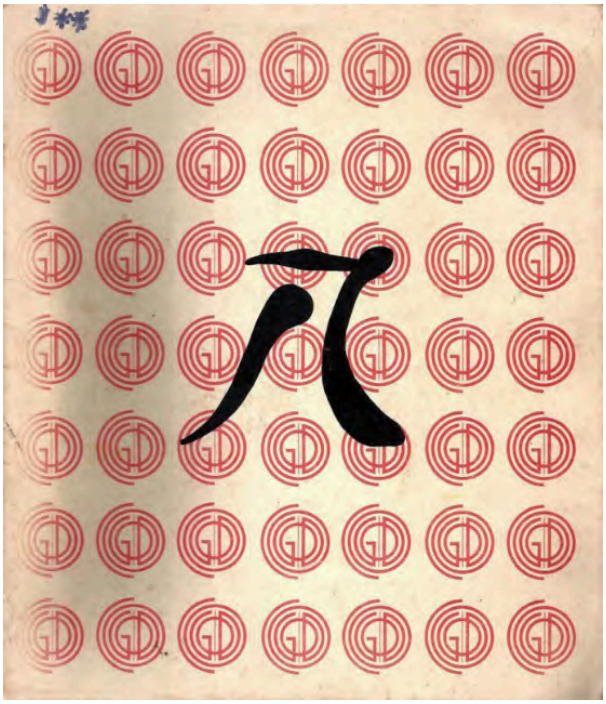

Figura 99 – Capa da revista *Código* (1984).
Fonte: <https://images.app.goo.gl/AcdhnCCeymx24pVC9>.
Acesso: 22/03/2019

A versão escultórica (Fig. 100), concebida para a exposição “REVER” em 2016, teve como inspiração as circunferências móveis da artista brasileira Mary Vieira (Fig. 101), e recorda ainda algumas experiências de Alexander Calder (Fig. 102). A obra foi acoplada de forma que o público pudesse interagir com as letras do poema. Devido a este caráter ativável da escultura e da possibilidade de girar as letras em torno do eixo central, a versão possibilita novas leituras para o poema. A participação do público, que já era necessária com a leitura investigativa para sua revelação, tornou-se fundamental na interatividade física com o objeto.

Figura 100 – *Código* (1973/2016), escultura interativa criada em 2016.
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 79 – *Polivolume*: *Disco Plástico* (1953/62), de Mary Vieira
Fotografia: Cecília Bastos/USP Imagens
Fonte: <https://jornal.usp.br/cultura/a-arte-faz-a-hora-nao-espera-acontecer/>.
Acesso: 23/05/2019

Figura 80 – *Sem título* (1934), de Alexander Calder.
Fonte: <https://artblart.com/tag/alexander-calder/>.
Acervo: Calder Foundation
Acesso: 22/03/2019

Além de *Código*, também foram apresentadas na "REVER", em versões tridimensionais, *ovo novelo* e *Vida*, já mencionadas, *Amortemor* (1970) e *Rever* (1970). Esta última com a escrita alterada pelo poeta, nas duas letras finais "e" e "r", espelhadas (Fig. 103).

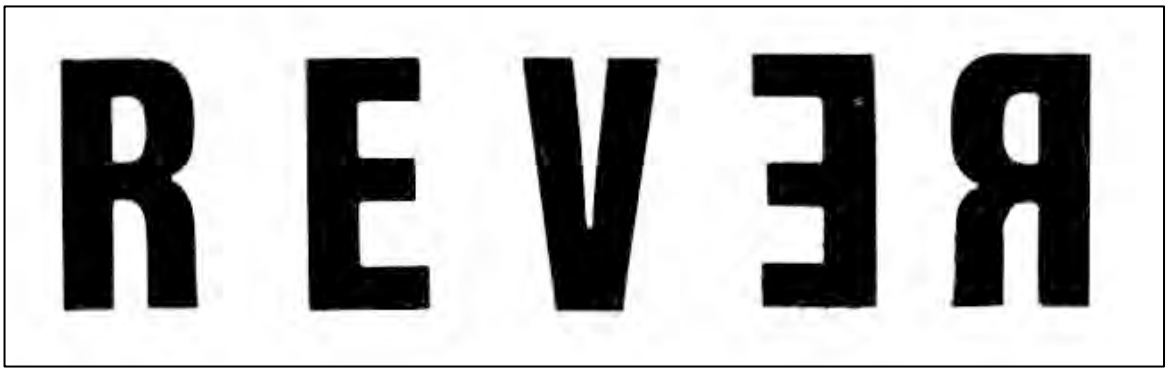

Figura 103– Poema *Rever* (1970), de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

A primeira publicação de *Rever* ocorreu em *Equivocábulos*, como uma página solta em papel plástico transparente, ressaltando a proposta do palíndromo e a possibilidade de leitura em ambos os lados. *Rever* foi reeditado como um dos manipuláveis de *Poemóbiles* (Fig. 104), em sua versão original, em *VIVA VAIA*, com fonte *futura bold*, todas as letras maiúsculas, impressas em preto sobre fundo branco. Em 1981, *Rever* tem sua primeira versão holográfica realizada pelo físico John Webster a partir do desenho de Wagner Garcia; e em 1987, uma segunda edição produzida por Moysés Baumstein[214] (Figs. 105 e 106).

[214] Moysés Baumstein foi um artista brasileiro multidisciplinar que desenvolveu importante pesquisa sobre a terceira dimensão com o uso de óculos e é conhecido por sua experimentação em Super 8. Em 1981, fundou a Videcom, produtora de vídeo, e em 1982, iniciou experimentações com holografia.

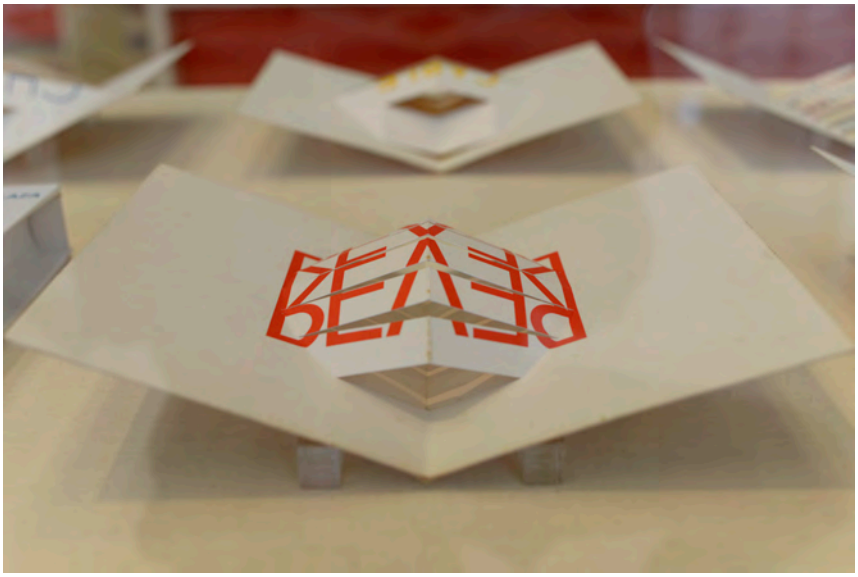

Figura 81 – *Rever* (1970/1974), de Augusto de Campos.
Fotografia: Fernando Laszlo

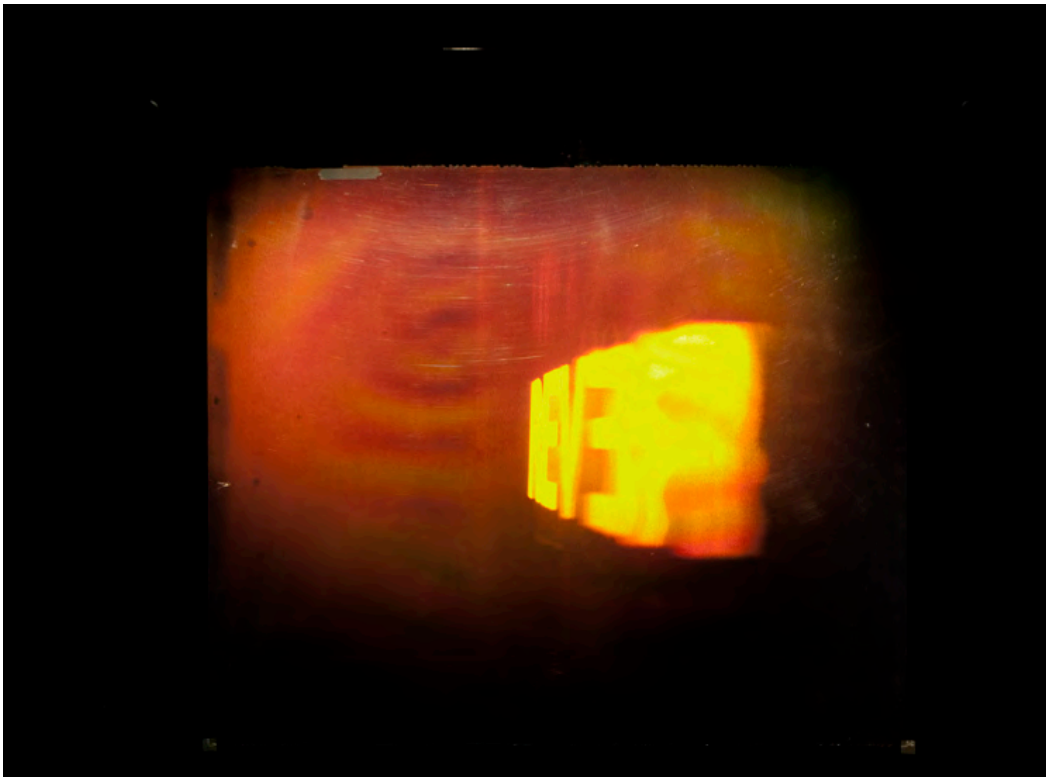

Figura 82 – Holografia *Rever* (1970/1987), de Augusto de Campos, apresentada em “REVER”.
Fotografia: Fernando Laszlo

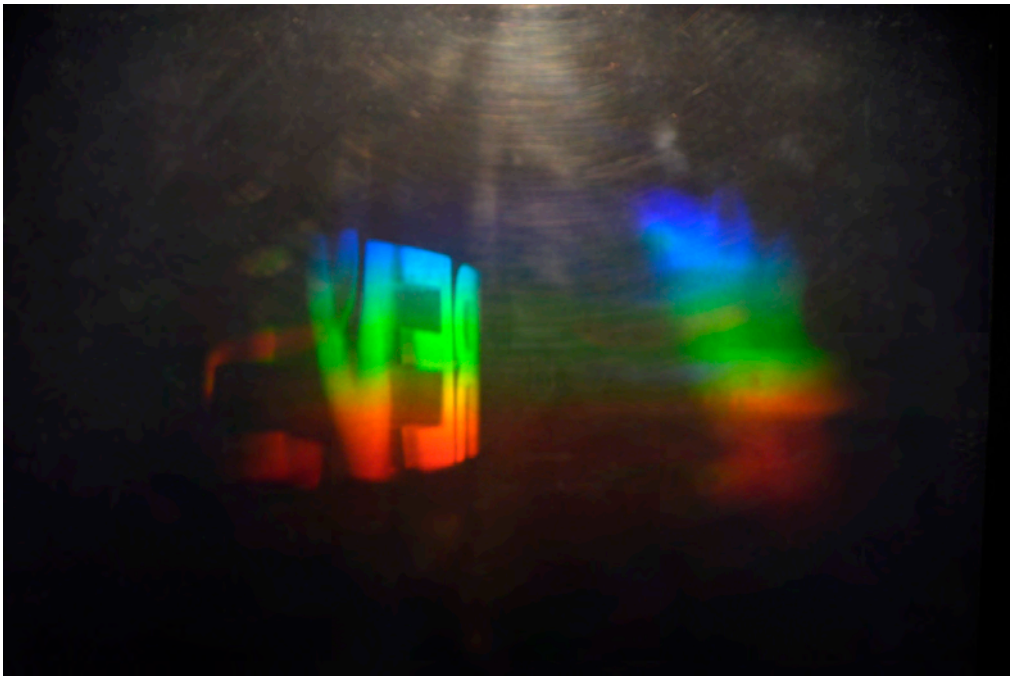

Figura 106 – Holografia *Rever* (1970/1987), de Augusto de Campos, apresentada em “REVER”.
Fotografia: Fernando Laszlo

Ainda em 1987, Garcia realizou uma versão em neon azul (Fig. 107), que serviu de inspiração para a escultura luminosa de parede na exposição do SESC Pompeia (Fig. 108). *Rever* foi escolhido como título desta mostra e ganhou, na oportunidade, uma nova versão gráfica desenhada por Daniel Trench e Celso Longo, adaptada tanto na sinalização quanto nas peças gráficas (Figs. 109 e 110). O fundo vermelho e as letras brancas escolhidas pelos *designers* aproximaram esta nova versão do poema *Viva Vaia*, sendo ambos trabalhos que tiveram inúmeras versões.

Figura 83 – *Rever* (1970/1987), versão em neon azul, desenhada por Wagner Garcia.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Figura 84 – *Rever* (1970/2017), versão escultórica em neon, exibida em “REVER”.
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 85 – *Rever* (1970/1987), logomarca da exposição, desenhada por Celso Longo e Daniel Trench.
Fonte: Arquivos exposição “REVER”

Figura 110 – *Rever* (1970/1987), logomarca da exposição, desenhada por Celso Longo e Daniel Trench. Fotografia: Fernando Laszlo

Amortemor (1970) (Fig. 111), aparece primeiramente em *Equivocábulos*, e posteriormente em *VIVA VAIA*, em um capítulo com o mesmo título da publicação anterior. Na composição, a palavra *amor* abre espaço para que a palavra *morte* penetre em seu interior, fundindo gradativamente as duas para formar o título do poema: *Amortemor*. O uso de letras brancas e pretas, cores consideradas opostas, ampliou a potência semântica do poema que se estrutura nestas duas palavras, princípios *freudianos* dos impulsos vitais.

Na exposição foi apresentado em uma nova versão de *Amortemor* (Fig. 112), composta por letras de isopor recortadas a *laser*, pretas e brancas, afixadas diretamente na parede (Fig. 113). O triângulo preto do leiaute original que delimita as letras brancas da palavra morte foi pintado diretamente sobre o painel branco com o uso de uma forma geométrica dentro da outra, o triângulo preto no quadrado branco.

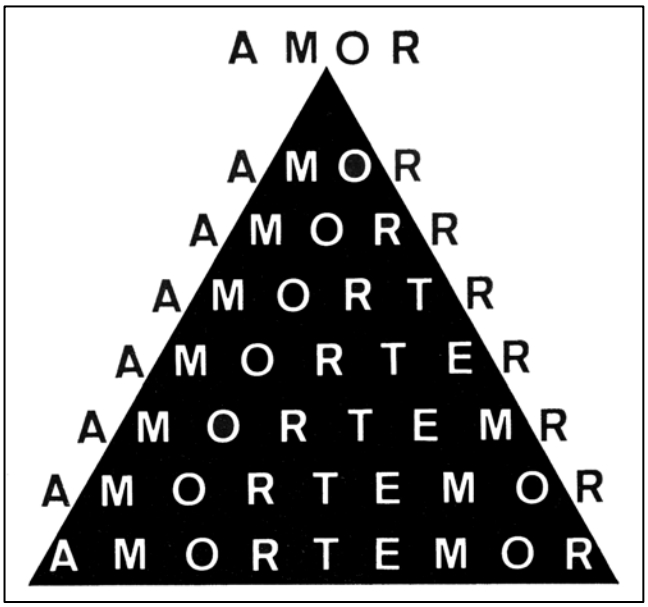

Figura 86 – *Amortemor* (1970), de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

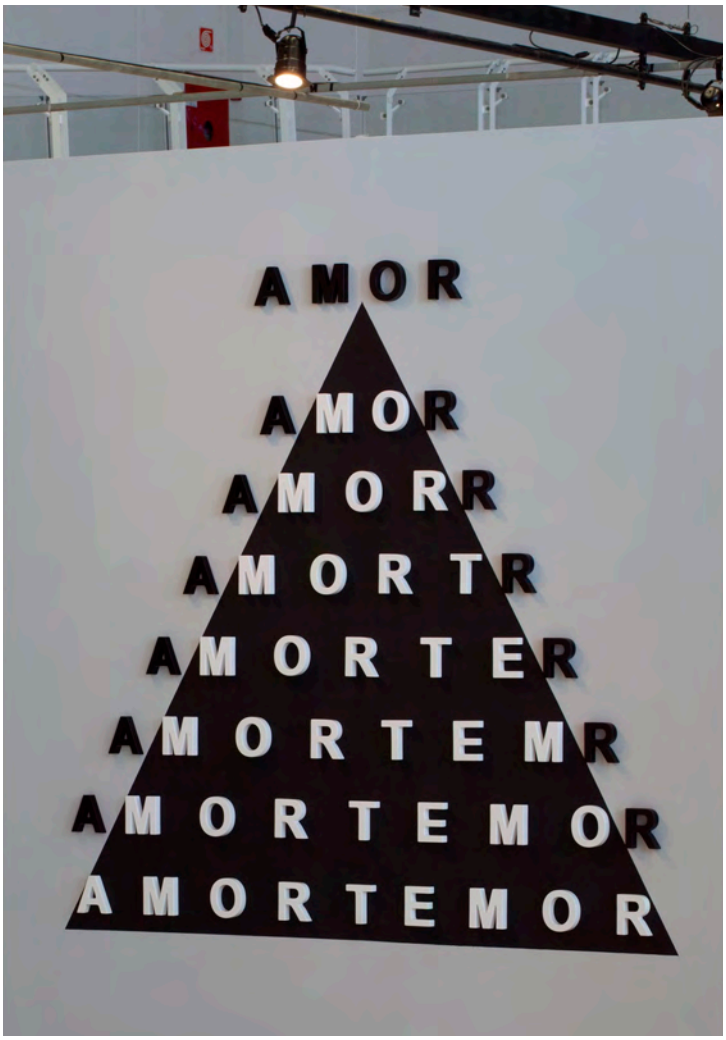

Figura 87 – *Amortemor* (1970/2016), versão escultórica instalativa.
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 88 – *Amortemor* (1970/2016), detalhe das letras volumétricas da versão escultórica de 2016.
Fotografia: Fernando Laszlo

As letras dos poemas *Tudo está dito* (1974), *Código* e *Rever* foram desenhadas por Augusto. O poeta realizou estudos a lápis, com distintas formatações para as várias fases do poema, nos quais utilizou papéis quadriculados para dispor as variações verbais (Fig. 114).

