



revista da  
anpoll

---

V. 52, N. 3, 2021

---

Augusto de Campos

---

ISSN

1982-7830

### **Editoras**

**Andréia Guerini**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Vera Lúcia Lopes Cristovão**, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil

### **Editores responsáveis por este número**

**Andréia Guerini**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Diana Junkes**, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, São Paulo, Brasil  
**Frederico Augusto Garcia Fernandes**, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil

### **Editores Associados**

**Mailce Borges Mota**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Roberto Leiser Baronas**, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, São Paulo, Brasil

### **Editores Assistentes**

**Julia Lourenço Costa**, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, São Paulo, Brasil  
**Pedro Ricardo Bin**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

### **Comissão Editorial**

**André Luiz Gomes**, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil  
**Dermeval da Hora**, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, Paraíba, Brasil  
**Elizabeth Brait**, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil  
**Fabio Akcelrud Durão**, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil  
**Frederico Augusto Garcia Fernandes**, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Paraná, Brasil  
**Germana Salles**, Universidade Federal do Pará. Belém, Pará, Brasil  
**Heronides Moura**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Sandra Goulart de Almeida**, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil  
**Silvio Renato Jorge**, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

### **Conselho Consultivo**

**Carlos Reis**, Universidade de Coimbra. Coimbra, Portugal  
**Diana Luz Pessoa de Barros**, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil  
**Eduardo Guimarães**, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil  
**Eni Pulcinelli Orlandi**, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, São Paulo, Brasil  
**Evandra Grigoletto**, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, Pernambuco, Brasil  
**Fabio Alves**, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil  
**Freda Indursky**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil  
**Ida Maria Santos Ferreira Alves**, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil  
**John Gledson**, University of Liverpool. Liverpool, Inglaterra  
**José Sueli de Magalhães**, Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, Minas Gerais, Brasil  
**Kenneth David Jackson**, Yale University. Yale, Estados Unidos  
**Laura Padilha**, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil  
**Leci Barbisan**, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil  
**Lucia Teixeira**, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil  
**Luiz Amaral**, University of Massachusetts Amherst. Massachusetts, Estados Unidos  
**Mariangela Rios de Oliveira**, Universidade Federal Fluminense. Niterói, Rio de Janeiro, Brasil  
**Maria Antonieta Jordão de Oliveira**, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil  
**Maria Célia M. Leonel**, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, São Paulo, Brasil  
**Maria de Lurdes Nogueira Escalera**, Instituto Politécnico de Macau. Macau, China  
**Margarida T. Petter**, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil  
**Mercedes Marcilese**, Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil  
**Morgana Cambussi**, Universidade Federal da Fronteira Sul. Chapecó, Santa Catarina, Brasil  
**Milton Azevedo**, University of California. Berkeley, Estados Unidos  
**Philippe Willemar**, Universidade de São Paulo. São Paulo, São Paulo, Brasil  
**Pierre Rivas**, Université de Paris X. Paris, França  
**Regina Dalcastagnè**, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil  
**Roberto Vecchi**, Università degli Studi di Bologna. Bologna, Itália  
**Rogério da Silva Lima**, Universidade de Brasília. Brasília, Distrito Federal, Brasil  
**Rosângela Hammes Rodrigues**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

**Sonia Netto Salomão**, Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Roma, Itália  
**Stélio Furlan**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Tânia Regina Oliveira Ramos**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Teresa Cristina Cerdeira da Silva**, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Brasil  
**Walcir Cardoso**, Concordia University. Montreal, Canadá

#### **Revisão Geral**

**Andréia Guerini**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil  
**Pedro Ricardo Bin**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

#### **Diagramação**

**Pedro Ricardo Bin**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

#### **Revisão de metadados**

**Pedro Ricardo Bin**, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

# revista da anpoll

---

V. 52, N. 3, 2021

---

Augusto de Campos

---

ISSN

1982-7830

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R349

Revista da ANPOLL / Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística. - 1(1994) - Brasília, DF: ANPOLL, 1994-.  
274 p.

Quadrimestral ISSN 1982-7830

1. Literatura 2. Linguagem e Línguas I. Cristovão, Vera. II. Guerini, Andréia. III. Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística (Brasil). IV. Título: Estudos Linguísticos.

12-3741.

CDD: 809  
CDU: 82.09

036127

## Sumário | Contents

### Apresentação | Introduction

<b>Apresentação.....</b>	<b>08</b>
<i>Introduction</i>	

Andréia Guerini, Diana Junkes e Frederico Augusto Garcia Fernandes

### Artigos | Articles

<b>O non serviam de Augusto.....</b>	<b>11</b>
<i>Augusto's non serviam</i>	

Kenneth David Jackson

<b>Genesi, analisi e sviluppi di <i>CIDADE CITY CITÉ</i>: una poesia Augusto de Campos.....</b>	<b>29</b>
---	-----------

*Genesis, analysis and developments of CIDADE CITY CITÉ: a poem by Augusto de Campos*

Enzo Minarelli

<b>Autoironia e crise em “Bestiário para fagote e esôfago”, poema de Augusto de Campos.....</b>	<b>40</b>
---	-----------

*Self-mockery and crisis in “Bestiário para fagote e esôfago”, a poem by Augusto de Campos*

Adilson Antônio Barbosa Júnior

<b>A verbivocovisualidade criptografada de Augusto de Campos.....</b>	<b>55</b>
---	-----------

*The encrypted verbivocovisuality of Augusto de Campos*

Luciane de Paula e Rafaela dos Santos Batista

<b>A interação entre Josef Albers e Augusto de Campos.....</b>	<b>76</b>
--	-----------

*The interaction between Josef Albers and of Augusto de Campos*

Dirce Waltrick do Amarante e Sérgio Medeiros

<b>Julio Plaza e Héctor Olea: O Brasil concreto de dentro e de fora.....</b>	<b>85</b>
--	-----------

*Julio Plaza and Héctor Olea: Concrete Brazil from the Inside and Out*

Odile Cisneros

**Passeio pelas lembranças com Augusto de Campos.....103**  
*Walking through the memories with Augusto de Campos*

Aurora Bernardini

**Uma análise do poema “If recollecting were forgetting”, de Emily Dickinson sob a  
visão de Augusto de Campos.....113**  
*An analysis of the poem "If recollecting were forgetting" by Emily Dickinson from  
Augusto de Campos' point of view*

Benedita Teixeira Gama

**Augusto de Campos, intersemiose de uma imanência.....127**  
*Augusto de Campos, intersemiosis of an immanence*

Luciano Barbosa Justino

**A Antiliteratura de Augusto de Campos: Passagens entre Linguagens e Mídias....139**  
*Augusto de Campos's Anti-Literature: Passages Between Languages and Media*

Adam Joseph Shellhorse

### **Entrevistas | Interviews**

**Entrevista a Gonzalo Aguilar.....144**  
*Interview with Gonzalo Aguilar*

Rosario Lázaro Igoa

**Entrevista com Augusto de Campos.....158**  
*Interview with Augusto de Campos*

Marina Ribeiro Mattar

### **Depoimento | Testimonial**

**Celebrando os noventa anos de Augusto de Campos.....165**  
*Celebrating Augusto de Campos' ninety years*

Charles A. Perrone

## **Augusto de Campos: 90 anos**

### ***Augusto de Campos: Ninety Years***

Andréia Guerini

Universidade Federal de Santa Catarina/CNPq, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Diana Junkes

Universidade Federal de São Carlos/CNPq, São Carlos, São Paulo, Brasil

Frederico Augusto Garcia Fernandes

Universidade Estadual de Londrina/CNPq, Londrina, Paraná, Brasil

Este número da *Revista da Anpoll* é o segundo destinado à série de escritores/escritoras de língua portuguesa, e homenageia Augusto de Campos, que completou 90 anos em 14 de fevereiro de 2021 e se dedica à poesia há mais de 70 anos. Ao lado de Haroldo de Campos e Décio Pignatari, Augusto de Campos foi um dos fundadores do Movimento da Poesia Concreta (1956), que alterou radicalmente os rumos da poesia, o trabalho criativo e desdobrou-se em diálogos com outras linguagens, como as artes visuais e o cinema, além de um importante projeto tradutório que buscava, no paideuma concretista, as bases para uma poesia verbivocovisual e, para além dela, a tradução tal qual proposta pelos concretistas também influenciou a maneira pela qual uma concepção de tradução como crítica se estabeleceu. Este volume apresenta dez artigos, duas entrevistas e um depoimento. Abre o número o artigo de Kenneth David Jackson, “O *non serviam* de Augusto”, que trata do universo poético da recusa em Augusto de Campos, já que “a poesia da recusa abrange, de acordo com o autor, um programa estético e também social, que justifica o ‘anti’, a ‘anti-poesia’ e a escrita ‘à margem da margem’, encontrado no cerne da consciência poética e social das vanguardas poéticas”. Na sequência, em “*Genesi, analisi e sviluppi di CIDADE CITY CITÉ: una poesia Augusto de Campos*”, Enzo Minarelli parte da interpretação do poema fonético de 1963, publicado pela primeira vez na Itália, e passa a desenvolver a função da voz na poesia concreta e na poesia dita sonora pesquisada na sua expansão em direção à imagem em movimento (videopoesia) e à performance, para relacionar com as experiências da segunda metade do século XX,



conhecidas como intermedia e polipoesia. Em “Autoironia e crise em “Bestiário para fagote e esôfago”, poema de Augusto de Campos”, Adilson Antônio Barbosa Júnior reflete sobre o tópico da crise como elemento constitutivo da poesia moderna. Em “A verbivocovisualidade criptografada de Augusto de Campos”, Luciane de Paula e Rafaela dos Santos Batista refletem sobre a poética de Augusto de Campos, centrando na concepção estética da verbivocovisualidade e relacionando-a com a filosofia da linguagem bakhtiniana no que tange a noção de linguagem, entendida como tridimensional. Dirce Waltrick do Amarante e Sergio Medeiros, em “A interação entre Josef Albers e Augusto de Campos”, colocam em diálogo um poema visual de Augusto de Campos que é uma tradução de Maiakóvski com a série *Homenagem ao quadrado*, do artista plástico Josef Albers. Odile Cisneros, em “Julio Plaza e Héctor Olea: O Brasil concreto de dentro e de fora”, explora o papel e o “olhar” de Julio Plaza e Héctor Olea, dois “viajantes estrangeiros”, a partir do contato que estabeleceram com os irmãos Campos e com o mundo artístico e literário do Brasil nas décadas de 1970 e 1980. Em “Passeio pelas lembranças com Augusto de Campos”, Aurora Bernardini destaca momentos marcantes das traduções poéticas de Augusto de Campos, analisando as estratégias tradutórias, realizadas a partir de obras de escritores de diferentes línguas: franceses, russos, ingleses, americanos, italianos. Em “Uma análise do poema ‘if recollecting were forgetting’, de Emily Dickinson sob a visão de Augusto de Campos”, Benedita Teixeira Gama analisa a tradução do poema de Emily Dickinson, realizada por Augusto de Campos, buscando refletir os caminhos percorridos pelo mesmo em seu projeto tradutório. Em “Augusto de Campos, intersemiose de uma imanência”, Luciano Barbosa Justino discorre sobre três estratos da poética do escritor, que constituem a intersemiose de uma imanência. Em “Antiliteratura de Augusto de Campos: Passagens entre Linguagens e Mídias”, Adam Joseph Shellhorse examina a recepção, trajetória, filosofia e as dimensões estéticas da poética de Augusto de Campos dos anos 1950 até o presente, mostrando como sua poesia é melhor enquadrada por seu compromisso com a radicalização permanente da linguagem. Na seção “Entrevista”, Rosario Lázaro Igoa entrevista Gonzalo Aguilar, professor e crítico argentino, que se ocupou de poesia concreta brasileira e de Augusto de Campos por diferentes vertentes e Marina Ribeiro Mattar entrevista Augusto de Campos. Nessa entrevista, Augusto de Campos ilumina alguns pontos da origem do movimento da poesia concreta e a produção de seus livros

em edições de autor, junto a parceiros e amigos, discutindo as convergências entre o movimento da poesia concreta e a produção de livros de artista. Na seção “Depoimento”, temos o relato de Charles A Perrone, professor emérito da Universidade da Flórida, intitulado “Celebrando os noventa anos de Augusto de Campos”. Ao homenagear a obra de Augusto de Campos com este número, realiza-se o justo reconhecimento de um proeminente ensaísta, poeta e performer brasileiro, que também se dedicou à tradução, à crítica literária e musical, cuja presença na cena da poesia brasileira e internacional não perdeu seu vigor. Vale lembrar do prêmio recebido na Hungria, "Grande Prêmio de Poesia Janus Pannonius", no dia 23 de setembro de 2017, a entrega do título de Doutor Honoris Causa a Augusto de Campos, pela Universidade Federal Fluminense, que vai acontecer em 25 de janeiro de 2022, e das celebrações de aniversário às quais a *Revista da Anpoll*, neste número especial, se junta. É importante mencionar ainda a forte atuação política do poeta, por meio da produção de poemas que desde o golpe de 2016 vêm denunciando as ameaças de um estado de exceção que pairam sobre o Brasil. Fazendo valer a máxima benjaminiana, “quem não é capaz de tomar partido deve calar”, Augusto não se exime da responsabilidade do artista perante a sociedade, pela via da linguagem, articulando uma poesia política à política da poesia, como disse belamente Haroldo em “Ode explícita à poesia no dia de São Lukács”:

ou como  
há pouco  
augusto  
o agosto:

que a flor flore  
o colibri colibrisa

e a poesia poesia

---

Andréia Guerini  
E-mail: [andrea.guerini@gmail.com](mailto:andrea.guerini@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3187-6246>

Frederico Augusto Garcia Fernandes  
E-mail: [fredericofernandes3@gmail.com](mailto:fredericofernandes3@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7852-9519>

Diana Junkes  
E-mail: [dijunkes@ufscar.br](mailto:dijunkes@ufscar.br)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5465-8030>

---

## **O *non serviam* de Augusto**

### ***Augusto's non serviam***

Kenneth David Jackson

Yale University, New Haven, Connecticut, United States of America

**Resumo:** A *poesia de recusa* de Augusto de Campos, na tradição do manifesto de 1914 de Huidobro, *non serviam*, rege o universo poético da recusa. Define uma posição de independência estética, contra a comercialização, contra a retórica tradicional e contra a poesia discursiva. Alia-se aos poetas independentes e insólitos de qualquer época que respeitam o rigor da composição. O livro mini *NÃO* de Augusto é expressivo de uma tensão criativa que percorre toda a obra, um negativo positivo que apoia a inovação, como as correntes de demolição praticadas pelas vanguardas históricas. Uma tensão verbivocovisual percorre a sua obra. A *poesia da recusa* abrange um programa estético e também social, que justifica o “anti”, a “anti-poesia” e a escrita “à margem da margem,” encontrado no cerne da consciência poética e social das vanguardas poéticas.

**Palavras-chave:** *Non serviam*; Recusa; Inovação; Rigor; Anti-poesia

**Abstract:** Augusto de Campos' *poesia da recusa*, in the tradition of Huidobro's 1914 manifesto *non serviam*, directs his poetic universe. It defines a position of esthetic independence, against commercialization, against traditional rhetoric and against discursive poetry. Augusto allies himself with independent and innovative poets of all time periods who respect the rigor of composition. His non-conformist mini-book *NÃO* reinforces a negative positive that supports difference, while reflecting broad currents of demolition practiced by the historical vanguards. A creative *verbivocovisual* tension runs throughout his works. Augusto's poetry of refusal covers an esthetic and social program that justifies the “anti,” “antipoetry,” and writing “on the margin of the margin” lying at the nerve center of poetic and social consciousness of vanguardist poetics.

**Keywords:** *Non serviam*; Refusal; Innovation; Rigor; Anti-poetry



O Tempo é sim e não, o homem se multiplica,  
Mas o que é este Sim-e-Não ninguém explica.  
Paul Fleming (1609-1640)  
Tradução de Augusto de Campos

El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro,  
lanzaba al mundo la declaración de su independencia [...]  
Una nueva era comienza.  
Huidobro

Nunca mais servirei mortais  
Não mais servirei mortais  
Jamais servirei mortais  
Não servirei mortais  
Não servirei  
Jorge de Sena, 'Sobre um verso de Sophia de Mello Breyner'

Em verdade, penso que da grande divisão das pessoas está entre as que dizem sim e as que dizem não [...] abençoados os que dizem não, porque deles deveria ser o reino da terra [...] o reino da terra é dos que têm o talento de pôr o não ao serviço do sim, ou que, tendo sido autores de um não, rapidamente o liquidam para instaurarem um sim [...]  
José Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, 1989: 330

Quando o poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) leu o manifesto *Non serviam* no Ateneo de Santiago em 1914, rejeitou a falácia patética e a Natureza como temas para a poesia. O manifesto proclamou a independência artística do indivíduo e a autonomia criativa para uma nova era (“una nueva era comienza”), declaração comum a manifestos das vanguardas históricas do novo século. O personagem Stephen Dedalus de James Joyce usou a fase *non serviam* no romance *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), significando a sua recusa de servir aquilo em que não acreditava mais. Em ambos os casos, o “não” de *non serviam* comunicava uma mensagem positiva, um princípio estético criado de um modo inverso por uma expressão de negação e oposição, técnica encontrada comumente também nas correntes de demolição da tradição praticadas pelas vanguardas históricas.

Um século depois da leitura de Huidobro, Augusto de Campos viajou para o Chile como recipiente em 2015 do Prêmio Ibero-americano de Poesia Pablo Neruda, do Conselho Nacional da Cultura e das Artes (CNCA) e da Biblioteca Nacional do Chile. No livro *o anticrítico*, na introdução em verso à seção “América Latina: Contra-Boom da Poesia,” Augusto reconheceu a excepcionalidade de Huidobro por trabalhar diretamente com a linguagem, no longo poema inventivo *Altazor* (1919). Destacou Huidobro por haver superado a “[...] insuportável retórica metaforizante” da poesia hispano-americana

[...] e por focar “o núcleo das palavras / que desintegram e reconstroem / em novas vivências léxicas / e novas sondagens poéticas” (1986, p. 161-2).

De *Altazor*, poema desconexo e surrealista em sete cantos, Augusto traduziu um trecho da versão de 1930, feita por Huidobro em francês; num fragmento com variações inovadoras da palavra francesa *rossignol*, deveria ter chamado a sua atenção pela variação semântica de neologismos, que produziu uma sequência *verbivocovisual* de variantes, técnica semelhante à variação de não-palavras usada por poetas concretas nos anos 1950 e 1960. Entre as variantes, a forma correta de *rossignol* não aparece:

mas o céu prefere o roudonol  
seu filho mimado o rourenol  
sua flor de alegria o rouminol  
sua pele de lágrima o roufanol  
sua garganta de noite o roussolnol  
o roulanol  
o roussinol

Na mesma seção de *o anticrítico*, Augusto traduziu um poema de mais concentrada negação e experimentação criativa com a linguagem pelo poeta argentino Oliverio Girondo (1891-1967), “El puro no:”

[...]  
o não  
o não inóvulo  
o não nonato  
o innão  
[...]  
o macro não não pó  
o não mais nada tudo  
o puro não  
sem não

Girondo publicou o poema no seu último livro, *En la masmédula* (1953), no mesmo ano que Augusto publicou os poemas a cores de *Poetamenos*. A ensaísta Camila Torres Povea observa o uso por Girondo de técnicas derivadas das vanguardas históricas, particularmente os neologismos com que criou uma “língua dentro da linguagem” para intensificar o significado (2013, p. 158).

Com estas duas “contra-traduições,” Augusto valorizou a experimentação na linguagem poética latino-americana acima do tradicional discurso retórico, de linguagem metafórica e padronizada. O título que escolheu, “Contra-Boom,” toma o lado da poesia

experimental de Huidobro e Gironde contra a popularização de romances escritos por um grupo de jovens autores hispano-americanos que lançaram uma onda de prosa sobre assuntos políticos e históricos, publicada e traduzida largamente na Europa nos anos 1960 e 1970, conhecida como “El boom.”

## 1 O Não e as vanguardas

O primeiro “não” da poesia concreta se evidencia na composição não convencional, regida por uma dimensão *verbivocovisual*, onde o arranjo gráfico, a estrutura, o design, o som e a linguagem interagem. Na recusa de poesia discursiva existe uma diferença fundamental na constituição, comunicação e recepção do significado, por dois motivos principais: primeiro, o método criativo é aliado às outras artes e, segundo, reflete a influência de uma seleção universal sincrônica de textos e de técnicas inovadoras, contrários à tradição recebida. Assim, a leitura do poema concreto faz com que o leitor repense a informação estética e reconfigure a natureza do conhecimento pelo “não.” A aparência gráfica reconfigura a questão de como se constitui um significado na poesia. As dimensões não verbais da composição -- espaço, silêncio, ausência, vazio e recusa -- figuram entre outros recursos do “não,” provocam diferenças no significado, efetuadas pela estrutura isomórfica. A prática do “não” gera o que William Franke (2011) chama de “registros de significação,” que por sua vez estruturam o significado do poema, desafiando as normas comuns da escrita e do discurso, se opondo a elas.

O “não” da poesia concreta é um procedimento de inclusão pela exclusão, um negativo positivo que apoia a inovação, definido pelos princípios da estética concreta. Funciona neste caso como estratégia criativa, seja pela rejeição de estilos literários tradicionais, lição aprendida em outros textos de invenção, seja pela produção de significados alternativos. Da mesma maneira, alguns livros de crítica literária desafiam a norma pela posição negativa, por exemplo, *Against Interpretation* de Susan Sontag, ou *Against Literature*, de John Beverly. Adam Shellhorse amplia o termo “anti-literatura” para incluir uma reavaliação de um conceito fundamental do escritor, “repensar o que pode significar a literatura nos dias de hoje” (2017, p. 3).

A presença do “não” na poesia concreta brasileira se evidencia tanto no âmbito da história literária, quanto no conceito e na operação do texto. O campo do “não” pode ser

visto como contribuição à criação de um significado positivo pelo mecanismo de negação controlada, comparável às correntes amplas de demolição praticadas pelas vanguardas históricas: No “Ultimatum” do *ORPHEU*, por exemplo, Álvaro de Campos gritou, “Fora com isso tudo! Fora!”

No ensaio “Para uma poesia sincrônica,” Haroldo de Campos cita Pound, no *ABC of Reading* (1934), pelo método seletivo que extrai o que julga ser a melhor poesia de uma longa história diacrônica, “a drastic separation of the best from a great mass of works [...] that weigh over all others” (1969, p. 208). Haroldo por sua vez recomenda uma seleção sincrônica de textos inovadores, formada pela rejeição ou exclusão de modelos tradicionais a favor daqueles considerados inovadores. Pensando numa renovação de formas, Haroldo propõe uma antologia sincrônica de poesia brasileira de invenção. Da mesma maneira, o conceito de constrição nas obras do poeta Dom Sylvester Houédard exclui “the necessary negative anti-past [...] in a kind of cleansing or purging” (Thomas 2017, p. 47); esse ato é comparável à operação sincrética de Haroldo. Assim a negação e a inovação se tornam complementares, pois a negação, inerente à seleção de textos, faz parte de uma corrente alternada.

Para os poetas concretos brasileiros, o uso consciente e programático de materiais poéticos resulta de um “não” primário, uma recusa purgante da tradição, ingrediente do método crítico praticado pelas vanguardas de todos os tempos. Como elucida Haroldo: “Neste ponto cabe uma distinção fundamental entre o poema concreto e o poema surrealista. O surrealismo, defrontando-se com a barreira da lógica tradicional, não procurou desenvolver uma linguagem que a superasse [...] O poema concreto repele a lógica tradicional [...] (1975, p. 77-78). O propósito do Haroldo é defender uma posição ética, a necessidade de definir um problema exterior à lógica da forma e da linguagem, levantar questões que vão além do texto para se integrarem na “cosmovisão do homem de hoje” como valor (1975, p. 80).

## **2 Setenta anos de uma poética de recusa, 1951-2021**

Com 70 anos de produção poética, numa das carreiras mais longevos em toda a literatura latino-americana, ultrapassando Carlos Drummond de Andrade, Augusto de Campos tem seguido um conjunto de princípios estruturais recorrentes, fundados numa premissa vanguardista de negação e de resistência. *O non serviam* de Augusto é a sua afirmação de

---

fidelidade unicamente à poesia, especialmente às formas “puras” da estética concreta, exemplificadas pelo “puro no” de Gironde e pelo *rossignol* de Huidobro. Augusto declara a sua devoção à poesia e a seus componentes estéticos: “Minha meta é a poesia que, de Dante a Cage, é cor, é som [...]” (1986, p. 10) – e aponta Emily Dickinson como exemplo merecedor de admiração:

Preferiu o difícil anonimato  
a traír a poesia.

Também encontra um exemplo na “opção-estratégia” de Marcel Duchamp:

a ação na raiz das coisas / sem suportes apriorísticos: um livro ou um vidro /  
uma capa ou um corpo / um postal ou um disco / um dado ou um vaso / um  
xeque ou um cheque / ou o silêncio / mas tudo ou nada / entre o visível e o  
invisível / o imprevisível / choque” (1986, p. 210).

O *non serviam* de Augusto equivale a uma poética de recusa e de exceção, em todas as suas dimensões – estéticas, históricas, sociais e culturais – que equivale uma teoria da literatura e um programa estético abrangentes, apoiando os princípios sociais e éticas que percorrem a sua carreira inteira, sob a égide da poesia concreta. As suas posições, embora nunca proclamadas num único manifesto, se tornam aparentes quando se lê os seus prefácios, introduções e ensaios. Proclama a recusa, principalmente, como credo estético e libertário, participando da linguagem de resistência encontrada em posições vanguardistas. No seu originalíssimo “NãOfácio” Augusto confirma que “A recusa e boa marca de poesia” (2003, p. 11).

O objetivo estético e intelectual do projeto poético de Augusto é de avançar a consciência crítica do poeta e da poesia, como declara em LINGUAVIAGEM: “Poesia como arte e como forma de conhecimento – *consciência da consciência*” (1987, p. 42). Vê recusa tanto na própria consciência crítica do poeta, ilustrada pelo caso de Valéry, “[...] que instaura uma realidade intelectual à margem da realidade, e até oposta a ela [...],” quanto na técnica de composição: “O rigor das recusas, a quantidade de soluções que são rejeitadas, as possibilidades que o escritor se proíbe, manifestam [...] o grau de consciência [...]” (1987, p. 14).

Ainda mais importante é a consciência da linguagem pela experimentação com a forma, procedimento preparado pela poesia construída de João Cabral de Melo Neto e

pela experimentação de Murilo Mendes, ao misturar prosa e poesia (*Transistor*, 1980). Comparte os valores de inovação, rigor formal e crítica com as múltiplas línguas e literaturas que identifica sincronicamente através do tempo. Lamenta o abandono da técnica do fazer poético ligado ao verso, exemplificada nas sutilezas de Mallarmé e Valéry: “Basta dizer que são poucos os poetas e professores de literatura que, entre nós, dominam com inteira competência as técnicas da metrificação e da versificação” (1987, p. 42). A primeira recusa é a rejeição de poesia desregrada, em favor de uma nova disciplina, com explica: [...] a poesia concreta [...] criou novas formas, rigorosas, funcionais – economia de precisão: ‘Cronomicrometragem do acaso.’ [...] Para além da tipologia das novas linguagens [...] foi essa postura ético-poética, levada ao limite do quase-silêncio [...] que ela ofereceu ao contexto dos anos 50 [...]” (1987, p. 41).

*Verso reverso controverso, LINGUAVIAGEM, O anticrítico, À margem da margem, Poesia da recusa* são todas antologias em que Augusto apresenta poesia mundial inovadora em tradução. Escolhe poetas que precisam passar de alguma maneira pela peneira da recusa poética e estética. Dos poetas escolhidos para *poesia da recusa*, diz:

Os poetas aqui reunidos, por diferentes que sejam entre si, têm em comum a bandeira da recusa. Nem todos os poetas apresentados neste livro pertencem estritamente à categoria dos “inventores”, os descobridores de novos procedimentos artísticos, privilegiados nas minhas aventuras tradutórias. Mas todos eles são extraordinários artífices do ofício poético, com os quais há muito que aprender [...] seja pela linguagem seja pela postura ético-estética. (2006, p. 16)

As suas traduções entram numa aliança com as literaturas mundiais, num espírito de resistência e de inovação. Aonde mais neste mundo é que se encontra a poesia de Crane, Thomas, Stevens e Stein ao lado de Blok, Mandelstam, Akhmátova, Iessiênin e Tzvietáieva?