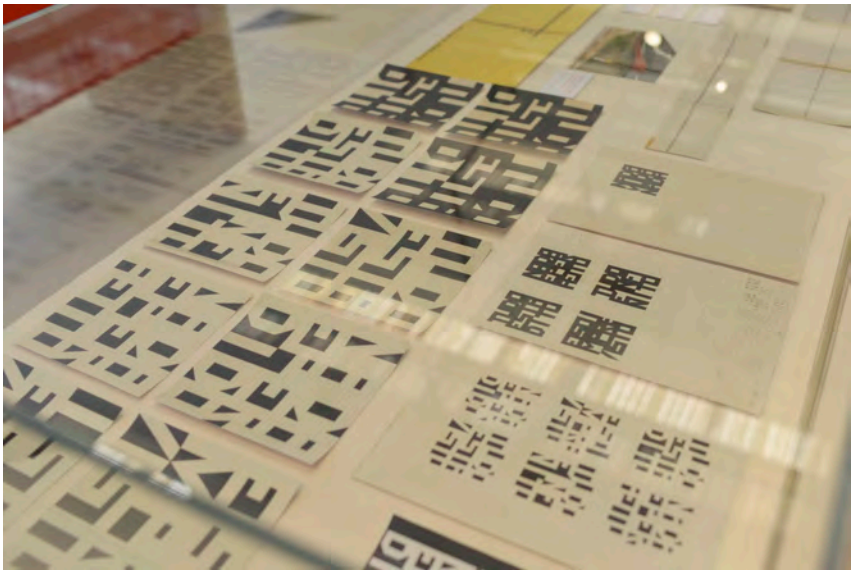

Figura 89 – *Tudo está dito* (1974), detalhe dos estudos originais de Augusto de Campos datados de 1974.
Fonte: Acervo Augusto de Campos
Fotografia: Fernando Laszlo

Na *Caixa Preta* o poema foi publicado com as seis frases separadas, em folhas no formato 15,5 x 15,5 cm, e propunha uma leitura sequencial, como em um vídeo (Fig. 115). Na segunda versão, na coletânea *VIVA VAIA*, impresso na íntegra em uma única página (Fig. 116), como um poema-cartaz, que esteticamente lembra grafismos tribais, concretos ou abstratos, o que amplia o caráter plástico da composição e o efeito *trompe-l'oeil*. Em uma leitura rápida, as palavras desaparecem no denso traço das retas brancas, interligadas sobre fundo negro. O desenho retilíneo das fontes e o encontro quase sem espaçamento entre as letras tornam a leitura um verdadeiro desafio, solucionado apenas com o apoio da versão audiovisual dos anos 2000.

Figura 90 – *Tudo está dito* (1974/1975), versão publicada na *Caixa Preta* (1975).
Fonte: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/poetry/decamposaugusto>.
Acesso: 05/04/2019

Na exposição "REVER", além do processo de criação e da versão da *Caixa Preta*, apresentados em vitrines, o poema foi exibido como um dos vídeos no espaço expositivo (Fig. 116), e ainda como uma serigrafia na "linha do tempo serigráfica", que integrava a mostra.

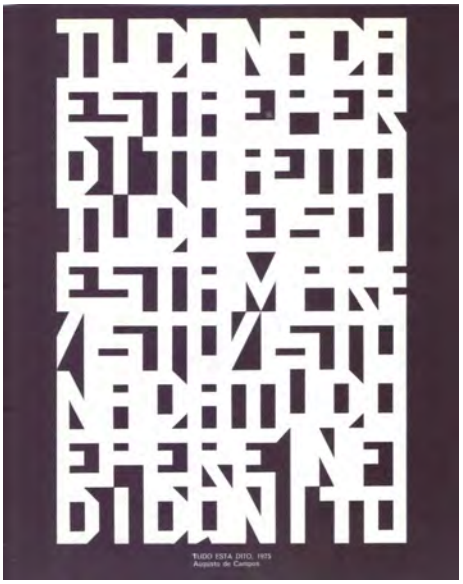

Figura 91 – *Tudo está dito* (1974/1975), versão publicada na *Caixa Preta* (1975).
Fonte: <https://images.app.goo.gl/EMsFp3n1cHbSGPsv8>.
Acesso: 05/04/2019

Figura 117 – *Tudo está dito* (1974/1992), versão audiovisual exibida em “REVER”.
Fotografia: Fernando Laszlo

2.6 Transletras

No fim dos anos 1960, a tipografia passou a ser um dos principais campos de interesse do poeta. As fotocomposições, incluindo aqui as "fotoletras", começam a ser amplamente utilizadas pelo meio gráfico com o advento do *offset*. Também o *transfer*, ou letras transferíveis, tornou-se ideal para impressão de pequenos textos e passou a ser largamente utilizado por *designers* e publicitários. No Brasil, as fontes transferíveis disponíveis eram principalmente as da empresa inglesa *letraset*, nome pelo qual ficaram conhecidas (Fig.118).

Augusto viu naquele arsenal tipográfico uma verdadeira babel de possibilidades para organizar visualmente seus poemas. As dezenas de fontes disponíveis, carregadas de signos embutidos nas formas, traços e curvas dos variados desenhos das letras, impulsionaram o fazer criativo do poeta.

Em 1974, Augusto realizou as primeiras experiências utilizando *letraset* para compor seus poemas. Até 1985 produziu cerca de sessenta cartazes, diferentes versões de aproximadamente quarenta poemas, entre autorais e traduções, amparado pela facilidade de experimentar possibilidades compositivas com rigor formal.

A simplicidade de acesso e execução da técnica permitiram ao poeta resgatar nesse processo o conceito das *filmletras* de *poetamenos* e colocar as palavras, sílabas e letras em constante deslocamento no papel, um movimento que antecipou sua produção audiovisual que se deu alguns anos depois.

Os primeiros poemas concebidos com *letraset* foram *homage to edward fitzgerald* (1974) (Fig. 119) e as "intraduções" *Se eu não vejo* (1974), de Bernart de Ventadorn; *Pés de pua* (1974) (Fig. 120), de Gregório de Matos; e *A rosa doente* (1974) (Fig. 121), de William Blake, em três versões distintas. Uma delas, publicada na *Caixa Preta*, em conjunto com os três primeiros da série *Stelegramas*: *O pulsar*, *O quasar* e *Miragem* (Fig. 122). Segundo Aguilar, "com os *Stelegramas*, Augusto de Campos volta-se definitivamente para a poesia visual, tornando a página como unidade espacial".[215]

[215] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 372.

Figura 92 – Cartelas de Letraset.
Foto: Daniel Rangel

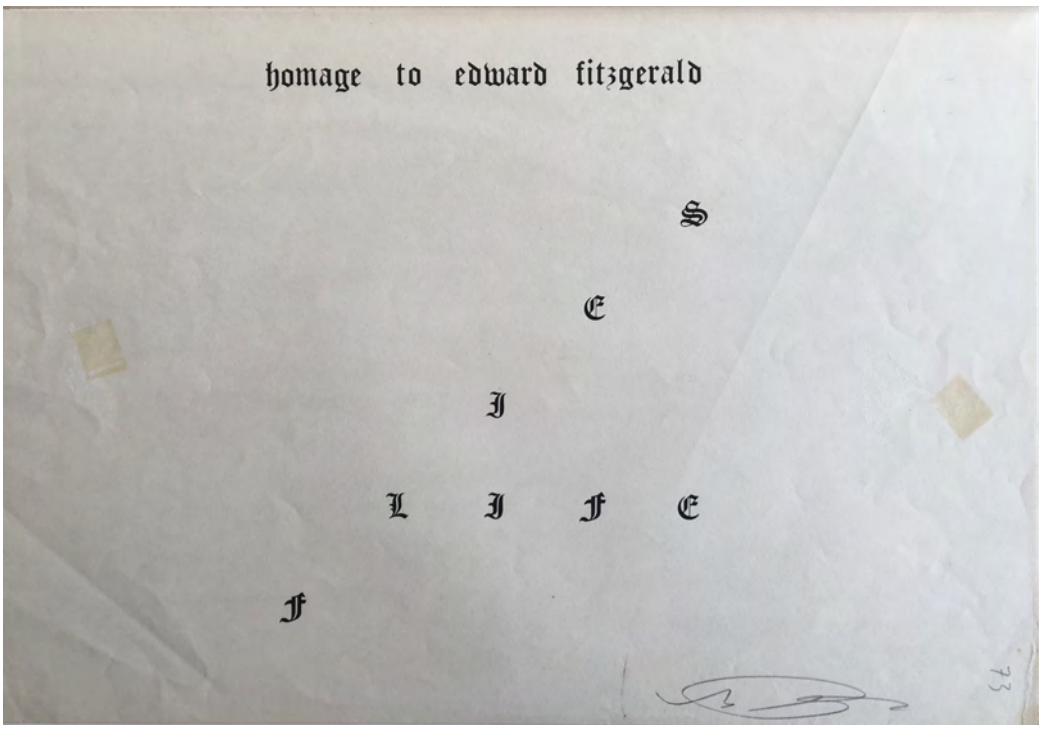

Figura 119 – *homage to edward fitzgerald* (1974), primeiro poema de Augusto de Campos em *letraset*.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

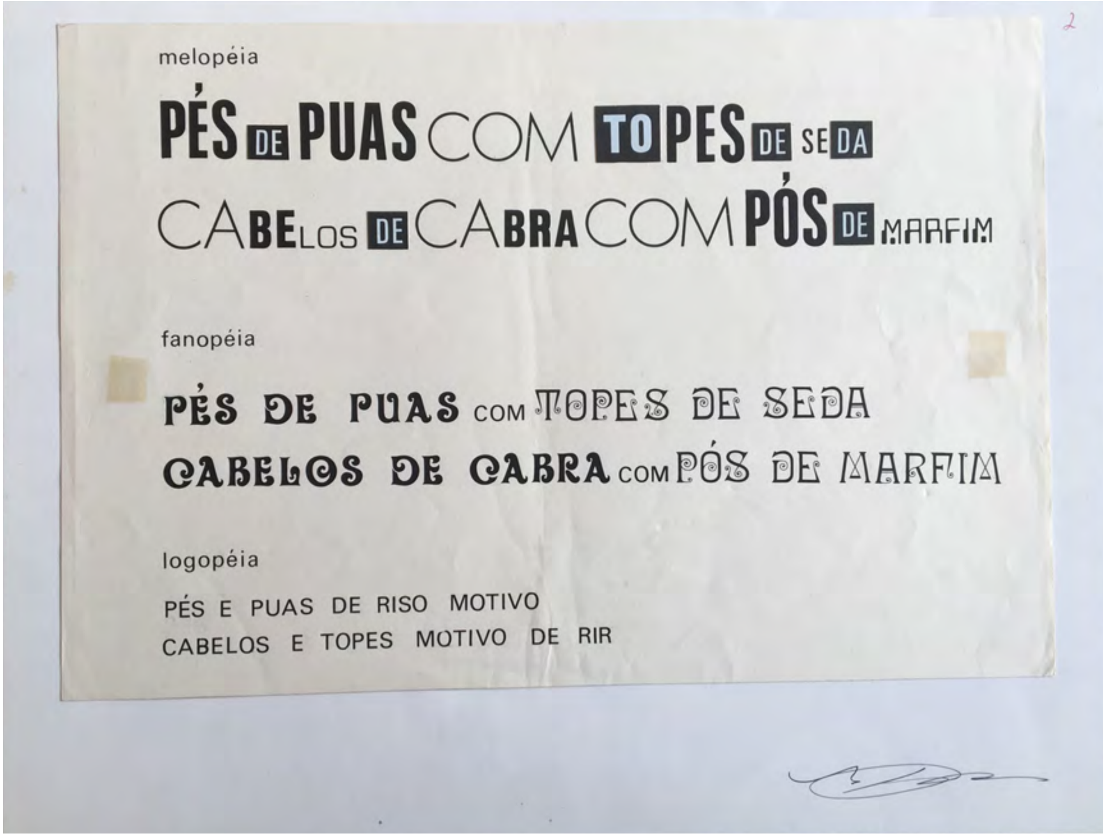

Figura 93 – *Pés de pua* (1974), de Gregório de Matos, “intradução” de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

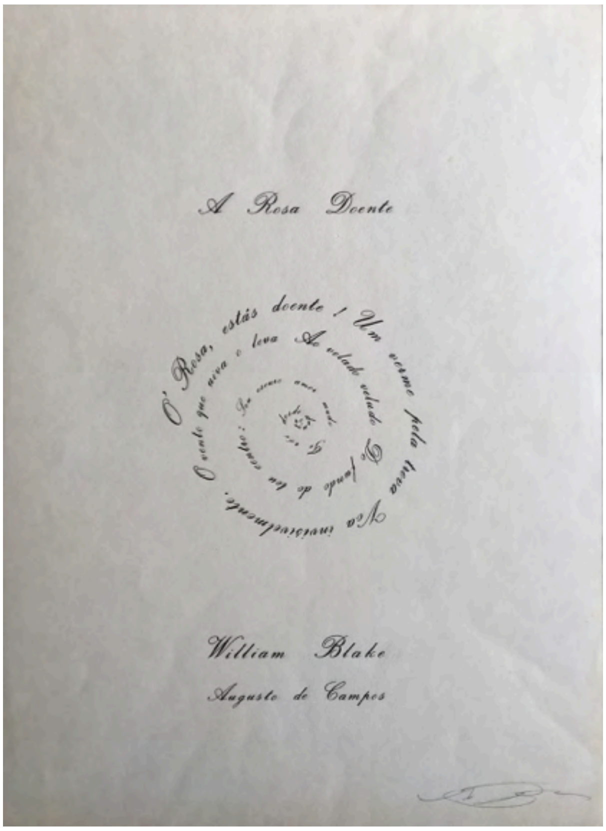

Figura 121 – *A Rosa Doente* (1974), de William Blake, “intradução” de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

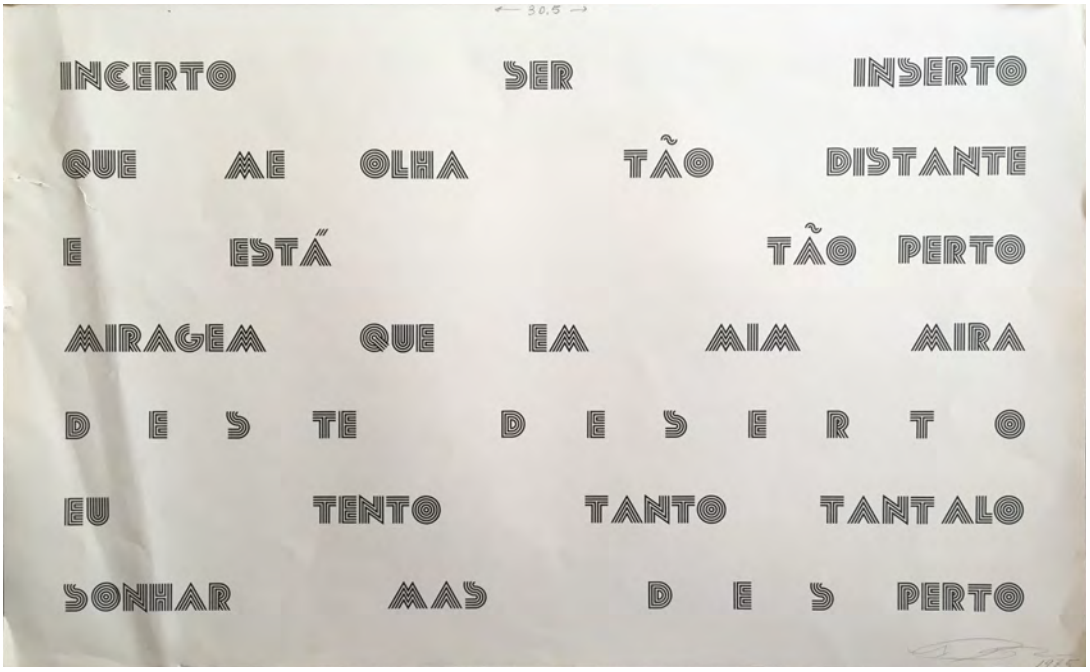

Figura 122 – *Miragem* (1975), da série *Stelegramas*.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

O quasar e O pulsar podem ser considerados poemas-irmãos; ambos abordam temas relacionados à física quântica e à relação do homem com o espaço sideral. Apesar de concebidos com letras adesivas pretas sobre fundo branco (Fig. 123), nas primeiras versões, publicadas na *Caixa Preta* e na coletânea *VIVA VAIA*, Augusto formalizou o poema com letras brancas em fundo preto (Fig. 124), com o intuito de ressaltar o caráter luminoso da tipografia. Santaella chamou as letras de *O quasar* de "pontos de luz que vibram perfazendo significados".[216] O formato circular e desfocado dos pontos luminosos cria um efeito parecido com o farol de um carro. Em 1982, ressaltando esta característica, *O Quasar* foi apresentado como um grande painel luminoso (Fig. 125), instalado na antiga Praça do Correios, com vista para o Vale do Anhangabaú, em São Paulo, em versão concebida em parceria com Júlio Plaza. Esta intervenção pública inspirou o objeto de luz criado para a exposição "REVER" (Fig. 126). Aqui, a obra foi realizada em acrílico preto perfurado com luzes de *led* em seu interior forrado por um acrílico leitoso branco.

[216] SANTAELLA, L. A poética antecipatória de Augusto de Campos. SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 176.

Figura 94 – *O quasar* (1975), da série *Stelegramas*.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

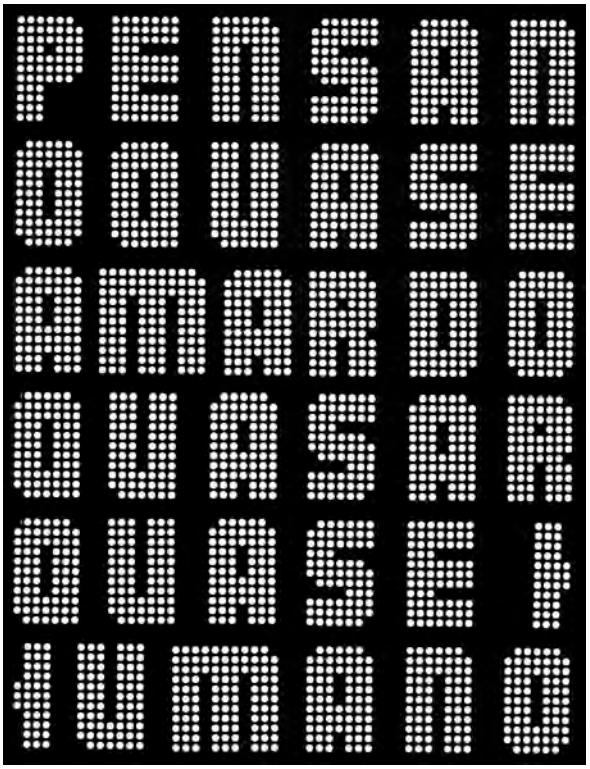

Figura 124 – *O quasar* (1975), da série *Stelegramas.*
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Figura 125 – Painel de *O quasar* (1975/1982) apresentado no Vale do Anhangabaú – São Paulo (SP).
Fonte: <https://piktag.net/poetamenos/photo/1931905077784607252_7244633007>.
Acesso: 04/04/2019

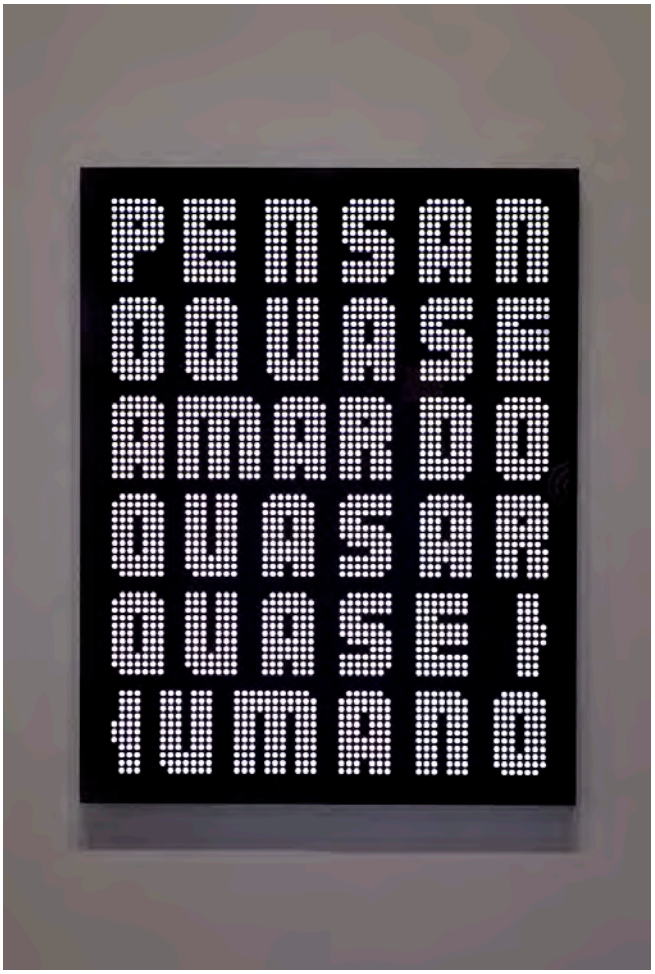

Figura 95 – *O quasar* (1975/2016), objeto de luz criado para exposição “REVER”.
Fotografia: Fernando Laszlo

O pulsar (Fig. 127) foi comparado por Aguilar (2004) a *Un coup de dés*, de Mallarmé. Segundo o argentino, em consonância com o pensamento de Paul Valéry a respeito do poema de Mallarmé, Augusto buscou ali "elevar a página à potência de um céu estrelado".[217] A obra-prima do poeta brasileiro foi publicada como um cartaz e impressa na contracapa de *Caixa Preta*, e em gravação musicada por Caetano Veloso e disponibilizada no disco compacto que integra a publicação.