### **3 As vanguardas históricas**

A poética de Augusto sempre foi guiada por postulados vindos de muitos dos principais autores e movimentos de vanguardas artísticas e literárias, muitos dos quais Augusto chegou a conhecer intimamente, seja como cofundador da poesia concreta, por correspondência com Ezra Pound e outros teóricos da modernidade, por anos de estudo,

patente em muitos ensaios eruditos, ou como tradutor de Pound, Joyce, Stein e outras das figuras principais da poesia modernista. Augusto comparte as qualidades de independência e autonomia encontradas no manifesto de Huidobro; não resta dúvida de que a poesia de recusa está matizada de intenções revolucionárias vindas dessas vanguardas. A antologia, *poesia da recusa*, confirma a intenção de criar um impacto revolucionário, quando proclama: “A poesia requer de nós algum instinto revolucionário, sem o qual ela não tem sentido” (2006, p. 17). Augusto aponta o caso do poeta francês Tristan Corbière (1845-75), como exemplo de um “poeta antipoético [...] a modo de guerrilha” (1986, p. 10). E nos seus ensaios, emprega frequentemente a linguagem dos manifestos: “Contra a crítica para críticos [...] ainda que isso nos custe mais antipatias e mais incompreensão” (1978, p. 88-9). Denuncia claramente o tipo de poetas e de poesia que rejeita:

O que abomino [são] os que não iluminam nem se deixam iluminar. Os desconfiados e os ressentidos [...] (1986, p. 10); Os futurocratas passadófobos, que dividem a história em antes e depois de si próprios, não passam de medíocres narcisistas que já vão ser enterrados no próximo passado do futuro.” (1978, p. 8)

Na sua lista de negativas figura o “bloqueio massacrante / do dilúvio informativo,” ao lado da “[...] inatividade dos poemas ‘abertos’, mas sem estrutura e sem know-how” (1987, p. 41).

#### **4 A independência estética do poema**

Desde a série de poemas às cores *Poetamenos*, Augusto separa o poeta da obra e desacopla a criatividade do eu lírico. A construção poética opera nos bastidores, para que os materiais tenham um papel e uma presença autônomos, não determinados pela voz de um poeta. Em *Poetamenos*, por exemplo, Augusto constrói a sua “língua dentro da linguagem” estruturando múltiplas camadas de fragmentos de palavras e de cores espaçados uma “melodia de timbres,” comparáveis à montagem de um desenho que harmonize com o conceito de Anton Weber de *klangfarbenmelodie*, visto no poema *Lygia fingers*:

**Figura 1** - Poema “Lygia Fingers” (1953)

lygia      finge  
rs      ser  
digital  
dedat illa(grypho)  
lynx lynx      assim  
mas fe lyn a com ly  
figlia ma felix sim na nx  
seja: quando so lange so

**Fonte:** Site oficial de Augusto de Campos

Enquanto Huidobro domina o leitor diretamente com a voz do poeta, Augusto prefere que a obra opere autonomamente. A poesia brasileira fora separada definitivamente das construções retóricas pela poética modernista dos anos 1920 e 30, pelo apelo à fala popular, ao humor, à sátira e à introspecção. Aprendendo mais diretamente da poética construtiva de João Cabral de Melo Neto, depois de Pound e as vanguardas internacionais, a posição de Augusto sobre a linguagem poética concentra na materialidade estética do poema. É o trabalho que é autônomo e não o poeta. Ao usar a linguagem das formas, o poeta consegue expressar aquilo que não pode ser dito diretamente em palavras: “Entre falar e calar, seus poetas parecem dizer o indizível, por não tentar dizê-lo, mas realiza-lo através da linguagem” (2003). João Cabral ficou impressionado com os poemas de Augusto, como miniaturas plásticas: “Certa vez João Cabral, em conversa comigo, e para minha surpresa, me disse que a minha poesia lembrava a ele a arte miniaturizada de Paul Klee. Cada poema era único, diferente do outro” (2003, p. 11).

## 5 ЯЕВЕЯ: Palavras-Objetos no Espaço-Tempo

A exibição ЯЕВЕЯ em São Paulo em 2017 reuniu trabalhos representando 65 anos de produção, desde livros a colagens e instalações usando letras, palavras, imagens e sons. Os “R” invertidos obrigaram o observador a ler de maneira diferente e de estar consciente da linguagem não-ortodoxa, invertida, mesmo sendo de fácil leitura. O estudioso John Piccione sugere uma comparação entre a epistemologia barroca do paradoxo, da

deslocação e do disfarce e uma tensão negativa comparável na poesia concreta (2009, p. 61-70). Haroldo de Campos foi o primeiro a falar da obra aberta de arte como “neo-barroca,” ou na frase de Pierre Boulez, “um barroco moderno” (1973, p. 33). Comparável à frase de Haroldo nas Galáxias, *nunhunzinho de nemnada nunca, o non serviam* comunica uma tensão neobarroca negativa que oscila entre uma visão construtivista e cosmopolita universal e uma confrontação com a sociedade e a tradição.

*Poesia da reusa* é uma re-escrever consciente, um barroco moderno, na expressão de Marjorie Perloff, uma “arrière-garde.” Numa operação de ЯЕВЕЯ o poema-objeto (“palavra-coisa no espaço-tempo” é a fórmula da *Teoria da Poesia Concreta*), Augusto desconstrói e reconfigura o lugar comum “tudo está dito” (2005, p. 222), numa operação que o ensaísta Adam Shellhorse chama de implosão:

In [...] Augusto de Campos’s video-poem, “tudo está dito” (everything’s said) (1979; 1996), by accounting for literature’s nonrelation to identity, we witness how anti-literature proposes a new conception of form where the conventional literary “all said” becomes undone: “tudo / está / dito / tudo / está / visto / nada / é perdido / nada / é per / feito / é sói / mpre / visto / tudo / é / infi / nito” (every / thing’s / said / every / thing’s / seen / nothing’s / lost / nothing’s / per / fect / it’s only / unforeseen / everything’s / infi / nite). In effect, through the anti-poem’s zigzagging movement across the verbal and nonverbal, the poem and video, the straight line and labyrinth, we witness the idea of literary evolution and plenitude—everything’s / said / everything’s / seen—implode as a self-critical field of limitless verbal, vocal, and visual force. (2017, p. 166)

A recusa diz respeito à tensão de um contraponto barroco com o seu contrário, ou inverso: uma suspensão das regras, oscilação entre concreto e abstrato, racional e irracional, mecânico e fluido, aleatório e planejado, som e silêncio, fragmento e impressão, inconsciente e conformista. Esses opostos agem em contraponto: de um lado o abstrato vira concreto, no outro o concreto se torna magicamente, por assim dizer, imaterial, “desaparecendo em puro ar” (2012, p. 183-92). Augusto reconhece a confluência de contrários, a tensão isomórfica que emana da negação positiva da recusa: “Saber ver e ouvir estruturas será pois a chave para a compreensão de um poema concreto” (1975, p. 80). A leitura da poesia concreta exige a compreensão da negação, de como e por quê se nega.

## 6 Traduzir literaturas mundiais

A recusa de Augusto consiste de uma paideuma de autores e de obras de invenção, selecionados de épocas diversas das literaturas e línguas mundiais. Como escreve em *VERSO REVERSO CONTROVERSO*, “O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo” [...] (1978, p. 7). Na antologia *Poesia da recusa* Augusto define uma arte poética universal fundada na inovação e rigor formal: “A poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço [...] os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais -- a invenção e o rigor” (1978, p. 8). A tradução criativa é, ainda, uma forma de crítica dirigida, como explica Augusto em textos dos anos 1970 e 1980: “Outrossim, ou antes, outronão: tradução é crítica, como viu Pound melhor que ninguém” (1978, p. 7). Ao revelar o novo, a tradução crítica expõe o rotineiro: “[...] crítica de amor e de amador [...] crítica via tradução criativa – dirige a seta do seu ‘anti’” (1978, p. 7; 1986, p. 10).

*O non serviam* de Augusto é codificado na introdução à antologia de tradução poética, *poesia da recusa* (2006), que é uma forma de crítica. A recusa foi critério principal na seleção dos poetas; com essa peneira, procurou especificamente duas qualidades principais: “descobridores de novos procedimentos artísticos” e “extraordinários artífices do ofício poético” (2006, p. 16), ou seja, inovação e rigor. A recusa, ou resistência, seja estética ou ética, é o filtro por que a melhor poesia moderna deve passar como “baluarte contra o fácil, o convencional e o impositivo” (2006, p. 15). Essa exigência faz com que cada poema representa o limiar das possibilidades de criação: “Cada poema é como se fosse o último e ressoa, inevitavelmente, o fracassucesso desse conflito [...]” (1994)

A poesia que sobrevive a peneira da recusa se torna imune da “cosmética cultural,” junta-se a um coro de vozes dissonantes, unindo o tempo, as línguas e as suas diversas formas radicais de recusa. Segundo Augusto, dão novo sentido à marginalidade, “[...] dos que buscam caminhos não balizados, abrindo sendas novas [...] Do avesso do avesso à margem da margem” (1989, p. 7). Descreve o novo caminho avesso procurado pela poesia de recusa, cujo objetivo é animar a substância da poesia. Apresenta ao leitor poemas novos e insólitos que descobre, como “Julia’s Wild,” de Louis Zukovsky, e os poemas óticos pouquíssimo conhecidos de Bob Brown.

Nas suas traduções, Augusto sempre procurava resgatar a escrita criativa de períodos históricos e línguas diversos, assim em *o anticrítico* Huidobro e Gironde se juntam a um panorama de poetas criativos mundiais, desde Dante a Gertrude Stein. Augusto recapitula o desafio estético ao qual Baudelaire dá voz: “Quand sera-t-on artiste, rien qu’artiste, mais bien artiste?” e ao mesmo tempo aplicando uma crítica perspicaz: “Não sou—nem poderia ser—contra a crítica inteligente, a iluminadora [...] cujas reflexões sobre arte e sobre poesia constituem para mim fonte permanente de estímulo e inspiração (1986, p. 10). É um caminho dificultoso e desconfortável para tentar, “[...] a sofrida experiência da recusa poética” (2006, p. 17) porque poucos são aqueles que escolhem seguir a ética estreita da recusa (1987, p. 41).

Os 13 poetas escolhidos para a antologia *poesia da recusa* – classificados de “irmãos no tempo” – satisfazem alguns requisitos essenciais: recusam e inovam ao mesmo tempo, mostram integridade ética e estética e mantêm o espírito de diversidade, “Dispares. Diversos. Dispersos” (1978, p. 7). Os poemas, pelas suas qualidades insólitas, resistem tradução. Augusto os distingue por serem “poemas que [...] efetivamente continuam poemas depois de traduzidos” (1989, p. 17), unificados pela “bandeira da recusa,” seja por razões de misticismo rebelde, ousadia vanguardista, imaginação atemporal ou sátira blasfema. Nessa questão de irmandade, recusa e inovação interagem como um par, “de modo a causar alterações na função da imagem de acordo com as questões culturais de cada época” (*Projéctica*, 2012, p. 191). A partir do misticismo rebelde o poeta barroco alemão Quirinius Kuhlmann (1651-1698), a antologia apresenta artesãos da poesia com qualidades irregulares e imprevistas, desde Mallarmé a Gertrude Stein, Yeats e Pound a Dylan Thomas, Wallace Stevens a Hart Crane, Maiakovsky a Mandelstam.

## **7 Contra a comercialização, conformismo, massificação**

Um senso de ética leva Augusto a uma forte rejeição de comercialização, conformismo e massificação na comunicação e nos relacionamentos sociais. Como os poemas mundiais que traduz, a sua poesia retrata e responde ao nosso tempo dentro da estética concreta; contribui a um ponto de vista que enfrenta qualquer status quo com “[...] formas de desacordo com a sociedade ou com a vida [...]” (2006, p. 15).

Os títulos dos livros de Augusto frequentemente realçam a sua posição ética contra as normas e práticas de comercialização, conformismo, mercantilização e massificação atuantes na sociedade contemporânea. Concebeu muitas destas obras na década de 1960, numa época quando São Paulo está começando a sua trajetória de uma cidade de uns poucos milhões de habitantes a uma cidade de mais de 20 milhões em 2021. Enfrenta os primeiros anos da ditadura militar. Há problemas sociais concomitantes que acompanham o crescimento, estimulando novos poemas que na leitura de Adam Shellhorse “explicitam ‘objetos’ políticos [...] que incluem, mas não limitados ao problema da fome subalterna, a reforma agrária, a propaganda capitalista, o bombardeamento de Hiroshima e a Revolução Cubana” (SHELLHORSE, 2017, p. 87).

O artista Arnaldo Antunes nos oferece um sumário da longa trajetória de recusa social, cultural e literário de Augusto ao se referir a uma sequência de prefixos e conjunções, tirados dos seus títulos, que afirmam pela negação: “Do menos ao ex, do ex ao des, do des ao não, a poesia de Augusto renova a sua afirmação” (*Não*, 2003). Muitos dos títulos de livros de Augusto incluem formas diversas do *non*: “poesia da recusa,” “anti-poesia” and a escrita “à margem da margem.” Já na primeira fase da poesia concreta, estando no Brasil, Jorge de Sena referiu à experiência dos poetas concretos como uma “escola de anti-retórica” (1963, p. 127), reparando que as formas marginais da criação literária que preferiam eram de alguma maneira marginais quando consideradas na panorama ampla de uma literatura (1989, p. 15). Atraiu a atenção de Augusto, nesse sentido, Marcel Duchamp, pela forma muito particular de marginalidade: “Ninguém como ele se desligou tanto da ideia de ‘obra’” (1986, p. 202). Como ato “anti,” Augusto coloca um “não” no núcleo da consciência poética e social da poesia concreta na primeira fase da sua evolução:

Do outro lado do outro lado à margem da margem [...] vêm vozes singulares capazes de perturbar a toada e o coro monótonos [...] Se estes são inevitáveis e dão o tom geral da era, de algumas vozes dissonantes minoritárias, pode provir, subitamente, uma luminosidade inadvertida que desbanalize o som, varre o marasmo e sacuda o tediário cotidiano [...]. (1989, p. 9).

O título misterioso da primeira revista literária da poesia concreta em São Paulo na década de 1950, *Noigandres*, de um poema do trovador Arnaut Daniel, pensa-se que significa “contra o tédio.” Assim, Augusto aponta a sua recusa contra o tédio, a mediocridade e a retórica vazia.

Ná década de 1960, por exemplo, Augusto respondeu diretamente a questões sócio-políticas com formas originais. Os poemas chamados de *Popcretos*, exibidos na Galeria Atrium em dezembro de 1964 (com obras de arte por Waldemar Cordeiro) incluíram *GOLDwEATER*, *Olho por Olho*, *Psiu!* e *SS* (Ssemântica das Ssiglas). A sua posição “contra” também vive nos poemas-cartazes *LUXO-LIXO* (1965), inspirado pela exibição na Atrium, e *VIVA VAIA* (1972), referência à fala de Caetano Veloso diante de uma plateia hostil numa performance em São Paulo. Os dois poemas estão ligados à cultura jovem, à resistência contra o regime e à confrontação de uma sociedade conservadora, hoje ícones da história e da modernização da cidade de São Paulo.

Figura 2 – VIVA VAIA



VIVA VAIA (1972)  
Augusto de Campos

Fonte: Augusto de Campos

## 8 NÃO

O “não-livro,” ou “anti-livro” de Augusto, o *NÃO* de 1990, avança uma poética criativa dirigida contra os livros convencionais, mesmo se o livro como forma é inescapável: “Mas o livro [...] é embalagem inelutável, ainda mais para os guetos e guerrilhas da poesia e suas surdas investidas catacumbicas” (2003, p. 11). Medindo 5X5 cm, 14 páginas finas grampeadas duas vezes no lado esquerdo, o anti-livro *Não* consiste de colunas de letras, ou seja não-palavras datilografadas, que só podem ser lidas por quem entende a estratégia de desbloquear o sentido da leitura. Como se zombando de livros publicados,

cada “volume” desta edição é numerado e assinado pelo autor. A própria composição de *Não* é uma recusa a colaborar com a indústria editorial, uma preferência artesanal que percorre o repertório poética de Augusto, desde a primeira publicação, *O Rei menos o Reino* (1951), às revistas *Noigandres*, *Invenção* e os poemas a cores de *Poetamenos*, verdadeiros projetos artesanais feitos nas gráficas. Desde cedo, esses títulos abriram um caminho paralelo à das publicações pela Editora Perspectiva e outras grandes editoras que chegariam a partir da década de 1960. Os “anti-livros” artesanais, porém, distinguem a sua carreira poética, sobretudo as traduções feitas à mão pela Noa Noa de Cleber Teixeira, em Florianópolis, aos recentes pequenos volumes de tradução poética, impressos pelas Edições Galileu, de Londrina, Paraná, ou pela Demônio Negro, de Vanderley Mendonça em São Paulo.

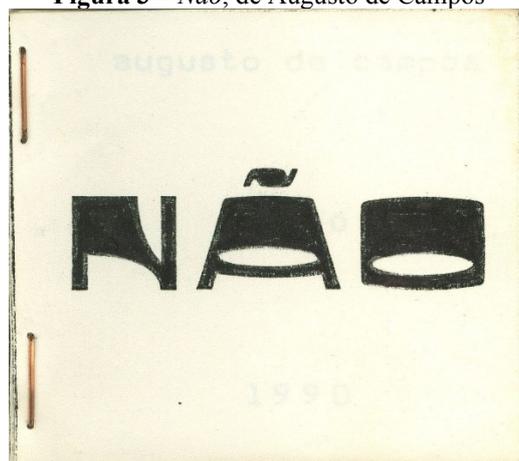
*Não* é o supremo “não-livro” de poesia, fino, fabricado de papel simples cortado à mão em quadrados; ao mesmo tempo, é uma lição, no modo negativo, de versos que ainda não chegaram ao verdadeiro estado de poesia; é uma crítica irônica e descrente a tudo que se publica sob o rótulo de poesia. A seguir a capa e página-rostos, encontra-se a primeira das 12 páginas restantes, sendo 9 de poesia, em forma de retângulo de cinco linhas, datilografadas, 10 caracteres por linha. As linhas formam uma sequência caótica e aparentemente ilegível de letras. Cada página sucessiva tem menos um caráter na última linha vertical, até chegar à uma só coluna de caracteres com leitura única, de cima para baixo. Os caracteres têm um tal arranjo e as linhas uma separação para que quase não apareça nenhuma palavra por inteiro ou reconhecível. Embora os blocos de letras tenham uma aparência caótica, há uma razão sinuosa escondendo a leitura, exemplo da natureza hermética da poesia, um toque neobarroco. A chave da leitura ziguezague leva ao desvendamento do seguinte texto:

1. meu amor dor não é poesia amar viver morrer ainda não é poesia
2. escrever pouco ou muito calar falar ainda não é poesia
3. humano autêntico o sincero mas ainda não é poesia
4. transpira todo o dia mas ainda não é poesia
5. ali onde há poesia ainda não é poesia
6. desafia mas ainda não é poesia
7. é quase poesia mas
8. ainda não é p
9. oesia

A poesia existe no código escondido, entre as linhas, no meio das linhas, dando a impressão de incompletas e alienadas na sua ilegibilidade, de uma pura forma externa, disfarçando o significado, como se fosse núcleo oculto de um estado mais perfeito, uma iluminação. E o texto, quando lido, versa apenas sobre tudo aquilo que não é poesia, dando mais um sentido ao título, *Não*. O leitor precisa aprender a ver e a ler diferentemente, com insight e preparado para o inesperado, que é a condição da poesia verdadeira que se esconde: “oesia” em lugar de “poesia.”

Por ter desafiado as grandes editoras, e pela sua construção insólita, *Não* é hoje objeto de colecionador e raridade bibliográfica, como tem sido o caso de tantas obras efêmeras das vanguardas históricas. Em 2013, aproveitando a sensação que o livro em miniatura criou nos anos 1990, *Não* foi incorporado num livro comercial, com ensaios e foto-fac-símile do original, agora fetichizado. Mas não é o *Não*, não é não.

**Figura 3** – *Não*, de Augusto de Campos



Fonte: Augusto de Campos

## 9 A recusa que ensina

A antologia *poesia da recusa*, como a afirmação implícita na sua premissa negativa, comunica principalmente pelas formas do seu *non/não*, como conclui Antunes: “Dessa condição limítrofe surgem as marcas de negação que vêm caracterizando sua poesia há muitos anos [...] Tais sinais de menos adquirem positividade na medida em que os poemas se efetivam, minérios extraídos de recusas a todas os excessos e facilidades” (2003, p. 90). A poesia de Augusto de Campos é uma forma contemporânea de conhecimento, em função da recusa, dimensão negative-positiva da composição concreta. Reposiciona e transforma as plataformas das vanguardas históricas num contexto mais universal e mais

sincrônico, relacionados ao conceito de literatura mundial. Como atesta Marjorie Perloff, “o movimento concreto sempre enfatizou a transformação da materialidade em si” (2007). E pela afirmação da sua recusa, sempre sustentou o ínvio e difícil caminho para sobreviver e escrever poesia no mundo contemporâneo: “Desviagens da poesia que [...] é uma viagem ao desconhecido via linguagem” (1987, p. 7). O poeta Augusto de Campos, na véspera dos seus 90 anos, que tenho a honra de comemorar aqui, continua a nos ensinar o caminho “contra,” que leva ao saber, que sabe e ensina, surpreendentemente, pelo seu “Não.”

## Referências

- BEVERLY, John. **Against Literature**. Minneapolis: U. Minnesota Press, 1993.
- CAMPOS, Augusto de. **À Margem da Margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CAMPOS, Augusto de. **despoesia**. 2ª. edição revista. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- CAMPOS, Augusto de. **Linguaviagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. **Não**. Edição particular, 1990.
- CAMPOS, Augusto de. **NÃO poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, Augusto de. **Outro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Augusto de. **poesia antipoesia antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. **poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. **verso reverso controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. **A Arte no Horizonte do Provável**. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora Ex Libris, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. **Os melhores poemas de Haroldo de Campos**. Seleção de Inês Oseki Dépré. São Paulo: Global, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 30-33. Pub. **Diário de São Paulo** (7 mar. 55).

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia concreta – linguagem - comunicação.” **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 70-85. Pub. **Jornal do Brasil, Suplemento dominical** (28 abr. 57; 5 maio 57).

CAMPOS, Haroldo de. “A temperatura informacional do texto.” **Teoria da Poesia Concreta**. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 136-148. Pub. **Revista do Livro**, v. 18 n. 5, 1960.

CAVALCANTE, Ana Luísa; BARROS, Vanessa; ROCHA, Paula; PEREIRA, Francisco; PERASSI, Richard; REMOR, Carlos. Epistemologia da imagem: o concreto, o abstrato e a metáfora das imagens da organização. **Projética: Revista Científica de Design**, v. 3, n. 1, 2012, p. 183-192.

GÓMEZ, Isabel. Anti-Surrealism? Augusto de Campos ‘Untranslates’ Spanish-American Poetry. **Mutatis Mutandis**, v. 11, n. 2, 2018, p. 376-399.

MENDES, Murilo. **Transístor: Antologia de Prosa, 1931-1974**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PERLOFF, Marjory. Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde. **Ciberletras**, v. 17, 2007.

PICCHIONE, John. Baroque Poetry in Italy: Deception, Illusion, and Epistemological Shifts. In: BOLDT-IRONS, Leslie; FEDERICI, Corrado; VIRGULTI, Ernesto. (Orgs.). **Disguise, Deception, Trompe-l’oeil**. New York: Peter Lang, 2009. p. 61-70.

SENA, Jorge de. **A literatura inglesa**. Lisboa: Cotovia, 1989.

SENA, Jorge de. **Metamorfoses**. Lisboa: Moraes, 1963.

SHELLHOUSE, Adam. **Anti-literature: the politics and limits of representation in modern Brazil and Argentina**. Pittsburgh: U. Pittsburgh Press, 2017.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation**. London: Vintage, 1994.

TORRES POVEA, Camila. ¡El NO, no significa nada! **Herencia**, v. 14, n. 4, 2013, p. 157-60.

Recebido em: 30 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021

**Genesi, analisi e sviluppi di *CIDADE CITY CITÉ*:  
una poesia Augusto de Campos**

***Genesis, analysis and developments of CIDADE CITY CITÉ:*  
a poem by Augusto de Campos**

Enzo Minarelli  
3ViTre Archivio di Polipoesia, Cento, Italia

**Sinossi:** Il punto di partenza è questo poema fonetico del 1963 pubblicato per la prima volta in Italia, ed eseguito nella sua originale lunghezza nel 1968 presso l'Università dell'Indiana. Io ho avuto modo di visionare la sua declamazione al Castello di Brunnenburg del 25 marzo del 1991 quando Augusto con il fratello Haroldo era stato invitato da Francesco Conz per un intervento creativo ispirato alla figura di Ezra Pound che in quel castello aveva vissuto per anni insieme alla figlia Mary de Rachewiltz. Dall'esegesi del poema stesso, ancora originale e fresco al punto da ispirare ancora artisti plastici o musicali, passo a svolgere la funzione della voce nella poesia concreta e nella poesia propriamente detta sonora indagata nella sua espansione verso l'immagine in movimento (videopoesia) e verso la performance, per relazionarmi, infine, a quelle esperienze sorte nella seconda metà del Novecento note come *intermedia* e *polipoesia*.

**Parole Chiave:** Poesia sonora-intermedia-polipoesia

**Abstract:** The starting point lies in this phonetic poem from 1963 published for the first time in Italy, and performed in its original length in 1968 at the University of Indiana. I was able to view his declamation at Brunnenburg Castle on 25th March 1991 when Augusto with his brother Haroldo was invited by Francesco Conz for a creative intervention inspired by the figure of Ezra Pound who had lived in that castle for years together with his daughter Mary de Rachewiltz. From the exegesis of the poem itself, still original and fresh to the point of still inspiring plastic or musical artists, I move on to develop the function of the voice in concrete poetry and in that kind of poetry properly called sound, investigated in its expansion towards the moving image (videopoetry) and towards performance, to relate, finally, to those experiences that arose in the second half of the twentieth century known as *intermedia* and *polypoetry*.

**Keywords:** Sound poetry-intermedia-polypoetry



## 1 Genesi e analisi

Il poema che mi accingo a commentare è stato registrato il 25 marzo del 1991 nel Castello di Brunnenburg, nella zona di Tirol fuori Merano, in occasione di un progetto artistico creato da Francesco Conz<sup>1</sup> per ricordare la figura di Ezra Pound che in quel castello aveva vissuto per anni con Olga Rudge e la figlia Mary.<sup>2</sup> I fratelli de Campos sono stati invitati a partecipare con Decio Pignatari, ed infatti hanno prodotto delle tavole manoscritte che io stesso ho ordinato in un album apposito secondo il piano generale dell'opera, lavori visivi che conosco assai bene e molto interessanti come estensione manuale della poesia concreta, ma non tratterò di questi bensì come già annunciato di *Cidade city cité*.

Il proposito teorico, come vedremo, è abbastanza semplice, e attinge come spesso accade quando si tratta di poesia concreta, alle bellezze contraddittorie della lingua o meglio a quel tipo di ricerca che Renato Barilli (1997) ha definito *intraverbale* e che proviene da quella geniale intuizione avuta da Jean Starobinski in *Les mots sous les mots* secondo la quale ci sono parole che si nascondono dentro ad una parola, per esempio, se prendiamo il vocabolo *innamorata*, all'interno di questo lemma, si possono ritrovare *amo*, *mora*, *ora*, *orata*. Simili intraverbalismi hanno la stessa potenzialità delle parole valigia, come dire, sono naturali, inusitate ricchezze che la lingua ci riserva a saperle cogliere con occhio attento e disincantato.