A versão final de *O pulsar* utiliza o tipo *Baby Teeth* (Fig. 128), criado pelo *designer* Milton Glaser e disponibilizado pela empresa *Letraset*. Na coletânea VIVA VAIA, o poema foi impresso em página tripla, e uma destas páginas se abria para fora do livro. Durante o processo de concepção, o poeta formalizou duas versões distintas com *letraset*, ambas exibidas na exposição "O Pulsar",[218] na galeria Luciana Brito, em São Paulo, em 2017, sendo que a primeira com tipos "*futura light*" (Fig. 129).

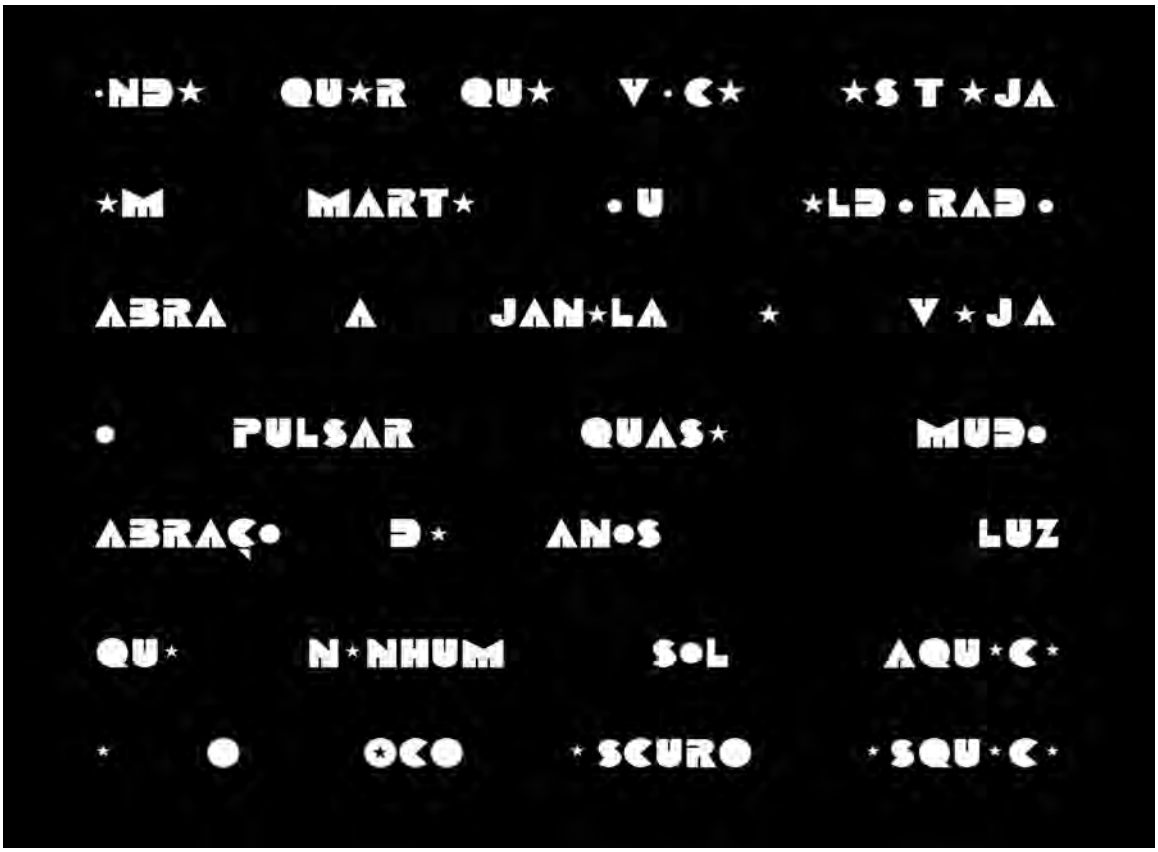

Figura 96 – *O pulsar* (1975), da série *Stelegramas*.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

[217] AGUILAR, G. O Olhar Excedido. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 44.
[218] Optamos por deixar o título da exposição com as duas palavras em maiúsculas – diferente do poema, em que somente o artigo é grafado em letras maiúsculas.

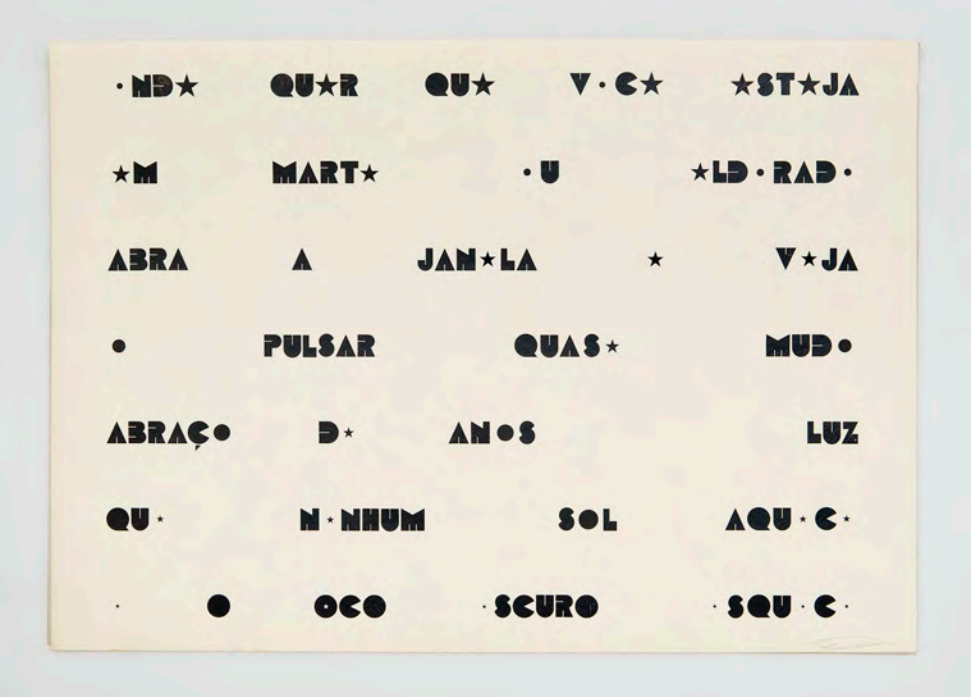

Figura 97 – *O pulsar* (1975), poema em *letraset*, da série *Stelegramas*.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Figura 98 – *O pulsar* (1975), poema em *letraset*, da série *Stelegramas* – versão nunca publicada.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

O poema buscou ainda inovações no que tangem à linguagem e antecipou formas de escrita utilizadas atualmente em redes sociais e aplicativos de comunicação. A palavra “você”, por exemplo, foi abreviada por “vc”. Além disso, ele recorreu a imagens para

substituir duas letras: a lua cheia pela letra “o”, e uma estrela representando a letra “e”, antecipando a experiência do uso de figuras na comunicação no meio digital por meio do uso de *emoticons*. De acordo com Aguilar, em *O pulsar*, “Augusto de Campos explora os limites do signo como instrumento de linguagem poética”.[219] A versão sonora musicada por Caetano foi um importante ponto de virada na trajetória de Augusto. A popularidade do cantor e a boa recepção da música levaram o poema e o poeta a atingirem novos públicos.

Em 1984, *O pulsar* foi animado digitalmente pela equipe da produtora “Olhar Eletrônico”, formada pelos videoartistas Marcelo Tass e Fernando Meirelles, aos quais o poeta forneceu a gravação de Caetano, que foi utilizada como base sonora para a edição das imagens. *O pulsar* se tornou, então, o primeiro poema de Augusto a ser traduzido para a linguagem audiovisual, versão apresentada no programa *Crig Ra*, da TV Cultura; e em 1985, no 3º Festival Videobrasil, quando recebeu um prêmio. Na exposição “REVER”, o vídeo foi também projetado no espaço expositivo (Fig. 130).

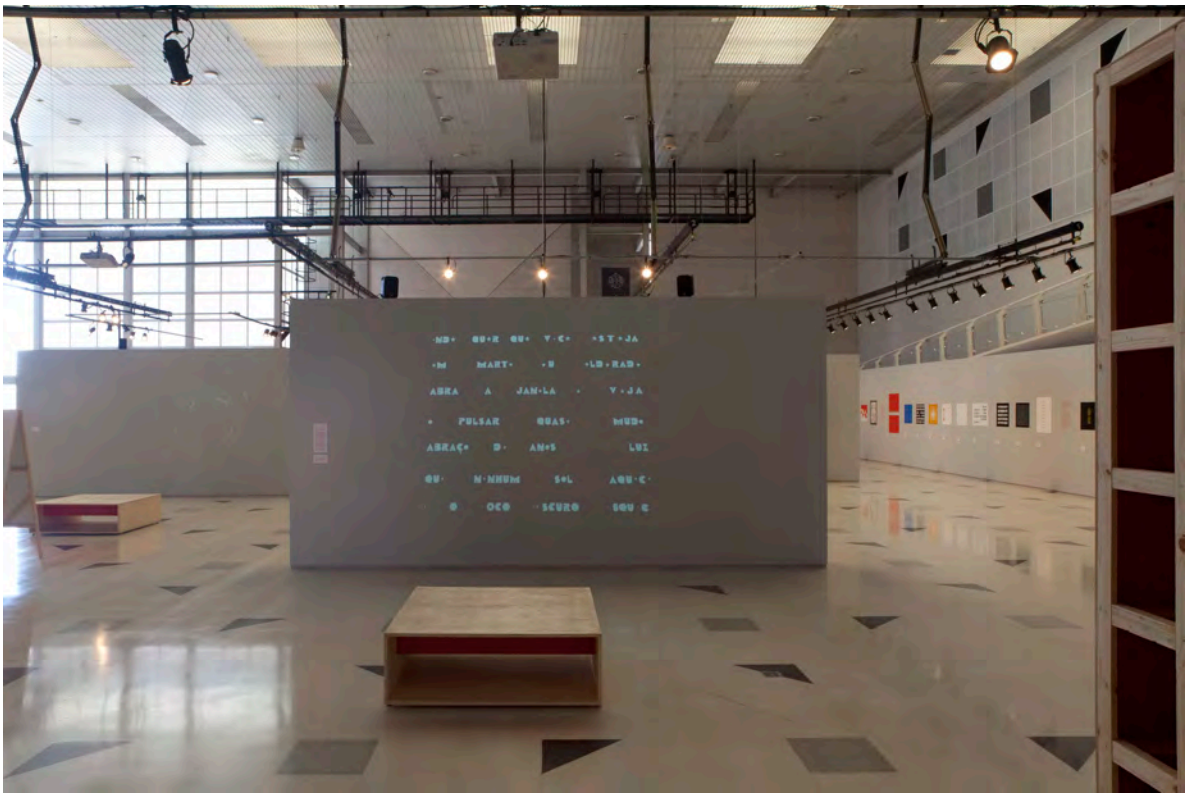

Figura 99 – *O pulsar* (1975), poema projetado em vídeo na exposição “REVER”.
Fotografia: Fernando Laszlo

[219] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 224.

Os poemas *S.O.S.* (Fig. 131) e *Pós-Tudo* (Fig. 132), também concebidos com o uso da *letraset*, reforçam o caráter pré-digital deste recurso gráfico. Fez parte desta tiragem trabalhos na mesma técnica, também publicados em *VIVA VAIA*, outros poemas da série *Stelegramas*, dentre os quais *Memos* (1976), *Inseto* (1977) e *Pó a Poe* (1978). *Memos* (Fig. 133) é, sem dúvida, o mais experimental e visual de todos, com a utilização de uma verdadeira miscelânea de fontes adesivas.

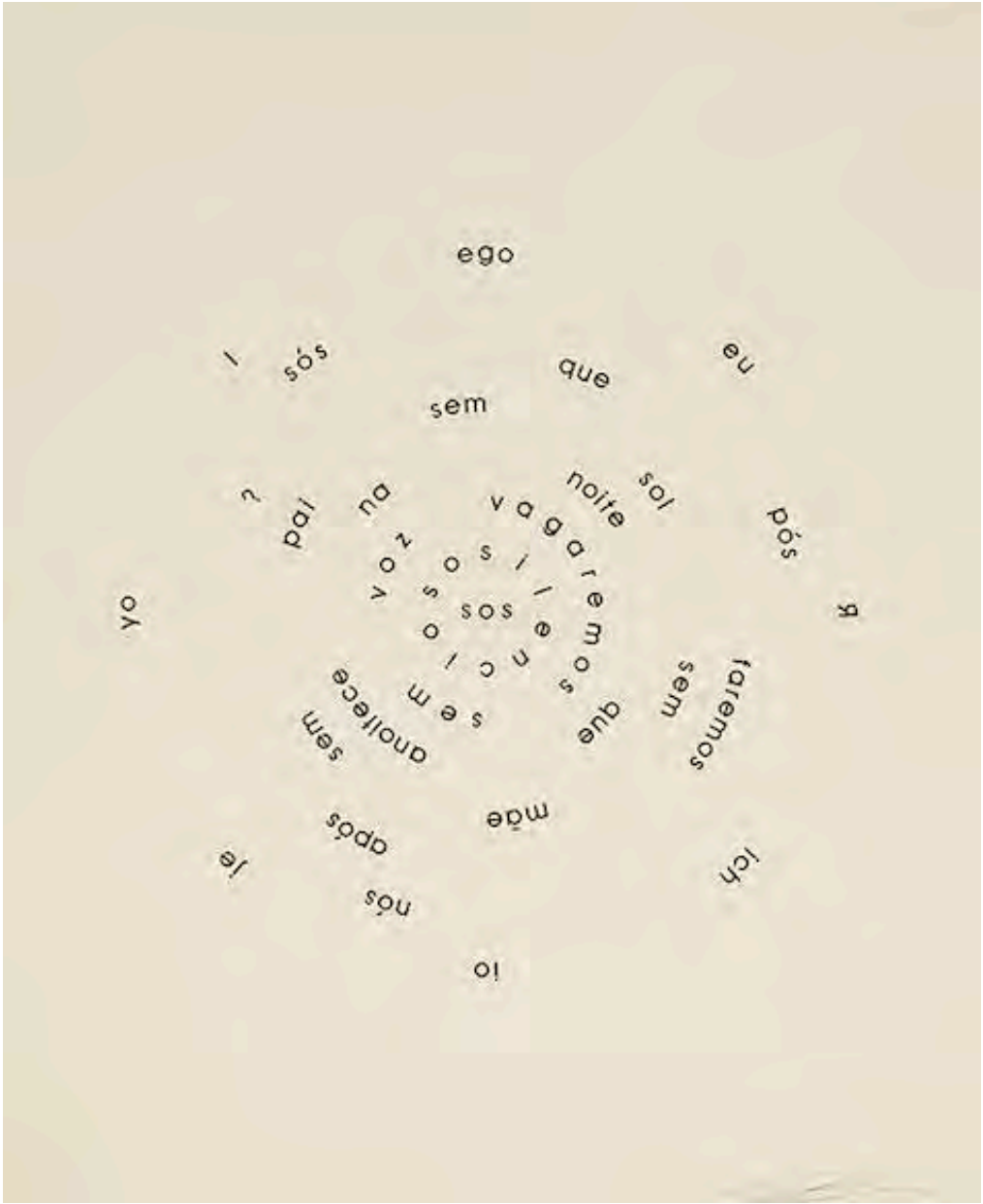

Figura 100 – *S.O.S.* (1983), poema em *letraset* de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

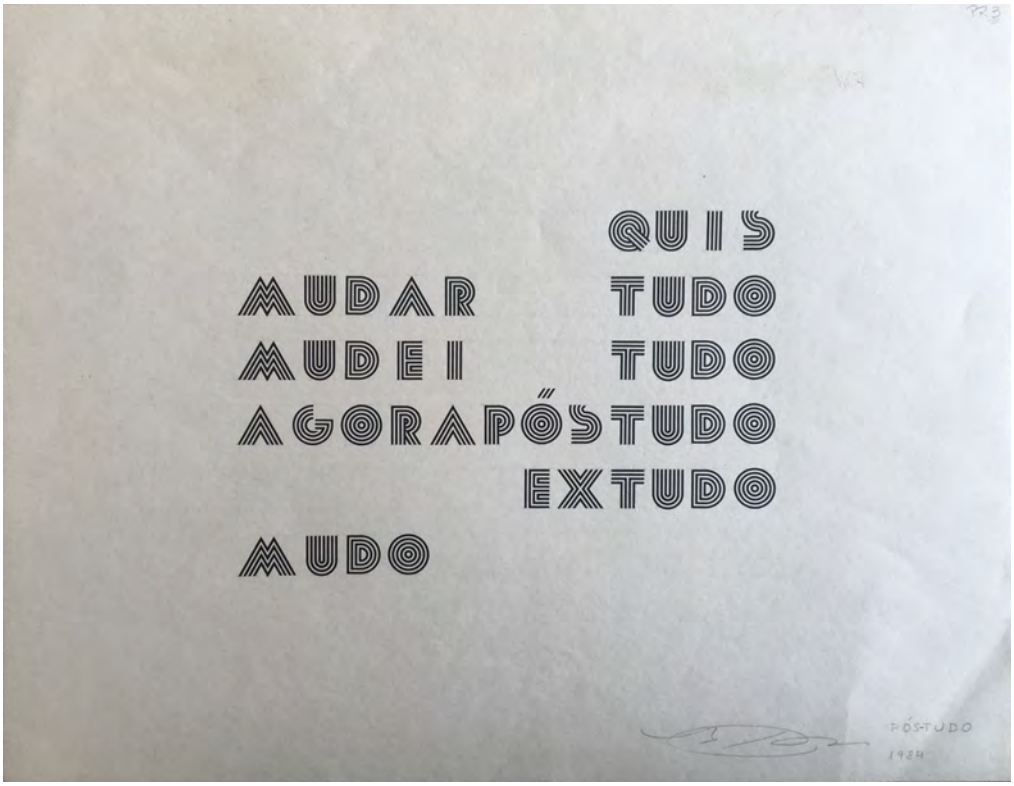

Figura 101 – *Pós-Tudo* (1984), poema em *letraset*, de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Figura 102 – *Memos* (1976), poema em *letraset*, de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Uma parte da produção posterior a 1979, ainda com o uso do *letraset*, foi reunida em *Expoemas*. Esta pasta de serigrafias foi o último compilado de originais de Augusto, na qual a produção e a formalização dos poemas aconteceram, sobretudo, no meio gráfico. Apesar de ter usado o recurso analógico das letras transferíveis na composição dos poemas, o pensamento construtivo e a disposição das letras já anteviam as possibilidades tecnológicas que se aproximavam com o advento do vídeo e da computação. Boa parte das criações de Augusto, conforme Santaella (2004), "avançaram das mídias gráficas para as holográficas, infográficas e painéis luminosos".[220]

Além de *S.O.S.* e *Pós-tudo*, outros poemas serigrafados por Guedes tornaram-se posteriormente vídeos, holografias, serigrafias, esculturas, objetos e luminosos, a exemplo de *Poema Bomba* (1987), *Pó de cosmos* (1981), *TV Grama 1* (1988), *2ª Via*, *Anticéu*, *Ly* (1990), *Quem você vê* (1990), *Desaparcend* (1990) e *Coração Cabeça* (1980). Estes poemas saíram do papel e ganharam versões em novos suportes nas décadas seguintes, e foram publicados em *Despoesia*. A maioria, no entanto, foi impressa em novas versões coloridas e reformatadas pelo computador, a principal ferramenta de trabalho de Augusto, desde então.

2.7 Tecnopoesia

Em 1992, Augusto sentou-se pela primeira vez diante de um computador para conceber suas ilustrações gráfico-poéticas para o livro de traduções *Rimbaud livre*, em parceria com Arnaldo Antunes. Santaella destacou que no catálogo da exposição "Arte Suporte Computador",[221] Augusto afirmou que:

> (…) desde que, (…,) pôs a mão em um computador pessoal, percebeu que as práticas poéticas em que se envolvera, enfatizando a materialidade da palavra e suas inter-relações com os signos não-verbais, tinha tudo a ver com o computador.[222]

A imagem de pixels na capa e contracapa da coletânea de 1994 denuncia o caráter digital do conteúdo, com a maioria dos trabalhos concebidos em programas de diagramação de texto e imagem, como o *Microsoft Word*, o *Free Hand* e o *Photoshop*. Alguns poemas,

---

[220] SANTAELLA, L. A poética antecipatória de Augusto de Campos. SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
[221] Exposição "Arte Suporte Computador", organizada por Roberto Aguilar, na Casa das Rosas (SP), 1997.
[222] SANTAELLA, L. A poética antecipatória de Augusto de Campos. SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 174.

anteriores a 1992, foram concebidos com o uso do *letraset* e outros meios analógicos, mas finalizados com o uso da máquina e tiveram os leiautes ajustados com a precisão dos programas. Na publicação há ainda poemas com técnicas mistas, como *Poema Bomba*, cuja imagem publicada foi extraída do *frame* da versão audiovisual, e *Anticéu*, que misturou a impressão gráfica com o alfabeto braile.

Desgrafite (1992) e *Espelho* (1993) foram concebidos integralmente com o uso do computador. A trama de letras do desenho de ambos, mais uma vez, explora o efeito *trompe-l'oeil*, tão recorrente na produção do poeta. Na exposição "REVER", ambas foram apresentadas como instalações espaciais inspiradas no próprio conteúdo poético, e os suportes escolhidos dialogaram diretamente com as questões semânticas inerentes a cada um dos poemas.

Desgrafite (Fig. 134) foi apresentado como uma grande pintura de serigrafias aplicadas diretamente sobre o painel expositivo, em diálogo formal com a arte urbana. Esta versão media 8 metros de comprimento e respeitou as proporções e o entremeado de palavras e cores de 1992. O desenho foi composto por quatro palavras coloridas entrelaçadas, em tamanhos crescentes, do último para o primeiro plano. A palavra "sofrer", a menor de todas, foi impressa em magenta e colocada no fundo da trama. "Viver", a maior das quatro, foi colocada em primeiro plano e impressa em laranja. As duas palavras centrais "sorrir" e "morrer", de dentro para fora, foram escritas em roxo e azul respectivamente. O encontro das partes das letras, provocado pela sobreposição das distintas palavras, resultou em variações cromáticas geradas pela combinação das cores originais de cada uma. O resultado óptico de *Desgrafite* recorda as tramas coloridas da pintura "*New York City*" (1942) (Fig. 135), de Piet Mondrian.

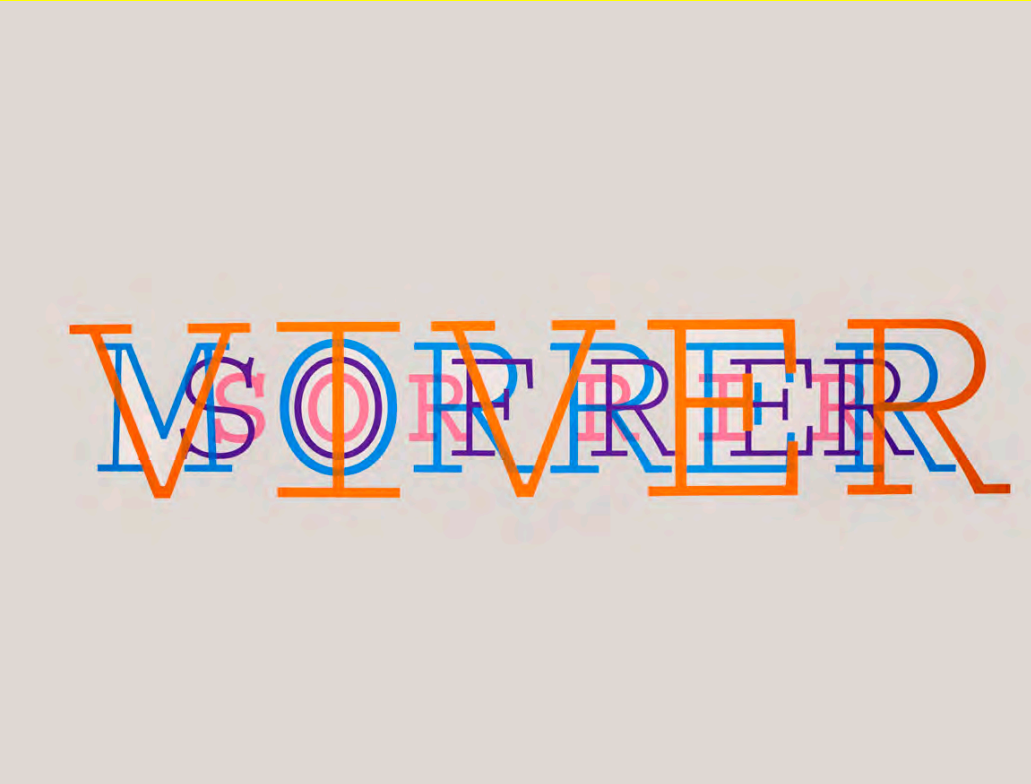

Figura 103 – *Desgrafite* (1992), poema visual de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

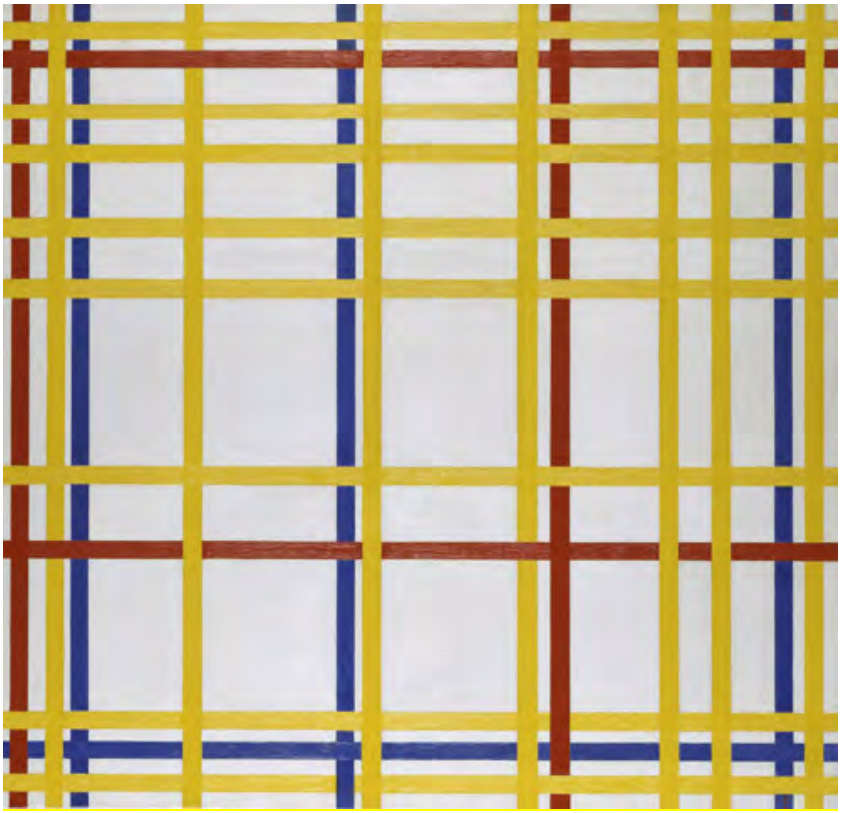

Figura 104 – *New York City* (1942), pintura de Piet Mondrian.
Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5pRBL/rMe5LKG>.
Acesso: 05/04/2019

Augusto, com as distintas camadas de palavras, consegue talvez o mesmo efeito que Mondrian em sua pintura, com planos que se fundem e se deslocam para frente e para trás. Apesar de a composição original do poema ter sido facilitada pelo uso do computador, a versão da obra na exposição de 2016 demandou um grande número de telas de serigrafia, um processo artesanal no qual as tintas foram aplicadas diretamente sobre os painéis expográficos (Fig. 136). Para alcançar as mesmas nuances translúcidas e as variações pictóricas das misturas originais impressas no livro, exigiu-se o desenvolvimento de uma tinta especial para a serigrafia. A cada itinerância da mostra a instalação precisou ser refeita devido ao caráter efêmero do suporte escolhido, em diálogo com os grafites de rua, que são frequentemente apagados pelo tempo (Fig. 137).

Figura 105 – Montagem da versão em serigrafia de parede de *Desgrafite* (1992/2016).
Fotografia: Daniel Rangel

Figura 106 – *Desgrafite* (1992/2016), de Augusto de Campos. Serigrafia de parede na mostra “REVER”. Fotografia: Fernando Laszlo

Espelho também se utiliza do entremeado de palavras sobrepostas, escritas duas vezes, umas sobre as outras. O leiaute criado por Augusto dividiu as quarenta e cinco letras das palavras em quinze linhas de três letras cada. Esta separação matemática rompe a leitura do poema e a lógica verbal. Mais uma vez, impõe-se um jogo de decifração e reconstrução, onde as palavras, por vezes, estão separadas ou juntas com outras. O poeta ampliou a confusão e o efeito *trompe-l’oeil* da composição, duplicando o desenho do poema e espelhando-o. Na primeira edição em *Despoesia*, *Espelho* usa letras pretas (Fig. 138). A introdução das cores ajuda o leitor na busca pelo entendimento, pois revela o espelhamento do poema, em azul, com as letras na direção correta, e em verde, com as fontes invertidas.

A versão cromática foi a escolhida para a instalação na exposição “REVER”, pois buscou ressaltar a fisicalidade e amplificar o significado poético como um todo. O óbvio suporte escolhido foi o espelho, e a técnica de impressão, a serigráfica diretamente sobre a superfície, o que cria um novo desafio para a leitura (Figs. 139 e 140).

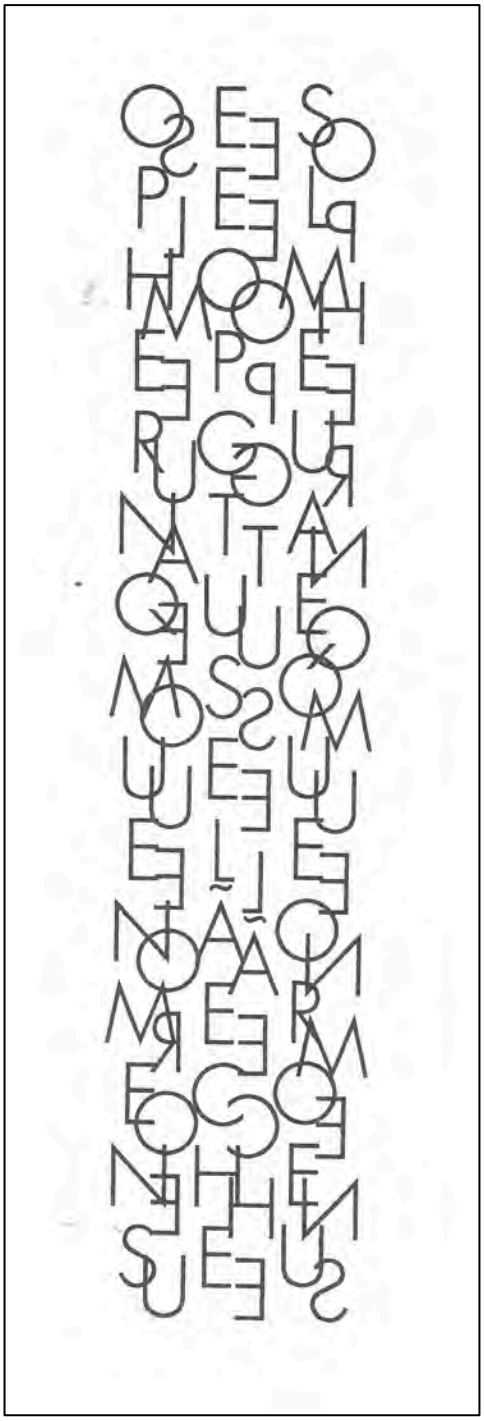

Figura 107 – *Espelho* (1993), de Augusto de Campos.
Fonte: Despoesia (1993)

Figura 108 – *Espelho* (1993/2016), de Augusto de Campos. Versão escultórica com serigrafia sob espelho.
Nota sobre esta figura[223]
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 109 – *Espelho* (1993/2016), de Augusto de Campos. Detalhe da versão escultórica.
Fotografia: Fernando Laszlo

[223] Por ocasião da mostra, Augusto de Campos pediu que o título do trabalho fosse grafado na legenda com x. Deste modo, nessa ocasião, o trabalho recebeu o título de *Expelho*. Optamos, no entanto, por manter nesse trabalho a sua grafia original.

Em *Despoesia* outros poemas foram reunidos no capítulo *Profilogramas*. Após a edição de alguns poemas em 1994, a série continuou a ser desenvolvida e teve novos poemas publicados em *Não* (2002), sua terceira coletânea. *Profilogramas* foram homenagens de Augusto aos amigos do meio artístico e também a outros autores que admirava. O conteúdo textual e visual faz referência direta às características pessoais e formais da obra do prestigiado.

O poema *Geraldo* (1986) (Fig. 141) foi composto por campos de palavras com formatos hexagonais, em referência ao trabalho do artista Geraldo de Barros (Fig. 142), enquanto *Cordeiro* (1993) (Fig. 143) tomou a forma de uma espiral, seguindo o mesmo critério (Fig. 144). A série também presta homenagem aos parceiros Décio Pignatari, cujas letras desenham o contorno do rosto do poeta, e Haroldo de Campos, uma singela composição gráfica vertical, utilizando as sete cores do arco-íris. Foram homenageados ainda o poeta referência João Cabral de Melo Neto, o filho de Augusto, Roland de Azeredo Campos, e sua esposa e companheira D. Lygia de Azeredo, por meio de uma bela declaração de amor em *Ly* (Fig. 145). Este, aliás, foi o único poema da série que ganhou versão tridimensional em acrílico (Fig. 146) no mesmo ano em que foi concebido.