Augusto, quindi, e non poteva essere diversamente, dedica l'intervento in omaggio a Ezra Pound «inventore della modernità».<sup>3</sup>

Nella presentazione parla di poesia senza aggiungere altra aggettivazione, e questo mi pare già molto indicativo delle sue intenzioni, nel senso che non si sbilancia né verso il concreto né verso il sonoro, ma si limita intelligentemente a definire quanto andrà ad eseguire *una poesia*, anzi, dichiara che è un esempio dell'avanguardia letteraria del

---

<sup>1</sup> Avendo collaborato a questa iniziativa *monstre* denominata dal suo stesso ideatore, Francesco Conz, *La Livre* negli anni 2000, ho avuto modo di esaminare tutti i materiali sia visivi che video prodotti per l'occasione. Nel mio Archivio 3ViTre di Polipoesia esiste un DVD che riproduce parzialmente, purtroppo di scarsa qualità, l'intervento di Haroldo ed Augusto de Campos registrato il 25 marzo del 1991.

<sup>2</sup> Si veda *Il Centro del Cerchio, Ezra Pound e la ricerca verbo-voco-visiva*, con DVD, Udine, Campanotto Editore, 2013, dove pubblico una lunga intervista con Mary de Rachewiltz. <https://www.enzominarelli.com/il-centro-del-cerchio-2/> visitato il 19 dicembre 2021.

<sup>3</sup> Il virgolettato in questo paragrafo riprende le parole di Augusto, registrate nel DVD cui ho fatto riferimento nella nota n.1.

---

Brasile. Poi, lui stesso afferma in un discreto italiano «immaginate una poesia di una unica linea, una poesia fatta di 150 lettere, ho scelto molte parole con il suffisso *città* ovvero parole che finiscono con *città*, *cidade* in portoghese, in inglese *city* in francese *cit *, atrocidade-caducidade-duplicidade, atrocit -caducit -duplicit , atrocity-caducity-duplicity-capacity in italiano atrocit -caducit -capacit ». Qui, a onore del vero, il suffisso italiano dovrebbe essere *cit * con una t sola e pertanto non   corretto confonderlo con *citt *, che ne contempla due di t e non risulterebbe coerente con gli assunti filologici, ci  che funziona nel portoghese, nell'inglese e nel francese, fallisce invece nell'italiano. Comunque va specificato che *cit * in s  non si significa nulla in italiano, ci  vanifica la conclusione finale del ragionamento anche se resta valida e praticabile nelle altre tre lingue usate all'uopo.

Queste parole le ho ordinate secondo la sequenza alfabetica, in maniera tale che l'ultima parola   *voracit *, si pu  di conseguenza pensare che essa mangi tutte le parole precedenti, per lasciare alla fine solo la parola *citt *, in quanto essa   anche un sostantivo oltre che suffisso con un senso compiuto, ho pensato a questa linea caotica di significati, essa assomiglia ad un disegno che si pu  facilmente immaginare con diverse dimensioni nell'altezza delle lettere come un omaggio particolare alla citt  [...]<sup>4</sup>

Qui, purtroppo la registrazione malauguratamente viene di botto interrotta, senza menzionare il nome della citt , ma mi viene da pensare che si stia riferendo alla citt  di San Paolo, conosco abbastanza bene lo skyline di questa metropoli soprattutto avvicinandosi al suo centro dall'aeroporto di Guarulhos, si ha la chiara sensazione visuale data dall'alternanza delle diverse altezze architettoniche nella selva dei palazzi e grattacieli. Le parole disposte in una unica riga orizzontale sono i seguenti semantemi:

ATRO  
CADU  
CAPA  
CAUSTI  
DUPLI  
ELASTI  
FELI

---

<sup>4</sup> Dichiarazione di Augusto de Campos, citata dal DVD cui faccio riferimento nella nota 1.

FERO  
FUGA  
HISTORI  
LOQUA  
LUBRI  
MENDI  
MULTIPLI  
ORGANI  
PERIODI  
PLASTI  
PUBLI  
RAPA  
RECIPRO  
RUSTI  
SAGA  
SIMPLI  
TENA  
VELO  
VERA  
VIVA  
UNI  
VORACIDADE

Essendo riprodotti a diverse grandezze, rendono l'idea di un profilo cittadino, ma la domanda che mi pongo è, perché Augusto parla di «linea caotica di significati»?

Caotica perché lui accosta infilandoli uno dietro l'altro in fretta e in maniera veloce tutti i semantemi sopraelencati, per cui l'effetto acustico verso chi ascolta è di totale straniamento, lo stesso succede se il fruitore li legge. Sembra quasi di ascoltare uno scioglilingua, e durante l'ascolto ciò che arriva nitido è l'intonazione della parlata brasiliana, francese ed inglese.

Come capita per i thriller che solo verso il finale si scopre il colpevole, così in questa poesia solo alla fine quando si ode o si legge *voracidade* e per la prima volta appare il suffisso *cidade* che funge da parola chiave, l'intero testo viene compreso.

Da un punto di vista linguistico l'idea è vincente in quanto in coerenza con quel noto detto di Mies van der Rohe *the less is more*, la sequenza sillabica di base è significativa nel senso saussuriano, e prende quota solo e soltanto quando il ricevente gli accoppia il suffisso che viene però pronunciato solo all'ultimo.

Prima un coacervo babelico, dopo un chiarore solare.

Nel lessico italiano si trovano centinaia di parole terminanti in *cit*, come suppongo anche nelle altre tre lingue che hanno una forte derivazione latina (anche quella inglese via normanna). Visto che termini come *poeticità*, *praticità* o *precocità*, per esempio, non compaiono, deduco che Augusto abbia optato per una scansione che avesse un'impronta di contenuto, partendo con l'*atrocità* e finendo con la *voracità*.

Nella registrazione cui io faccio riferimento, Augusto recita la sfilata dei semantemi, ne più ne meno come avessero un loro significato proprio, concludendo nel modo acclarato. Già nella sinossi ho aggiunto la dicitura *fonetico* a poema perché rifugge, almeno in quel contesto poundiano, da ogni manipolazione tecnologica, appoggiandosi alla viva voce come era di moda sin dai tempi del Lettrismo o di un Mimmo Rotella negli anni Cinquanta.

Inoltre, l'aspetto esecutivo ricalca la lettura di una poesia lineare che lui ha sapientemente memorizzato, senza alcuna alterazione né timbrica né tonale, e senza alcuna connotazione personale, pare che abbia voluto imprimervi un'asettica neutralità.

Se lui invoca la diversità di altezza per la riproduzione visuale richiamando una linea assai mossa, per l'esecuzione orale dovremmo dire che la linea è estremamente piatta. Quando compare la voce nelle esperienze della poesia concreta, essa viene utilizzata nella veste di una semplice ed immediata lettura di quanto scritto seguendo quell'assetto tipico da approccio *verbo-voco-visuale*, il che ovviamente facilita la messa in evidenza del testo stesso come in questa poesia di Augusto. Ciò lo differenzia inequivocabilmente dalla poesia sonora dove invece, non c'è alcuna relazione tra la

scrittura e la sua esecuzione, la poesia sonora va solo ascoltata e non letta poiché si rivolge all'udito, la vista non è necessaria.<sup>5</sup>

Son ricorso prima all'aggettivo orale, ma sarebbe più corretto impiegare *vocorale*<sup>6</sup> un neologismo che fonde orale e vocale perché la poesia si muove tra la vocalità dei semantemi di base e l'oralità dell'ultima parola, l'unica immediatamente riconoscibile in quanto codificata nel vocabolario comune. Allora, mettendo più a fuoco lo scritto nudo e crudo, si avverte che siamo di fronte proprio a neologismi introdotti a discrezione dell'autore. Al nostro orecchio risuonano vuoti, soprattutto così spifferati fuori a ritmo così continuo, uno dietro all'altro come fossero componenti di una singola unità linguistica ma in realtà, in nome del personale gusto autorale possono assumere una loro valenza di comunicazione, ovvero attributi della città stessa.

## 2 Videopoesia

La fase cui ho accennato fino ad ora può essere denominata *purista*, la voce si presenta a cappella, qual essa è con nessuna intromissione esterna, e la poesia fila via pulita senza orpelli di nessun genere forte della sua essenza estetica. Le cose però cambiano completamente quando interviene la *longa manus* dell'elettronica o Sua Maestà il computer. Mi sto riferendo a due filmati reperibili in rete, il primo<sup>7</sup> reca la data del 9 maggio 2013 e porta il titolo di *Cidade*, il secondo<sup>8</sup> datato 30 gennaio 2012, è un video di Augusto intitolato *Cidade, City, Cité*. Questi due prodotti si discostano assai dal primitivo poema descritto nei paragrafi precedenti perché, come sostengo nel primo punto del Manifesto della *Polipoesia* (1987), «*Solamente lo sviluppo delle nuove tecnologie segnerà il progredire della poesia sonora: i media elettronici e il computer sono e saranno i veri protagonisti*». <sup>9</sup>

---

<sup>5</sup> Ciò che io definisco *schema di esecuzione*, per evitare il termine *spartito* troppo in odore di musica, non è il testo scritto della vera poesia sonora, si tratta piuttosto di indicazioni, annotazioni o segni chirografici che servono al performer per stabilire il metodo interpretativo della poesia stessa.

<sup>6</sup> Si veda *Polipoesia, entre as poéticas da voz no século XX*, Londrina, EDUEL, Brasile, 2010, traduzione, commenti e postfazione di Frederico Fernandes, con un CD *Polypoetry alive*.  
[https://www.3vitre.it/polipoesia\\_londrina.htm](https://www.3vitre.it/polipoesia_londrina.htm) visitato il 18 dicembre 2021.

<sup>7</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=g7\\_OB6lkkcU](https://www.youtube.com/watch?v=g7_OB6lkkcU) visitato il 20 dicembre 2021.

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=kXK5HYpFThA> visitato il 20 dicembre 2021.

<sup>9</sup> Si veda *Polypoetry 30 years 1987-2017*, edited by E.Minarelli-F.Fernandes, Londrina, EDUEL, 2018.

---

Infatti la voce nei due cortometraggi subisce continue alterazioni frutto di echi e riverberazioni, il ritmo viene ampliato con cadenze para musicali, in alcuni casi appare la sovrincisione con un effetto corale che rende a tutto tondo l'ambiguità *vocoralica*.

Il soundtrack è facilmente ascrivibile alla poesia sonora, ne ha tutti i crismi e regge con forza il confronto con l'immagine video che come si sa, nel messaggio televisivo è spesso soverchiante, *ça va sans dire* che il suono risulti soccombente non superando il 20 o 30 per cento della totalità videotrasmissa. In virtù della sua estrema rarefazione il sonoro sviluppato da Augusto in questi pezzi, invece, si impone all'attenzione nonostante la presenza invadente delle immagini, e devo aggiungere che la riduzione sillabica rafforza questo stato di resistenza.

Siamo davanti a due esemplari compatti ed avvincenti di videopoesia, una ricerca apparsa sulla scena internazionale negli anni Settanta grazie a personaggi come il lusitano Melo e Castro, il tedesco Klaus Peter Dencker (purtroppo scomparso pochi mesi fa) e il newyorchese Richie Kostelanetz, veri antesignani del genere. Come spesso ho teorizzato in passato (MINARELLI, 2001) ciò che denota una videopoesia è la colonna sonora, dipende se è una poesia lineare o sonora, una canzone o una musica per capire quale tipologia di produzione stiamo vedendo, e ciò vale a prescindere dal tipo di rapporto che si instaura tra il suono e l'immagine in moto.

Nel caso di Augusto, per tornare a bomba, è videopoesia sonora. Nel primo filmato scorrono immagini abbastanza banali di una città in versione notturna, brandelli in chiaroscuro che favoriscono l'evidenziazione della poesia stessa. Più le immagini sono comuni, generali e insignificanti, più si potenzia la voce. La scelta tutto sommato scontata di registrare spezzoni di una città (São Paulo) facilita l'ascolto, l'occhio non viene troppo attratto o peggio disturbato dal fluire iconico.

Nel secondo filmato, anch'essa una videopoesia sonora, il soundtrack è ancor più trionfante perché scompaiono i riferimenti al reale, Augusto si affida alla ridondanza poiché decide di far scorrere la sequenza linguistica di quanto viene recitando come fossero i titoli di coda in una sorta di *loop* orizzontale, non pago, sullo schermo dallo sfondo nero balugina un paio di volte la scritta *city* in color rosso e pervinca, il che aumenta vorticosamente ancor di più il potere del parlato a netto discapito del visivo.

Dietro queste due video-opere, ma anche nella esecuzione live presso il Castello di Brunnenburg, si tocca con mano la teoria che li sostiene, intendo sottolineare che

Augusto non ha improvvisato affatto ma ogni fonetismo, ogni sillaba, ogni immagine è la conseguenza di una causa progettuale ben precisa.

La poesia va esattamente laddove il poeta vuole.

Riguardando più volte le due videopoesie salta all'occhio e all'orecchio anche, potremmo chiosare, che gli ingredienti oltre ad essere ben amalgamati e bilanciati l'un l'altro, si fondono in maniera paritetica, poesia sonora e sequenza televisiva si uniscono all'unisono e danno vita alla videopoesia sonora. Quest'aspetto *fusionale*, peraltro già teorizzato negli anni Sessanta dal belga Paul de Vree, anche se lui si riferiva più alla staticità della pagina che allo schermo, lo ritroviamo in Marshall McLuhan quando teorizza su due media che fondendosi danno vita ad un nuovo medium, e soprattutto nel Manifesto *Intermedia* di Dick Higgins il quale, a mio avviso, è debitore verso il sociologo canadese non foss'altro che per una questione cronologica.<sup>10</sup>

### 3 Performance

Le cose cambiano ancora quando entra in gioco il corpo e soprattutto la musica con l'intento di allestire uno spettacolo dal vivo. Vero che la voce è già corpo, oggetto fisico contundente, ma ora intendo il corpo nella sua materialità davanti ad un pubblico e con esso tutti quegli elementi faticosi che esso comporta. Ancor più delicato è il ricorso alla musica, un poeta quando coscientemente accoppia la musica al suo testo, dovrebbe sempre sapere se sta facendo un melologo, una canzone, un'opera lirica o semplicemente un lied.

La poesia di cui stiamo trattando è stata organizzata in performance in due spezzoni visibili in rete, il primo<sup>11</sup> reca la data del 27 dicembre del 2010, la voce di Augusto si avvale della collaborazione musicale di Cid Campos, nel secondo<sup>12</sup> datato 18 novembre 2011, oltre alla coppia già elencata compare anche Adriana Calcanhotto. Tra

---

<sup>10</sup> Su tutte queste questioni si veda la mia intervista a Dick Higgins in *As razões da voz, Entrevistas com protagonistas de poesia sonora no século XX*, organizzata e tradotta da Frederico Fernandes, Londrina, EDUEL, 2014. Si veda anche la versione italiana con il titolo *Il movente della voce*, Bologna, Bonomo Editore, 2017, <https://www.3vitre.it/ilmovente.htm> visitato il 17 dicembre 2021.

Cfr. anche la video intervista da me fatta a Dick Higgins a Città del Messico nel gennaio del 1996 nell'ambito della *Bienal Internacional de Poésia Visual y Experimental*, videocassetta a colori VHS, a cura della TV-UNAM, durata di circa trenta minuti, Archivio 3ViTre di Polipoesia, collezione privata.

<sup>11</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=G7AOGvHj6T4> visitato il 17 dicembre 2021.

<sup>12</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=4KKnHFsiopQ> visitato il 17 dicembre 2021.

---

le note didascaliche compare la scritta *espetáculo multmídia*, deduco, perché alle spalle durante entrambi gli atti pubblici, su un enorme schermo viene proiettato un filmato che ricalca gli stilemi visuali della videopoesia commentata sopra.

La figura di Augusto è piuttosto statica al centro della scena e declama nel modulo freddo già evidenziato il testo che conosciamo bene, appena riverberato con morbidi tocchi d'eco anche sdoppiati e triplicati ma non tanto da azzerarne il senso. Come diceva giustamente il compianto Bernard Heidsieck, quando un poeta legge in pubblico è sempre stimolante!

Mentre analizzavo questi due lavori, mi son ricordato di *I Zimbra*, un brano dei Talking Heads, reperibile nell'LP *Fear of Music* del 1979. Quando si ascolta questo pezzo, nessuno o quasi nessuno si accorge che la poesia scritta è nientepopodimeno che il famosissimo, almeno per noi addetti ai lavori, *Gadji beri bimba*, composta da Hugo Ball il quale nel lontano 1916 già predicava di avere inventato una poesia senza parole!

Perché nessuno presta la dovuta attenzione a questo scritto così fondamentale per la storia dell'avanguardia letteraria? Perché sono o siamo completamente irretiti dalle accattivanti spire del basso e della batteria orchestrate con calibrati dosaggi dal duo David Byrne-Brian Eno. Nella canzone la musica ha sempre la meglio sul testo.

Codeste considerazioni valgono anche per *Cidade City Cité* in versione live, la chitarra acustica di Cid Campos appare formidabile e appena sfiora le corde emette vibrazioni che stordiscono, la vocalità di Augusto fatica a tenere la scena anche perché ci sono già troppi elementi (le videoimmagini, le note musicali amplificate) che tendono a soffocarla, inoltre la novità testuale dura pochi secondi e ripeterla per qualche minuto allenta la tensione d'ascolto.

La definizione di *spettacolo multimediale* che ho trovato a commento, si addice a quanto proposto. Ci sono molteplici presenze sul palco che vengono mescolate secondo quel principio della *fusione* già esplicitato, anche se io ritengo che la strumentazione elettrica (chitarra e viola) sia preponderante e sempre più incalzante al punto da porsi in netto primo piano.

La voce di Augusto con il suo testo che pur ha, come abbiamo visto, grandissimi meriti, non costruisce un argine al debordare dei musicisti.

Perché insisto tanto su questo punto?

Perché penso sia necessario, in questo tipo di performance allontanarsi da concetti generalizzanti e capire esattamente che cosa si sta componendo.

Già nei primi anni Ottanta il punto 6 del Manifesto della *Polipoesia*, affermava:

La Polipoesia è concepita e realizzata per lo spettacolo dal vivo, si affida alla poesia sonora come prima donna o punto di partenza per allacciare rapporti con: la musicalità (accompagnamento o linea ritmica), la mimica, il gesto e la danza (interpretazione o ampliamento o integrazione del tema sonoro), l'immagine (televisiva o per diapositiva, o dipinto o installazione, come associazione, spiegazione, ridondanza o alternativa), la luce, lo spazio, i costumi e gli oggetti.<sup>13</sup>

La performance polipoetica contempla uno schema gerarchico alla cui sommità sta la voce, dove per voce si deve intendere l'intero spettro delle sperimentazioni *vocorali*, capaci di relegare in secondo piano tutti gli altri componenti dello show, soprattutto la musica la quale dovrebbe essere considerata, mi si perdoni il bisticcio, una *non-musica* perché se prende piede allora si entra subito in altri campi e non più nel terreno della poesia da cui siamo partiti.

In conclusione, non si può certo sostenere che i due esempi qui selezionati abbiano relazioni strette con la *polipoesia* perché la voce è più deuteragonista che protagonista.

Anche se essa non prevale a discapito del resto, siffatte performance restano pur sempre eventi piacevoli a vedersi, una specie di *poesia musicata*, anzi mi sentirei di accostarli più alla canzone che alla poesia proprio in virtù del fatto che la musica, come visto sopra, sale in cattedra, e quindi per certi versi siamo davvero all'opposto del lied dove la musica, invece, veniva in qualche modo controllata per cedere il gradino più alto del podio alla poesia stessa.

Resiste, dopo quasi cinquanta anni, lo splendore di un'intuizione avuta nel 1963 e che attraverso varie mutazioni dovute al progredire tecnologico, sa ancora proporsi vivida e ammaliante, pronta ancora una volta a stupire al punto che in rete ho trovato varie riprese contemporanee ispirate a *Cidade City Cité*.

---

<sup>13</sup> <https://www.3vitre.it/manifesto/manifesto.htm> oppure <https://www.ubu.com/papers/min.html> visitati il 19 dicembre 2021.

---

## **Riferimenti Bibliografici**

BARILLI, Renato. **Viaggio al termine della parola, La Ricerca Intraverbale**. Milano: Feltrinelli, 1981.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Cid. **Poesia é Risco**. 1995. Rio de Janeiro: Polygram, 1995. 1 Cd. 526 508-2.

MINARELLI, Enzo. The singing blackbird: voice, images, technology in polypoetry., **Visible Language**. Special issue VoicImage, an international selection of essays about sound and image in contemporary poetical experimentalism, Rhode Island School of Design, Chicago, 35.1, May 2001.

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia, entre as poéticas da voz no século XX**. Trad. Frederico Fernandes, Londrina: EDUEL, 2010.

MINARELLI, Enzo; FERNANDES, Frederico (Orgs). **Polypoetry 30 years 1987-2017**. Londrina: EDUEL, 2018.

STAROBINSKI, Jean. **Les mots sous les mots**. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Parigi: Gallimard, 1971.

Recebido em: 20 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro, 2021

---

Enzo Minarelli  
E-mail: [info@3vitre.it](mailto:info@3vitre.it)

**Autoironia e crise em “Bestiário para fagote e esôfago”,  
poema de Augusto de Campos**

***Self-mockery and crisis in “Bestiário para fagote e esôfago”,  
a poem by Augusto de Campos***

Adilson Antônio Barbosa Júnior

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

**Resumo:** Este artigo propõe uma reflexão sobre o tópico da crise como elemento constitutivo da poesia moderna. Embora a problematização das condições desfavoráveis à poesia remonte a tempos anteriores, na modernidade essa questão torna-se um fundamento do próprio fazer poético. Nossa reflexão dá-se por intermédio da análise de “Bestiário para fagote e esôfago”, poema de Augusto de Campos. O intuito é verificar de que modo a crise da poesia é veiculada no poema abordado e observar, nessa veiculação, a recorrência do emprego da autocrítica e da autoironia. Destaca-se, ainda, como a poesia moderna faz do posicionamento autocrítico uma estratégia de autoafirmação. Desse modo, além de se contemplar um proeminente poeta brasileiro, uma questão crucial acerca da poesia moderna é abordada.

**Palavras-chave:** Poesia; Modernidade; Crise; Augusto de Campos

**Abstract:** This paper proposes a reflection about crisis as a forming element on modern poetry. Despite this adverse scenario towards poetry being a known issue for many centuries, with modern poetry it becomes itself the basis for writing poems. We accomplish the discussion through the analysis of a poem by Augusto de Campos: “*Bestiário para fagote e esôfago*”. The intent is to verify in which ways poetry crisis is dealt with in that poem and to take notice of the recurrence of self-criticism and self-mockery as well. How modern poetry makes use of this self-criticism as a strategy for self-assertion is also highlighted. Thus, besides contemplating a prominent Brazilian poet, a crucial issue about modern poetry is taken into account.

**Keywords:** Poetry; Modernity; Crisis; Augusto de Campos



Em 1951, Carlos Drummond de Andrade publicou *Claro enigma*. No quarto poema desse livro, intitulado “Legado”, lê-se:

Que lembrança darei ao país que me deu  
tudo que lembro e sei, tudo quanto senti?  
Na noite do sem-fim, breve o tempo esqueceu  
minha incerta medalha, e a meu nome se ri.  
E mereço esperar mais do que os outros, eu?  
Tu não me enganas, mundo, e não te engano a ti.  
Esses monstros atuais, não os cativa Orfeu,  
a vagar, taciturno, entre o talvez e o se.  
Não deixarei de mim nenhum canto radioso,  
uma voz matinal palpitando na bruma  
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.  
De tudo quanto foi meu passo caprichoso  
na vida, restará, pois o resto se esfuma,  
uma pedra que havia em meio do caminho. (ANDRADE, 1991, p. 19)

O emprego da forma fixa do soneto, do tom solene, bem como dos versos alexandrinos, rendeu críticas a Drummond. Haroldo de Campos, por exemplo, diagnosticou aí uma tentativa de tributo e incorporação à tradição (CAMPOS, H., 1992, p. 52). No entanto, é possível defender que o efeito mais pungente de “Legado” seja exatamente o oposto. Embora a forma e a dicção do poema possam gerar a expectativa de uma afirmação dos valores clássicos da poesia, essa expectativa se frustra, pois dos versos resultam, na verdade, o ceticismo e o desencanto. O poema remata por contradizer o preceito horaciano de perenidade da poesia: “Não creias que hão de perecer as palavras que eu, nascido junto ao Áufido que ressoa ao longe, pronuncio, por artes não antes conhecidas, para as associar às cordas” (HORACIO *apud* ACHCAR, 1994, p. 177). Francisco Achcar aponta, em “Legado”, a presença de “ironia estilística” (ACHCAR, 1994, p. 176). O estilo que parece, à primeira vista, aliar-se ao ideal clássico da permanência é, desse modo, o viés irônico de constatação da impossibilidade desse mesmo ideal naquele presente: o dos “monstros atuais”, isto é, o dos tempos modernos.

Em “Legado”, a condição de poeta não importa num contexto no qual não se consolidou uma tradição de sabedoria. A lira não seduz o mundo; o mundo se fecha ao poeta, que está calado – “taciturno” –, sem esperança de integração plena, desnordeado “entre o talvez e o se”. O sujeito poético desvia-se também da premissa horaciana de utilidade e deleite (*prodesse et delectare*): sua voz não soará em “canto radioso”, nem como bálsamo que “arranque de alguém seu mais secreto espinho”. Não é o caso de ler aqui uma expressão de humildade ou nostalgia. O ceticismo se imprime no poema por

---

meio do que Luiz Costa Lima denomina, na poética de Drummond, “princípio-corrosão”: “escavação” ou “cega destinação para um fim ignorado” (LIMA, 1995, p. 131, grifos do autor). Conforme o teórico, na fase drummondiana em que se situa *Claro enigma* a corrosão é um “ponto de partida” que se confunde “com o seu resultado: vazio”. (LIMA, 1995, p. 175). Retomando o tema em ensaio posterior, Costa Lima complementa:

O mundo é anterior a princípios humanos; fechado e vazio. O arabesco que o declara não é mais fruto da tentativa de conjugar numa forma o múltiplo e o disperso; de articular o acidente e o significativo; é ornamento do nada. (LIMA, 1989, p. 303)

Não há, portanto, assunção de uma empreitada órfica – conjugação do múltiplo e do disperso. Orfeu vaga “taciturno”, silente. O canto se dissolve no ar, no vento (“é ornamento do nada”, como acima transcrito), e não permanecerá: “pois o resto se esfuma” – o que é paradoxalmente tematizado com emprego da forma fixa do soneto. No mito de Orfeu, a cabeça e a lira do herói esquartejado vão dar à ilha de Lesbos, legando a poesia à humanidade. Na antiode horaciana de Drummond, o sujeito poético ironiza corrosivamente o desencanto do mundo em que traça seu périplo vão – “meu passo caprichoso” –, do qual remanescerá tão somente o opaco obstáculo: “uma pedra que havia em meio do caminho”, em uma referência ao poema, do próprio autor, “No meio do caminho tinha uma pedra”.

Se o poema de Drummond contradiz irônica e corrosivamente o tópico da perenidade, inerente à poética clássica, por outro lado ele traz em seu bojo um tópico central da poética moderna: o da crise da poesia, ou, em outros termos, o *topos* do questionamento da própria possibilidade da poesia na modernidade.

Embora seja necessário concordar com Michael Hamburger quando este afirma, opondo-se a Hugo Friedrich, que “não há uma coisa como um único movimento moderno na poesia, inteiramente internacional e progredindo em linha reta desde Baudelaire até a metade deste século [século XX]” (HAMBURGER, 2007, p. 43), pode-se dizer que é possível, sim, identificar a recorrência de determinados *topoi* na poesia desse intervalo – a poesia dita moderna. É o caso, por exemplo, do tópico da crise da poesia. Como afirma Costa Lima, a comunidade de expectativas entre poeta e leitor “progressivamente decresce desde a publicação de *Les fleurs du mal*” (LIMA, 2012, p. 203). E o sentimento de crise foi reiterado, por diferentes vias, em obras de poetas posteriores a Baudelaire. No

livro *Poesia e crise*, Marcos Siscar reitera, em vários dos ensaios ali reunidos, que a noção de crise é constitutiva da própria poesia moderna. O *topos* da distância entre sociedade e poesia, ainda que remonte a tempos anteriores – o autor cita um exemplo em Camões –, retorna na modernidade de modo mais intenso, como fundamento da própria atividade poética:

O tema do mal-estar, do presente como época de desolação, da falta de condições de poesia, da *falta* de poesia ou da poesia que falta, em suma, é mais (ou menos) do que uma informação ou uma constatação sociocultural: ele parece constituir o modo pelo qual a poesia apresenta modernamente seu “programa”, seu sentido dentro do conjunto de vozes sociais. (SISCAR, 2010c, p. 42, grifo do autor).