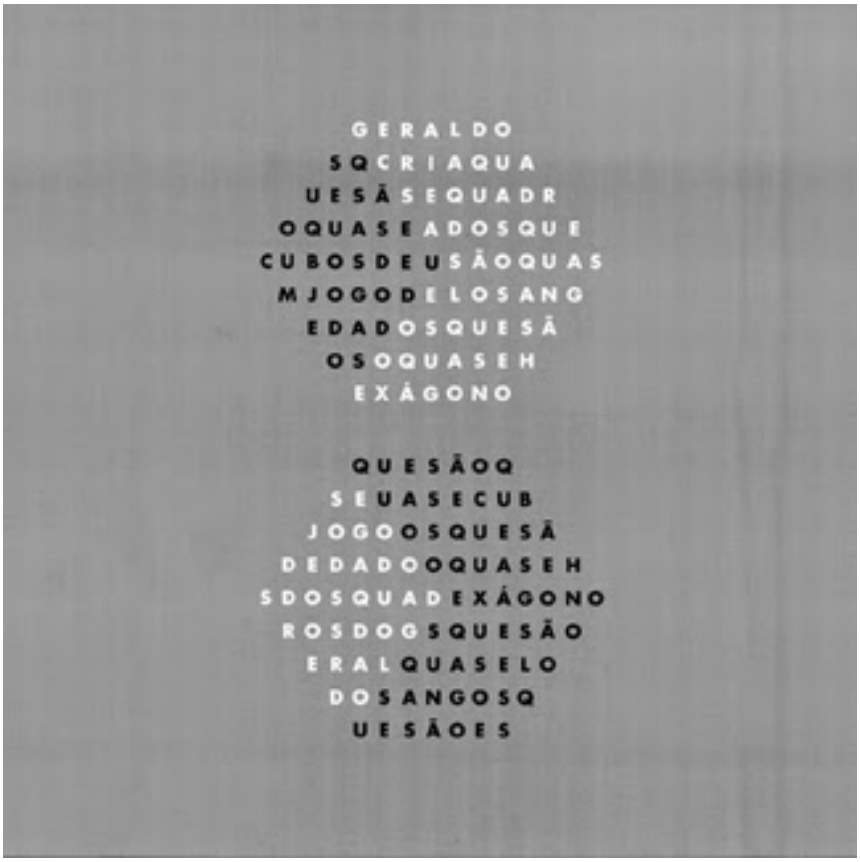

Figura 141 – *Geraldo* (1986), *Profilogramas*, de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Figura 110 – Sem título, da série *Dados* (1980), de Geraldo de Barros.
Fonte: <https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/noticia/2013/07/geraldo-de-barros-em-mostra-no-sesc.html>.
Acesso: 05/04/2019

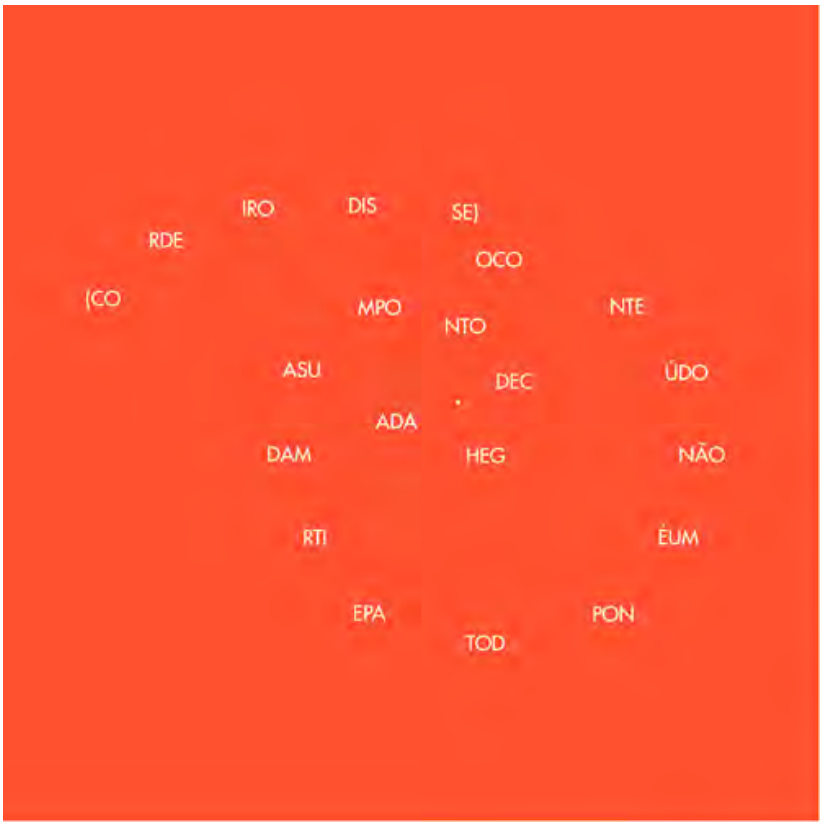

Figura 111 – *Cordeiro* (1993/2011), de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Figura 112 – *Arranjo de três formas semelhantes dentro de um círculo* (1953), de Waldemar Cordeiro.
Fonte: <http://www.infoartsp.com.br/agenda/ruptura/>.
Acesso: 05/03/2019

Figura 113 – *Ly* (1990), de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Figura 114 – *Ly* (1990), de Augusto de Campos. Versão objeto de acrílico de 1990. Fotografia: Fernando Laszlo

Na sequência, os *Profilogramas*, publicados em *Não* em 2003, homenagearam o poeta e.e. cummings, o compositor Anton Webern, os artistas plásticos parceiros Maurício Nogueira Lima, Lothar Charoux, Judith Lauande e o *designer* Alexandre Wollner. Os poemas foram concebidos no computador, e *Pérolas para cummings* teve posteriormente versão animada audiovisual. Impressos coloridos, exceto *gouldwebern* (1998-2000), cujo leiaute com letras pretas sobrepondo uma fotografia em preto e branco, e *Wollner* (2002) (Fig. 147), composto com letras brancas e fundo preto.

Figura 115 – *Wollner* (2002), *Profilograma* de Augusto de Campos.
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Em 2011, *Profilogramas*[224] recebe edição de luxo (Fig. 148), reunindo as nove homenagens de Augusto aos artistas concretos do grupo *Ruptura*, que haviam sido publicadas nas coletâneas *Despoesia* e *Não*. Na edição de luxo, os poemas foram impressos como cartazes soltos e individuais, envoltos por capa-envelope, procedimento parecido ao utilizado na *poetamenos* de 1973. Aqui se evidencia a relação de tal produção com as artes visuais, uma vez que os poemas visuais buscam referências diretas no trabalho dos homenageados: Fiaminghi, Sacilotto, Geraldo de Barros, Féjer, Lauand, Nogueira Lima, Wollner e Cordeiro. Originalmente impressos em preto e branco, em 1994 as homenagens ganharam versões coloridas digitalmente.

[224] CAMPOS, Augusto. **Profilogramas**. Ed. Perspectiva: São Paulo, 2011.

Figura 116 – Capa com *design* gráfico de Augusto, para a edição de luxo de *Profilogramas* (2011).
Fonte: Acervo Augusto de Campos

Para Lucio Agra e Lucia Santaella, Augusto foi um vanguardista no universo da poesia digital ou e-poesia, tendo realizado "uma forma de escritura eletrônica realizada criativamente".[225] Augusto realizou projetos gráficos de capas de livros e encartes de CD musicais, como *Poesia é risco* (1995/2011) (Fig. 149), trabalho sonoro que realizou com Cid Campos. De acordo com o professor americano Neil Weubtrout "o meio digital revigorou a ideia do escritor fazedor, porque esse meio permite ao autor ser tipógrafo, artista gráfico e diretor de trabalho".[226] Augusto abarca todas essas possibilidades, levando-as às últimas consequências as oportunidades trazidas pelos meios tecnológicos.

[225] SANTAELLA, L. A poética antecipatória de Augusto de Campos. SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 163.
[226] WEUBTROUT *apud* SANTAELLA, L. A poética antecipatória de Augusto de Campos. SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 163.

Figura 117 – Encarte CD *Poesia é risco*, com *design* gráfico de Augusto de Campos (2011). Fotografia: Fernando Laszlo

Em 2015, após *Profilogramas*, ele lançou sua quarta e por ora última coletânea, intitulada *Outro*, que reúne sua produção entre 2004 e 2014. Os poemas publicados em *Outro* foram realizados no computador com o *design* gráfico no processo. Adobe Illustrator e Photoshop foram os programas mais utilizados, o que permitiu a inserção de efeitos e possibilidades viabilizados pelos *softwares*.

Na exposição "REVER", poemas criados nos meios digitais de *Não* (2003) e *Outro* foram apresentados tanto em vídeos como em serigrafias. Ao todo foram expostos como serigrafias quatro poemas de *Não – Sem saída* (2000), *Mercado* (2002), *Aqui* (2001) e *Morituro* (1994) (Fig. 150), e oito da última coletânea: *Desumano* (2004), *Os que não* (2010), *Ter remoto* (2011), *Deuses* (2012), *Humano* (2014) – na versão colorida da contracapa, o díptico *Pós* (2012) e a tradução *Contemporâneos* (2009), de Mallarmé. Todos foram apresentados na "linha do tempo serigráfica" da exposição, composta por trinta serigrafias de poemas visuais datados de 1956 a 2014 (Fig. 151), e na sala-auditório que reuniu todos os vídeos de *Clip-Poemas 1* (2003) e *Clip-Poemas 2* (2015), respectivos a cada uma das publicações. Além destas animações, dez outros vídeos, de autoria de Augusto, foram projetados no espaço expositivo.

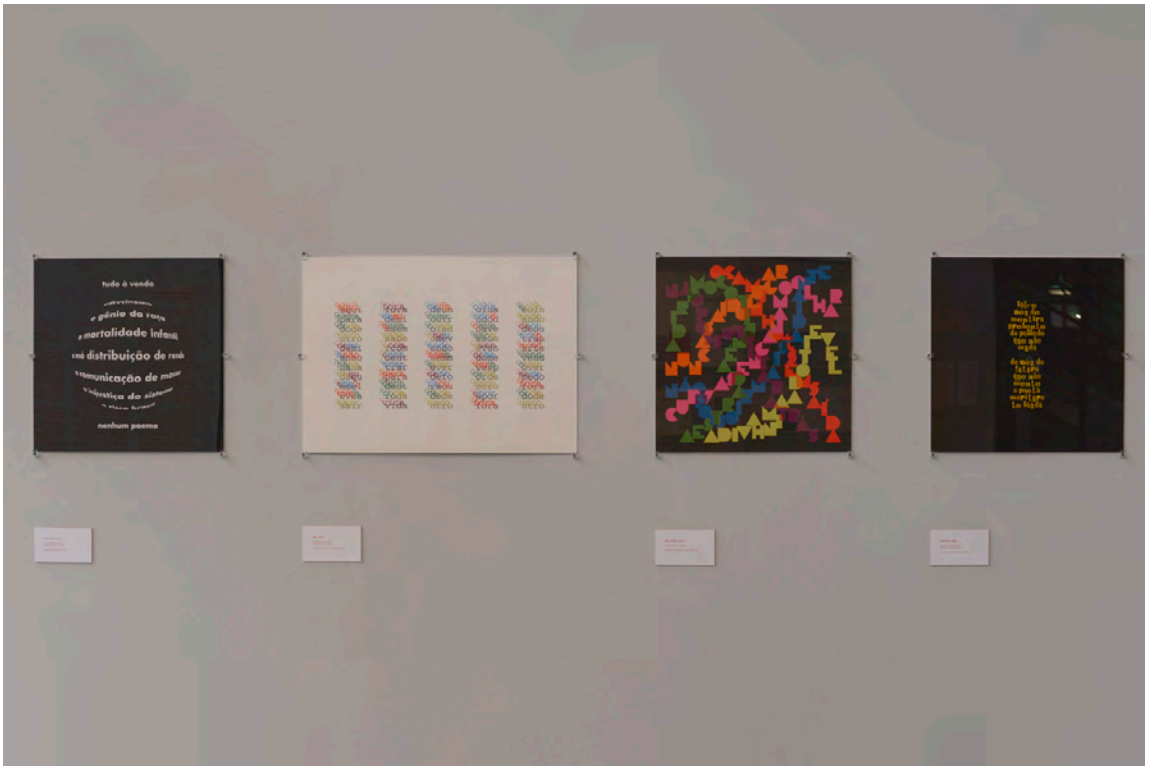

Figura 118 – Serigrafias em “REVER”, poemas publicados originalmente em *Não* (2003).
Fotografia: Fernando Laszlo

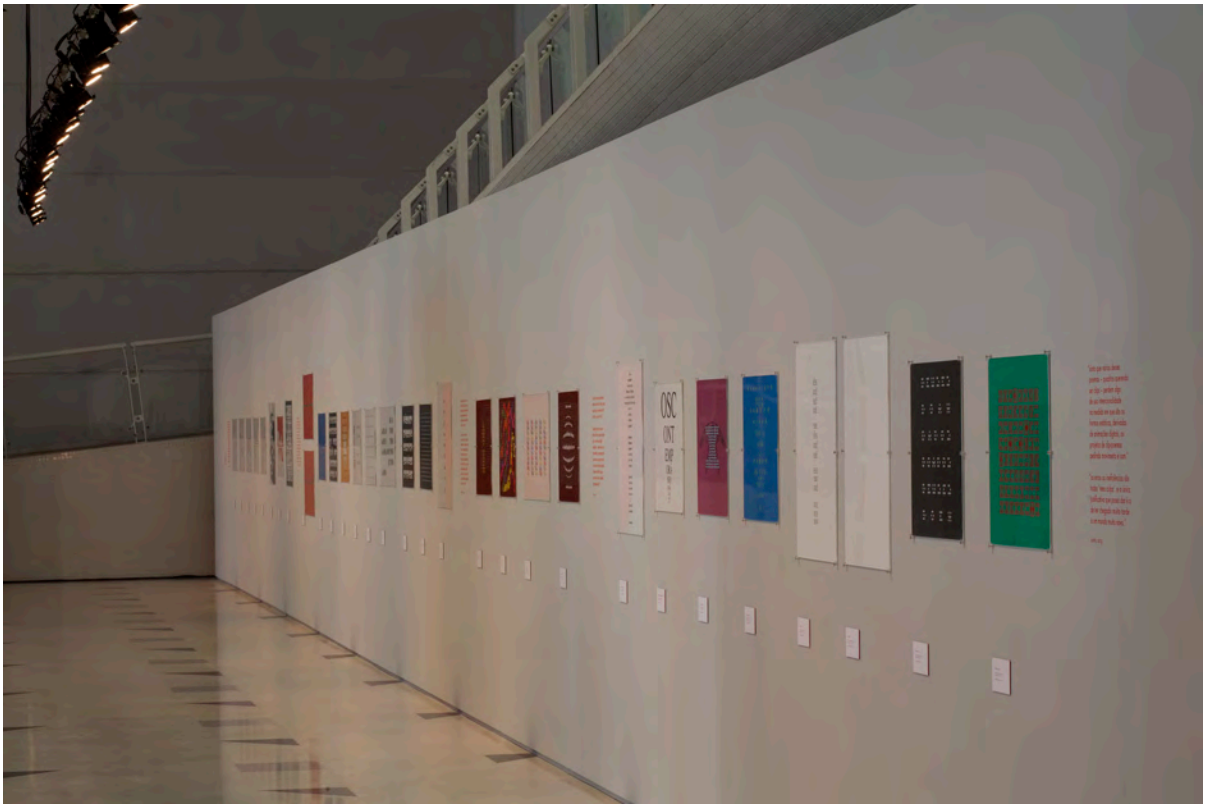
Figura 151 – “Linha cronológica serigráfica”. “REVER”.
Fotografia: Fernando Laszlo

2.8 Filmletras

No começo dos anos 1980, holografias, painéis luminosos, serigrafias, projeções de *laser*, performances ao vivo, computador e vídeos foram os meios que Augusto utilizou para se expressar. Uma releitura dos poemas em distintos suportes, denominada por Plaza de "tradução intersemiótica",[227] foi impulsionada pelas novas tecnologias. Em uma entrevista ao jornal *O Estado de S. Paulo* em 1993,[228] o poeta disse:

> (…) Para mim, o fato novo para a produção artística, que emergiu claramente na década de 1980, reativando e potencializando as propostas da vanguarda, é precisamente a tecnologia. (…) A revolução da informática, à medida que, a partir dos anos 80, vem cada vez mais chegando ao consumo, possibilitando ao artista o acesso doméstico aos microcomputadores, aos processadores de texto e de imagem e a técnicas mais sofisticadas de impressão, vem colocá-lo num novo contexto de compatibilidade com as novas linguagens. O que ocorre é a viabilização, num grau sem precedentes, das linguagens e procedimentos da modernidade – a montagem, a colagem, a interpretação verbal e do não verbal, a sonorização de textos e imagens – em suma, a multimidiação do processo artístico.

Despoesia refletiu a transição de uma produção analógica para uma digital, conforme ressaltou Agra (2004): "Despoesia (…) traz o momento preciso da transição do *letraset* para o set de letras do computador" (AGRA, 2003, p. 174).[229] Augusto considera o holopoema *Rever* (1970/1981), realizado em parceria com o artista Wagner Garcia e o físico John Webster, sua primeira obra tecnológica.[230] Esta teve uma segunda versão holográfica, concebida por Moysés Baumstein em 1987, que também realizou as holografias dos poemas *Cormentemudaluz* e *Poema Bomba* (Fig. 152), apresentados na exposição "Idehologia",[231] no MAC de São Paulo. Baumstein realizou ainda a holografia de *Poesia é risco*, poema finalizado por Júlio Plaza e Omar Guedes, e apresentado no Museu da Imagem e do Som – MIS, de São Paulo, na exposição "Triluz",[232] em 1986.

---

[227] PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
[228] Entrevista citada pelo poeta em CAMPOS, Augusto de. **Poesia antipoesia antropofagia & cia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
[229]CAMPOS *apud* AGRA, L. De não em não., o "eco no escuro". In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 174.
[230] Em entrevista a Daniel Rangel.
[231] "Idehologia", 1987, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), Brasil.
[232] "Triluz", 1986, Museu da Imagem e do Som, São Paulo (SP), Brasil.

Figura 152 – Holografia *Poema Bomba*, apresentado nas exposições "Idehologia" e "REVER".
Fotografia: Fernando Laszlo

Após as holografias, foram produzidos o painel luminoso de *O quasar*, em 1982; um especial televisivo sobre Augusto de Campos no programa *Fábrica do Som*, da TV Cultura, no qual foram exibidos poemas em várias mídias, em 1983; e no ano seguinte, a videoanimação de *O pulsar*, realizada pela produtora "*Olhar Eletrônico*", de Fernando Meirelles e Marcelo Tass. Em 1985, o diretor audiovisual e poeta Walter Silveira realizou *AC/JC – Augusto de Campos/John Cage*, um vídeo experimental no qual também inseriu versões audiovisuais de poemas de Augusto, como *lygia fingers* e *cidade/city/cité*. *Luxo* e *Pluvial* também foram produzidos como videotextos por Júlio Plaza e Augusto e apresentados na exposição "Arte e Tecnologia", com curadoria de Plaza.

Em 1986, *Código* participou do evento "Sky Art Conference", organizado por Wagner Garcia, que consistia em uma troca de mensagens artísticas via satélite entre São Paulo e Boston, utilizando o sistema "*slow scan*". A apresentação foi realizada simultaneamente no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e no Center for Advanced Visual Studies do MIT University, coordenada por Otto Pienne e pela Escola de Comunicação e Artes da USP. No mesmo ano, os cineastas Tata Amaral e Francisco Cesar Filho realizaram o curta-metragem "*Poema: Cidade*", incluindo além de *cidade/city/cité*, *O pulsar* e *O quasar*.

Em 1987, foi produzida ainda uma versão escultórica de madeira, do poema *cidade/city/cité* em parceria com Júlio Plaza, na fachada da Bienal de São Paulo (Fig. 153). Na oportunidade, aconteceu, ainda no pavilhão da Bienal, uma apresentação sonora do mesmo poema, declamado por Augusto, com um arranjo plurivocal concebido por Cid Campos.

Os hologramas *Rever* e *Poema Bomba* foram remontados na exposição "REVER". Em 1987, houve a produção da primeira versão de neon do poema *Rever*; e em 1989, a de um holograma impresso do poema *Nãomevendo* (1988), fixado à capa do livro *À margem da margem*.[233]

Figura 153 – Augusto de Campos e a escultura do poema *cidade/city/cité* (1963/1987) na fachada do prédio da Bienal de São Paulo, em 1987.
Foto: Lygia de Azeredo Campos

Em 1990, aconteceu a primeira exposição individual de Augusto, intitulada "*Poesia Entre*", no Gabinete de Artes Raquel Arnaud. A mostra reuniu poemas visuais em distintos suportes, como serigrafias, realizadas por Teresa e Omar Guedes e Sérgio Parra, e holografias feitas por Baumstein, além de postais e objetos concebidos pelo poeta. Os poemas *Ly*, *Viva Vaia*, *Poema Bomba* (Fig. 154), *Desaparcend* (Fig. 155) e *Quem é você* (Fig. 156) foram

[233] CAMPOS, Augusto. **À margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

produzidos em acrílico, múltiplos com tiragem limitada. Na exposição “REVER”, as cinco obras foram reunidas em uma vitrine em um dos núcleos da mostra (Fig. 157).