No caso do poema “Legado”, de Drummond, ocorre a assimilação da pedra, que, igualmente obstáculo, é ali um emblema da permanência possível da poesia em um dado “conjunto de vozes sociais”. Já o poema “No meio do caminho tinha uma pedra” configura um marco do modernismo brasileiro e não deixa de simbolizar, especialmente na maneira como é referenciado em “Legado”, o gesto de incorporação da crise à poesia moderna. No presente artigo, pretendemos analisar “Bestiário para fagote e esôfago”, de Augusto de Campos, com o intuito de apontar como a noção de crise da poesia é engendradora nesse poema e, ainda, como o reiterado emprego da autocrítica e da autoironia termina por conformar também uma postura de resistência e autoafirmação da poesia que se reconhece em crise.

“Bestiário para fagote e esôfago” foi composto em 1955 – conforme indicação do autor – e publicado em 1962, quando integrou, na condição de inédito, a antologia *Noigandres 5: do verso à poesia concreta*. Trata-se do período combativo do movimento concretista: é em 1955 que Augusto de Campos utiliza pela primeira vez a expressão “poesia concreta” (CAMPOS, A., 1955, p. 55) e o “Plano-piloto para poesia concreta” sai na *Noigandres 4*, de 1958. Posteriormente “Bestiário para fagote e esôfago” passou a integrar a reunião poética intitulada *Viva vaia: poesia 1949-1979* (CAMPOS, A., 1979, p. 79-89), a partir da qual o citamos ao longo de todo este artigo.

O poema é dividido em sete partes, sendo que cada um desses segmentos ocupa parcialmente uma página. Parcialmente, no entanto, do ponto de vista tipográfico, já que o espaço em branco também desempenha ali uma função estrutural. O título “Bestiário para fagote e esôfago”, como se percebe claramente, é inspirado na linguagem musical.

Aliás, o paralelo com a música é frequente na obra de Augusto. Por exemplo, no pórtico de *Poetamenos*, livro publicado em 1953, vem a declaração explícita do intento de se aproximar, em poesia, da “melodia de timbres” de Anton Webern (CAMPOS, A., 1979, p. 65). O termo “bestiário” deve-se à série de animais a que, ao longo do poema, a figura do poeta é comparada. Já “fagote” e “esôfago” possibilitam ao menos duas leituras. A primeira, motivada pela repetição do morfema “fago”, suscita, em sentido geral, as noções de ingestão e digestão; e, em sentido específico, remete à antropofagia oswaldiana, que aparece também no corpo do poema, como veremos. Uma segunda leitura, que não exclui a primeira, é a de uma aproximação da imagem do texto na página com a imagem de um fagote, instrumento de sopro alongado que o executante posiciona verticalmente defronte ao próprio corpo, em linha paralela ao esôfago. Os sete fragmentos de “Bestiário para fagote e esôfago” são dispostos no centro da página, numa figuração bastante estreita. O tipo gráfico utilizado, por ser delgado, acentua essa característica. Visualmente, as manchas tipográficas são como feixes afilados, similares ao fagote. Aliás, uma possível origem do termo “fagote” é o francês *fagot*, que significa feixe de lenha (SADIE, 1994, p. 309). Essa apresentação angustiante, estreita, materializa – de modo similar a um ideograma – a concisão com que Augusto norteou praticamente toda a sua obra, e que, já anteriormente a “Bestiário para fagote e esôfago”, vinha plasmada nos títulos do livro *Poetamenos* (1953) e do poema “Ad Augustum per angusta”, publicado em 1952, na *Noigandres I*.

A referência à linguagem musical, presente no título “Bestiário para fagote e esôfago”, nos leva a considerar também a importância da oralização no caso desse poema. A oralização como objetivo da poética de Augusto aparece no já mencionado pórtico de *Poetamenos*: “**reverberação**: leitura oral”. (CAMPOS, A., 1979, p. 65, grifo do autor). Em 1954 Décio Pignatari chegou a organizar uma leitura pública, a várias vozes, de *Poetamenos*, numa reação contra críticas que argumentavam a impossibilidade de oralização dos poemas desse livro. Além disso, na denominação do projeto do movimento, a partir do termo cunhado por James Joyce, aparece o elemento vocal: “verbivocovisual” (CAMPOS, A. *et al.*, 2006, p. 216). Mas, por outro lado, a própria constituição de “Bestiário para fagote e esôfago” leva a essa oralização. Analisando um poema posterior – intitulado “ão” –, mas de estrutura muito similar à de “Bestiário para fagote e esôfago”, Flora Süssekind fala em “sonoridade e vocalização implícitas”,

estimuladas pela “trama sublexical, silábica, fonêmica” do poema. Também o poema em análise apresenta essa compleição fragmentária, que induz à reconstituição fônica do que foi “desconstruído graficamente” (SÜSSEKIND, 2004, p. 153). Especificamente quanto a “Bestiário para fagote e esôfago”, Sússekkind chama a atenção para a afinidade desse poema com a experimentação de e. e. cummings, poeta importante para Augusto e para o movimento concretista. Ao escrever sobre cummings, Augusto destaca justamente a junção entre o visual e o vocal, e intitula o texto de apresentação das traduções que fez do poeta norte-americano “e. e. cummings: olho e fôlego” (CAMPOS, A., 1986, p. 15).

O primeiro dos sete fragmentos, embora se inicie com um vocábulo afirmativo – “sim” –, traz uma significativa carga de negatividade. O poeta é dito “infinitesimal” e existe apenas “em tese”. A quebra da palavra “infinitesimal” possibilita também que se leia a sequência “mal / (em tese) / existe”. Assim, grifa-se a condição negativa da existência do poeta: que mal existe e é “infinitesimal”. Insinua-se, desde esse início, a ironia – e sobretudo a autoironia – que se acentua nos segmentos subsequentes. Nesse segmento já se percebe também a referência a cummings pela atomização dos vocábulos e pelo uso da tmese. O autor realiza uma tmese a partir do próprio nome desse recurso gramatical em paronomásia com a expressão “em tese”: “sim / o poeta / infin / itesi / (tmese) / mal / (em tese) / existe”. Na sequência, a ação do poeta é apresentada como sendo de resistência, pois ele se manifesta “ainda”: “e se mani / (ainda) / festa”. Aqui há de se observar que a manifestação do poeta é também “festa” – resultante da atomização de “manifesta”. A concepção de poesia como festa remonta aos trovadores provençais – alguns traduzidos por Augusto –, cuja ideia de alegria, *joi*, era muitas vezes tida como o objetivo do fazer poético. Um exemplo bem nítido é o emblemático poema de Arnaut Daniel do qual os concretistas extraíram o nome do grupo, Noigandres: “Então todo o meu ser quer que eu cora o canto / De uma flor cujo fruto é só de amor / O grão só de alegria e o olor de noigandres” (DANIEL *apud* CAMPOS, A., 1988, p. 53).

Tornando ao poema em análise, observamos que a manifestação do poeta é situada: “nesta / ani / (triste) / mal / espécie / que lhe é / funesta”. A rima entre “festa”, “nesta” e “funesta” (a espécie) não deixa de conter também certa ironia. De resto, em todo o poema o uso da rima é bem distante do convencional. A espécie, no caso, é a humana. E o dêitico “nesta” indica tratar-se da espécie do próprio poeta, ou seja, é na espécie humana que o poeta se “manifesta”, apesar de essa espécie lhe ser “funesta” – lhe causar

ou pressagiar a morte. Além de “funesta”, a espécie humana também é descrita como “ani / (triste) / mal”. “Triste” está em oposição a “festa”, que é associada à poesia. Mas, a qualidade de “triste” tanto é atribuída à humanidade quanto ao poeta, já que ele também se situa “nesta” espécie. Nesse mesmo sentido, é preciso observar que “triste” está posicionado em tinese com a palavra “animal”: “ani / (triste) / mal”. Da forma como o poema estrutura esses termos, a imagem que resulta é a de que “triste” está dentro de “animal”, que, por sua vez, remete a “alma” – *anima* – e a “ânimo”, “animado”. A tristeza estaria, então, no âmago – na alma – dessa espécie, que é também a do poeta, e na qual ele “ainda festa”. Em razão da fragmentação das palavras, “festa”, além de compor o termo “manifesta”, funciona isoladamente como forma verbal, a significar “festeja”.

Os segmentos posteriores contêm uma série de comparações do poeta a animais. Gonzalo Aguilar fala em “transformações” ou “metamorfozes” (AGUILAR, 2005, p. 284-285). A transmutação do poeta em animais funcionaria, assim, como estratégia de sobrevivência. Não descartamos a noção de estratégia, mas entendemos que, na verdade, o poeta é comparado aos animais. Desse modo, as comparações denotam a ampla gama de esforços – ou estratégias – que o poeta empreende para que a poesia continue possível – se manifeste “ainda”, conforme a linguagem do poema – apesar da situação de crise, “funesta”.

Assim, no segundo trecho do poema, o poeta, “ao / ver-se / perse / guido / bufa”. A forma verbal “bufa” denota a fadiga gerada pela perseguição e, no movimento de idas e vindas que a atomização dos vocábulos propicia em todo o poema, é possível ler, com a partícula “lo” que a linha seguinte acrescenta: o poeta búfalo se esconde. A imagem é ambivalente, pois o poema fala em perseguição e na ação de esconder-se, mas, por outro lado, o búfalo é um animal que sugere a ideia de força, de resistência. Por isso, percebemos um teor de negatividade – o poeta é perseguido –, mas também de autoafirmação – o poeta é como um búfalo, que resiste. Logo em seguida tem-se: “flor de / estufa / sua / língu / a conde / corada / a extingu / ir-se”. A qualificação da língua poética como “flor de estufa” traz a noção de linguagem fabricada, isto é, resultante do fazer (*poiésis*). A fragmentação dos vocábulos permite uma dupla adjetivação da palavra “língua”, que tanto é “corada” como “condecorada”. Essa última acepção pode ser lida como menção a uma dignidade perdida, que a poesia – língua dos poetas – possuía anteriormente, ou seja: a condecoração reflete uma distinção que, como se depreende do

que o poema diz, não se manteve. A ideia de perda da dignidade, somada à conclusão desse segmento – “a extingui / ir-se” – configuram o que Siscar chama de “retórica *apocalíptica*” (SISCAR, 2010a, p. 10, grifo do autor), um dos meios pelos quais se materializa a crise constitutiva da poesia moderna. Porém, é preciso destacar a dupla leitura que a fragmentação dos vocábulos novamente possibilita. Em “extingui / ir-se” lê-se “extinguir-se”, mas, na linha final, isolada, lê-se: “ir-se”, expressão que remete a prosseguimento. Desse modo, a linguagem poética está simultaneamente em extinção e em continuidade.

O terceiro segmento continua a sequência de associações do poeta a animais ou a motivos animais. O poeta é taxado de “parasita paralítico”. Vemos aqui uma alusão ao preconceito – comum numa civilização que evoluiu para uma sociedade de consumo, regida pela lógica da produção material – que vê no poeta um parasita social, já que a poesia não é valorizada, muito menos materialmente. Paula Glenadel lembra a associação do poeta à figura da cigarra – outra metáfora animal – presente na conhecida fábula de La Fontaine sobre a cigarra e a formiga e também no *Fedro*, de Platão. Em ambos os casos, a cigarra – isto é, o poeta – é o extremo oposto do pragmático e da organização material (GLENADEL, 2011, p. 142-147). Essa qualificação reles do poeta como “parasita paralítico” é, logo após, utilizada para a desmistificação da figura do poeta condoreiro, ícone da poesia de índole subjetiva no romantismo. O voo do condor, ao planar, é de certa forma passivo, como a inércia do parasita. A noção de uma escrita poética por inspiração, afim aos ideais românticos, também se coaduna com a passividade sugerida. Assim, o poeta, “parasita paralítico”, “se equipara” ao “condor no voo à brisa”. No entanto, esse segmento também se constrói de modo ambivalente. Há uma tensão dessas imagens iniciais com as que se seguem. Se o voo do condor é primeiramente desmistificado, é logo em seguida equiparado “à / seca / lista / de zebra / em / zoo”. Essa referência à camuflagem, recurso de proteção natural da zebra, também se inscreve no rol de metáforas que endossam a engenhosidade do poeta. O emprego da *tmese* multiplica as possibilidades de composição entre os fragmentos atomizados. Assim, por exemplo, é possível ler “equi” mais “para” ou “equi” mais “libr” mais “ista”. De acordo com essa última chave de leitura, o poeta é um “equilibrista” – é habilidoso, portanto. Vale observar, por fim, que nesse terceiro segmento as palavras ou sílabas são dispostas de modo propositalmente desalinhado, o que gera a visualidade de uma oscilação. Desse

modo, o filamento todo, no centro da página, isomorfiza três imagens das quais trata: o voo do condor, a lista curvilínea da zebra e a performance do equilibrista.

O sintético quarto segmento diz: “se / tem / fome / come / fama / como / cama / leão / come / ar”. Aqui é fundamental observar que a repetição da bilabial [m] gera uma mímica por parte do leitor que, ao vocalizar o poema, reproduz o movimento do camaleão inflando e desinflando o papo (“comendo” ar) ou simplesmente o movimento de mastigar: “fome / come / fama / como / cama” (grifos nossos). Esse segmento ironiza a noção de reconhecimento público, já que ter “fama” como poeta não gera retorno material – daí a equiparação da “fama” ao “ar”, ambos ineficazes como alimento. Por outro lado, novamente o poema frisa, metaforicamente, uma capacidade do poeta: alimentar-se de ar. Vemos aí uma referência à expressão popular “viver de brisa”. A referência acentua a ironia dirigida à “fama”, que não garante ao poeta condições de sobrevivência.

Com o cuidado de afastar qualquer identificação entre a figura do poeta veiculada pelo poema e o autor empírico, destacamos uma afirmação de Augusto sobre poesia e valor material: “Num quadro de injusta distribuição social, como o nosso, em que o lucro e o mercado são os motores da vida, os poetas são os sem-terra culturais. Pode um poeta viver de sua poesia?” (CAMPOS, A., 2004, p. 17).

O próximo segmento – o quinto – retoma a referência à antropofagia de Oswald, já anunciada no título do poema pela repetição do morfema “fago” nos termos “fagote” e “esôfago”: “al / moço / antes / doce / do / intes / tino / fino / ao / gr / osso”. Lemos aqui a atitude crítica do poeta que, por assim dizer, “digere” a tradição anterior – no poema: “antes”. Dessa tradição, uma parte é descartada – como o intestino descarta o que o organismo não deve aproveitar – e a outra passa a constituir também o poeta que a absorve: “osso”. Não é gratuita a menção ao intestino, já que este é justamente o órgão de seleção do aparelho digestivo – o órgão crítico, portanto, em consonância com a etimologia do verbo criticar, do grego *krinein* (separar). A argúcia do poeta crítico é expressa em “tino / fino”. Já o termo “doce” sugere a poesia romântico-sentimental. A forma delgada do filamento, com as palavras isoladas ou mesmo fragmentadas, faz com que a leitura desse quinto segmento se dê verticalmente, metaforizando o movimento do bolo alimentar que passa pelo esôfago e vai até o intestino.

Apesar de Augusto ser um poeta assumidamente de vanguarda, sobretudo no momento em que produz o poema ora estudado, não é de se estranhar que a relação com

a tradição seja aqui valorizada. Costa Lima destaca que o combate do Concretismo “não era à poesia do passado enquanto passado, mas sim à composição da rotina” (LIMA, 2004, p. 117). Os idealizadores do Concretismo propunham não simplesmente uma ruptura total com a tradição, mas sim uma reorganização da tradição, com o descarte da parcela do cânone que julgavam equivocada e também com o resgate de obras e autores que consideravam injustamente renegados. Daí terem adotado a noção de *paideuma*, que no grego abrange as noções de “educação” e de “formação”, e que Ezra Pound empregou também no sentido de uma espécie de repertório de poetas com os quais se pode aprender e cujas ideias prestam-se à renovação da tradição (Ver POUND, 1970, p. 153).

No penúltimo trecho de “Bestiário para fagote e esôfago” acentua-se o retrato do desprestígio social da poesia: “mais / baixo / que / o / lixeiro / que / cheira / a / lixo / mas / ao / menos / tem / cheiro / o / poeta / lagartixa / no / escuro / bicho / inodoro”. O substantivo “lagartixa” é convertido em forma verbal para gerar o sentido de um arrastar-se bem próximo ao chão, como faz o réptil. Há a conotação depreciativa, de algo que é reles. No entanto, é plausível também o sentido de “esgueirar-se”, isto é, locomover-se em espaços estreitos, angustiantes – e, ainda, “no escuro”. Desse modo, é traçada a visão social acerca do poeta, mas também é afirmada a capacidade de adaptação que ele detém – como uma lagartixa que mimetiza as cores do ambiente para tornar-se imperceptível e, assim, se proteger. O poeta não desperta a atenção da sociedade – atenção que, no poema, é metaforizada pelo sentido do olfato –, pois é “inodoro”, não tem nenhum cheiro: nem bom, como seria desejável, nem mau, como o do lixo. A reação diante da poesia e do poeta é, portanto, de indiferença. Além de inodoro, o poeta também é “solitário / em / seu / labor / atório / sem / sol / ou / sal / ário”. Aqui se expressa o isolamento que advém do fazer poético: “labor” em um local inóspito, “sem sol”. Como o albatroz de Baudelaire, o poeta está “exilado no chão” (BAUDELAIRE, 1985, p. 111).

O emprego da palavra “laboratório” não pode ser menosprezado. O termo remete diretamente à ideia de experimentação, fundamental na poética de Augusto. Também reclama atenção o fato de o poema caracterizar a atividade poética como um labor sem “salário”. Como pontuamos ao comentar o terceiro e quarto segmentos do poema, poesia e valor material parecem refratários. No ensaio *O preço da poesia*, Glenadel, ao comentar um poema de Fabiano Calixto, assinala que

a poesia custa muito mais do que aporta, pelo menos segundo a visão habitual. Mas ela teria a vantagem de constituir-se na direção de uma economia do desacerto, capaz, por isso, de indagar sobre o valor do valor. (GLENADEL, 2011, p. 41).

A conclusão de Glenadel refere-se, como dissemos, ao texto de Calixto. Mas parece adequar-se ao poema ora comentado. O poeta aludido em “Bestiário para fagote e esôfago” destina-se, por via do fazer poético – o “labor” – ao status rebaixado, à indiferença alheia e ao isolamento; esse é o “custo” da poesia. Por outro lado, tal labor não gera retorno: é “sem sol ou salário”. Ainda assim, esse descompasso de valores – “o valor do valor”, na expressão de Glenadel – é questionado pela ironia que perpassa todo o poema. A sociedade que relega o poeta e a poesia a essa “economia do desacerto” (GLENADEL, 2011, p. 41) é também criticada em razão dos valores que cultiva.

O sétimo e último segmento retoma os anteriores para resumi-los na expressão “cate / goria / oficial / do / vate”. A situação precária do poeta – o “vate” –, exposta no poema, é sua “categoria”. Mas ironicamente, essa é a categoria “oficial”. Fica implícito, portanto, que há uma categorização extraoficial para o poeta. E esta será possivelmente oposta ou resistente à “oficial”. Desse modo, pode-se dizer que o movimento de negativas do poema sustenta – pelo sentido inverso – uma ideia de afirmação e de resistência da poesia perante o contexto de crise. E esse viés afirmativo deixa-se perceber sobretudo pela dicção irônica. Comentando um poema de Augusto intitulado “desplacebo” (1997), Costa Lima aduz: “Para que o *não* seja *sim*, precisa antes afirmar-se como negativa pura, dar as costas ao território onde se propaga o fácil – valor primeiro da sociedade de consumo” (LIMA, 2004, p. 121, grifos do autor).<sup>1</sup> Desse modo, se a sociedade não prestigia o poeta – não lhe atribui valor e à poesia –, este tampouco se entrega, ainda que essa negativa lhe renda a desventura de uma malfadada “categoria oficial”.

No fecho do poema é dito que ao poeta, “o vate”, “como é justo / se esbate / – assim que se mate – / o / augusto / busto”. Com ácida ironia, a conclusão é a de que, quando o poeta morre, a sociedade lhe faz uma pretensa justiça – “como é justo” – através da escultura de um busto. Ironicamente, pode tratar-se tanto de um suicídio quanto de um assassinio, já que em “assim que se mate” o sujeito tanto pode ser reflexivo quanto indeterminado. A ironia salienta também outra face da questão, a da apropriação inócua

---

<sup>1</sup> Não se pode esquecer, todavia, que a publicidade, motor fundamental da sociedade de consumo, terminou por apropriar-se de muitos dos recursos inerentes à poesia concreta.

e vazia da imagem do poeta, isto é: a obra não é valorizada em vida do autor, mas a morte gera a apropriação da figura do poeta como suposto “bem cultural”, precariamente materializado em um busto de pedra. Com isso o poema questiona também a noção de cânone, à qual é intrínseca a de monumentalização. É igualmente relevante a autoironia através do emprego do próprio nome do autor, “augusto”. Aguilar lembra que “augusto” significa “sagrado” (AGUILAR, 2005, p. 286). Todavia, o que se observa é a dessacralização da figura do poeta, e a morte pressagiada no segmento inicial – o poeta em meio à “espécie que lhe é funesta” – realiza-se no final do poema.

A crise se insere, portanto, em “Bestiário para fagote e esôfago”, principalmente pela reiteração da atitude hostil, por parte da sociedade, direcionada ao poeta. Siscar, ao comentar os modos de realização, na poesia moderna, do discurso da crise, fala em um “dispositivo *sacrificial*”:

Consiste em entregar a própria cabeça, em *reconhecer-se* como vítima, *transformar-se* em vítima e, assim, em termos de constituição textual e discursiva, em *fazer-se* vítima (SISCAR, 2010c, p. 43, grifos do autor).

Essa vitimização pode ser observada não apenas no último segmento, em que se tematiza a morte do poeta, mas também nos segmentos anteriores, conforme vimos. A dimensão sacrificial, contudo, não visa à restituição do sagrado – que o poema remata por profanar –, mas à instituição de “um lugar distinto para a poesia: um lugar crítico, de paradoxal *resistência*” (SISCAR, 2010b, p. 32, grifo do autor). Ainda que esse lugar seja “infinitesimal”, como qualifica o poema.

Aguilar, ao comentar “Bestiário para fagote e esôfago”, embora reconheça que esse espaço infinitesimal seja “potencialmente *infinito*”, entende que o poeta é aí “acuado” (AGUILAR, 2005, p. 286). Não nos parece, ao menos no caso da poética de Augusto, que tal situação resulte de um acramento. A concisão do mínimo é, sim, uma diretriz voluntariamente adotada por esse poeta como resultado de uma postura autocrítica. Na poesia de Augusto a negação e o estreitamento recaem tanto sobre o sujeito quanto sobre o fazer poéticos. Como aduz Eduardo Sterzi, “[a] coerência da trajetória de Augusto não é simples, mas complexa. De seus primeiros poemas até os poemas propriamente concretos, verifica-se um progressivo esvaziamento do sujeito lírico” (STERZI, 2004, p. 105). No tocante à negação autorreflexa da poesia, a simples observação dos títulos de alguns dos livros de Augusto evidencia essa reafirmação do

“infinitesimal”, bem como a incorporação, ao texto, da ideia de crise da poesia: *Poetamenos* (1953); *Expoemas* (1985); *Despoesia* (1994); *Não* (2003). Escrever-se “infinitesimal”, nesse caso, não é adequar-se a um acumamento, mas sim adotar antecipadamente o conselho cabralino em “A palo seco”, de *Quaderna* (1960), que não era de “aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente” (MELO NETO, 1960, p. 75). A autocrítica presente em “Bestiário para fagote e esôfago” realiza, assim, o discurso da crise. E a ironia, bem como a autoironia, convertem esse espaço angustiante – estreito – na contundência estratégica de afirmação da poesia pela tese do não.

## Referências

ACHCAR, Francisco. **Lírica e lugar-comum**: alguns temas de Horácio e sua presença em português. São Paulo: EDUSP, 1994.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: EDUSP, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Claro enigma**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CAMPOS, Augusto de. e. e. cummings: olho e fôlego. In: CUMMINGS, E. E. **40 poemas**. Trad. Augusto de Campos. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 15-17.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia**: poesia 1949-1979. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

CAMPOS, Augusto de. *Poetamenos*. In: CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia**: poesia 1949-1979. São Paulo: Duas Cidades, 2001. p. 63-77.

CAMPOS, Augusto de. Entrevista a José Carlos Prioste. **Poesia Sempre**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, n. 19, p. 13-23, dez. 2004.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia concreta*. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 55-65.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Plano-piloto para poesia concreta. *In*: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 215-218.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre de coisas. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo. Perspectiva, 1992. p. 49-55.

GLENADEL, Paula. **O preço da poesia**: pequena meditação em quatro tempos sobre valor e literatura. São Paulo: Lumme, 2011.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **A aguarrás do tempo**: estudos sobre a narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LIMA, Luiz Costa. Duas aproximações ao não como sim. *In*: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 116-129.

LIMA, Luiz Costa. **A ficção e o poema**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MELO NETO, João Cabral de. **Quaderna**. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.

NOIGRANDRES 5: do verso à poesia concreta. São Paulo: Massao Ohno, 1962.

POUND, Ezra. **Guide to Kulchur**. New York: A New Direction, 1970.

SADIE, Stanley (Org.). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SISCAR, Marcos. Apresentação. *In*: SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010a. p. 9-13.

SISCAR, Marcos. O Discurso da crise e a democracia por vir. *In*: SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010b. p.17-40.

SISCAR, Marcos. “Responda, cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna. *In*: SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010c. p.41-54.

STERZI, Eduardo. Todos os som, sem som. *In*: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 95-115.

SÜSSEKIND, Flora. (Quase audível): nota sobre “ão”. *In*: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 140-158.

Recebido em: 20 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro, 2021

## **A verbivocovisualidade criptografada de Augusto de Campos**

### *The encrypted verbivocovisuality of Augusto de Campos*

Luciane de Paula  
Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo, Brasil

Rafaela dos Santos Batista  
Universidade Estadual Paulista, Assis, São Paulo, Brasil

**Resumo:** Este artigo reflete sobre a poética de Augusto de Campos. Para isso, pauta-se na concepção estética empregada por ele e demais concretistas como projeto da poesia concreta: a verbivocovisualidade. O objetivo é relacionar tal percepção com a filosofia da linguagem bakhtiniana no que tange à noção de linguagem, entendida como tridimensional. A hipótese é a de que o entendimento autoral do grupo Noigandres e o do Círculo russo convergem, cada qual com sua peculiaridade, quanto à perspectiva de linguagem. A pertinência desta reflexão se encontra no avanço teórico no campo bakhtiniano. A metodologia empregada é a dialético-dialógica. Os conceitos de linguagem, enunciado, dialogia, sujeito, ideologia e vozes sociais fundamentam a discussão. A relevância se volta ao estudo contemporâneo da linguagem. Os resultados revelam a produtividade da proposta filosófica bakhtiniana na contemporaneidade, especialmente à perspectiva verbivocovisual da linguagem (concreta).

**Palavras-chave:** Poesia Concreta; Círculo de Bakhtin; Filosofia da Linguagem

**Abstract:** This article reflects on Augusto de Campos' poetics. For this, it is guided by the aesthetic conception employed by him and other concretists as a project of concrete poetry: verbivocovisuality. The objective is to relate this perception with the Bakhtinian philosophy of the language regarding the notion of language, understood as three-dimensional. The hypothesis is that the authorial understanding of the Noigandres group and that of the Russian Circle converge, each with their own peculiarity, with respect to the language perspective. The significance of this reflection is found in the theoretical advance in the Bakhtinian field. The methodology used is dialectic-dialogical. The concepts of language, enunciation, dialogue, subject, ideology and social voices underlie the discussion. The relevance turns to the contemporary study of language. The results reveal the productivity of the Bakhtinian philosophical proposal in contemporaneity, especially about a verbivocovisual perspective to (concrete) language.