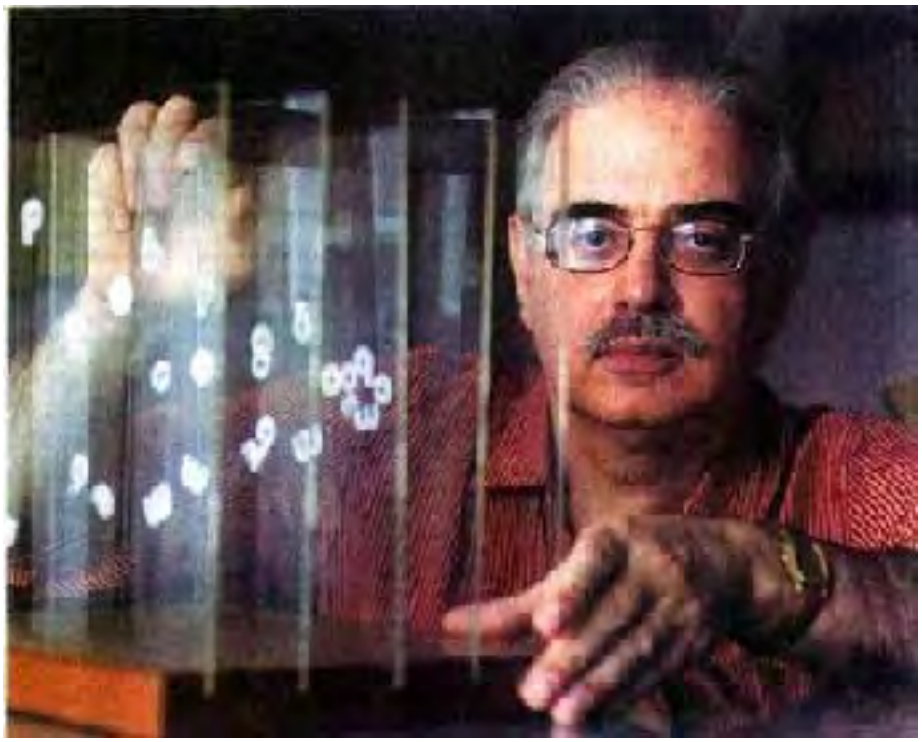

Figura 119 – O poeta e o objeto poético *Poema Bomba* (1987/1987), de Augusto de Campos.
Fonte: <https://www.select.art.br/poema-bomba-em-nyc/>.
Acesso: 05/03/2019

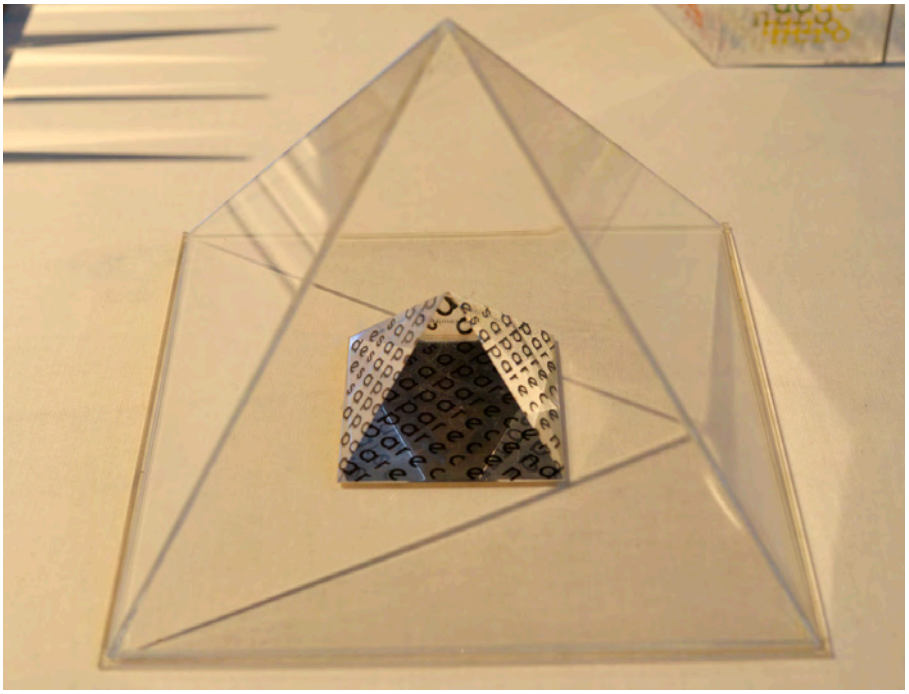

Figura 120 – Objeto poético *Desaparcend* (1990).
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 121 – Objeto poético *Quem é você* (1990/1990).
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 122 – Vitrine objetos poéticos exposição “REVER”.
Fotografia: Fernando Laszlo

Em 1991, os poemas *Poesia é risco* e *Rever*, além da tradução de Augusto para *Tyger* (1977/1991), de William Blake (Fig. 158), foram projetados com um *laser* em fachadas de edifícios da Avenida Paulista.[234] *cidade/city/cité* foi apresentado em um *display* luminoso externo, em um evento comemorativo dos 100 anos da mesma avenida, conjugado ao áudio da leitura sonorizada do poema, com vozes sobrepostas do poeta, arranjadas por Cid Campos.

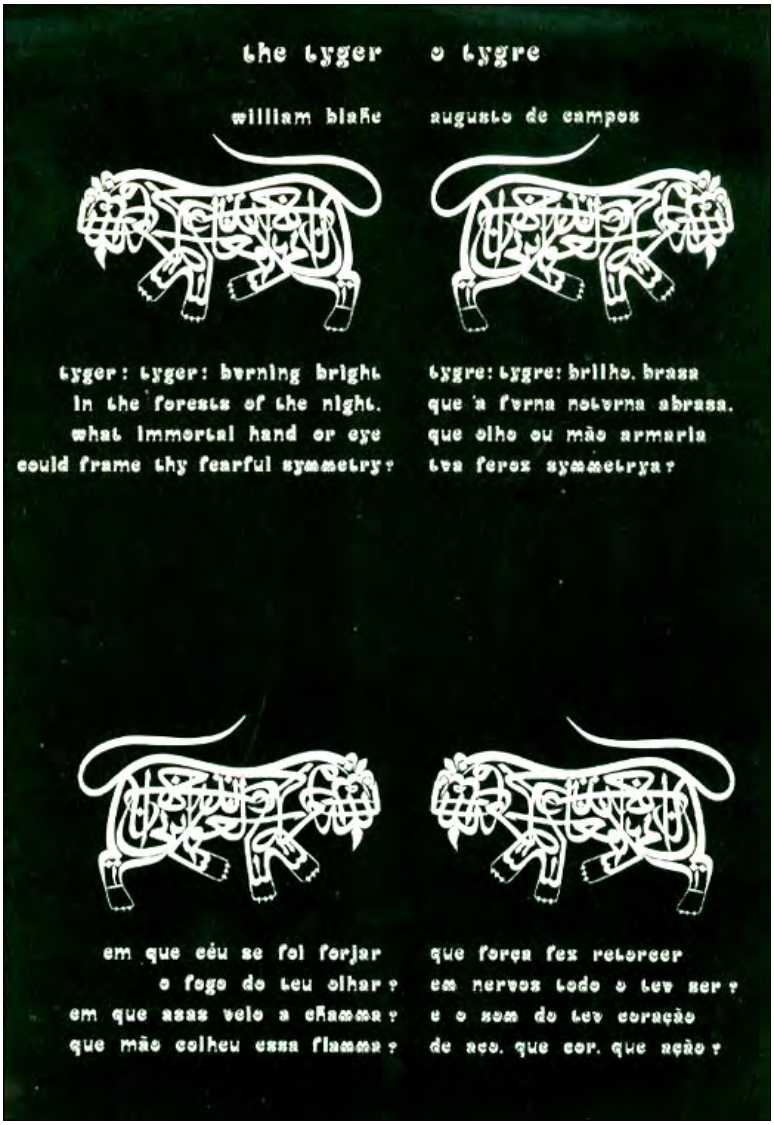

Figura 158 – Poema *O tygre/ Tyger*, de William Blake, por Augusto de Campos.
Fonte: VIVA VAIA (1979)

Os primeiros poemas animados que participaram do processo de edição foram *S.O.S.* e *Poema Bomba*, montados na estação *Silicon Graphics*, do laboratório de sistemas integráveis (LSI), da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Além destes, *Lygia Fingers*, *TV*

[234] CAMPOS, Augusto de. **Entrevista ao *site* do SESC São Paulo**. Em 01/11/2002. <https://www.sescsp.org.br/online/artigo/1447_LITERATURAPOESIA+VIRTUAL+E+CONCRETA>. Acesso: 27/12/2018.

Grama 1 e *TV Grama 2*, *Canção noturnadabaleia* (1983/1992), *cidade/city/cité*, *Pós-tudo*, *O Tygre* / Tyger (W. Blake), e uma nova versão de *Poema Bomba* foram posteriormente produzidos como videoanimações em um programa da TV Cultura, intitulado *Poetas de Campos e Espaços*, dirigido por Cristina Fonseca.[235] Os vídeos *Poema Bomba* e *S.O.S.* (1983/1992) participaram ainda da exposição "pOes1e digitale", em Annaberg, na Alemanha.

O efeito visual obtido na edição de *Poema Bomba* – pela movimentação das letras, que giram em diferentes pontos do *écran*, "*in crescendo*", em um contínuo *zoom in* – antecipou uma vontade das palavras "saírem" da tela, como em um vídeo 3D. Na exposição "REVER" foram produzidas novas versões em 3D de *Poema Bomba* e *S.O.S.*, entre outros, em parceria com o coletivo Embolex.[236] *S.O.S.* foi também exibido no espaço expositivo.

O formato espiral desta composição visual sugere o movimento multidirecional das frases utilizadas na montagem: efeitos simples, porém adequados à visualidade gráfica e à proposta de leitura do poema. Na introdução de sua terceira coletânea, *Não*, que reuniu suas primeiras produções audiovisuais em CD-ROM, anexo à publicação, o poeta assinala:

> (…) A possibilidade de dar movimento e som à composição poética, em termos de animação digital, vem repotencializar as propostas da vanguarda dos anos 50. VERBIVOCOVISUAL era, desde o início, o projeto da poesia concreta, que agora explode para não sei onde, bomba de efeito retardado, no horizonte das novas tecnologias.[237]

O vídeo tornou-se então aliado perfeito na tradução intersemiótica que Augusto busca para seus poemas, pois trata-se, essencialmente, de um suporte *verbivocovisual*. A operacionalização simples e os efeitos disponíveis nos primeiros programas de edição foram fundamentais para que o poeta colocasse em prática o antigo sonho das "*filmletras*", a partir do contato inicial que teve com a tecnologia. De acordo com Santaella, "a qualidade mais potente que as novas mídias disponibilizam para a poesia eletrônica está no movimento".[238]

---

[235] Fonseca, Cristina (dir.). Poetas de Campos e Espaços. São Paulo: TV Cultura, 1991.

[236] O Embolex é coletivo pioneiro no uso de tecnologias audiovisuais, como o vídeo-mapping e o VJing, que foi criado em 2001. Atualmente, o grupo é formado pelos artistas **Fernão Ciampa, Pedro Angeli, Cristian Bueno, Sylvio Ekman e Erico Theobaldo. Os vídeos em 3D de Augusto foram realizados por Fernão e o VJ Vigas**.

[237] CAMPOS *apud* AGRA, L. De não em não., o "eco no escuro". In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 197.

[238] SANTAELLA, L. A poética antecipatória de Augusto de Campos. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 176.

O último capítulo de *Despoesia*, intitulado *Despoemas*, inicia-se com a impressão de um *frame* extraído da versão audiovisual do *Poema Bomba*. A imagem ressalta o grão pixelado do vídeo (Fig. 159), e o *frame* escolhido destaca o caráter isomórfico das letras “p” e “b” e as similaridades no formato das letras “m” e “e” maiúsculas (Fig. 160).

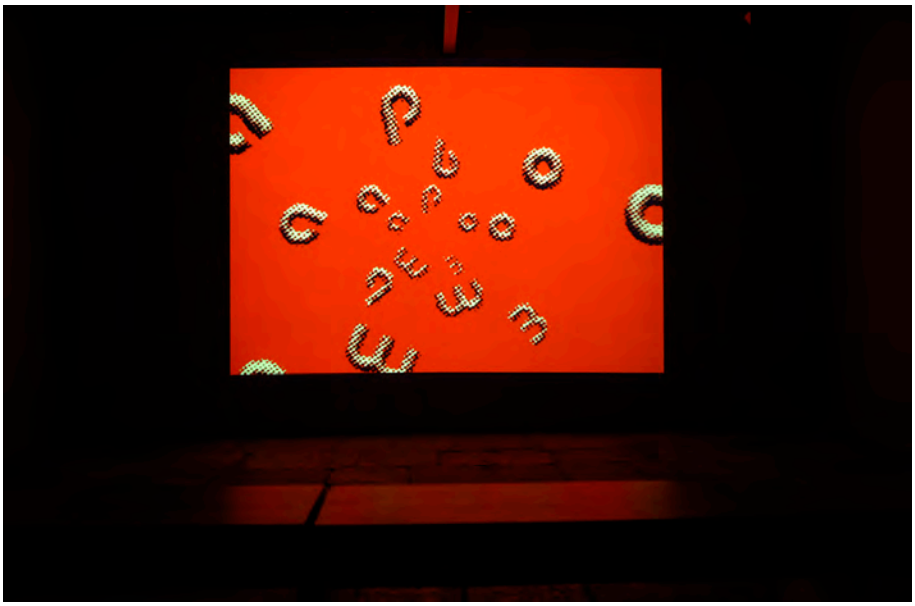

Figura 159 – Videoanimação *Poema Bomba* (1987/2003).
Fotografia: Fernando Laszlo

Figura 123 – *Poema Bomba* (1987/2003), de Augusto de Campos, publicado em *Não* (2003).
Fonte: <http://www.infoartsp.com.br/agenda/rever-augusto-de-campos/>.
Acesso: 05/03/2019

Ainda se tornaram vídeos posteriormente os poemas *Rever*, *Walfischesnachtgesang (Canção*onoturnadabaleia*)* e a série do *TV Grama – TV Grama I*, *TV Grama II*, *TV Grama 3 e TV Grama 4*. Todos integraram a exposição "REVER", que ao todo exibiu 24 poemas animados em versões audiovisuais. *TV Grama I* e *TV Grama II* foram exibidos ao lado dos dois outros produzidos nos anos 2000; e *TV Grama 3* e *TV Grama 4*, montados como videoinstalação composta por antigos televisores de tubo (Fig. 161). Se os dois primeiros vídeos abordam o advento da televisão, os mais novos, publicados em *Não*, atualizam a discussão sobre comunicação e comentam o fenômeno da internet e dos celulares.

Figura 124 – Videoinstalação com as quatro animações: *TV Grama I* (1988), *TV Grama II* (1979/1993), *TV Grama 3* (2007) e *TV Grama 4* (2009).
Fotografia: Fernando Laszlo

No prefácio da coletânea *Não*, ali chamado de *NÃOfácio*, o poeta ressalta que os poemas impressos "caberiam melhor talvez numa exposição, propostos como quadros, do que num livro".[239] Ele afirma que se sentia "menos poeta que músico e menos músico que artista gráfico" (CAMPOS, A., 2003, p. 13)[240] e complementa que "grande parte do que tenho feito em poesia migrou para o universo da poesia digital animada". Se *Despoesia* retrata a transição

[239] CAMPOS, Augusto. Nãofácio. In: CAMPOS, A. **Não Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 13.
[240] *Idem*, p. 13.

da produção analógica para a digital de Augusto, *Não* reúne uma coletânea de trabalhos desenvolvidos em meios tecnológicos – uma produção que, iniciada nos anos 1990, foi intensificada no começo de 2000, quando conseguiu formalizar uma grande quantidade de poemas *verbivocovisuais* animados.

O resultado da publicação foi fruto de uma imersão investigativa iniciada nos programas de manipulação de imagem, sobretudo naqueles que permitem a realização de animações, como o Adobe Flash Player. Realizou ainda os videopoemas *Pérolas para cummings*, *Caracol*, *F(J)(Y)EUX* (Fig. 162), *CaosCage*, *Conversogramas*, *Sem Saída* (Fig. 163) e *Pessoandando*, que também tiveram frames extraídos e impressos em *Não*. Em 2004, Augusto apresentou estes trabalhos na exposição "*Arte Suporte Computador*", na Casa das Rosas, com um total de dezesseis animações digitais, algumas inéditas. As animações de Augusto foram incluídas no CD-ROM de *Não*, e reeditadas para serem veiculadas na internet, no *site* oficial do poeta.[241]

Figura 125 – *Frame* de abertura vídeo *F(J)(Y)EUX* (1965/1995), de Augusto de Campos.
Fonte: *Frame* extraído do YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-482nqeFyZ4>.
Acesso: 05/03/2019

[241] <www.uol.com.br/augustodecampos>.

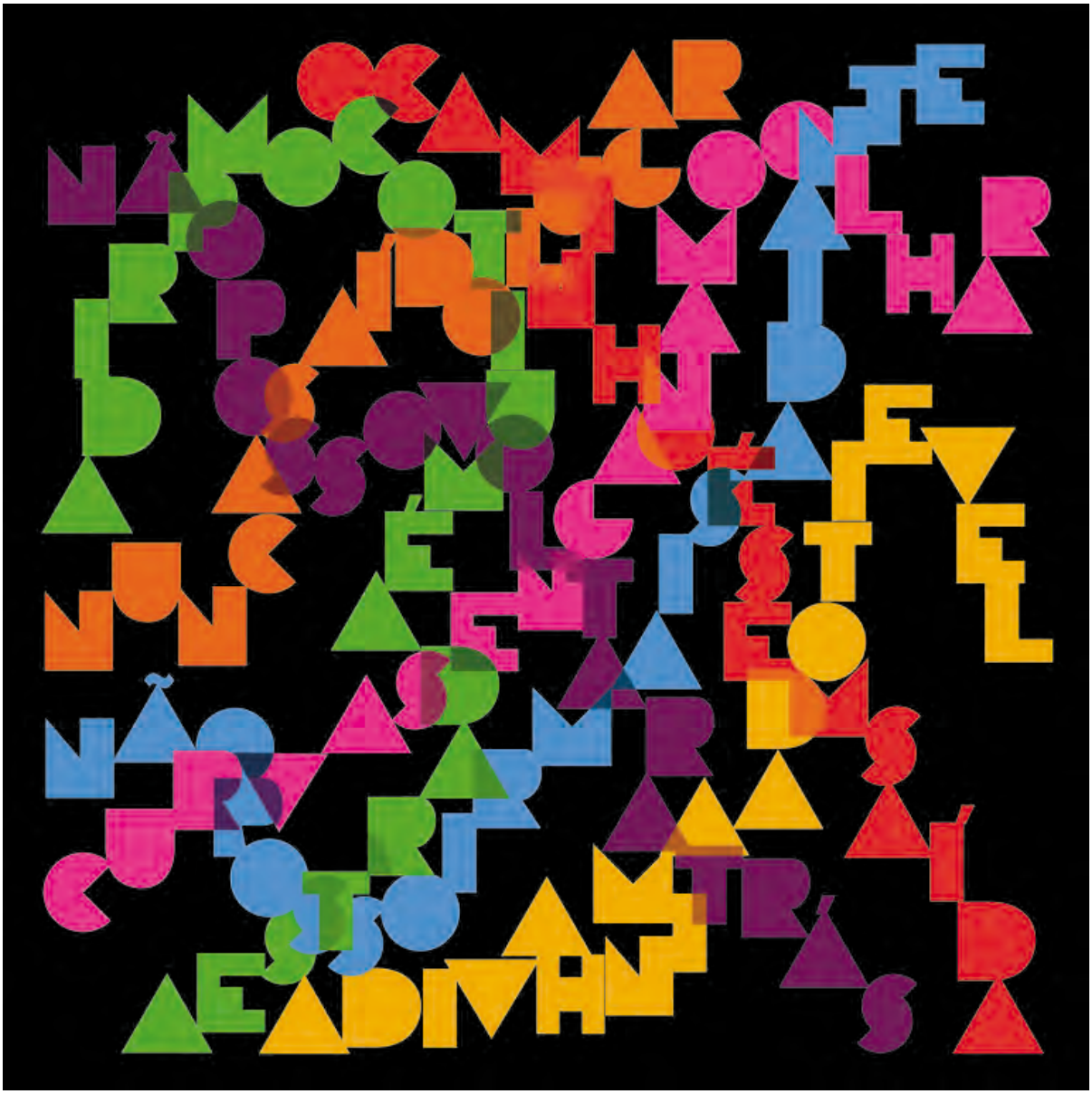

Figura 126 – *Frame* de *Sem Saída* (2000), de Augusto de Campos, impresso como contracapa em *Não* (2003).
Fonte: <https://arteref.com/exposicoes/rever-a-maior-individual-já-realizada-no-sesc-pompeia/>.
Acesso: 22/03/2019

Poemas animados de Augusto participaram de exposições no Brasil e no exterior, “Schrift und Bild in Bewegung”, coletiva realizada em Munique, Alemanha, e na mostra eletrônica “www.poes1s.com”, que conta com webversões dos vídeos de *cidade/city/cité* e de dois poemas da série *Interpoemas*, *Inestante* (1983) e *Doors of eyear* (1997), estes, em versões interativas.