**Keywords:** Concrete Poetry; Bakhtin Circle; Philosophy of the language



## 1 Introdução

A poesia concreta marca, no esteio de Mallarmé, um manejo elaborado com arranjo plural e não usual de linguagem. O trabalho com o verbal se estende ao visual e ao vocal/sonoro numa perspectiva poética ancorada na vida, constitutiva do homem. Em 1950, Augusto de Campos (AC), Haroldo de Campos (HC) e Décio Pignatari (DP), fundadores do grupo Noigandres, renovam a concepção de poesia ao usarem, de empréstimo, o termo verbivocovisual(idade), cunhado por Joyce, em *Finnegans Wake*, para nomear a própria visão de composição de linguagem poética. Essa noção marca a produção dos concretistas, integradora das dimensões verbal, vocal/sonora e visual. A língua(gem) é tratada como palavra-coisa em uso. Mais que representação do objeto no mundo, a linguagem-objeto é compreendida como a própria vida e o próprio homem. A linguagem primitiva se explicita na estrutura metalinguística das obras. Ou, como afirma Arnaldo Antunes (AA):

A origem da poesia se confunde com a origem da própria linguagem.  
[...] a integridade entre nome e coisa  
[...] antes que a representação rompesse seu cordão umbilical, gerando essas duas metades – significante e significado.  
[...] Quando o nome da coisa era algo que fazia parte dela, assim como sua cor, seu tamanho, seu peso [...] Quando os laços entre os sentidos ainda não se haviam desfeito, então música, poesia, pensamento, dança, imagem, cheiro, sabor, consistência se conjugavam em experiências integrais, associadas a utilidades práticas, mágicas, curativas, religiosas, sexuais, guerreiras [...]  
[...] o ser das coisas ditas se manifestaria nelas próprias (substantivos), não numa partícula verbal externa a elas  
[...] como se a fala não estivesse se referindo àquelas coisas, e sim apresentando-as (ao mesmo tempo em que se apresenta).

Sustentada pelo Círculo de Bakhtin, essa concepção de (língua)gem se realiza nas mudanças sociais (VOLÓCHINOV, 2017). Capaz de refletir e refratar a realidade, sujeito, vida e arte se (trans)formam e dialogam na/pela linguagem. A filosofia bakhtiniana não deixou de pensar em outras manifestações de linguagem, como a música [estudada por Volóchinov (2019) e Yudina], o teatro [assumido, junto com a literatura, por Medviédev (2012) e Bakhtin (2011; 2015)], a ópera (como a aborda Sollertinsky), as variedades linguísticas (como o faz Volóchinov) e a linguagem cotidiana [tal qual a compreende Jakubinskij (2015)].

A literatura (romance e poesia), o teatro, a música e a pintura, influenciados pelas vanguardas, desenvolveram uma ideia que se encontra na proposta do Círculo, a de que “[...] é indiscutível a potencial linguagem das linguagens” (BAKHTIN, 2011, p. 311) e que “O problema da totalidade construtiva tridimensional, o tempo todo, foi substituído pela questão superficial da composição como distribuição das massas verbais e dos temas verbais, e, às vezes, simplesmente como massas verbais transmentais”. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 95).

Com vistas à proposta integral do Círculo, Paula (2017), Paula & Serni (2017) e Paula & Luciano (2020a, 2020b, 2020c, 2020d, 2021) percebem que o seu projeto de linguagem pode ser entendido como verbivocovisual, ainda que o termo não seja utilizado pelos pensadores.

A fundamentação teórica e o método bakhtiniano amparam a nossa discussão, junto com estudos sobre poesia concreta. Analisamos o clip-poema “Criptocardiograma” (2003), em cotejo com “Código” e “Lygia Fingers”, todos de AC, como exemplo verbivocovisual interativo, tomado como empreendimento poético concreto tridimensional.

Os critérios de escolha para o objeto principal da análise ser “Criptocardiograma” foram a interação e a metalinguagem explícitas em sua tridimensionalidade. Não que isso não ocorra em outros poemas, mas são traços estilísticos de AC essenciais.

O nosso intuito é refletir sobre como a tridimensionalidade da linguagem se configura em interação nos poemas, uma vez que a verbivocovisualidade marca a unidade integral da poesia concreta. O verbal deixa de ser a única dimensão de sistematização poética e o papel deixa de ser o único suporte. A concretização poética ganha outras esferas e materializações. A poesia concreta tenta, como afirmou AA, recuperar a gênese da linguagem, anterior à decodificação que aparta o signo de sua pulsação. Toda essa proposta se encontra na composição estilística de AC como vértice icônica da poesia concreta e exemplar da concepção de trabalho ético e estético de linguagem.

Para estruturar nossa discussão, abordamos a noção de linguagem bakhtiniana, a de poesia concreta, adentramos o universo de AC, com as análises dos poemas para, por fim, chegarmos aos resultados, que apontam para a produtividade da noção de verbivocovisualidade e da interação entre os projetos bakhtiniano e concreto.

## **2 A proposta tridimensional de linguagem do Círculo de Bakhtin**

A perspectiva bakhtiniana de linguagem se centra na noção de enunciado, entendido como elo e singularidade (VOLÓCHINOV, 2013). De acordo com Volóchinov, “Na palavra se realizam os inúmeros fios ideológicos que penetram todas as áreas da comunicação social” (2017, p. 106). Palavra que é linguagem<sup>1</sup> e esta, ideológica, o “[...] indicador mais sensível das mudanças sociais, sendo que isso ocorre lá onde essas mudanças ainda estão se formando, onde elas ainda não se constituíram em sistemas ideológicos organizados” (2017, p. 106).

A noção dialógica, eixo central da proposta bakhtiniana, calca-se na relação alteritária dos sujeitos (eu/outro) e na valoração em embate vivo: as ideologias são expressas e tomadas como realidade do ato ético e responsável, uma vez que “[...] toda palavra é um pequeno palco em que as ênfases sociais multidirecionadas se confrontam e entram em embate. Uma palavra nos lábios de um único indivíduo é um produto da interação viva das forças sociais” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 140). Cada enunciado é impregnado de vozes sociais em luta que, a depender da configuração, coloca em movimento novos e velhos valores.

Tanto enunciado quanto gênero discursivo se caracterizam, conforme Bakhtin (2016), Medviédev (2012) e Volóchinov (2017), pela organização arquitetônica do autor-criador (BAKHTIN, 2011) do conteúdo temático, da forma composicional e do estilo, autoral e genérico, engendrados como unidade integral, a partir de um tom axiológico e emotivo-volitivo.

Essa noção de diálogo não se circunscreve apenas à dimensão verbal, mas à linguagem de maneira tridimensional, uma vez que “Qualquer fenômeno ideológico sígnico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 94). As dimensões materializam a linguagem, cada qual com seu sistema, em diálogo, ao pensarmos, como o Círculo e como os concretistas, numa proto-linguagem, que abarca todos os códigos e que, de maneira potencial ou expressiva, encontra-se, em maior ou menor grau, expressa nos enunciados. No caso da poesia concreta, com ênfase.

---

<sup>1</sup> Volóchinov afirma que a linguagem “É o produto da atividade humana coletiva e reflete em todos os seus elementos tanto a organização econômica como a sociopolítica da sociedade que a gerou” (2013, p. 141).

O verbal não é apenas verbal, mas verbivocovisual. Os poemas canalizam essa concepção e exploram as dimensões em integração. Nesse sentido, a pertinência teórica da perspectiva dialógica bakhtiniana não apenas se apresenta interdisciplinar, como também se casa com a concepção expressa como projeto poético do grupo Noigandres. Afinal, “O enunciado verbivocovisual é considerado, em sua potencialidade valorativa, [...]” (PAULA; SERNI, 2017, p. 179-180), independente do gênero no qual se materializa.

Na filosofia da linguagem bakhtiniana, a percepção de uma linguagem englobante das dimensões sistêmicas verbal, visual e sonora surge, estabelecida pós reuniões do Círculo (entre 1959-1961), como a égide do pensamento do Círculo, sintetizada em:

Todo sistema de signos (isto é, qualquer língua), por mais que sua convenção se apoie em uma coletividade estreita, em princípio sempre pode ser codificada, isto é, traduzido para outros sistemas de signos (outras linguagens); conseqüentemente, existe uma lógica geral dos sistemas de signos, uma potencial linguagem das linguagens única (que, evidentemente, nunca pode vir a ser uma linguagem única concreta, uma das linguagens). (BAKHTIN, 2011, p. 311)

A materialização do enunciado coloca essa linguagem geral na dependência das especificidades da esfera de comunicação de produção e circulação do enunciado concreto. Essa(s) esfera(s) possui(em) regras e objetivos específicos que engendram os gêneros, nos quais se configuram os enunciados. A linguagem verbivocovisual se encontra nas marcas enunciativas explicitadas e também se manifesta nos signos interiores, na consciência cognoscível que, na compreensão ativa, apoiam-se em marcas enunciativas. A significação nasce na/da relação interior e exterior e revela a verbivocovisualidade como base que recobre enunciados desde a sua formulação até a construção de sentidos em interação.

Essa proposta repensa a concepção filosófica de linguagem no campo bakhtiniano e acarreta novas possibilidades de análises discursivas, calcadas em materialidades distintas, como enunciados visuais, musicais, sincréticos e multimodais.

A poesia concreta é composta pelo material disponível, explora a potencialidade verbivocovisual e transforma a palavra-coisa em metalinguagem viva dessa concepção: a linguagem é entendida e tomada como objeto dinâmico, concretizada no poema que, de maneira tridimensional, a mobiliza. Linguagem verbivocovisual.

Nesses trabalhos da linguagem pela linguagem, a palavra se torna viva, fala de si e por si. A análise aqui empreendida exemplifica essa verbivocovisualidade poética e bakhtiniana. Os poemas de AC mostram como a palavra é vida e como homem e mundo a constituem. Em outras palavras, na análise poética, a ponte teórico-analítica liga as noções aqui mobilizadas.

### **3 A poética concreta: tridimensionalidade verbivocovisual em ato**

A tradição poética canônica recebeu, ao longo do tempo, inovações que não agradaram a todos. Desde Baudelaire, que concedeu à realidade o direito de participar da poesia; e Mallarmé, com o primeiro poema-estrutura de superação do verso e simultaneísmo; a arte poética se mostra reveladora. A poesia concreta, com auge entre 1950-1960, nasce de um aspecto de mudança e influencia a linguagem, tanto em outros âmbitos (como na publicidade, por exemplo) quanto nas artes (como é o caso do projeto estético de AA, entre outros).

Como um dos poetas que idealizaram e colocaram tal projeto estético em funcionamento, AC trata de temas variados (angustiantes, amorosos, silenciosos, recusantes e afastados em sua poesia), com objetividade enigmática, complexidade linguística e interface com outras áreas (comunicação, design, artes plásticas e música), que não pertencem às convenções e não são totalmente compreendidas ou mesmo aceitas como poesia ou arte.

Na *Exposição Nacional de Arte Concreta*, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, em 1956, DP, HC e AC transformam a concepção de poesia com a proposta concretista ao situarem a palavra com personalidade, sem que a forma se mantenha presa em convenções que não permitam renovações de conteúdo. Segundo Pignatari *et ali*,

- a poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusa-se a absorver as palavras com meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história - túmulos-tabus com que a convenção insiste em sepultar a idéia.
- o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade. (1975, p. 44)

No âmbito criativo concreto, o que movimenta a produção é a verbivocovisualidade, que desafia a compreensão do leitor. Este, exercita outros tipos de leitura, participativa e, de certa forma, do jogo criativo poético, que delinea a relação alteritária (eu-outro), de acordo com a filosofia bakhtiniana de construção de sentido, pois é a partir do outro que nos definimos.

A compreensão do enunciado verbivocovisual pode causar impressão de estranhamento, mas é o que marca a novidade concreta. O leitor precisa “adentrar” no poema (como em “Código”), em busca de sentidos, como um outro autor, em interação (feita por um autor-criador deslocado de sua pessoa, para dialogar com o leitor potencial do poema, como um auditório previsto, numa leitura guiada pela linguagem poética, que gera sentido e é preenchida de sentido pelo leitor, que o completa com sua voz, o que promove embate com a voz do poeta e outras vozes responsivas que no enunciado repercutem).

Como filosofia de criação, os três expoentes fundadores do movimento concreto consideram a verbivocovisualidade, sem privilegiar nenhuma das dimensões da língua(gem) e o poema é a unidade integradora enunciativa dessa vanguarda. Ao construir o sentido pela forma, de maneira situada (espaço-temporal - historicamente) com o conteúdo, a poesia acontece como ato e evento único (BAKHTIN, 2010).

Essa vanguarda desperta reações porque quebra com a tradição da poesia versificada e linear. Conforme AC, a linguagem fala por si, por isso, o eu-lírico é retirado e a poesia pode se autoexplicar por meio de sua estrutura, onde a forma se liga ao conteúdo e ao estilo, a palavra é trabalhada tridimensionalmente, em sua máxima potência, como expressão viva: uma palavra-coisa metalinguística. Segundo Pignatari *et ali*, “o poeta concreto vê a palavra em si mesma - campo magnético de possibilidades - como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psicofísicoquímicas tacto antenas circulação coração: viva.” (1975, p.44). Essa ideia de linguagem viva também dialoga com a perspectiva bakhtiniana, que a compreende em uso, no ato enunciativo, como “organismo vivo” (VOLÓCHINOV, 2017).

A composição de AC começou pelo desenho, que ecoa, como estilo estético, em sua poética autoral. Sua obra não endeusa o verbal. Ao contrário. Elaboro-o em consonância com elementos visuais e sonoros (fontes, fonemas e tipografia da palavra, por exemplo). Em sua produção, há o trato das três dimensões da linguagem (cores,

fontes, tamanhos, espaçamentos, simetrias, sons, lexemas, disposição espacial etc) simultaneamente, como processo composicional integrado e unitário do poema. A poética concreta evita o tédio (tal qual propõe a significação do termo em provençal *noigandres*<sup>2</sup>, que intitula a revista e o grupo fundador do movimento), ao romper com o padrão linguístico (especialmente, a linearidade) e ao se tornar interdisciplinar (pelo diálogo com a música, a arquitetura, as artes plásticas, o design etc).

*Poetamenos* (1953) se configura como um projeto novo de design, com outra disposição espacial da página e do poema, a quebra do verso e da estrofe, cores marcando possibilidades vocais/sonoras e abandono da sintaxe, como em “Lygia Fingers” (Figura 1), que integra a obra.

Esse poema, de inspiração mallarmeana, exemplifica a disposição poética, com a inovação da introdução de cores quentes e frias marcando morfemas em versos distintos, nem sempre da mesma língua, mas de códigos variados, compondo signos e vozes plurais. Nessa obra ideogramática, as palavras se descolam da página e adentram umas às outras.

Com influência da música serial, palavras marcadas por cores diferentes expressam timbres vocais (poema gravado em áudio<sup>3</sup>). Como aponta Zhou (2018), no prefácio de *Poetamenos*, AC também se inspira em Rimbaud ao colorir as letras, de acordo com a técnica *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres), de Anton Webern, primeiramente criado por Schoenberg para tratar de uma sucessão de tons e cores relacionadas entre si, de forma parecida com o relacionamento de tons em melodia, dado que “[...] incorpora estruturalmente os timbres de cada instrumento em uma composição musical, criando uma textura disjuntiva e ainda variada na melodia, com possíveis correspondências rítmicas adicionais” (ZHOU, 2018, p.12) – técnica musical de referência ao pontilhismo, método de pintura e coloração.

---

<sup>2</sup> Segundo explicam Pignatari *et ali* (1975), há certo mistério semântico sobre o lexema provençal *noigandres*, que se decompõe em *enoi* (tédio) e *gandres* (proteger) e, pela etimologia, remete à proteção contra o tédio, seu antídoto.

<sup>3</sup> Disponível em: <https://youtu.be/Zy74PDQC7zc>. Acesso em 06 set 2021.

**Figura 1** - Poema “Lygia Fingers” (1953)



Fonte: Site oficial de Augusto de Campos<sup>4</sup>

O fazer augustiano explora o timbre de/em cada palavra, pela presença gráfica e fonética: a representação visual das cores das letras, com a tipografia utilizada, pode distinguir timbres no que tange à diferenciação cromática de leitura polifônica.

Esse trabalho sincrético exemplifica como a verbivocovisualidade compõe a unidade enunciativa integral da obra, como ela constitui a poética de AC, do concretismo e da proposta bakhtiniana de linguagem (inclusive, ao que tange à noção de polifonia – BAKHTIN, 2015).

Nesse diálogo formador do trabalho augustiano, a pausa (constitutiva da música) é parte da estrutura poética, o que está marcado no enunciado da Figura 1 pelos espaçamentos entre as palavras e a disposição do poema na página: os espaços brancos marcam o silêncio e substituem a pontuação, dispensável, dada a elaboração prosódica indicada pelas cores, que marcam a entonação. A estética concreta é mantida no diálogo entre forma, conteúdo verbal, vocal, visual e estilo, autoral e genérico, com sua construção planejada. Segundo Campos,

A construção matemática do poema e a posição de cada palavra, com suas diferentes cores, nada tem de arbitrária. Não é apenas focada na expressão de um apelo visual, mas demonstra em si uma profunda relação entre a

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>. Acesso em 05 set 2021.

visualidade e o conteúdo. A discrepância entre forma e conteúdo, que estamos acostumados a observar numa concepção poética mais canônica, não tem espaço no concretismo, pois a profunda intimidade entre eles transforma o poema em uma unidade icônica e *verbivocovisual*. Podemos analisá-lo em suas formas, espaços em branco, em sua semântica não tradicional, em sua não linearidade. (2019, p. 109)

A máxima potência tridimensional da poesia concreta marca uma estética política, pois, mais que renovar, transforma a concepção de linguagem como elemento humano e sociocultural. Os poemas de AC se apresentam como quadros, músicas, móveis, clipes, animações, instalações etc. Suas obras expressam a integração entre forma, conteúdo e estilo, elaborados como unidade de linguagem, entendida e tomada como verbivocovisual.

Em “Código” (Figura 2), as letras giram sobre um eixo vertical, em volta de si mesmas e entre si, formando a palavra-título “Código”, numa função metalinguística que descentraliza a noção de língua(gem), num jogo que depende do sujeito e (re)constrói a ideia de código:

**Figura 2** - Poema “Código” (1973)



**Fonte:** Site oficial de Augusto de Campos<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>. Acesso em 05 set 2021.

O poema-objeto “Código” integra o projeto *Caixa Preta* (1975), de AC e Júlio Plaza. A exposição denominada *Rever*, realizada pelo Sesc, em 2016, teve uma montagem aumentada do poema, numa estrutura de metal, em que o leitor interage com o poema e constrói seu sentido. Em papel, as letras em tamanhos decrescentes criam efeito tridimensional e labiríntica.

A tipografia enlaça o visual ao verbal. O movimento de formação do signo “Código” (de fora para dentro, em movimento da esquerda para a direita e da direita para a esquerda) materializa a dimensão vocal/sonora do verbal: os sons abertos (/O/, por exemplo) são ascendentes e vão se fechando (/o/) até o final descendente da palavra proparoxítona (com a primeira sílaba tônica - mais forte e aberta; e a última, átona, a mais fechada e baixa do termo).

Como todo labirinto, há um caminho a ser percorrido pelo leitor para a composição do poema. O movimento de leitura revela o posicionamento do autor-criador e a integração das três dimensões da linguagem pelos elementos (que parecem “pequenos detalhes”) do poema-objeto instaura a metalinguagem. O leitor adentra o código poético, das extremidades ao centro, da proximidade à profundidade (em perspectiva), em tom cromático negro (misterioso, desconhecido) e em movimento de transe-trânsito icônico.

Ler o poema-objeto de AC significa adentrar em seu universo, que se confunde com o concretista, o de uma concepção de língua(gem) e de poesia. “Código” instaura o convite interativo à metalinguagem sobre si, sem despregá-lo do mundo e do homem.

A verbivocovisualidade é a ponte para pensarmos a linguagem do Círculo, presente na poética concreta, inter-ativa, que precisa do sujeito-outro para engendrar a compreensão em ato.

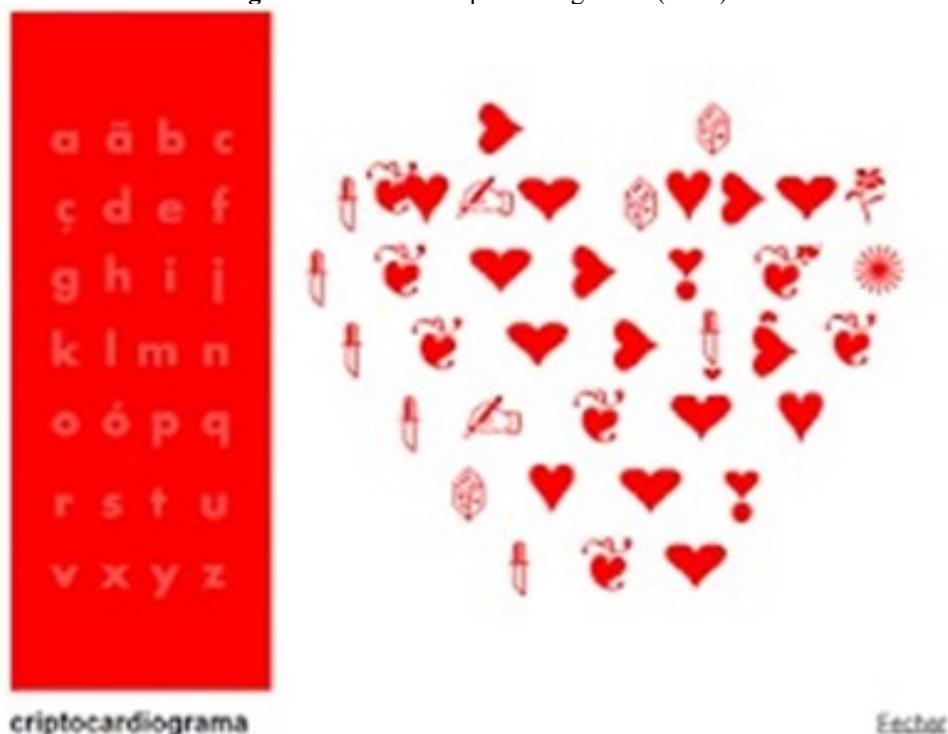
#### **4 Verbivocovisualidade interativa: os clip-poemas de Augusto de Campos**

Os clip-poemas acontecem na interação. O diálogo, ponto nevrálgico bakhtiniano, não se refere apenas à relação sujeito-enunciado ou a cada sujeito, mas também entre línguas e dimensões de linguagem. O diálogo é responsável pela construção de sentidos. No caso de AC, o leitor, numa relação entre sujeitos (autor-criador do poema e leitores) e vozes sociais, decodifica a obra, sendo co-responsável pela construção de sentidos.

Na obra estética de AC, a linguagem verbivocovisual desafia o leitor, chamado a participar ativamente dos poemas. Esse traço estilístico de sua poética transpassa toda a sua estética, desde a série *Poetamenos* (1953) até os clip-poemas do livro *Não poemas* (2003).

Ao mesmo tempo em que são abertos, os poemas concretos possuem caminhos fechados, com uma ordem e dada lógica. Codificado, o poema se abre no jogo de leitura, com seu enigma finalizado na interação. Uma ilustração dessa característica estilística de AC é “Criptocardiograma” (2003) (Figura 3):

Figura 3 - Poema “Criptocardiograma” (2003)



Fonte: Site oficial de Augusto de Campos<sup>6</sup>

Composto, como sugere o título, num jogo de composição morfológica e semântica, como cripto (do grego, *kryptós*, “escondido”) grafia (*gráphein*, “escrita”), o poema, já no título, insinua uma chave de leitura, que também é uma chave composicional de escritura: o criptograma, como unidade da criptografia, usada para “decifrar” um enigma (no caso, composto por grafemas, fonemas, lexemas e símbolos gráficos).

---

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www.augustodecampos.com.br/clippoemas.htm>. Acesso em 21 set 2021.

O morfema -cardio-, central no título, em interação com a imagem global do poema (em forma de coração e com símbolos que também se referem a esse lexema), sugere o signo ideológico que se forma pela leitura decodificada: coração. Não um coração qualquer, mas o órgão pulsante, prosodicamente entoado quando totalmente decifrado, por diversas vozes que pronunciam, em várias línguas, o termo “coração”, quando demandado pelo leitor, ao passar o mouse sobre os signos formados, da mesma forma que, ao descobrir a correspondência imagem simbólica e grafema/fonema, o poema pulsa (com som de pulsação do coração e um breve “pisca” visual que remete ao batimento cardíaco). Não se trata apenas do coração como metáfora do amor, mas do coração-coisa/objeto literal, o órgão-cardio.

O poema “Criptocardiograma” adquire sentido no acontecimento de leitura, pelo ato interativo de decodificação do outro/leitor que pode escolher por onde começar, mas precisa estabelecer uma lógica de leitura pré-determinada no poema pelo autor-criador: via criptologia, que estuda os conhecimentos (matemáticos, computacionais, linguísticos etc) e técnicas (verbais, visuais, vocais/sonoras) necessários à criptoanálise (solução de criptogramas) e à criptografia (escrita codificada). Com essa obra, uma outra concepção de poesia é expressa: pelas três dimensões da linguagem em movimento no suporte digital, a poesia acontece, no ato interventivo de leitura, em que o outro/leitor descobre/decifra/decodifica os sentidos criptocardiogramados do/no poema. Nas palavras de Dias e Tibúrcio,

O poema “Criptocardiograma” não acontece caso o leitor não se sinta desafiado o bastante para arrastar na tela cada letra, numa tentativa de decifrar a estrutura e o(s) significado(s) do poema. Mais que interpretação, o leitor torna-se um interventor e contribui para a própria construção do poema, tornando-se uma espécie de coautor, graças às ferramentas digitais disponibilizadas. (2017, p. 262)

Os ícones imagéticos criptografados são formados por trevos, corações, dados e adagas que remetem aos quatro (4) naipes de um baralho. Esses elementos convidam o leitor a jogar com o poema experimental, pois o sentido da obra depende da ação multiletrada interativa.

Os elementos gráficos junto com o coração formado no todo do poema, têm a função de chamar a atenção do leitor para o clip-poema vermelho-sangue, aberto, pulsante, vivo.

Segundo Heller (2013, p. 103), o vermelho é a cor das paixões (boas ou más):

Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente. Enrubescemos de vergonha, de irritação ou por excitação. Quando se perde o controle sobre a razão, “vê-se tudo vermelho”. Pintamos os corações de vermelho, pois os enamorados acreditam que todo o seu sangue afluí ao coração.

Assim, se, ao mesmo tempo, o coração poético se refere ao órgão em si (denotativo), ele também remete às paixões (conotativo). O símbolo do coração com o dado em sua ponta inicial marca o acaso no assunto amoroso: “Sorte no jogo, azar no amor”. Jogo amoroso não planejado ou controlado, ao contrário do jogo poético arquitetado em “Criptocardiograma”. Nesse sentido, o jogo poético, metalinguístico, não coincide, pelo contrário, ao acaso amoroso, ainda que ambos dependam do outro e o convidem a se consumir, suas construções são de ordens/lógicas distintas, como afirma Mallarmé em *Un coup de dés* (1897).

Os naipes do jogo amoroso, embaralhados, como na relação afetivo-amorosa, podem parecer aleatórios e confusos, mas têm, cada qual, sua função e seu sentido planejado numa codificação ordenada, desde a sua disposição espacial até as letras/*gramas*. Conforme Mata,

[...] os dados são o azar (ou o amor); a flor pode ser um presente, a vida; a mão que escreve talvez a ideia de comunicação, as cartas trocadas; o punhal está no lugar da agressão, traição ou perigo; e os dois tipos de coração podem ser o encontro, a companhia, o outro. As posições de cada ícone também entram nas possibilidades: um coração reclinado, um que tem um pequeno círculo debaixo de seu vértice, outro que exhibe um coraçãozinho inclinado em cima, outro coração pequeno que parece oprimido pela ponta de um dos punhais. Todas as figuras estão em vermelho, que é a cor do sangue, da paixão. O asterisco pode ser um sol brilhante, mas se é um asterisco indica uma aclaração não resolvida, algo obscuro, uma zona notável, mas indecifrável, de um coração. Se vamos ao sentido literal do poema, somamos o escondido de “cripto”, o coração de “cardio”, a letra de “grama”, e a técnica médica do “cardiograma” (2018, p. 29-30).

A tipografia, impressão dos tipos (letras e fontes) gráficos, é um processo de composição presente na poética de AC, como afirma Santos (2020). O uso da fonte “Futura” é comum devido à influência dos movimentos da nova tipografia de Tschichold e do funcionalismo *bauhausiano*, como aparece em “Lygia Fingers” (1953) (Figura 1). “A tipografia na poesia concreta é um instrumento essencial para definir a espacialização

visual da escrita, a expressão da linguagem, pelo espírito, ritmo, entoação e silêncio, que se transformará na expressão sonora do poema” (SANTOS, 2020, p. 521). Assim, o visual, o verbal e o vocal/sonoro se ancoram e explicitam, em movimento dialético-dialógico tridimensional, que liberta a poesia para outras formas de construção de sentido.

No poema em análise, a visualidade é criptografada, pois as letras aparecem quando o leitor-autor-jogador atua no poema e decodifica cada símbolo-letra. Há uma intersecção entre tipografia e criptografia em “Criptocardiograma”, uma vez que cada letra-grafema-fonema é representada por um símbolo. Assim, uma criptotipografia representa cada unidade mínima de linguagem que arquiteta a constituição global do poema. No caso da Figura 4, o /o/ é representado por um dos cripto-tipos de coração:

**Figura 4** - Poema em processo de decodificação



**Fonte:** ARANHA e BORBOREMA, 2006, p. 59

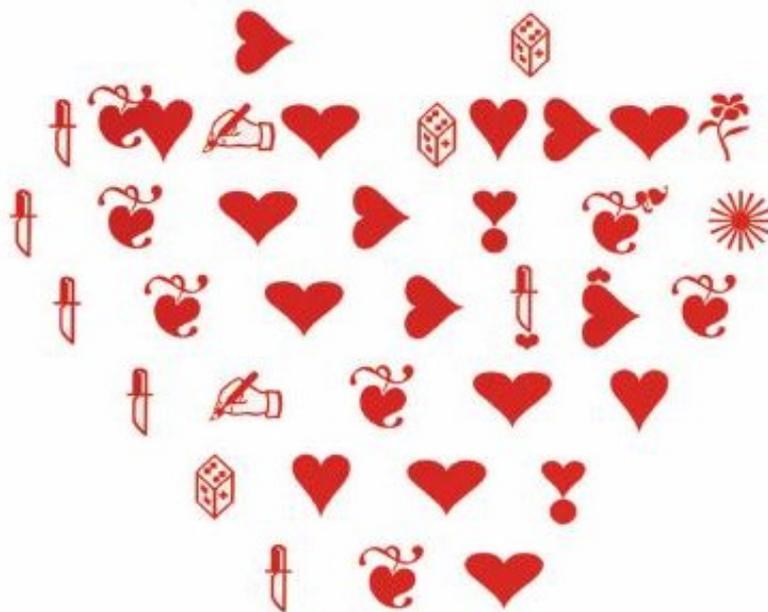
Cada movimento de leitura-ação acertado é suportado por um som que confirma e instiga uma nova ação de leitura em cadeia – o que remete à noção de enunciado bakhtiniana, que considera o elo na corrente discursiva e a singularidade de cada ato discursivo. Esse som recebe uma entoação vocal específica, que une significado e significante, compondo a unidade sígnica enunciativa do poema. Sua forma, expressão material em som, acontece num ato específico arquitetado: com o acerto é que som e sentido se articulam, pela indução que engata a continuação da composição do

jogo/poema. Dentro desse código, forma-se um amplo coração ao lado de uma chave lexical que deve ser, letra por letra, arrastada ao símbolo correspondente para transcodificar a obra, enquanto sobram letras que indicam outras possibilidades de criação, ainda que o poema não possa ser alterado. Ao decodificar, a verbalidade aparece, formando lexemas em diferentes línguas, todas com o significado de “coração” (Figura 5):



A versão impressa do poema (Figura 6) tem uma incompletude que suscita o clip-poema, existente no CD-Room que acompanha o livro impresso, como parte integrante de sua unidade, pois apenas na integração que sai do papel e vai para o computador é que se firma, num jogo lúdico centrado no tema da organicidade amorosa, confirmada pelas imagens e pela vocalidade, que o criptopoema passa a ter sentido pleno. A versão impressa, por impossibilitar a interação, cristaliza o enigma não solucionado. A verbivocovisualidade é aqui destacada também pela diversidade de códigos e suportes.

**Figura 6** - Versão impressa do poema



**Fonte:** CARVALHO, 2007, p. 81

O leitor integra o projeto estético concreto ao ser chamado a adentrar o universo poético, uma vez que se apercebe numa espécie de salão de jogos, onde é convidado a atuar-brincar/jogar para desvendar/decodificar os sentidos discursivos do coração em jogo.

A interação dialético-dialógica caracteriza o estilo autoral criador de AC, pois constitui a sua arquitetônica poética, que iconiza o projeto verbivocovisual concreto e este, casa-se com a perspectiva tridimensional de linguagem bakhtiniana.

## **5 Considerações finais**

A verbivocovisualidade como concepção estética concreta e de AC constitui não apenas um projeto poético revolucionário e inovador, mas também uma concepção integradora de linguagem. Nesse sentido, nossa hipótese é confirmada, uma vez que a tridimensionalidade verbivocovisual constitui a unidade integral da linguagem, trabalhada em máxima potência, num exercício de elo com um tempo longínquo, como citamos nas palavras de AA, em que as dimensões da linguagem e os próprios elementos da língua não se encontravam separados. Ao contrário, compunham sua totalidade ou, nas

palavras dos estudiosos russos, como também citamos, “a potencial linguagem das linguagens única” (BAKHTIN, 2011, p. 311).

Ao dialogar a noção de verbivocovisualidade concreta à concepção de linguagem bakhtiniana, estabelecemos ligação entre correntes artísticas e filosóficas, tempos-espacos e visões de mundo que vão, desde as inspirações e os estudos empreendidos para formarem uma ideia de linguagem, até o ato de criação e análise estética, pois mesmo que cada grupo tenha suas características e propósitos específicos, respondem um ao outro.

Este artigo refletiu, a partir dos poemas de AC analisados, um diálogo responsivo entre a proposta tridimensional de linguagem bakhtiniana e a noção verbivocovisual estética concretista. Pelo método dialético-dialógico, foi possível relacionar os grupos ao que se refere à concepção de linguagem integral. O nosso objetivo foi alcançado com as análises que demonstraram como a arquitetônica concreta de AC sincretiza as dimensões da linguagem sem hierarquizá-las, ao contrário, amalgamando-as de forma codificada explícita – no caso, a partir dos elementos composicionais estilísticos autorais do autor-criador.

A tese defendida de que a linguagem geral, como entendida pelo Círculo russo, não é impossível, mas sim uma proposta real, engendrada de modo propositivo por Joyce (com relação à composição de seus romances) e expresso de forma máxima pela poesia concreta, é a contribuição desta reflexão. Essa relação é relevante para os estudos bakhtinianos porque demonstra a produtividade de sua filosofia da linguagem proposta na abordagem analítica de enunciados contemporâneos, especialmente, os explicitamente marcados como multimodais.

## Contribuição

**Luciane de Paula:** Conceitualização, Curadoria de Dados, Investigação, Supervisão, Escrita – rascunho original, Escrita – análise e edição; **Rafaela dos Santos Batista:** Curadoria de Dados, Investigação, Escrita – rascunho original, Escrita – análise e edição.

## Referências

ANTUNES, A. Sobre a origem da poesia. *In*: MOREAU, G. (Org.). **12 Poemas para dançarmos**. São Paulo: SESC, 2000.

ARANHA, S. D. de G.; BORBOREMA, O. R. A interatividade na poesia digital: palavra, imagem e som em movimento. **Texto Livre: Linguagem e Tecnologia**, Belo Horizonte, v. 9, n. 2, p. 46–63, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/textolivre/article/view/16726>. Acesso em: 7 set 2021.

BAKHTIN, M. **Para uma filosofia do ato responsável**. Tradução de Valdemir Miotello & Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro e João, 2010.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 5ª ed. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2016.

CAMPOS, A. de. **Não poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, A. de. **Poetamenos**. São Paulo: Edições Invenção, 1973.

CAMPOS, A. de; PLAZA, J. Código. **Caixa Preta**. São Paulo: Invenção, 1975.

CAMPOS, R. B. **Entre vivas e vaias: a visualidade concreta de Augusto de Campos**. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade de Brasília, Brasília, 2019, 153f.

CARVALHO, A. Ap. F. de. **Poesia concreta e mídia digital: o caso Augusto de Campos**. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007, 113f.

DIAS, A. V. M.; TIBÚRCIO, F. Para além da palavra: multissemiótica e hibridismo na urdidura do ciberpoema. **FronteiraZ**, n. 19, p. 253-271, 2017. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/28359>. Acesso em 18 set 2021.

HELLER, E. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

JAKUBINSKI L. Sobre a fala dialogal. São Paulo: Parábola, 2015.

MALLARMÉ, S. *et al.* **Un coup de dés**. Baudouin, 1979.

MATA, R. Augusto de Campos: Outro. **CIRCULADÔ** Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos – Casa das Rosas. Disponível em: [http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/cr\\_circulado\\_edicao\\_8.pdf](http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/cr_circulado_edicao_8.pdf). Acesso em: 7 set. 2021.

MEDVIÉDEV, P. **O Método Formal nos Estudos Literários**. Tradução de Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

PAULA, L. de. O enunciado verbivocovisual de animação: a valoração do "amor verdadeiro" Disney - uma análise de Frozen. In: FERNANDES Jr, A.; STAFUZZA, G. B. (Orgs). **Discursividades contemporâneas**: política, corpo, diálogo. Campinas (SP): Mercado de Letras, 2017, p. 287-314.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A filosofia da linguagem bakhtiniana e sua tridimensionalidade verbivocovisual. **Estudos Linguísticos**. São Paulo, v. 49, n. 2 2020a, p. 706-722. DOI: <https://doi.org/10.21165/el.v49i2.2691>. Acesso em: 18 set 2021.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. A tridimensionalidade verbivocovisual da linguagem bakhtiniana. **Linha D'Água**, v. 33, n. 3, 2020b, p. 105-134. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v33i3p105-134>. Acesso em: 18 set 2021.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Filosofia da linguagem bakhtiniana: concepção verbivocovisual. **Revista Diálogos – RevDia**, v. 8, n. 3, 2020c, p. 132-151. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/revdia/article/view/10039>. Acesso em: 18 set 2021.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. Dialogismo verbivocovisual: uma proposta bakhtiniana. **Polifonia**, v. 27 n. 49, 2020, p. 15-46. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/11366>. Acesso em: 18 set 2021.

PAULA, L. de; LUCIANO, J. A. R. The Verbivocovisual Architectonic of the Stage La Conversione Di Un Cavallo. **Global Journal of Human Social Sciences-A - GJHSS-A**, v. 21, n. 13, 2021, p. 01-13. Disponível em: [https://globaljournals.org/GJHSS\\_Volume21/E-Journal\\_GJHSS\\_\(A\)\\_Vol\\_21\\_Issue\\_13.pdf](https://globaljournals.org/GJHSS_Volume21/E-Journal_GJHSS_(A)_Vol_21_Issue_13.pdf). Acesso em: 18 set 2021.

PAULA, L. de; SERNI, N. M. A vida na arte: a verbivocovisualidade do gênero filme musical. **Raído**, v. 11, n. 25, 2017 p. 178-201. DOI: <https://doi.org/10.30612/raido.v11i25.6507>. Acesso em: 18 set 2021.

PIGNATARI, D.; CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos (1950-1960). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

SANTOS, T. Design e tipografia como elementos da expressividade da poesia de Augusto de Campos. **ARS**, v. 18, n. 40, 2020, p. 508-584. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.160035>. Acesso em: 18 set 2021.

VOLOCHÍNOV, V. **A construção da enunciação e outros ensaios**. Tradução de João Wanderley Geraldi. São Carlos: Pedro & João, 2013.

VOLOCHÍNOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: 34, 2017.

VOLÓCHINOV, V. **A palavra na vida e a palavra na poesia**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2019.

ZHOU, I. A Palavra-Valise de Augusto de Campos. **CIRCULADÔ** Revista de Estética e Literatura do Centro de Referência Haroldo de Campos – Casa das Rosas, São Paulo, 2018. Disponível em:

[http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/cr\\_circulado\\_edicao\\_8.pdf](http://www.casadasrosas.org.br/crhc/arquivos/cr_circulado_edicao_8.pdf). Acesso em: 7 set 2021.

Recebido em: 22 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021

---

Luciane de Paula  
E-mail: [lucianedepaula1@gmail.com](mailto:lucianedepaula1@gmail.com)  
ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-1727-0376>

Rafaela dos Santos Batista  
E-mail: [rafaelabatista2001@gmail.com](mailto:rafaelabatista2001@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0406-2228>

## **A interação entre Josef Albers e Augusto de Campos**

### ***The interaction between Josef Albers and of Augusto de Campos***

Dirce Waltrick do Amarante  
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Sérgio Medeiros  
Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

**Resumo:** Um breve poema visual de Augusto de Campos que é uma tradução de Maiakóvski dialoga com a monumental série *Homenagem ao quadrado*, do artista plástico Josef Albers, inspirada, em parte, nas pirâmides e na paisagem mexicanas.

**Palavras-chave:** Augusto de Campos; Josef Albers; Poesia visual; Abstracionismo geométrico

**Abstract:** A brief visual poem by Augusto de Campos – which is a translation of Mayakovsky – dialogues with the monumental series *Homage to the Square* by artist Josef Albers, inspired in part by the pyramids and the Mexican landscape.

**Keywords:** Augusto de Campos; Josef Albers; Visual poetry; Geometric abstractionism



No “plano-piloto para poesia concreta”, publicado originalmente em 1958, na revista *noigandres*, e assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, lê-se:

poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música – por definição, uma arte do tempo – intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais – espaciais, por definição – intervém o tempo (mondrian e a série *boogie-woogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral). (1975, p. 156.)

Destacaremos, dessa citação que associa a arte da palavra à música e às artes plásticas, apenas a referência à “ambivalência perceptiva” que acompanha a menção ao nome do artista e professor Josef Albers, que analisou o uso e a percepção das cores na arte. Para esse professor e artista, a forma e a cor eram cruciais e sua interação substituíam, na manifestação artística, a expressão pessoal como representação da vontade e da personalidade.

Começaremos fazendo um breve relato da carreira de Albers (1888-1976). Ele foi professor, pintor, escritor e teórico da cor. Entre suas obras destaca-se *Homage to Square*, ou *Homenagem ao quadrado*, uma vasta série de quadros realizada entre 1930 e 1976, sobre a qual voltaremos a falar. Estudou e lecionou na Bauhaus (Weimer e Dessau, na Alemanha), antes de radicar-se definitivamente na América (ensinou, primeiro, na Black Mountain College, na Carolina do Sul, e depois na Yale University, em New Haven), juntamente com sua esposa e artista têxtil Anni Albers, como uma reação à ascensão de Hitler ao poder. O desenvolvimento de seu trabalho e de suas ideias na América deve muito às suas frequentes viagens ao México, país que ele passou a considerar a “terra prometida da abstração”, devotando-se ao estudo dos monumentos pré-colombianos, como as pirâmides ameríndias. Numa carta de 1936 a Kandiski, ele afirmou cheio de entusiasmo: “O México é verdadeiramente a terra prometida da arte abstrata, pois aqui ela já tem mais de mil anos” (2018, p. 23).

Contudo, o México era para ele também a terra da cor, uma cor pré-colombiana e também contemporânea, que podia encontrar visitando a Mesoamérica como um todo e

cuja ênfase lhe parecera inédita. Como já foi tantas vezes enfatizado por críticos e estudiosos, seu desenvolvimento artístico foi inseparável da pesquisa e do ensino, e por conta disso ele se tornou, ao lado da esposa, um grande colecionador de arte pré-colombiana.

No seu influente ensaio *A interação da cor*, publicado originalmente em 1963, que resume a sua visão sobre a importância das cores nas artes, Albers afirma, já na introdução: “Para utilizar a cor de maneira eficaz, é preciso reconhecer que a cor sempre engana” (2016, p. 3.) Assim, para esse artista-educador, uma mesma cor provoca numerosas leituras, e é justamente a isso que parece aludir o “plano-piloto para poesia concreta”, embora os poetas brasileiros tenham escrito o texto antes de Albers publicar o referido livro. Porém, seus princípios estéticos, assim como os de Max Bill, outro importante professor (formando na Bauhaus e depois atuante na Escola Superior de Desenho, em Ulm), citado no “plano-piloto”, já eram conhecidos no Brasil.

É preciso lembrar que Max Bill se encontrou com Albers no Peru, em 1953, e na ocasião o convidou a voltar para a Alemanha, para ser professor convidado na recém-fundada *Hochschule für Gestaltung* em Ulm. Antes disso, em 1951, Max Bill havia exposto na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, onde obteve o prêmio internacional de escultura. O artista fez conferências sobre arte concreta e educação artística, em 1952, em nosso país, e sempre dialogou com Albers, de modo que os princípios estéticos compartilhados por ambos passaram a circular entre artistas brasileiros, como Lygia Clark e Hélio Oiticica, entre tantos outros.

Aqui é preciso mencionar uma terceira figura de proa, o poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, que se dedicava a fazer visual e era secretário de Max Bill, além de também ensinar na Escola Superior da Forma, na Alemanha. O poeta Décio Pignatari manteve contato estreito com ele a partir de 1954, conforme ele mesmo conta num depoimento de 1957, em que destaca os pontos em comum entre os poetas concretos brasileiros e os concretos europeus, num momento em que a denominação “poesia concreta” ainda não era adotada por ambos os grupos:

De resto, é bom notar, de passagem, que a estagnação da poesia é um fenômeno de todos os países na hora presente: somente na Alemanha consegui encontrar um reduzido grupo de poetas, ligados à revista *Spirale* e chefiados pelo suíço-boliviano Eugen Gomringer, empenhados na “poesia-sem-verso”, a que tinham recém-chegado a partindo de pontos comuns aos nossos (*Un Coup de Dés*, de Mallarmé, Cummings etc.) – pontos esses que os poetas concretos

brasileiros – pelos menos os de São Paulo – tinham conseguido estabelecer no decorrer de oito anos de trabalho (1975, p. 58).

A fonte utilizada pelos poetas brasileiros no seu manifesto poético não foi, então, o livro *A interação da cor*, embora o conteúdo dele fosse conhecido. Hoje clássica, essa obra de Albers resume sua concepção do tema e por essa razão é a fonte de que nos valeremos. Seu objetivo é desenvolver a percepção das cores e destacar, portanto, as ambivalências citadas pelos poetas concretas, conceito que pode ter chagado ao Brasil por fontes indiretas.

Um dado importante, no ensino de Albers, era criar experiências (exemplificadas no livro) que permitissem aos alunos (a prática precedia a teoria) sentir as relações que se estabelecem entre as cores. O objetivo era ensinar que, “na percepção visual, há uma discrepância entre o fato físico e o efeito psíquico” (2016, p. 4), destacando a interdependência da cor com a forma e a localização, a quantidade, a qualidade e o realce.

No “plano-piloto para poesia-concreta”, os autores enfatizam, no trecho citado, a música e as artes visuais. Albers também propõe um paralelo entre as duas artes, afirmando: “Somos capazes de ouvir um som isolado, mas quase nunca (isto é, sem mecanismos especiais) de ver uma cor isolada, separada e sem relação com as outras” (*Op. cit.*, p. 9). Temos aqui, ao contrário dos sons musicais, as cores se apresentando num fluxo contínuo.

Num artigo publicado originalmente no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, o crítico e poeta Ferreira Gullar, que colaborou nesse jornal escrevendo sobre arte contemporânea entre março de 1959 e outubro de 1960, num período de afirmação do movimento neoconcreto carioca (uma “dissidência” do concretismo paulista), apresenta assim a noção de quadrado (figura geométrica cara a paulistas e cariocas) e as mútuas influências dos elementos cromáticos inseridos nele:

O que preocupa o artista é a diferença entre fato físico e efeito psíquico.  
O quadrado é ‘humano’: ele é uma construção intelectual que quase nunca ocorre na natureza.  
O que é necessário é menos expressão e mais visualização.  
Se você ativa o vermelho, ele vai mudando de identidade, torna-se verde ou outra cor qualquer.  
Toda coisa tem forma e toda forma tem significação.  
A medida da arte é a proporção entre esforço e o efeito (1985, p. 222).

Ao definir o neoconcretismo como uma tomada de consciência autônoma dos problemas da arte contemporânea, Gullar também afirma que as ideias concretistas vieram de Ulm através de Buenos Aires, lançando luz sobre as origens de certas informações sobre o movimento construtivista europeu (no qual naturalmente se insere Albers) entre os poetas e artistas plásticos de São Paulo nos anos 1950.

O que gostaríamos de discutir, neste artigo, é a utilização das cores na poesia visual brasileira, que, conforme se sabe, se apoiou em outras artes, daí o diálogo dos concretos paulistas com Albers. Vamos nos limitar a uns poucos exemplos oriundos da obra de Augusto de Campos, considerando tanto o período da estética propriamente concreta (que utiliza palavras e não imagens), como o período posterior, a partir de “Popcretos”, do início dos anos 1960, que inclui imagens e fotos. Os novos poemas “combinam imagens e ícones que o poeta extrai do ‘aleatório do *ready-made*, do maior parque gráfico e tipográfico do mundo: os jornais e as revistas””, como lemos em *Poesia concreta brasileira* (2005, p. 108), do crítico argentino Gonzalo Aguilar. Ele prossegue: “Nos *Popcretos* (*sic*), o detrito não é semântico, mas sim objetual, um ‘júbilo do objeto’ – para usar uma expressão de Haroldo de Campos – que desestabiliza os limites do poema e sua autonomia, mas principalmente ao critério da homogeneidade” (*Op. cit.*, p. 109), critério que remete à fase anterior do poeta, a propriamente concreta dos anos 1950. O impulso construtivo passa então a conviver com o elemento anárquico: “A partir da antropofagia, a poesia concreta inclui o seu outro (caos, destruição, anarquia) e, assim, prepara a transformação dos critérios que estavam em suas origens” (*Op. cit.*, p. 109).

Nossa proposta é ler agora “sol de maiakóvski”, um poema de Augusto de Campos publicado no livro *Despoesia*, de 1994, tomando como referência a ambiguidade das cores na obra de Albers, especialmente na série dedicada ao quadrado. Ao comentar esse poema a partir do conceito de “intradução”, Gonzalo Aguilar afirma:

Os procedimentos básicos das intraduições são: o recorte de unidades arbitrárias (não-determinadas pelo marco original), o uso de critérios visuais, a interpretação mediante tipografias, a atribuição de novo título e o *pastiche*. Por exemplo, “sol de maiakóvski” toma uma inscrição que o poeta soviético faz em uma porta, dois versos de cantores de massa (Caetano Veloso e Roberto Carlos), um título posto pelo autor e uma disposição dos tipos em torno da palavra ‘tudo’ sublinhada” (2005, p. 282).

Os versos dizem: “brilhar para sempre / brilhar como um farol / brilhar com brilho eterno / gente é pra brilhar / que tudo mais / vá pro inferno / este / é o meu slogan / e o do sol”. Eles estão inseridos num quadrado, no qual se percebem círculos (sóis, um dentro do outro) que se expandem, a partir de um centro pálido. Como afirmou Aguilar, a palavra “tudo” está sublinhada, na medida em que ocupa sozinha o sol mais interior e aparece rodeada, de um lado, pela palavra “que” e, do outro, pela palavra “mais”, que funcionam como raios, se considerarmos que, dentro do quadrado, estão os “sóis” (trata-se do fundo do poema). Em outras palavras, o sol nasce e vai aumentando, até “romper” (ele é um círculo em expansão) as margens da quadrícula, forma típica da estética concreta.

Na versão reproduzida por Aguilar em seu livro, o sol branco é sucedido por um sol maior amarelo-pálido (o fundo agora tem cor), ou seja, os sóis vão recebendo tons mais fortes à medida que aumenta sua circunferência, enquanto que as letras dispostas sobre eles são todas na cor marrom. Contudo, na versão do mesmo poema que consta do livro *Despoesia*, o sol central é cinza claro, e os outros sóis, também cinzentos, vão ficando cada mais intensificados, de modo que a cor cinza chega finalmente ao preto. Nessa versão cinzenta, as letras dos versos são brancas e a palavra tudo, no centro, se diferencia de todas as demais porque lhe foi dado um contorno preto que a projeta para a frente (“impressão em relevo”), fazendo-a mais escultural (concreta, como um objeto) do que as outras. A palavra exibe a sua aura...

Trata-se de uma das versões do poema, que aparentemente não teria uma versão “oficial”. Desse modo, a versão amarela reproduzida por Aguilar não seria “espúria”; além disso, ela está disponível na internet, assim como outros poemas do autor, ilustrando a possibilidade de o poema receber vários tratamentos de cor. Numa das imagens divulgadas online, esse poema aparece emoldurado como um quadro na parede. Nesse sentido, ele poderia, sim, ser comparado aos quadrados de Albers,

Mas a comparação poderia ir além: os sóis em expansão que criam uma sequência de formas circulares se parecem com os quadrados também em expansão na obra de Albers, que utilizou, em algumas versões da sua homenagem ao quadrado, vários tons de cinza e, em outras, vários tons de amarelo. O quadrado de Albers poderia estar, como uma possibilidade, por trás dos sóis de Maiakóvski, arranjados, como sabemos, sobre uma quadrícula.

Sobre a presença de Albers na poesia de Augusto de Campos, o crítico argentino, depois de falar de maneira geral sobre a importância do tamanho, da posição e das cores das letras usadas pelo poeta, não apenas cita Albers, como também fala em poema-

quadro, conceito ao qual o poema que estamos comentando parece corresponder plenamente:

Em 1986, Augusto de Campos publicou *Expoemas (1980-1985)*, serigrafias de seus poemas realizadas em colaboração com Omar Guedes. Essas serigrafias, por seu grande tamanho (40 X 36 cm), podem ser penduradas como se fossem quadros. Nelas, o uso das cores lembra *Poetamenos (sic)*, embora nas serigrafias os tipos variem e o trabalho de contraste já não se faça entre as letras e sim entre as letras e o fundo. A utilização material das cores responde à arte concreta, ao uso de contrastes e vibração [...]. O trabalho, nesta série, é predominantemente visual e utiliza as teorias das cores como a de Josef Albers (tão influente no concretismo dos anos 1950), mas não para fazer poemas pictóricos e sim para deslocar esses efeitos para as relações entre as palavras (2005, p. 225).

“Poetamenos” consta da *Poesia 1949-1979*, de Augusto de Campos.

Longe de ilustrar simplesmente a teoria de que as cores se modificam umas às outras, a ponto de perderem sua identidade e se tornarem irreconhecíveis (o verde se torna azul), a obra de Albers – sobretudo a *Homenagem ao quadrado*, na qual trabalhou por 25 anos – induz no fruidor sensações que ativam tanto a visão como o corpo todo, ao propor-lhe uma experiência com formas e cores que se expandem (e/ou se recolhem) no plano físico e psíquico. Quem se coloca diante do quadro, poderá perceber os quadrados coloridos sobrepostos (um dentro do outro) saltando para fora da parede ou, ao contrário, afundando-se nela. Por conta disso, o fruidor se sentirá (e a sua posição diante do quadro será crucial) ora no fundo de uma pirâmide, ora no topo dela.

A palavra “pirâmide”, usada por nós para descrever a perspectiva a partir da qual se observa a série de quadrados sobrepostos, merece uma explicação à parte e alude ao encontro de Albers com os monumentos pré-colombianos, ao longo de vários anos. As ruínas monumentais, sobretudo as pirâmides ameríndias, estão estreitamente relacionadas à noção de quadrados de diferentes dimensões que se sobrepõem uns aos outros (estabelecem-se relações entre formas geométricas pictóricas e arquitetônicas), de modo que compartilham as mesmas propriedades visuais dos quadros de Albers. Pode-se afirmar que o quadro de Albers e a pirâmide indígena sugerem/formam um sólido que, quando visto do chão (perspectiva potencial, no caso da obra de Albers), é um V invertido, mas que, visto do alto, seria apenas um quadrado que contivesse outros quadrados menores.