A partir de 2003, em decorrência da rápida evolução tecnológica dos programas de edição e animação, que acarretou em novos comandos e atualizações de *softwares*, a produção

audiovisual individual de Augusto diminuiu. Entretanto, o poeta continua a realizar vídeos com colaboradores, a exemplo do poeta carioca André Vallias, responsável pela edição de boa parte das animações disponibilizadas no livro *Outro*, última coletânea do poeta até o presente. Vallias é um dos poetas visuais brasileiros que mais atuam nos meios digitais; ele vem reunindo um vasto material sobre poesia e tecnologia, sobretudo videoanimações, em seu *site*,[242] que também hospeda trabalhos do próprio Augusto. Além dele, Binho Miranda contribuiu com a animação de *colidouescapo*; e artistas como Bia Lessa, Ricardo Carioba e o coletivo Embolex remasterizam alguns dos seus vídeos em virtude de eventos ocorridos nos últimos anos.

Após intensa produção audiovisual autoral em meados de 1990 e primeira década dos anos 2000, o *design* gráfico volta a ser seu principal foco de experimentação. Recentemente incrementou sua presença na internet, publicando poemas inéditos no Instagram, com temáticas atuais, e também conteúdos históricos e bibliográficos. E, apesar de ter humildemente afirmado no prefácio de *Outro*, que "os erros ou ineficiências são todos '*mea culpa*',[243] e a única justificativa que pode dar "é de ter chegado muito tarde a um mundo muito novo".[244] Augusto de Campos segue atualizando-se e buscando novas formas de fazer poesia e arte, pois como afirmou Caetano Veloso: "Augusto é mais um poeta-músico/pintor do que é um poeta-escritor".[245]

---

[242] <www.erratica.com.br>.
[243] CAMPOS, Augusto. Prefácio. In: CAMPOS, A. **Outro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
[244] *Idem*.
[245] SUSSEKIND, Pedro. Caetano-Veloso - Entrevista. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 207.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

3.1 A dimensão plástica da poesia visual de Augusto de Campos

A presente dissertação realiza uma análise descritiva e formal da produção poética de Augusto de Campos, que foi expandida em outros suportes visuais, além das publicações tradicionais. A revelação dos processos de composição, dos materiais utilizados, dos elementos gráficos, das características particulares e influências plásticas foram algumas das linhas de abordagem adotadas. Apesar de a narrativa ter sido escrita cronologicamente, questões técnicas predominam nas divisões dos subcapítulos, e ressaltam ainda uma característica da produção do poeta: variadas versões de um mesmo poema, que realizou em tempos distintos. De maneira geral, os trabalhos de Augusto foram inicialmente concebidos em folhas de papel; entretanto, ao longo dos anos o poeta propôs diferentes formatações relacionadas ao significado de cada poema e leva em conta as ferramentas disponíveis em cada momento. Procurou-se ainda, no âmbito da bibliografia pesquisada, destacar trechos relacionados aos aspectos abordados, e, ao mesmo tempo, reunir referências múltiplas que ajudassem a elucidar o tema.

Ao fim da pesquisa tenho a constatar que Augusto de Campos vem realizando ao longo de sua trajetória, que completou setenta anos em 2019,[246] uma produção poética que extrapola o campo literário e catalisa outras referências formais provindas, sobretudo, da música e das artes visuais. A pluridimensionalidade de sua obra sempre esteve calcada em conceitos interdisciplinares que o grupo concreto caracterizou com a expressão *joyceana verbivocovisual*, que em linhas gerais propôs uma obra de arte poética que substanciasse simultaneamente aspectos verbais, sonoros e visuais. Neste contexto, juntamente com seus parceiros do *Noigandres*, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, delineou os conceitos da poesia concreta descritos em um manifesto, no qual clamaram ainda por um paideuma referencial de autores das vanguardas que lhes serviu de esteio. Fizeram parte deste grupo de influências, diferentes poetas das vanguardas, a começar por Mallarmé; músicos, como Schönberg e seus discípulos; além de artistas visuais, como Piet Mondrian e outros artistas abstratos geométricos, incluindo também os artistas concretos brasileiros.

Dentre os três fundadores do grupo *Noigandre*s, Augusto se destacou como aquele que mais experimentou este fazer multidisciplinar. Tanto sua aproximação com a música, quanto com as artes plásticas foram percebidas não somente pelas relações de amizade e admiração

[246] Augusto publicou seu primeiro poema na ***Revista dos Novíssimos***, em 1949.

que tinha com alguns autores destas disciplinas, mas sobretudo pelas próprias características formais, processuais e conceituais de seus poemas. Estes, inicialmente ganham cores e formas em palavras que ocupam a página do papel como figuras ou notas musicais, e depois expandem-se para os outros suportes e meios. Desde os anos 1950, e sobretudo após os anos 1960, o poeta realizou distintas versões de seus poemas, que foram chamadas de "traduções intersemióticas", por Júlio Plaza,[247] e que buscaram amplificar a mensagem poético-sonoro-visual contida nas propostas artísticas. Sem dúvida, para realizar estas "traduções intersemióticas" o poeta recorreu, sobretudo, às artes visuais e seus procedimentos, além dos suportes utilizados pelos meios de comunicação, a publicidade e o *design*. De acordo com o poeta e crítico Carlos Ávila, "a poesia de Augusto vai além do livro, elevando a voltagem da linguagem ao seu nível mais alto e imprevisível".[248]

No campo literário, apesar das muitas resistências e incompreensões que teve de enfrentar, e que de certa forma ainda enfrenta, o poeta obteve importante reconhecimento. Recentemente foi laureado com três significativos prêmios pelo conjunto de sua trajetória, sendo um no Brasil, a Ordem do Mérito Cultural, na classe Grã-cruz, concedido pela Presidência da República em 2016, além de dois internacionais. Em 2017, recebeu o prêmio Pablo Neruda, no Chile, sendo o primeiro escritor de língua não-hispânica a conquistar o feito. E no ano seguinte foi a Budapeste para a cerimônia de entrega do Jannius Pannonnis, considerado o "Oscar da poesia",[249] do qual foi o grande vencedor. Sua contribuição para a poesia, tanto como criador, quanto como tradutor e crítico, para a cultura brasileira em geral é indiscutível.

Anônimos fãs podem hoje acompanhá-lo pelo Instagram. Artistas de várias linguagens, que tiveram em sua obra uma referência fundamental, como Caetano Veloso, Tom Zé, Arnaldo Antunes, Adriana Calcanhoto, Paulo Leminsky, Lenora de Barros, Tadeu Jungle, Walter Silveira, Marilá Dardot, Fábio Moraes, Detanico Lain; enfim, centenas de poetas, músicos, artistas plásticos, *designers* e outros criadores foram influenciados direta ou indiretamente pela obra de Augusto.

Como crítico musical, foi aclamado por seus ensaios e os livros *O Balanço da Bossa / Antologia Crítica da moderna música popular brasileira*[250] e *Música de Invenção*[251] (2003),

---

[247] PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
[248] AVILA, Carlos. Algo sobre Augusto. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 221.
[249] Augusto de Campos em entrevista dada a Daniel Rangel em 22/03/2018.
[250] CAMPOS, Augusto de. **O balanço da Bossa / Antologia crítica da moderna música popular brasileira**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1968.

que se tornaram referência para o entendimento da música popular brasileira, principalmente em suas vertentes bossa nova e tropicalismo. Muitos poemas de Augusto foram criados literalmente como se as sílabas fossem notas musicais, em partituras poéticas que propõem leituras ditadas pela musicalidade. Alguns de seus poemas e traduções tornaram-se músicas, cantadas por vozes diversas, em gravações que, por vezes, contaram com a participação dele, como no CD *Poesia é risco (1995)*,[252] que realizou ao lado do filho Cid Campos. É fato também, que existem alguns ensaios e estudos que abordam esta relação sonora. No entanto, grande parte daqueles que acompanham e conhecem sua obra não o consideram músico ou compositor, e não imaginam que ele também é um grande artista visual.

Considero que a dimensão plástica do trabalho de Augusto seja bem mais evidente do que a musical, devido à visualidade inerente de seus poemas. O poeta concebeu textos com formas, cores e texturas em distintos suportes, meios, técnicas, procedimentos e tecnologias que comumente estiveram atrelados ao universo das artes visuais. De certa forma, esta vertente foi até absorvida por teóricos em geral, principalmente seu labor como *designer* gráfico, devido aos inúmeros leiautes que realizou. Entretanto, como artista plástico, é citado muito raramente. Ressaltaram este aspecto, por exemplo, o músico Caetano Veloso,[253] a professora Lucia Santaella[254] e o poeta Carlos Ávila. Ávila afirmou, por exemplo, que "Augusto é quase um artista plástico (melhor, um artista gráfico), é um artesão da palavra explorada em todas as dimensões sígnicas, um *designer* do texto".[255] Vale ainda trazer Gonzalo Aguilar, quando ressalta a predominância do aspecto visual no trabalho de Augusto e dos outros poetas concretos desde o princípio:

> (…) as diferentes escolhas feitas em meados da década de 1950 (exposição em um museu, junto com artistas plásticos, a escolha de uma revista de arquitetura e design para publicar os manifestos, a aproximação a Max Bill e a sua escola de Ulm) acabaram pondo em primeiro plano o elemento plástico-visual em detrimento do sonoro-musical.[256]

---

[251] CAMPOS, Augusto de. **Música de Invenção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
[252] CAMPOS, Augusto; CAMPOS, **Poesia é risco**. Rio de Janeiro: Polygram,1995.
[253] SUSSEKIND, Pedro. Caetano-Veloso – Entrevista. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). Sobre Augusto de Campos. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
[254] SANTAELLA, L. A poética antecipatória de Augusto de Campos. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). Sobre Augusto de Campos. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
[255] AVILA, Carlos. Algo sobre Augusto. In: SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 223.
[256] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 261.

A aproximação do trabalho de Augusto ao meio das artes visuais foi bem além da visualidade e da técnica, e pode ser percebida a partir de uma análise espaço-temporal de sua trajetória, e formal, de seu labor. Reuniu um grande número de poemas que, segundo o próprio poeta, "pegaram e deram certo"[257] e se tornaram populares e importantes referências para a cultura brasileira. Em seu processo de criação, dedicou mais tempo às questões relativas à apresentação plástica dos poemas do que às demandas verbais. Uma produção que contou com lápis, papel, canetas hidrográficas, máquina de escrever, carbonos coloridos, cola, tesoura, tinta, madeira, adesivos, acrílicos, ferros, espelhos, luz, neon, *laser*, áudios, computadores e vídeos. O *modus operandi* de Augusto atua sempre à frente do seu tempo. É experimental, antes de saber se é possível atingir o resultado almejado.

De forma resumida, constato que ao longo dos anos 1950 o poeta explorou a página branca, a linguagem objetiva, a visualidade concreta e novas dimensões orais e visuais dos poemas. Na década seguinte, rompeu com o formato tradicional das publicações por meio de colagens e montagens em distintos suportes pictóricos. Nos anos 1970, começou a buscar novas técnicas e meios de propagação de sua poesia que dialogam diretamente com a publicidade, as artes visuais, a música e o *design*. A partir de 1980, inicia uma imersão contínua no universo da tecnologia e das novas mídias, que lhe permitiu vislumbrar a materialização de conceitos almejados desde o princípio de sua trajetória. No começo dos anos 1990, enfim, tornou palpável e factível a desejada dimensão *verbivocovisual* de seus poemas, por meio da realização de animações em vídeo e do uso de computadores.

Desde os anos 2000, vem intensificando sua presença no meio digital e sua aproximação com a internet, o que atraiu novos públicos. Nos últimos cinco anos realizou uma série de exposições, recebeu os três prêmios acima citados, criou seu canal no Instagram, publicou três compilações de seus poemas em francês, espanhol e húngaro, lançou novas traduções e continuou como "o poeta mais jovem do Brasil",[258] conforme afirmou James Martins, em ensaio publicado no jornal *Correio da Bahia*, na data de seu último aniversário, 14 de fevereiro de 2019, quando completou 88 anos.

Além destes trabalhos visuais e intersemióticos, Augusto realizou uma série de performances ao vivo, que dialogaram com outras linguagens, como o teatro e a música, e com os *happenings*, que tiveram uma maior ressonância no meio das artes visuais. Oralizações de poemas com música ao vivo, projeções de vídeos e *slides*, efeitos e "*samplers*"

---

[257] Augusto de Campos em entrevista a Daniel Rangel em 2018.

[258] MARTINS, J. augusto de campos – 88!. In: *Correio da Bahia*, 14 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/augusto-de-campos-88/>. Acesso: 25/03/2019.

sonoros fizeram parte das performances do poeta, em conjunto com outros artistas. Desde as primeiras apresentações, nos anos 1950 e 1960, quando flertava com os compositores experimentais em leituras poéticas arranjadas como coros vocais, que ele percebeu as potencialidades da entonação poética e do contato direto com o público. O primeiro espetáculo estruturado por ele, em parceria com Cid Campos e Walter Silveira, intitulado "Ouver", aconteceu em diferentes cidades no Brasil e também nos Estados Unidos no ano de 1992. O CD *Poesia é risco* também se tornou um espetáculo multimídia realizado pelo trio (Augusto, Cid e Walter), que percorreu mais uma vez cidades americanas e brasileiras, além de praças europeias entre 1995 e 2003. A prestigiosa casa de shows *Cité de la Musique*, em Paris, recebeu uma parte da apresentação de *Poesie est Risque*, inserida em shows de Caetano Veloso, a convite deste. Numa versão diferentes, o MoMA, de Nova Iorque, também acolheu uma apresentação integral do espetáculo. Em 2016, como parte da programação paralela da exposição "REVER", foi realizado um grande espetáculo multimídia no teatro do SESC Pompeia, com a participação de Augusto e que contou com a direção musical de Cid Campos. Foram duas apresentações, realizadas no último fim de semana de cartaz da mostra, que reuniram artistas como Caetano Veloso, Tom Zé, Péricles Cavalcanti e Paçoca, além do próprio Cid e do poeta, interpretando composições e oralizações criadas a partir de seus poemas e traduções.

A exposição "REVER" ficou montada no SESC Pompeia por três meses, em 2016, e após esse período itinerou ainda para duas outras unidades do SESC no interior do Estado, em Santo André e Araraquara. Posteriormente algumas obras expostas foram incorporadas ao acervo artístico da instituição, e atualmente uma série de serigrafias, produzidas em virtude da mostra, estão expostas de forma permanente na biblioteca do SESC 24 de Maio, no centro de São Paulo. Em 2017, foi realizada a exposição "O Pulsar" na Luciana Brito Galeria, cuja curadoria foi assinada por mim, na qual foram exibidos cinco originais em *letraset*, que nunca haviam sido mostrados em público. Essas obras fazem parte de uma série de cerca de sessenta cartazes que ainda se encontra, praticamente, desconhecida, mesmo para aqueles que acompanham de perto a trajetória do poeta.

Presença ocasional em coleções e exposições de arte em instituições e galerias de arte, a procura de seu trabalho por colecionadores no Brasil e exterior reforça a aproximação da produção de Augusto com o universo das artes visuais. Coletivas foram dezenas, a começar pela emblemática "1ª Exposição Nacional de Arte Concreta", em 1956 e *"Popcretos"*, realizada em 1964, no Galeria Atrium. Em 1984, participou da mostra "Level 5", no MASP; e

em 1985, “Arte e Tecnologia”, no MAC-USP, e das exposições de holografias “Triluz” e “Idehologia”, realizadas respectivamente no MIS e no MAC, em 1986 e 1987. Ainda em 1987, exibiu o poema *cidade/city/cité* na fachada do prédio da Bienal de São Paulo. Em 1989, a Universidade da Florida montou a exposição “Poesia concreta & Visual Brasileira”, apresentando documentos da coleção de Ruth e Marvin Sackner.[259] Em 1990, o poeta realiza sua primeira mostra individual no Gabinete de Arte Raquel Arnauld, intitulada “Poesia Entre”, exibindo vídeos, holografias, serigrafias e objetos produzidos especialmente para a exposição.

Em 1991, mostrou parte desta produção na galeria Mercato del Salle, em Milão, ao lado de textos plotados nas paredes, carbonos coloridos, e uma versão em *panneau* de *O quasar*. Em 1992, participou de “p0es1e digitale” em Annaberg, Alemanha; e “The Renaissance of Material Poetry”, em Harvard, Estados Unidos. Em 1997, participou de “Arte Suporte Computador”, na Casa das Rosas, em São Paulo, com 16 animações digitais em uma videoinstalação que intitulou de *Clip-poemas*.

Em 2000, expôs em Munique, na coletiva “Schrift und Bild in Bewegung”, e realizou sua primeira exposição *online*, em “www.p0es1s.com”. Em 2002, apresentou o holograma *Poema Bomba* na mostra “Terminal Zone – Poésie et Nouvelles Technologies”, no Centre d’Art Contemporaine de Basse Normandia, na França, onde realizou ainda uma série de apresentações da performance “Poésie est risque” e participou da exposição “Grupo Noigandres”, no Centro Cultural Maria Antônia, com curadoria de Lorenzo Mammi. Em 2006, foi realizada a exposição “Poesia Concreta – o projeto verbivocovisual”, no Instituto Tomie Ohtake, que exibiu distintos poemas do grupo *Noigandres*, em diferentes suportes, com curadoria coletiva de Cid Campos, João Bandeira, Lenora de Barros e Walter Silveira, tendo sido apresentada também no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, no mesmo ano.