Albers, que explorou as pirâmides de dentro e de fora, e de ângulos diversos, teria tido uma visão diferenciada delas, englobando também sua exploração aérea. Resumidamente, poderíamos afirmar que os padrões geométricos da série *Homenagem ao quadrado* já estão nas pirâmides milenares visitadas pelo pintor alemão, assim como as cores vibrantes da passagem mexicana (as paredes das casas, em particular, bastante coloridas, foram exploradas por Albers na série *Variant/Adobe*) podem ser reencontradas na sua palheta. Essa constatação confunde definitivamente as noções de antigo e moderno, ao mesmo tempo que comprova a vitalidade da arte abstrata ao longo de milênios, pois ela definitivamente não nasceu na Alemanha da Bauhaus ou na Rússia de Kandinski e Malévitch.

A esse respeito, Lauren Hinkson opina, com admiração, que “Albers criou longas sequências de trabalhos relacionados que revelam como até mesmo padrões geométricos básicos e uma gama limitada de cores podem criar uma complexidade visual que excede a capacidade que o espectador tem de percebê-la” (2020, p. 18). O artista minimalista Donald Judd, num ensaio de 1991 citado no livro acima, já chamava a atenção para a conexão da obra geométrica de Albers com o México, afirmando que a *Homenagem ao quadrado* começa com a pintura das fachadas de casas no México, cujas janelas, portas e quinas são esboçadas por faixas de cor. Após afirmar que o México ofereceu ao artista alemão um laboratório para redefinir a arte moderna, o estudioso Joaquín Barriendos conclui, completando o que dissera Judd, que a *Homenagem ao quadrado* retrata não apenas o aspecto externo de uma pirâmide mesoamericana, mas também a experiência de descer até o seu centro tectônico. E conclui que seus quadros de modo algum evocam simplesmente a forma de uma pirâmide vista de cima, pois, graças ao uso construtivo de cores, expõem os fundamentos espirituais da arquitetura pré-colombiana (*Op. cit.*, p. 36).

Essa faceta da obra de Albers parece pouca discutido no Brasil, embora seja conhecida nos países vizinhos, como a Argentina, terra do pintor César Paternosto, que afirma: “A volumetria tectônica da antiga arquitetura mexicana exerceu sobre a obra de Josef uma influência considerável; ele se empenhou em traduzi-la na superfície plana da tela e numa série de ‘estruturas gráficas’” (2018, p. 67.)

Figura de referência para artistas visuais e poetas concretos brasileiros, Josef Albers de certa maneira levou o abstracionismo geométrico nacional (ainda que

aparentemente de modo inconsciente, na maioria dos casos) a dialogar com a arte abstrata milenar das Américas, especialmente a mexicana e a peruana.

## **Contribuição**

**Dirce Waltrick do Amarante:** Escrita – rascunho original, Escrita – análise e edição;  
**Sérgio Medeiros:** Escrita – rascunho original, Escrita – análise e edição.

## **Referências**

- AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira:** as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALBERS, Josef. **A interação da cor.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta:** textos críticos e manifestos (1950-1960). São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Augusto de. **Despoesia.** São Paulo: Perspectiva, 1994.
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia 1949-1979.** São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea:** do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo: Nobel, 1985.
- HINKSON, Laure (org). **Josef Albers in Mexico.** New York: Guggenheim Museum Publications, 2020.
- LIESBROCK, Heinz (ed). **Josef Albers:** Interaction. Yale: Yale University Press, 2018.
- COUTON, Pierre-Édouard (ed.). **Géométries Sud:** du Mexique à la Terre de Feu. Paris: Fundação Cartier, 2018.

Recebido em: 22 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021

---

Dirce Waltrick do Amarante  
E-mail: waltrickdoamarantedirce@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5246-6844>

Sérgio Medeiros  
E-mail: medeirosrodriguessergio@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4263-7942>

**Julio Plaza e Héctor Olea:  
O Brasil concreto de dentro e de fora**

*Julio Plaza and Héctor Olea:  
Concrete Brazil from the Inside and Out*

Odile Cisneros

University of Alberta, Edmonton, Alberta, Canada

**Resumo:** A poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari surgiu em final dos anos 50, um momento de muita efervescência criativa no Brasil, tanto nas artes plásticas quanto na literatura e na poesia, e que despertou muito interesse no exterior. Criada em 1962, também a Bienal de São Paulo trouxe para o Brasil estrangeiros atraídos pela energia desses movimentos de vanguarda. É o caso de dois artistas do mundo hispânico: o escritor e artista plástico espanhol Julio Plaza e o arquiteto, curador, tradutor e poeta mexicano Héctor Olea. Tanto Plaza quanto Olea entraram em contato com os irmãos Campos e estabeleceram trocas e projetos afins. Esse artigo visa explorar o papel desses dois “viajantes estrangeiros” e o olhar “de fora” e “de dentro” que desenvolveram como consequência de sua participação no mundo artístico e literário do Brasil nas décadas de 1970 e 1980.

**Palavras-chave:** Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Estrangeiros no Brasil; Colaboração artística; Tradução

**Abstract:** The concrete poetry of Augusto and Haroldo de Campos, and Décio Pignatari emerged at the end of the 1950s, a time of great creative effervescence in Brazil, in the fine arts as well as in literature and poetry, and which generated much interest abroad. The São Paulo Biennial, created in 1962, also brought foreigners to Brazil attracted by the energy of these avant-garde movements. Such is the case of two artists from the Hispanic world: the Spanish writer and artist Julio Plaza and the Mexican architect, curator, translator, and poet Héctor Olea. Both Plaza and Olea met the Campos brothers and established exchanges and joint projects. This article aims at exploring the role of these two “foreign travelers” and the view from the “outside” and the “inside” they developed as a result of their participation in the artistic and literary world of Brazil in the 1970s and 1980s.

**Keywords:** Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Foreigners in Brasil; Artistic collaboration; Translation



## 1 O Brasil, “terra hospitaleira”

Um dos movimentos artísticos mais icônicos do Brasil na segunda metade do século vinte, a poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari procurou projetar a produção poética brasileira para o exterior. O movimento surgiu no final dos anos 50 e começo dos anos 60, um momento de muita efervescência criativa no Brasil, tanto nas artes plásticas quanto na literatura e na poesia. Além da poesia concreta, iniciativas como a Bienal de São Paulo, criada em 1962, trouxeram para o Brasil estrangeiros atraídos pela energia desses movimentos de vanguarda. O clima de experimentação e o caráter internacional desses movimentos foram um imã muito poderoso, e alguns desses estrangeiros que viajaram para o Brasil acabaram ficando e desenvolvendo uma parte importante de suas trajetórias artísticas e literárias no Brasil. É o caso de dois artistas do mundo hispânico: o escritor e artista plástico espanhol Julio Plaza e o arquiteto, curador, tradutor e poeta mexicano Héctor Olea. Tanto Plaza quanto Olea entraram em contato com os irmãos Campos e estabeleceram trocas e projetos afins. Plaza colaborou com Augusto de Campos em vários projetos artísticos, criando obras como *poemobiles*, *caixa preta* e *reduchamp* na década de 1970. Olea estudou transcrição com Haroldo de Campos, produzindo uma nova tradução de *Macunaíma* de Mário de Andrade. Na década de 1980, Olea também traduziu alguns fragmentos de *galáxias* de Haroldo de Campos e publicou um volume de poesia concreta, *Materia mater-materia*, no Brasil. O presente artigo visa explorar o papel desses dois “viajantes estrangeiros” e o olhar “de fora” e “de dentro” que surgiu de sua participação no mundo artístico e literário do Brasil nas décadas de 1970 e 1980.

Em termos de intercâmbios culturais assim como da recepção de artistas, escritores e intelectuais estrangeiros, o Brasil sempre foi um país “hospitaleiro”, por assim dizer. Há uma longa tradição de artistas e intelectuais que viajaram para o Brasil e se encantaram com a riqueza de sua sociedade, cultura e natureza. Considerando apenas o começo do século XX, podemos pensar em Blaise Cendrars, cujas *Feuilles de Route* se inspiraram na viagem que fez ao Brasil a convite de Oswald de Andrade. A “aventura brasileira” de Blaise Cendrars foi documentada no livro já clássico de Alexandre Eulálio (EULÁLIO, 1978). Contemporâneo de Cendrars, o pintor expressionista lituano Lasar Segall, depois de visitar parentes emigrados, acabou também emigrando em 1923 e

desenvolvendo o resto de sua carreira artística no Brasil. Segall sentiu uma forte afeição pela cultura popular do Brasil, que, como lembra Florencia Garramuño, ele destacou em *Minhas recordações*: “la atracción que esa cultura popular le produjo a su llegada al Brasil por el espíritu moderno que reconocía en sus diversas formas” [a atração que essa cultura popular tinha para ele ao chegar ao Brasil dado o espírito moderno que ele reconheceu em suas diversas formas] (GARRAMUÑO, 2011, p. 3). Apesar dessa atração, a crítica debate como o “olhar de fora” de Segall deve ser considerado na história da arte brasileira. Segundo Mário Pedrosa, Segall foi uma espécie de “contrafigura” do modernismo brasileiro: “Não foi Segall um pintor brasileiro, apesar de nos ter dado do Brasil algumas imagens até então não reveladas e que durarão para sempre” (PEDROSA, s.d, *apud* GARRAMUÑO, 2011, p. 3). Mesmo assim, Segall tornou-se uma figura canônica ao lado de Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e tantos outros artistas naquele momento chave da história cultural do Brasil

Em âmbitos além da arte, encontramos figuras como Claude Lévi-Strauss, que lecionou na Universidade de São Paulo nos anos 30. Embora ele não tenha ficado no Brasil, sua estada marcou seu percurso intelectual e pessoal de maneira decisiva. O caso do filósofo e escritor Vilém Flusser, nascido em Praga em 1920, é outro exemplo, esse ainda mais próximo temporalmente dos casos de Plaza e Olea. Após a morte da família nos campos de concentração, Flusser emigrou para o Brasil, onde se formou e desenvolveu sua carreira como filósofo, professor e jornalista. A relação e o engajamento de Flusser com o Brasil são complexas. Rafael Alonso analisa a trajetória brasileira de Flusser, destacando que “o Brasil é o seu lugar de engajamento, a sua ‘realidade’ e onde gostaria de mudar as coisas, mas conclui que, no longo prazo, seu engajamento em todas as instituições e mídias foi decepcionante e que sua vida caíra em comodidade não produtiva” (ALONSO, 2020, p. 52). Flusser saiu do Brasil na década de 70, mas nessa altura ele já tinha virado uma referência nos estudos da intermídia, publicando vários livros em português.<sup>1</sup> Em relação com as figuras de Plaza e Olea, resulta particularmente interessante, como defende Martha Schwendener, que a arte e poesia concreta que surgiram no Brasil em final dos anos 50 tiveram um impacto importante no pensamento de Flusser, e Flusser chegou a traduzir um dos fragmentos de *galáxias* de Haroldo de

---

<sup>1</sup> Entre as obras de Flusser publicadas no Brasil estão: *Língua e realidade* (1963); *A história do diabo* (1965); e *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade* (1967).

Campos para o alemão, tradução que foi publicada na revista alemã de vanguarda *rot* (SCHWENDENER, 2020, p. 12-13).

## 2 O imã das vanguardas do pós-guerra: Dois hispânicos no Brasil

Julio Plaza e Héctor Olea fazem parte desse repertório de intelectuais e artistas que se radicaram no Brasil quando o país estava se constituindo um centro internacional para experimentação em artes plásticas e poesia. Ambos passaram a se integrar ao ambiente cultural brasileiro. O engajamento dessas duas figuras com a cultura do Brasil resulta fascinante por vários motivos. Primeiro, o caso de artistas “hispânicos” no Brasil é um fenômeno particularmente interessante dada a relativa falta de diálogo que historicamente caracterizou as tradições hispânica e lusófona. Também é notável o contato de ambos com a estética do concretismo. Esse artigo visa avaliar o “olhar de fora” do Brasil desses artistas assim como papel desses artistas como “mediadores” entre culturas, particularmente suas contribuições à arte e poesia concreta do Brasil. Também vale a pena analisar as obras que esses artistas produziram em parceria com artistas e poetas do Brasil ou inspirados por eles. Sua presença e obra no Brasil definem também novos paradigmas para as construções de identidade cultural. Onde devem ser “contados” Plaza e Olea — na história da arte do Brasil ou da Espanha e do México, respectivamente? Como entender a identidade híbrida, migratória e nômade não apenas no sentido literal na vida desses artistas, mas também no sentido figurado em suas obras? Acompanhando a trajetória cronológica dessas figuras, tentaremos abordar tais questões.

### 2.1 Plaza e Augusto: *Poemóviles*

Nascido em Madri em 1938, Julio Plaza González fez estudos livres de arte na Espanha, frequentando depois a Escola de Belas Artes em Paris. Já na Espanha ele se identificou com tendências geométricas e minimalistas. Foi casado com a proeminente artista espanhola Elena Asins, quem pertenceu a grupos tais como *Cooperativa de Producción Artística y Artesana*, que fundia as belas artes com a poesia, a linguística, a música e a arquitetura. Antes de seu contato com o Brasil, na Espanha Plaza já tinha participado de mais de 14 exposições individuais e coletivas, entre elas o Segundo Salón de Corrientes

Constructivas em Madri em 1966. No ano seguinte, 1967, participou da IX Bienal de São Paulo com o grupo que representava a Espanha. Recebeu uma bolsa para estudar na Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro, e entre 1969 e 1973 teve uma residência de artista em Puerto Rico, onde entrou em contato com a arte postal. Em 1973 se muda para São Paulo, se tornando professor da ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo) e da Fundação Armando Álvares Penteado. Passa o resto da sua vida no Brasil, também realizando atividades de curadoria no Museu de Arte Contemporânea da USP com Walter Zanini, entre as quais, as exposições *Prospectiva 74 e Poéticas Visuais* (1977). Deixa um importante legado artístico, tanto individualmente quanto em parceria com outros artistas, poetas e escritores, entre os quais, Regina Silveira, com quem foi casado, e Augusto de Campos. Nossa discussão nessas páginas se centra em seu contato com Augusto.

O historiador da poesia concreta argentino Gonzalo Aguilar comenta que Plaza descobriu a poesia concreta quando ainda estava na Espanha, e que “*A arte no horizonte do provável*, de Haroldo de Campos, será um livro [...] importante nos trabalhos de Plaza [... dando] início a uma correspondência entre o artista espanhol e os poetas brasileiros” (AGUILAR, 2021, n.p). Embora Plaza tenha se formado como artista na Espanha, foi no Brasil que ele encontrou um ambiente propício para cultivar suas ambições artísticas. Esse fato diz muito sobre o clima de experimentação que existia nesses anos no Brasil que atraiu artistas como Plaza não apenas temporalmente para exibir suas obras em bienais ou estudar, mas para ficar de maneira permanente e desenvolver parcerias frutíferas, como a que realizou com Augusto de Campos em obras como *poemobiles* (1974), *caixa preta* (1975) e *reduchamp* (1976).

A história dos *poemobiles* revela como a colaboração entre Julio Plaza e Augusto de Campos produziu inovações que surgiram não apenas do diálogo entre duas figuras, mas da interação entre meios artísticos e disciplinas. Como artista plástico, Julio Plaza se interessava pelos livros como objetos de arte que podiam também transmitir uma mensagem política. Lisbeth Rebollo Gonçalves observa que “Plaza understood publishing as a laboratory for language and exhibition, as well as a possibility of political intervention during the difficult era of dictatorial governments in Brazil. Plaza believed that such books could become a non-official channel for communication” [Plaza entendia a publicação como um laboratório de linguagem e exposição, assim como uma

possibilidade de intervenção política durante a difícil era da ditadura no Brasil. O Plaza acreditava que tais livros poderiam se tornar um canal não-oficial de comunicação] (GONÇALVES, L., 2014, n.p). Em termos formais, Plaza começou a experimentar com papel cortado e dobrado. Segundo Plaza, a ideia era “breaking with plastic form and advancing into space” [quebrar com a forma plástica e avançar para o espaço] (PLAZA, s.d., *apud* MELLBY, J., 2021, n.p). Plaza trabalhou com papel branco rígido e depois com papel impresso em cores primárias. Para um de seus projetos, um livro originalmente intitulado *Objetos Serigrafias Originais* (1968-69), convidou Augusto de Campos para escrever um prefácio. Sobre esse projeto, comenta Augusto:

Serigrafados pelo próprio Plaza, os “objetos” consistiam, cada qual, em duas folhas de papel superpostas e coladas, com um vinco central, formando páginas que, ao serem desdobradas, revelavam formas tridimensionais ao mesmo tempo geométricas e orgânicas, mediante um jogo estudado de cortes. Algo que ficava “entre” o livro e a escultura. (CAMPOS, A., 2013, p. 82)

Segundo Gonzalo Aguilar, Augusto inicialmente pensou em fazer um prefácio convencional, mas logo desistiu, vendo que podia colocar palavras nos cortes do papel para inventar uma forma nova (AGUILAR, 2021, n.p). Criou então o poema “Abre” / “Open” incluído depois no livro em parceria *poemóviles* (1974). Augusto, que já tinha feito uso tanto da espacialização na página quanto da impressão de poemas em diversas cores em seu primeiro livro *poetamenos* (1953), passa nesse novo projeto a explorar também a materialidade tridimensional do livro. Como salientam Marina Ribeiro Mattar e Rogério Barbosa da Silva, “o livro, em termos gerais e conceituais, passa de contenedor de conteúdo – nas palavras de [Ulises] Carrión (2011) [outro poeta e artista conceitual hispânico] – para suporte poético, que comunica de forma concreta, material e conceitual. Não será só seu conteúdo revolucionário, mas também seu suporte e sua forma” (MATTAR; SILVA, 2018, p. 128).<sup>2</sup> *Poemóviles*, por tanto, é radical em seu jogo não apenas com o espaço bidimensional da página, mas aproveitando também a terceira dimensão que os cortes e dobras do papel produzem.

---

<sup>2</sup> Marina Ribeiro Mattar também chama a atenção para aspecto da tradução intersemiótica: “Assim, mais do que uma atualização do suporte em si, em *Poemóviles* há ‘apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens que dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas’ (PLAZA, 2003, p. 12), pois nele as linguagens interagem pela comunicação das formas” (MATTAR, 2020, p. 191).

Essa inovação, além de redefinir o papel do próprio livro, de sua materialidade como parte do processo simbólico e de representação, altera também o processo de leitura: a tridimensionalidade dos poemas obriga o leitor a abandonar seus hábitos. Como comenta Angela Maria Gasparetti, “é preciso quebrar os paradigmas da leitura tradicional e ler de forma simultânea, o que faz emergir do poema sua predisposição para a polivalência semântica e sensorial” (GASPARETTI, 2012, *apud* MATTAR; SILVA, 2018, p. 131). Em outras palavras, o desdobramento do objeto em si, as páginas que, ao se abrirem, projetam uma forma no espaço, produzem leituras diferentes. Augusto comenta como o poema “Abre” (“Open” a versão em inglês também do próprio Augusto) gera diferentes relações de significado que se correspondem com a obra gráfica de Plaza:

Eu tentava corresponder às provocações da obra de Plaza, utilizando as palavras ABRE, FECHA, ENTRE e AMARELO, AZUL, VERMELHO, fazendo coincidir as três últimas com as cores respectivas. Abrefechando-se ou fechabrindo-se as páginas, os vocábulos sugeriam ainda outras combinações vocabulares, como AMAZUL, ENTREVÊ, REABRE, ou, em inglês, HALF O CLOSE, REOPEN, LOSE BLUE. (CAMPOS, A., 2013, p. 82).

A parceria dos *poemóviles* não deixou intacta a maneira em que ambos Augusto e Plaza concebiam sua prática poética e artística, ultrapassando o que é típico quando poetas e artistas plásticos, produzem livros em colaboração, isto é, que a imagem figure quase sempre como ilustração do poema, ou o poema como comentário da imagem. Segundo Augusto, nessa parceria, Plaza e ele buscavam “um verdadeiro diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, entre duas linguagens, verbal e não verbal, capaz de suscitar, num único movimento harmônico, o curto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúcido” (CAMPOS, A., 2013, p. 84).

Figura 1 – *poemóviles*

Fonte: <https://www.demonionegro.com.br/poemobiles/>

## 2.2 Caixa preta e *reduchamp*

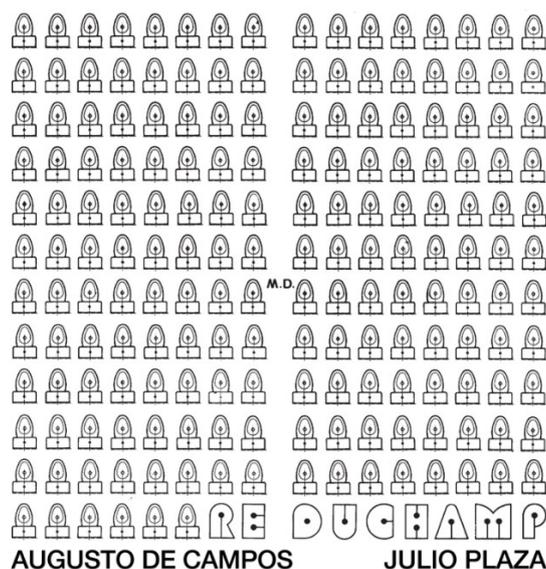
Após *poemóviles*, Julio Plaza e Augusto de Campos produziram *caixa preta* e *reduchamp*, ambas obras inspiradas pelo pioneiro artista dadaísta e conceitual Marcel Duchamp (1887-1968). *caixa preta*, literalmente uma caixa com objetos diversos (um disco, poemas impressos em folhas avulsas, poemas-objeto), segue a tradição das famosas *boîtes-en-valise* de Duchamp.<sup>3</sup> Se em *poemóviles* o trabalho conjunto de Plaza e Augusto gerou uma nova concepção do livro, tanto do objeto físico em si como do seu modo de leitura, é interessante notar que *caixa-preta*, como observa o próprio Augusto, rompe com o “soporte tradicional do livro”, levando, no entanto, o problema da leitura para novos horizontes: a caixa continha alguns “poemas-objetos (‘cubogramas’) que, montados, construía cubos de formas tridimensionais, em deformações angulares, que tornavam o texto tanto menos legível quanto mais agudos os ângulos” (CAMPOS, A., 2013, p. 85).

<sup>3</sup> Segundo Joan Stahl, em 1935, Marcel Duchamp teve a ideia de criar uma série de réplicas miniaturizadas das obras mais importantes de sua carreira que refletiam pontos de inflexão artística: “the facsimiles included collotype reproductions in black and white and color, objects, and a celluloid reproduction of the *Grand Verre* ... assembled in a box, carefully and elaborately designed with pullouts and hinges to unfold as an exhibition space ... the title *Boîte-en-valise* referred to the first in seven series, 24 deluxe boxes each containing a different original by Duchamp” [Os fac-símiles incluíam reproduções de colótipos em preto e branco e a cores, objetos, e uma reprodução em celulóide do *Grand Verre* ... montadas em uma caixa, cuidadosamente desenhada com puxadores e dobradiças para se desdobrar como um espaço de exposição... [O] título *Boîte-en-valise* referia-se à primeira de sete séries, 24 caixas de luxo cada uma contendo um original diferente da Duchamp] (STAHL, 1990, p. 153).

Esses gestos apontam para um desejo de questionar não apenas o objeto de arte em si, o que Duchamp já tinha proposto, mas também a maneira em que o espectador e o leitor se aproximam dos objetos, isto é, modificam nossos hábitos de “ler” arte e poesia.

Ainda sob a figura tutelar de Duchamp, no seguinte ano, aparece *reduchamp*, um poema-livro com um texto em “prosa porosa” de Augusto e “iconogramas” de Plaza. Um comentário biográfico-crítico-criativo, o texto vincula Duchamp com Stéphane Mallarmé como precursor das vanguardas. Formalmente, segundo Augusto, o texto é mais uma apreciação crítica do que um poema: “eu o recortava em linhas livres, como se fosse um poema longo, mas o intuito era mais propriamente crítico que poético” (CAMPOS, A., 2013, p. 85). Augusto lembra que a ideia de transformar esse texto escrito anteriormente em livro foi do Plaza, quem propôs um “um diálogo intersemiótico com o que [Plaza] chamou de ‘iconogramas’, fragmentos-signos iconicizados, extraídos das obras do próprio Duchamp e de outros artistas, seus contemporâneos” (CAMPOS, A., 2013, p. 86). O projeto gráfico da capa inclui a criação de uma tipologia ou fonte inspirada na famosa “Fonte” de Duchamp, o urinol que o artista exibiu como obra de arte em 1917 no Armory Show, assinando-o como R. Mutt. Augusto e Plaza criaram o design da capa usando “uma folha de letra-set destinada a planta interna de habitações, onde se repetiam, enfileiradas, pequenas imagens de vasos sanitários: na da frente, a inscrição MD; na última, com as imagens invertidas, a abreviação WC” (CAMPOS, A., 2013, p. 86).

**Figura 2** – Capa de *reduchamp*



Fonte: <https://www.demonionegro.com.br/produto/reduchamp/>

No centro do livro, o miolo, literal e figurativamente, aparece um poemóble com as palavras “imagem/enigma”. Augusto comenta que o poema, composto de um anagrama, constitui um “tributo ao [também anagramático] *Anemic Cinema duchampiano*” (CAMPOS, A., 2013, p. 86). Além da homenagem específica ao filme experimental de Duchamp de 1926, produzido em parceria com Man Ray e Marc Allégret, o poemóble contém também uma alusão mais ampla ao projeto artístico-conceitual de Duchamp. Duchamp desenvolveu sua variada e instigante obra como um ataque à puramente visual “arte retinal”, contrapondo a ela o que hoje conhecemos como arte conceitual. O livro conclui com um trecho do texto e uma imagem que problematizam a arte só como visualidade e o texto como mero conceito. O texto diz:

dados os dados  
duchamp nos dá  
uma opção estratégia  
aparentemente viável  
ante o bloqueio massacrante  
do dilúvio informativo  
a ação na raiz das coisas  
sem suportes apriorísticos  
um livro o um vidro  
uma capa ou um corpo  
um postal ou um disco  
um dado ou um vaso  
um xeque ou um cheque  
ou o silêncio  
mas tudo ou nada  
entre o visível e o invisível  
o imprevisível  
choque  
(CAMPOS; PLAZA, 2009, n.p).

Aludindo ao “Lance de dados” de Mallarmé, Augusto coloca em destaque os muitos “suportes” com os que Duchamp questionou o estatuto da obra de arte (vidro, um vaso sanitário, cheques fac-similados...). Ao mesmo tempo, a parte visual do livro conclui com uma “página com um pequeno centro circular vazado – alusão à espia de *Étant Donnés* (o último e surpreendente trabalho de Duchamp). A página seguinte revelaria uma foto da cabeça do artista, com uma calva artificial recortada em forma de estrela” (CAMPOS, A., 2013, p. 86).<sup>4</sup> A colaboração entre Plaza, um artista plástico, e Augusto,

---

<sup>4</sup> Também essa alusão a uma obra de Duchamp, uma espécie de diorama de uma mulher nua deitada numa paisagem com uma cascata, só visível através de dois pequenos orifícios, reafirma o papel da visualidade em arte. A obra foi composta em segredo por Duchamp durante 20 anos no final da vida do artista, quando muitos pensavam que tinha abandonado a arte para se tornar um jogador profissional de xadrez.

---

um poeta concreto, através de sua extensa reelaboração de Duchamp, acaba colocando em xeque tanto a questão visual quanto a conceitual. As visões se juntam em *reduchamp* para produzir um todo que é maior do que suas partes separadamente, as quais viram, até certo ponto, indissociáveis. No processo, o “olhar de fora” de Plaza se transforma em um “olhar de dentro”.

### 2.3 Olea e Haroldo: De *Macunaíma* para *Materia Mater-Materia*

Podemos comparar o “olhar de fora” de Plaza com o olhar de outro hispânico, o mexicano Héctor Olea, quem também participou do momento concreto no Brasil. Nascido em 1945 na Cidade do México, Olea cresceu num ambiente cultural muito rico. Marcante para Olea foi a convivência nesse ambiente com intelectuais exilados da República Espanhola e o pai, o historiador Héctor R. Olea Castaños. Olea se formou em arquitetura pela ENA-UNAM, e foi testemunha dos protestos estudantis e a violência do trágico ano de 1968 no México. Publicou seus primeiros poemas na revista *Punto de Partida* em 1967-69. A respeito dessas primeiras publicações salienta Olea em nota autobiográfica intitulada “Retrospecto”: “Os primeiros poemas [...] são o motivo unificador de uma resposta mais ávida à vida: desterrar o enraizamento mexicano, replantando-o nas mais extremas latitudes e me assumir nesse pseudo-exílio, voluntário e continental” (OLEA, 1986, p. 5).