Augusto de Campos foi convidado para a “11ª Biennale de Lyon”, em 2011, com curadoria geral de Victoria Noorthoorn e grande participação sul-americana. Em 2015, realizou duas exposições individuais na galeria “Paralelo”, em São Paulo e “Document Art Gallery”, em Buenos Aires, quando exibiu novas versões expandidas e plotagens de seus poemas. Em 2016, aconteceu a já comentada mostra “REVER”.

A longa lista de exposições em museus, centros culturais, galerias, universidades e até mesmo na internet, deixa evidente a penetração que a obra de Augusto teve no meio das artes visuais. O livre trânsito entre as linguagens que estabeleceu em sua trajetória esteve

[259] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 378. De acordo com este autor, esta coleção é a mais importante de arte visual do mundo.

relacionado a “uma busca pela obra de arte total”,[260] conforme destacou Aguilar, em consonância com o que afirmaram os próprios poetas concretos, no manifesto de criação do movimento, como “uma arte geral da palavra”.[261] Por sua vez, a fronteira tênue entre as linguagens que buscava classificar e categorizar linguagens artísticas foi rompida na contemporaneidade transdisciplinar, principalmente no meio artístico visual. Um artista como Augusto, que historicamente foi visto como poeta, ou mesmo como tradutor e ensaísta, que teve esta experiência multidisciplinar, carece de uma revisão historiográfica, com a inclusão da palavra artista, em sua biografia.

[260] AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005, p. 210.
[261] Manifesto AD – In: **AD Arquitetura e Decoração**, São Paulo, nº 20 (nov. / dez.), 1956.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRA, L. De não em não., o “eco no escuro”. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

AGUILAR, G. O Olhar Excedido”. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

_____. **Poesia Concreta Brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernistas**. São Paulo: Edusp, 2005.

ALVES, M. B; PRIOR, P. R. Os Diálogos Criativos de Salette Tavares. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 6, n. 11, ano 6, julho de 2016.

AMARAL, Aracy (org.). **Arte construtiva no Brasil**. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos; DBA Artes Gráficas, 1998.

ANJOS, Moacir dos. **Crítica, Moacir dos Anjos** / coleção Arte Bra coordenação Luiza Mello e Marisa Mello. Rio de Janeiro: Automática, 2010.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas O. Andrade**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

AVILA, Carlos. Algo sobre Augusto. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

AZZI, Christine Ferreira. **Museus reais e imaginários: a metamorfose da arte na obra de André Malraux**. Lettres Françaises, v. 2, n. 12, 2011. DOMO.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. (orgs.) **Poesia Concreta: o projeto verbivocovisual**. São Paulo: Artemeios, 2008.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. **Grupo Noigandres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARROS, Fabiana de. (org.) **Geraldo de Barros**: isso. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1971.

_____. **Lo obvio y lo obtuso**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1986.

_____. **O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1971.

BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. (Tradução: Rodnei Nascimento) São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). **O futurismo italiano: manifestos**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

BOULEZ, Pierre. **A música hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo, Cosac & Naify, 1999.

BROSSA, Joan, **Poesia Viva**, São Paulo. Ateliê, 2005.

BUTOR, Michel. **Les Mots dans la Peinture**. Paris: Flammarion / Genève: Les Sentiers de la Création – Éditions d'Art Albert Skira, 1969.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CALDAS, Waltercio. **Manual da Ciência Popular**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Noigandres 2**. São Paulo: Edição dos Autores, (fevereiro de) 1955.

_____. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. **Panaroma do Finnegans Wake**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CAMPOS, Augusto de. **À margem da margem**. São Paulo: Cia. Letras, 1989.

_____. **Despoesia** (1979-1993), São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. **Invenção – Augusto de Campos**. São Paulo. ARX, 2003.

_____. **Não**, poema-xerox. Edição do autor, 1990.

_____. **Não Poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Outro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

_____. **Profilogramas**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **VIVA VAIA (Poesia 1949-1979)**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Júlio. **Caixa Preta**. São Paulo: Strip, 1976.

_____. **Poemóbiles**. 3ª. Edição. Selo Demônio Negro. São Paulo: Editora Annablume, 2010.

_____. **Reduchamp**. 2ª. Edição. Selo Demônio Negro. São Paulo: 2009.

CAMPOS, Augusto; RANGEL, Daniel. **Catálogo REVER – Augusto de Campos**. São Paulo: SESC, 2016.

CAMPOS, Haroldo. **A arte do horizonte provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. **Um relance de dados**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

CANONGIA, Ligia (cur.). **Abstração geométrica 1: concretismo e neoconcretismo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira: um guia de tendências**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CHIARELLI, Tadeu *et al*. **"Por Que Duchamp?"**. São Paulo. ICI-Itaú /Paço das Artes. 1999.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Cartas: 1964-1974**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

COCCHIARALE, Fernando. **Waldemar Cordeiro e o Modernismo de Ruptura no Brasil**. In: CORDEIRO, A (org.). *Waldemar Cordeiro:* fantasia exata; curadoria Arlindo Machado, Fernando Cocchiarale; tradução John Norman, Marisa Shirasuna, Izabel Murat Burbridge. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

CUMMINGS, E.E.. **poem(a)s** (Tradução: Augusto de Campos). Campinas: Editora Unicamp, 2012.

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. New Haven: Yale University Press, 2009.

_____. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. **(**Tradução: Saulo Krieger). São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.

DIAS FILHO, Geraldo de Souza. **Mira Schendel. Do espiritual à corporeidade**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **"O que vemos o que nos olha"**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte**. **(**Tradução: Paulo Neves). São Paulo: Editora 34, 2013.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60**. Rio de Janeiro, Campos Gerais, 1998.

EINSTEIN, Carl. **A arte do século XX – 1. As premissas**. (Tradução: Maria Aparecida Barbosa). Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016.

FERREIRA, Glória (org.) **Brasil: Figuração x Abstração no final dos anos 40**. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013.

FERREIRA, Glória/ COTRIN, Cecília (org.). **Escritos de Artistas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

FIGUEIREDO, Luciano; FERREIRA, Glória (curs.). **Lygia Clark e Hélio Oiticica**. Brasília: Inst. Nacional de Artes Plásticas (Funarte – MINC), 1987.

FLIEDER, Jannine, FEIERABEND, Peter. **BAUHAUS**. Potsdam: H.F Ullmann, 2013.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FREIRE, Cristina. **Poéticas ao processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Arte Conceitual**. Coleção Arte Mais. São Paulo: Zahar, 2006.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte? 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje**. Tradução: Maria Luiza X. De A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GONÇALVES, M. A.; CAMPOS, Augusto, em entrevista à *Folha de S.Paulo* – por Marcos Augusto Gonçalves. **Folha de S.Paulo**. 16 de setembro de 2007. Disponível em: <http://www.poesiaconcreta.com.br/texto_view.php?id=10>. Acesso: 5 de abril de 2019.

GULLAR, Ferreira. **Sobre Arte, Sobre Poesia**. São Paulo: Jose Olympio, 2006.

HERKENHOFF, Paulo. **Pincelada. Pintura e método**: projeções da década de 1950. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2009.

JACKSON, K. D. 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,

JOYCE, James. **Finnegans Wak**e. Introdução, versão e notas de Donaldo Schüler; desenhos de Lena Bergstein. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

JOYCE, James. **Ulisses**. 10ª ed. Tradução de Antonio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. (Tradução: Márcio Seligmann-Silva). São Paulo: Iluminuras, 2011.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A pintura: Vol. 1 – O mito da pintura**. (Tradução: Magnólia Costa). São Paulo: Ed. 34, 2004.

LIPPARD, Lucy R. **Pop Art**. New York: Frederick A. Praeger, 1967.

LUPTON, Ellen. **ABC da Bauhaus**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MALLARMÉ, Stéphane. **Um lance de dados**. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. **Un coup de dés jamais n'abolira le hasard**. La Nouvelle Revue Française, 1914. Disponível em: https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**, (Tradução: Isabel Saint-Aubyn). Lisboa: Edições 70, 2000.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, J. Augusto de Campos - 88!. In: **Correio da Bahia**, 14 de fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/augusto-de-campos-88/>. Acesso: 25 de março de 2019.

MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine (orgs.). **Linha do Tempo do design no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MUHANA, Adma. **Poesia e pintura ou pintura e poesia: tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida**. São Paulo: Edusp – Fapesp, 2002.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Poiesis Paulo Bruscky**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Ática, 1996.

NETO, João Cabral de Melo. **Museu de tudo: poesia (1966-1974)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

NETO, João Cabral de Melo. **Poesias completas: 1940-1965**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

NÓBREGA, Gustavo. **Poema processo: uma vanguarda semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OITICICA Filho, César; VIEIRA, Ingrid (org.). **Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea**. Ouro Preto: UFOP, 1993.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de, **Poesia e Pintura – Um Diálogo em Três Dimensões**, São Paulo: Editora da Unesp, 1998.

OSBORNE, Peter. **Conceptual Art**. London: Phaidon Press, 2011.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAZ, Octavio. **Constelação: pequena antologia**. Tradução Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: MHJ, 1972.

_____. **Marcel Duchamp Ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEREIRA, C. M. de C. Entrevista com Augusto de Campos. **Revista Brasileira de Literatura Comparad**a, n. 19, 2011.

PEREIRA, Wilson Joia. **Escritema e figuralidade: nas artes plásticas contemporâneas**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1976.

PERLOFF, Marjorie. **The futurist moment: avant-garden, avant guerre, and the language of rupture**. Chicago: University of Chicago, 1986.

PERRONE, C. Viva vaia: para compreender Augusto de Campos (via EUA). In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

PESSOA, A.V. Mário Faustino: poesia, crítica e experiência. In: **Annais XV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**. 2017. (Congresso). Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwinzb-CxcvhAhXCSRUIHVijBEIQFjAAegQIBBAC&url=http%3A%2F%2Fwww.abralic.org.br%2Fanais%2Farquivos%2F2017_1522178692.pdf&usg=AOvVaw2UhRGF7zK7bfOxvN5iXPDz>. Acesso: 2 de março de 2019.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação poética**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1977.

_____. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. **Semiótica da arte e da arquitetura**. São Paulo: Cultrix, 1981.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POUND, Ezra. Os cantos *(1915-1962*. **Ezra Pound**. [introdução e tradução José Lino Grünewald; apresentação Gerald Thomas]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **A Arte Da Poesia**. São Paulo: Editora Hedra, 2009.

_____. **Os cantos**. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1982.

QUEIROZ, Têra; RANGEL, Daniel (orgs.). **Ready Made in Brasil: a ressonância mórfica duchampiana**. São Paulo. N+1 arte cultura, 2018.

SACRAMENTO, Enock. **Sacilotto**. São Paulo: Sacramento, 2001.

SANTAELLA, L. A poética antecipatória de Augusto de Campos. SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1986.

_____. **Produção de linguagem e ideologia**. São Paulo: Cortez, 1980.

SANTOS, B. de S. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 78, outubro de 2007: 3-46.

SCHENBERG, Mário. **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SCHOENBERG, Arnold. **Tratado de Armonía**. Madrid: Real Música, 1979.

SILVA, F. F; SOUZA, S. R. Novas tendências da poesia cabo-verdiana: escritores heterônimos de si próprios / New tendencies of Cape Verdean Poetry. Self-Heteronyms Writers. In: **Contexto: revista do programa de pós-graduação em Letras** (Vitória / Brasil), nº 25 (01/2014).

STERZI, Eduardo (org.). **Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos**. São Paulo: Marco, 2016.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp – Uma biografia**. Tradução de Maria Theresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

WILSON, Simon. **A arte pop**. Barcelona: Labor, 1975.

WOLFE, T., **A Palavra Pintada**, Porto Alegre, L&PM, 1987.

WOOD, Paul. **Conceptual Art – Movements in Modern Art**. New York: Delano Greenidge Editions, 2002.

Obras de arte citadas

Albers, J. (1953). Homenagem ao *quadrado: Ascendente*. [pintura]. Nova York: Whitney Museum.

Barros, G. (1980). *Sem título*. [pintura]. Sem informação de coleção.

Bill, M. (1948). *Unidade Tripartida*. [escultura] SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Calder, A. (1934). *Sem título*. [escultura]. Calder Foundation.

Charoux, L. (1971). *Um quadrado*. [pintura]. Sem informação de coleção.

Cordeiro, W. (1951). *Movimento*. [pintura]. Sem informação de coleção.

Cordeiro, W. (1953). *Arranjo de três formas semelhantes dentro de um círculo* [pintura]. Sem informação de coleção.

Cordeiro, W. (1964). Popcreto para um popcrítico. [pintura e colagem]. Minas Gerias: Coleção João Avelar.

Duchamp, M. (1926) *Anemic Cinema*. [vídeo]. Sem informação de coleção.

Duchamp, M. (1934) *Boite Verte* (Caixa Verde). [impressos, objetos] Madrid: Centro de Arte Reina Sofia.

Melevich, K. (1918). *White on white*. [pintura] Nova York: Museu de Arte Moderna.

Mondrian, P. (1942). *Broadway Boogie-Woogie*. [pintura] Nova York: Museu de Arte Moderna.

Mondrian, P. (1942). *New York City*. [pintura]. Paris: Centre Pompidou.

Vieira, M. (1953/62). *Polivolume: Disco Plástico* [escultura]. Sem informação de coleção.

Sacilotto, L. (1952). *Concreção*. [pintura]. Sem informação de coleção.

Schwitters, K. (1922). *Santa Claus.* [pintura/colagem]. Nova York: Museu de Arte Moderna.

Filmes citados

DUCHAMP, Marcel (pseudônimo: Rrosé Selavy). **Anémic Cinéma**. Paris, 1926.

FONSECA, Cristina (dir.). **Poetas de Campos e Espaços**. São Paulo: TV Cultura, 1991.

Discos citados

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Cid. **Poesia é risco**. Rio de Janeiro: Polygram,1995.

Músicas citadas

RITA LEE. **Não quero luxo nem lixo**. São Paulo: 1980. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/rita-lee/nem-luxo-nem-lixo.html>. Acesso: 20 março 2019.

Artigo de revista/ Revistas

"Rock'n Roll" da Poesia (reportagem, com depoimentos dos participantes da Exposição de Poesia Concreta), *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 2.3.1957.

Revista de Novíssimos, nº 1, São Paulo, 1949.

Revista AD Arquitetura e Decoração, nº 20, São Paulo, Novembro/Dezembro de 1956.

Revista Contravento, nº 9, São Paulo, 2018.

Revista digital Circulando, nº 7, Casa das Rosas: São Paulo, 2018.

Revista digital Circulando, nº 8, Casa das Rosas: São Paulo, 2018.

***Sites* acessados:**

A maior individual já realizada no SESC Pompeia. In: Artref. Disponível em: <https://arteref.com/exposicoes/rever-a-maior-individual-já-realizada-no-sesc-pompeia>. Acesso: 5 de março de 2019

Artblart. Disponível em:<https://artblart.com/tag/alexander-calder/>. Acesso: 22 de março de 2019

Calder Foundation. Disponível em: <http://www.calder.org>. Acesso: 22 de março de 2019

Casa das Rosas. Disponível em <http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/cr_circulado_7.pdf>. Acesso: 30 de março de 2019 e <http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/cr_circulado_8.pdf>. Acesso: 30 de março de 2019

Coleção do Centro Georges Pompidou. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr>. Diversos acessos.

Coleção Fondazione Bonotto. Disponível em: <https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/>. Acesso: 14 de abril de 2019

Coleção Museu de Arte Moderna de Nova York. Disponível em:<https://www.moma.org/collection/works//80385 Acesso: 02 de abril de 2018

Coleção Museu Nacional Reina Sofia. Disponível em: <www.museoreinasofia.es>. Acesso: 25 de março de 2019.

Dedalus USP. Disponível em: <http://dedalus.usp.br/>. Diversos acessos.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso: 22 de março de 2019.

Exposição Rever – Augusto de Campos. Disponível em: Infoar <http://www.infoartsp.com.br/agenda/rever-augusto-de-campos/>. Acesso: 5 de março de 2019

Folha de S.Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/25/informatica/3.html>. Acesso: 27 de dezembro de 2018

Frame extraído do YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-482nqeFyZ4>.Acesso: 5 de março de 2019

Fundação Bienal de São Paulo. <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2266>. Acesso: 5 de abril de 2018

Gallery Intel. Disponível em: <http://www.galleryintell.com/artex/poems-peace-war-guillaume-apollinaire/>. Acesso: 13 de abril de 2019

Google Arts and Culture. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/primeira-exposi%C3%A7%C3%A3o-nacional-de-arte-concreta/qgH7bCC4g0y6Xg>. Acesso: 14 de abril de 2019

Google Images. Disponível em: <https://images.app.goo.gl/pM5jpMnUuVcv1Zzw6/> e <https://images.app.goo.gl/AcdhnCCeymx24pVC9> . Diversos acessos.

IEA USP. <http://www.iea.usp.br/noticias/as-exposicoes-inaugurais-da-arte-concreta-e-neoconcreta>. Acesso: 14 de abril de 2019

Marcel Duchamp – Anemic Cinema (YouTube) . Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dXINTf8kXCc>. Acesso: 22 de março de 2019

O maior grafite do mundo. In: Diário do Rio. Disponível em: <https://diariodorio.com/o-maior-grafite-do-mundo-e-no-porto-maravilha-feito-pelo-kobra/>. Acesso: 5 de abril de 2019.

Poema bomba em NYC. In: Revista Select. Disponível em: <https://www.select.art.br/poema-bomba-em-nyc/>. Acesso: 5 de março de 2019

Scielo. Disponível em: <http://www.scielo.br/img/revistas/ars/v13n26//1678-5320-ars-13-26-00006-gf8.jpg>. Acesso 12 de março de 2018

Sesc São Paulo. Disponível em:<https://www.sescsp.org.br/online/artigo/1447_LITERATURAPOESIA+VIRTUAL+E+CONCRETA>. Acesso: 27 de dezembro de 2018

Site Antonio Miranda. Disponível em:<http://www.antoniomiranda.com.br>.Diversos acessos

Site Piktag. Disponível em <https://piktag.net/poetamenos/photo/1931905077784607252_7244633007>. Acesso: 4 de abril de 2019

The Idea of the book. Disponível em <https://www.theideaofthebook.com/pages/books/128/augusto-de-campos/futura-9-luxo-lixo/?soldItem=true>. Acesso: 25 de março de 2019

Wordpress Blog Ditiram. Disponível em: <https://ditirambospoesia.files.wordpress.com/2012/08/terra.jpg>. Acesso: 14 de abril de 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Rangel Costa, Daniel
A dimensão plástica dos poemas visuais de Augusto de Campos / Daniel Rangel Costa ; orientador, Geraldo de Souza Dias. -- São Paulo, 2019.
200 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. Augusto de Campos 2. poesia visual 3. artes visuais I. de Souza Dias, Geraldo II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Sarah Lorenzon Ferreira - CRB-8/6888