Justamente, à procura de outras latitudes, em 1970, Olea parte para a América do Sul, visitando primeiramente a Argentina e o Chile, e posteriormente o Brasil. Olea lembra que já possuía certas conexões com esses países da América do Sul: “Várias origens me vinculam ao resto da América; meu avô paterno foi ‘vástago de unos navegantes chilenos que la aventura llevó de Valparaíso a tierras de Sinaloa’...” [vástago de uns navegantes chilenos que a aventura levou de Valparaíso para terras de Sinaloa] (OLEA, 1986, p. 6). O Brasil como um destino futuro aparece vislumbrado em recordações da infância. Comenta Olea ter passado tempo em lugares do México que, seja pelo clima (Orizaba, um lugar cheio de garoa, como São Paulo) ou pelo nome (Veracruz—um dos antigos nomes do Brasil), recordavam o Brasil (OLEA, 1986, p. 6). Quando finalmente chega no Brasil, Olea assume seu lugar numa linhagem de intelectuais mexicanos que estreitaram os vínculos culturais entre os dois países, entre eles, Alfonso

Reyes, poeta mexicano que foi embaixador do México no Brasil na década de 30.<sup>5</sup> Escreve Olea sobre esse impulso de diplomata cultural que herdara de Reyes: “Entendera, eu, nesse local, um certo compromisso transculturador que viesse colaborar na fixação do mutante espetáculo criativo da ‘raça cósmica’” (OLEA, 1986, p. 6).

Olea cumpriu com esse “compromisso transculturador” de várias maneiras. Estudou transcrição com Haroldo de Campos chegando a traduzir (ou retraduzir—já existia uma versão para o espanhol) *Macunaíma* de Mário de Andrade. Sobre essa aventura tradutória, escreve “um belo dia de uma república baiana, sou presenteado com um desafio: *Macunaíma*. Anos de pesquisa depois (Seix Barral, Barcelona, 1977), resolvi seus 830 enigmas numa apurada edição sem notas. Aplicava então o princípio da poesia e as explicações serem incompatíveis” (OLEA, 1986, p. 6). A tradução de Olea depois foi reeditada (ironicamente com muitas notas) como parte da Biblioteca Ayacucho, a importante empreitada editorial fundada pelo intelectual uruguaio Ángel Rama. Isabel Gómez, que estudou a versão de Olea, conclui que, na tradução, ele “adheres to the poetic, experimental, and cannibalistic sides of *Macunaíma* [and] remains faithful to Andrade’s work as a practice, as an elaboration of ideas rather than a completed whole. He creates a translation that draws on connections between literary traditions” [adere aos aspectos poéticos, experimentais e canibais de *Macunaíma* [e] permanece fiel à obra de Andrade como uma prática, como uma elaboração de ideias em vez de um todo completo. Ele cria uma tradução que aproveita as conexões entre as tradições literárias] (GÓMEZ, 2016, p. 325).

A Olea devemos também várias traduções, entre elas, *Obra escogida* de Oswald de Andrade, (que se publicou também na Biblioteca Ayacucho) e vinte textos de Guimarães Rosa que, até hoje, permanecem inéditos. Olea traduziu vários formatos de *galáxias* de Haroldo de Campos e reimpressos na importante antologia do Neobarroco *Medusario*. Talvez o diálogo criativo mais intenso com a tradição cultural do Brasil, porém, seja seu livro de poesia *Materia mater-materia*, publicado pelo editor independente Massao Ohno em São Paulo em 1986. O volume reúne poemas visuais, traduções de poemas taoístas e ideogramas japoneses, e até partituras de obras em parceria com músicos como Willy Correa de Oliveira. No livro Olea estabelece um diálogo

---

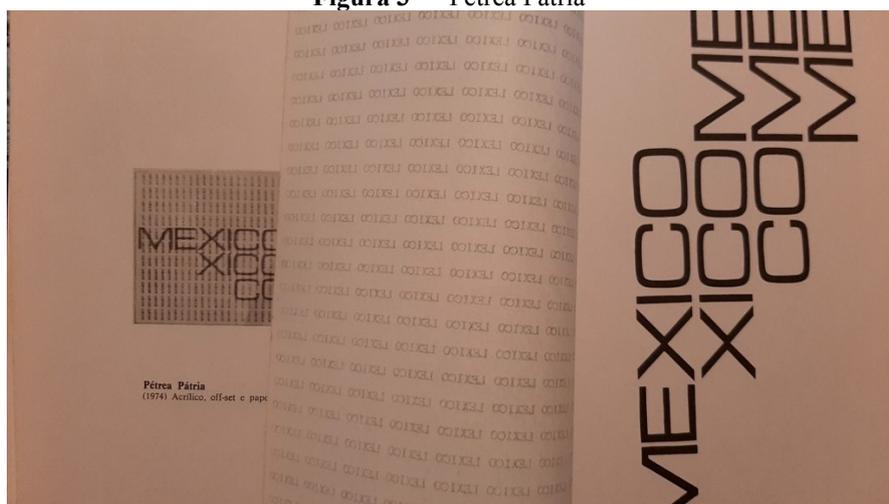
<sup>5</sup> Fred P. Ellison documenta esse período na vida de Reyes em seu livro *Alfonso Reyes e o Brasil: um mexicano entre os cariocas*.

---

profundo não apenas entre as artes (poesia, artes visuais e música), mas também entre as diversas culturas que o perpassam – o México, o Brasil e a Ásia (via o Brasil). As obras concretas revelam um diálogo verbivocovisual com os irmãos Campos, e outros poemas recriam *Grande sertão: Veredas* aproximando-o do taoísmo.

Entre os textos inspirados pelo concretismo, “Pétrea Pátria” (1974) aproveita a lição de Augusto de Campos no célebre poema “greve” (1961). Nesse poema, Augusto alude a Mallarmé que, “para definir o seu marginalismo de poeta [foi] buscar não uma metáfora aristocrática como a da ‘torre de marfim’, mas [...] a palavra ‘greve’, emblemática da luta de classes” (CAMPOS, 1974, p. 27). O poema de Augusto, impresso em uma folha translúcida com o texto do poema superposta a outra com a palavra “GREVE” em maiúsculo, afirma a relevância da poesia concreta no plano social e político. Como observa André Dick, “O poeta se sente um ‘escravo se não escreve’ e que, abafado pelo momento histórico, opressor, ‘grita grifa grafa grava’ a ‘única palavra’ que é ‘greve’, ou seja, a poesia se volta para a própria esterilidade” (DICK, s.d, n.p). O diálogo entre Olea e Augusto, no entanto, é frutífero. Olea inverte o design do poema de Augusto: coloca na página transparente a única palavra “LÉXICO” em caixa alta repetida em 10 colunas, e a superpõe a um poema que anagramatiza a palavra “México” produzindo a frase “Mexico, Xicome, Come, Me”. Olea canibaliza o poema político de Augusto transformando-o numa complexa meditação sobre a língua materna (“léxico”) e a identidade nacional e cultural (“[O] México me come”). Outros poemas (“Nova Totius Terrarum” e “México Mágico”) aprofundam nessa problemática relação do poeta com o país natal e sua identidade cultural. Como mencionamos, Olea visava “desterrar o enraizamento mexicano, replantando-o nas mais extremas latitudes” (OLEA, 1986, p. 5). O resultado são poemas que conjugam esse olhar estrangeiro ou “de fora” e o “olhar de dentro” da poesia concreta.

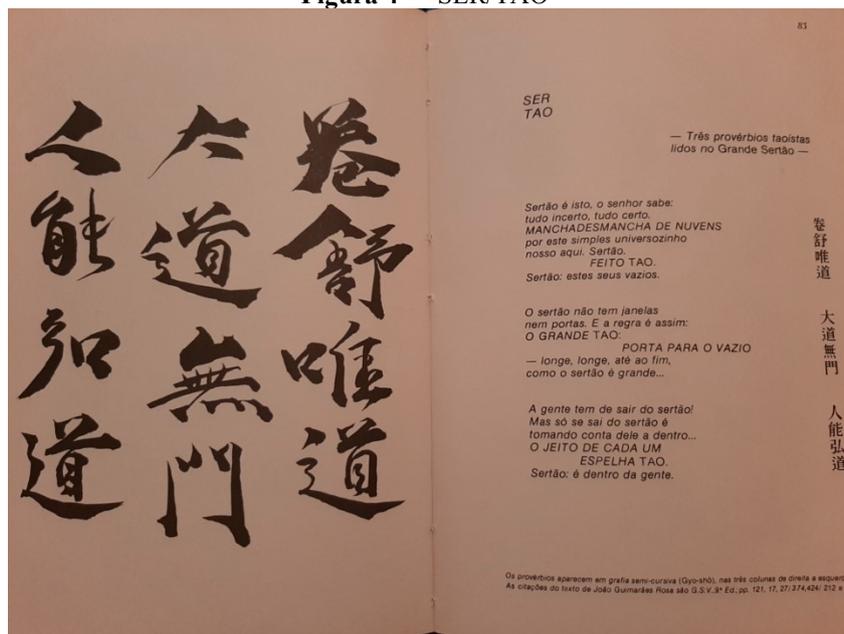
Figura 3 – “Pétrea Pátria”



Fonte: Olea, H. *Mateia mater-materia*

Outro exemplo dessa conjunção criativa de referências é o poema “SER/TAO”. O poema é composto de “—Três provérbios taoistas lidos no *Grande Sertão*—” (OLEA, 1986, p. 83). Tradutor e estudioso de Guimarães Rosa e, como Haroldo de Campos, conhecedor também das poéticas da Ásia, nesse poema, Olea “lê” *Grande sertão: Veredas* através da ótica taoista. Em três estrofes, Olea intercala provérbios do *Tao Te Ching* ou *Livro do Caminho da Virtude* entre citações de *Grande sertão*. O maravilhoso achado poético “SER/TAO” condensa, que nem um ideograma chinês, as questões filosóficas do ser, do conhecimento e da vida às quais tanto o tratado filosófico atribuído a Lao Tsé como a obra de Guimarães Rosa buscam responder. Visualmente, o poema justapõe à escrita chinesa, em grafia semi-cursiva, o texto de Rosa, inserindo no meio a tradução dos provérbios grafada em caixa alta.

Figura 4 – “SER/TAO”



Fonte: Olea, H. *Mateia mater-materia*

Sem dúvida também dialogando com as muitas traduções que Haroldo de Campos fez da poesia chinesa e japonesa, o poema é marcado pela temática do “dentro” e do “fora” concluindo de maneira paradoxal:

A gente tem de sair do sertão!  
Mas só se sai do sertão é  
tomando conta dele a dentro...  
O JEITO DE CADA UM  
ESPELHA TAO  
Sertão: é dentro da gente.  
(OLEA, 1986, p. 83).

### 3 Conclusão: Vidas nômades, Olhares Externos/Internos

Ambos Julio Plaza e Héctor Olea são artistas de origem hispânica cujas trajetórias, tanto por escolha individual quanto por circunstâncias históricas, os levaram para o Brasil. No clima artístico que permeava o país nas décadas de 1960, 1970 e 1980, os dois encontraram um ambiente que nutriu sua fértil inquietação experimental e de vanguarda. Em particular, o impulso criativo da poesia concreta de Augusto e Haroldo de Campos foi marcante, produzindo traduções e obras individuais inspiradas no concretismo (no caso de Olea), e parcerias inter-artísticas (no caso de Plaza). Ambos chegaram com formações prévias, mas inclusive antes de se radicarem no Brasil, já olhavam para outros

horizontes. Lembra Plaza que nos anos do franquismo na Espanha, a procura de visões externas virou necessária:

Paralelamente, nós nos organizamos na mesma cooperativa para driblar a censura e o sequestro de informação pela ditadura. Era no exterior que íamos procurar nossas fontes de informação. Surgem, assim, os primeiros contatos com a poesia visual internacional, a semiótica. E, em particular, com a poesia concreta brasileira do grupo *Noigandres*. (PLAZA, 2013, p. 28)

O “olhar de fora” de Plaza, através de uma trajetória artística que desenvolveu não apenas no Brasil, mas *com* o Brasil, com poetas como Augusto de Campos, virou um “olhar de dentro” que produziu inovações artísticas criou influências mútuas. Plaza faleceu em 2003, mas em anos recentes, através de publicações e exposições, está sendo reconhecido como um artista chave na história da experimentação artística do Brasil.

Como Plaza, Olea é uma figura nômade insólita cujas viagens linguísticas e literárias do México até a Ásia passam pelo Brasil. Porém, ele não ficou no Brasil e passou a se dedicar nos últimos tempos a atividades de curadoria. No entanto, sua atividade como tradutor de alguns dos textos mais relevantes e difíceis da tradição moderna do Brasil (Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Haroldo de Campos) responde a vários desafios: o “compromisso transculturador” que voluntariamente assumiu assim como a percepção desses modelos como uma necessidade vital para a tradição hispânica: “O trânsito por vários contextos linguísticos me capacita para saber que o futuro revigoramento da literatura em idioma castelhano está na dependência de um esperado reencontro interno via Brasil” (OLEA, 1986, p. 6). Nessa tarefa de criar/recriar tradições, o posicionamento como um olhar de fora e de dentro é uma preocupação constante em Olea. Num texto sobre o estatuto de negatividade inerente ao processo de composição de Guimarães Rosa, Olea escreve: “Eis aqui a ‘tradição eterna’ vertida pelo poeta-tradutor em boca do anônimo protagonista de ‘Páramo’ (12.29): *‘minha história interna’*. O processo latente, nela, é a sua historicidade interna, sedimento da história externa” (OLEA, 1996, p. 146). Como no caso de Plaza, o olhar externo de Olea virou um olhar interno. Como Plaza, também Olea merece ser mais conhecido, mais reconhecido.

## Referências

AGUILAR, Gonzalo. Entreatar: os Poemóviles de Augusto de Campos e Julio Plaza. **Revista Rosa**, v. 3, n. 1, 26 Fev 2021. Disponível em: <https://revistarosa.com/3/entreatar>. Acesso em: 21 set 2021.

ALONSO, Rafael. Engajamento desterrado: a relação de Vilém Flusser com o Brasil. **Intexto**, n. 51, p. 46–62, 21 Dez 2020.

CAMPOS, Augusto de. Mallarmé: o poeta em greve. *In*: CAMPOS, A. DE; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. DE (Orgs.). **Mallarmé**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974. p. 23–29.

CAMPOS, Augusto de. “Poesia ‘entre’: de Poemóviles a Reduchamp”. *In*: BARCELLOS, V. C. (Org.). **Julio Plaza: poética política**. Poética. Porto Alegre: Porto Alegre Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. p. 80–87.

CAMPOS, Augusto De; PLAZA, Julio. **Reduchamp**. 2. ed. São Paulo: Annablume; Selo Demônio Negro, 2009.

DICK, André. Canto abafado entre paredes: sobre a poesia de Augusto de Campos. **ZUNÁI: Revista de Poesia & Debates**. Disponível em: [http://www.revistazunai.com/ensaios/andre\\_dick\\_augusto\\_de\\_campos.htm#\\_edn19](http://www.revistazunai.com/ensaios/andre_dick_augusto_de_campos.htm#_edn19). Acesso em: 26 dez 2021.

ELLISON, Fred P. **Alfonso Reyes e o Brasil: um mexicano entre os cariocas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

EULÁLIO, Alexandre. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. São Paulo: Edições Quíron, 1978.

GARRAMUÑO, Florencia. La modernidad en tránsito de Lasar Segall. **Artelogie**, p. 9, 2011. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article85>. Acesso em: 18 dez 2021.

GÓMEZ, Isabel. Brazilian Transcreation and World Literature. **Journal of World Literature**, v. 1, n. 3, p. 316–341, 2016.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Julio Plaza | Museu de Arte Contemporânea. **ArtNexus**, v. 92, Mai 2014. Disponível em: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d6415e790cc21cf7c0a3d8e/92/julio-plaza>. Acesso em: 21 set 2021.

STAHL, Joan. Marcel Duchamp: The Box in A Valise. Ecke Bonk. David Britt. **Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America**, v. 9, n. 3, p. 153–153, 1 Out 1990.

MATTAR, Marina Ribeiro. Além do livro: tradução e criação em Poemóviles e outras mídias. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 29, n. 1, p. 181–198, 30 Mar 2020.

MATTAR, Marina Ribeiro; SILVA, Rogério Barbosa Da. O Autor-Editor: O Caminho Paralelo da Poesia Concreta. **Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro**, v. 22, n. 38, p. 117–136, 7 Dez 2018.

MELLBY, Julie. **Julio Plaza and Augusto de Campos**. Disponível em: <https://graphicarts.princeton.edu/2021/03/02/julie-plaza-and-augusto-de-campos/>. Acesso em: 18 dez 2021.

OLEA, Héctor. **Materia mater-materia**. São Paulo: Masao Ohno Editor, 1986.

OLEA, Héctor. O tempo às avessas da negatividade rosiana. **Revista USP**, n. 29, p. 143–148, 30 Mai 1996.

PLAZA, Julio. Memórias e trajetórias. In: BARCELLOS, V. C. (Org.). **Julio Plaza: poética política**. Porto Alegre: Porto Alegre Fundação Vera Chaves Barcellos, 2013. p. 24–33.

SCHWENDENER, Martha. Art and Language in Vilém Flusser's Brazil: Concrete Art and Poetry. **Flusser Studies**, n. 30, p. 1–20, Nov 2020.

Recebido em: 17 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021

---

Odile Cisneros  
E-mail: [cisneros@ualberta.ca](mailto:cisneros@ualberta.ca)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5673-2727>

---

## Passeio pelas lembranças com Augusto de Campos

### *Walking through the memories with Augusto de Campos*

Aurora Bernardini

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

**Resumo:** O texto trata de relembrar alguns dos momentos mais marcantes das traduções poéticas de Augusto de Campos, a começar pelas francesas de Mallarmé e Válerly, onde é dada ênfase particular ao uso que ele faz do ritmo que acompanha o sentido. Passa-se, depois, às traduções russas que focalizam a poesia de Marina Tsvetáieva onde, ao lado da fidelidade tradutória, começa-se a notar a utilização de um léxico interpretativo com certa distância do original. Nas traduções dos poetas ingleses e americanos, foi focalizado um fragmento de Gertrude Stein e a estratégia de “ler com os ouvidos” de Augusto de Campos, e na tradução do soneto “O dia do juízo” do italiano Agostino Belli, comparada com a tradução do mesmo soneto por Anthony Burgess, foram focalizadas as soluções dadas ao grotesco em termos de criações de “malapropismos” da linguagem popular. Finalmente, num poema de Emily Dickinson, surgiu uma nova estratégia: ao lado da tradução paralela do léxico do poema, o acréscimo de um novo termo (conceito) que não existe literalmente no original, criado para evocar uma certa ambiência, em termos da *A-tradução* proposta por Derrida.

**Palavras-chave:** Tradução poética; Augusto de Campos; Mallarmé; Válerly; Tsvetaeva

**Abstract:** The text intends to review particular moments of the poetic translations by Augusto de Campos. In the French Mallarmé and Válerly translations is stressed the function of rhythm which reinforces the meaning; in the interpretation of Marina Tsvetaeva’s poems we start noting the use of certain vocabulary distant from the original, and in one of Gertrude Stein’s fragments we learn, according to Campos, how “to read with the ears”. In Campos translation of Agostino Belli’s sonnet “The last judgement”, compared with the translation of the same sonnet by Anthony Burgess, we can see how grotesque is given through the creation of “disproperties” of the popular language. Finally, in Campos’ translation of a poem by Emily Dickinson a new strategy is shown: how to introduce a new term (concept) which does not literally exist in the original, which corresponds to the idea of A-translation proposed by Derrida.

**Keywords:** Poetic translation; Augusto de Campos; Mallarmé; Válerly; Tsvetaeva



Da excelente *Poesia da recusa* (Perspectiva, 2006) que tomo como leme para contornar alguns marcos desse grato passeio, recuo um pouco até o volume *Mallarmé* de 1974 e relembro uma aula de pós, do saudoso João Alexandre, sobre o tema do *cygne* do poeta francês (cujo *Um Lance de Dados* o investe como o “Einstein da poesia” – como dirá Augusto) e sobre as traduções de Váleriy empreendidas pelo poeta concreto.

Realmente estávamos indecisos sobre a quem dar a palma, se ao célebre original mallarmaico (1885) ou à tradução augustiana, tão fielmente criativa:

O virgem, o vivaz e o viridente agora  
Vai-nos dilacerar de um golpe de asa leve  
Duro lago de olvido a solver sob a neve  
O transparente azul que nenhum vôo aflora!

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
Va-il-nous déchirer avec un coup d'aile ivre  
Ce lac dur oublié que hante sous le givre  
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas  
fui!*

Quando João Alexandre nos chamou a atenção para a tradução dos advérbios, que Augusto empreende na tradução de um poema de Váleriy “La dormeuse” (da série *Le petit Air*, iniciada em 1894), que ele considerava dificilmente superável e que chegou a reproduzir graficamente na pedra:

La dormeuse

*Quels secrets dans son coeur brûle ma jeune  
amie,  
Ame par le doux masque aspirant une fleur ?  
De quels vains aliments sa naïve chaleur  
Fait ce rayonnement d'une femme endormie ?*

*Souffle, songes, silence, invincible accalmie,  
Tu triumphe, ô paix plus puissante qu'un pleur,  
Quand de ce plein sommeil l'onde grave et  
l'ampleur  
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.*

*Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,  
Ton repos redoutable est chargé de tels dons,  
Ô biche avec langueur longue auprès d'une  
grappe,*

*Que malgré l'âme absente, occupée aux enfers,  
Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,  
Veille ; ta forme veille, et mes yeux sont ouverts.*

P. Váleriy, 1920

A adormecida

Que segredo incandesces no peito, minha  
amiga,  
Alma por doce máscara aspirando a flor?  
De que alimentos vão teu cândido calor  
Gera essa irradiação: mulher adormecida?

Sopro, sonhos, silêncio, invencível quebranto,  
Tu triunfas, ó paz mais potente que um pranto,  
Quando de um pleno sono a onda grave e  
estendida  
Conspira sobre o seio de tal inimiga.

Dorme, dourada soma: sombras e abandono,  
De tais dons cumulou-se esse temível sono,  
Corça languidamente longa além do laço,

Que embora a alma ausente, em luta nos  
desertos,  
Tua forma ao ventre puro, que veste um fluido  
braço,  
Vela. Tua forma vela, e meus olhos: abertos.

Tradução de Augusto de Campos

“Corça languidamente longa além do laço”, dizia um dos versos. Pois bem, esse “languidamente longa” ficou-nos como uma espécie de senha rítmica. Toda vez que se falava de Valéry, afluía à nossa mente o desenho ondulado e... deliciosamente perverso, não apenas pela flexuosidade de nossa língua, mas pelos milagres da rítmica do Augusto.

Passaram-se muitos anos. Voltamos ao *Mallarmé* de 1874 que ressurgiu na tradução de seu soneto irregular “Angoisse”, sempre por Augusto, tradução essa em que é realçada a recusa dos códigos vigentes da ordem poética mas, dentro das formas exteriores da poesia convencional, com rimas e tudo. E é justamente o impulso dessas formas exteriores que o tradutor preserva quando, novamente, vale-se da recriação, mas percebe-se o surgimento de um léxico pessoal.

A estrofe seguinte, de “Angústia” (*Angoisse*):

*Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, ô bête  
Em qui vont les pechés d'un peuple, ni creuser  
Dans tes cheveux impurs une triste tempête  
Sous l'incurable ennui que verse mon baiser.*

Esta noite eu não vim vencer teu corpo, harpia,  
Vórtice do pecado, ou cevar no desejo  
Dos teus cabelos vis um lívido lampejo,  
Sob o tédio sem fim que o beijo prenuncia.

Vale por uma aula: pode-se, sim, conforme é prática aceita, mudar a pontuação, a interjeição, a pausa, conforme os usos da segunda língua, para não alterar o tão falado “espírito” da primeira, mas o que se nota aqui, em Augusto, já é uma alteração, do léxico, dentro da interpretação da aura temática do original.

## **Segundo marco: Marina Tsvetáieva**

Tal como o dito atribuído a Dostoiévski, que se perpetuou na Rússia: “Somos todos filhos do *Capote* de Gogol” (mas que, na verdade, – escreve-me de Moscou o Professor S. Nekliúdiv –, se deve à má tradução para o russo de um artigo do crítico francês E. Bogus, - 1885 - sobre Dostoiévski) todos nós, de uma maneira ou de outra, somos também filhos dessa extraordinária *Poesia Russa Moderna* de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman, onde pela primeira vez reunidos apareceram, entre outros poetas, Blok, Pasternak, Akhmátova, Mandelstam, Tsvetáieva, Iessiênin, retomados e enriquecidos agora, com novos poemas e ensaios (Cf. os inéditos “Iessiênin, Mais à Esquerda que a Esquerda” e “A Pedra de Mandelstam”), em *Poesia da recusa*.

Folheando a primeira edição de 68 de *Poesia Russa Moderna*, pela Civilização Brasileira, encontro uma anotação feita à margem do poema “À Vida” de Marina Tsvetáieva. Na verdade, mais que uma anotação é uma montagem. Confrontando com meus alunos o original e as admiráveis traduções dos irmãos Campos desse mesmo poema, recordo-me agora que, na época, uma aluna do curso de Russo havia feito uma composição, que lhe pareceu ideal, com os versos dos dois tradutores. Assim rezava, ao lado da tradução de Augusto e de Haroldo, do poema de Tsetáieva “À vida”, a montagem, em cursivo, da primeira estrofe:

Não colherás no meu rosto  
sem rugas  
A cor, violenta correnteza.  
És caçador: eu não sou presa.  
És a perseguição: eu sou a  
fuga.

Augusto de Campos

Não roubarás minha cor  
Vermelha, de rio que estua.  
Sou recusa és caçador.  
Persegues: eu sou a fuga.

Haroldo de Campos

*À vida*  
*Não roubarás minha cor*  
*Vermelha, de rio que estua.*  
*És caçador: eu não sou*  
*presa*  
*És a perseguição: eu sou a*  
*fuga.*  
*(Montagem)*

Na *Poesia da recusa* – e aqui não resisto ao desejo de comparar nossas duas versões (a de Augusto e a minha, essa última bem rente ao original) de um mesmo poema de Tsvetáieva, de outubro de 1921, o “Louvor de Afrodite” (minha versão segue em itálico).

Diante de um rio que é já outro rio  
Já os deuses doam menos.  
Do largo pórtico sombrio,  
Voem, pombas de Vênus!

Mas eu, aqui na areia gélida,  
Dia após dia me olho sem saída,  
Como serpente que olha a velha pele, da  
Juventude desvestida.

*Já os deuses não são tão generosos*  
*E nos seus leitões os rios não são os mesmos.*  
*Nos vastos portões do ocaso,*  
*Voem, pássaros de Vênus!*

*E eu, deitada em areias já frias,*  
*Vou para o dia que já não se conta....*  
*Como a serpente olha a velha pele –*  
*Cresci para fora de meu tempo.*

O que se pode notar na tradução de Augusto é a mudança progressiva do léxico que acompanha uma interpretação livre do tema original.

Além de enriquecer o acervo com outros poemas de Marina, ainda não vistos no Brasil (“A carta”, “Tentativa de ciúme”, “Encontro de Maiakóvski com Iessiênin no Outro Mundo”), o ensaísta-tradutor traz, pela primeira vez versos da poeta escritos em francês, retirados de *Le Gars*, (a tradução da própria Tsvetáieva para o francês de seu poema longo *Molodiéts* “O jovem” ou “O bravo”):

(O que te  
Devo, di  
Vida  
Dividida  
De vida  
.....

*Mon débit.  
Ton dû.  
Sitôt dit.  
Fond...*

Sem som—só sono.  
Lar, amor, cor, corpo!  
Dorme, dardo! Dorme, flor!)

*Nul bruit – tout dort:  
Cour, four, coeur, corps.  
Dors, dard! Dors, fleur!.*

que, conforme a recriação de Augusto “preservam o *staccato*, as quebras de verso, as elipses, as dissonâncias do seu idioleto”.

Mais ainda, temos, como fecho final da série o poema-recusa por excelência, “Lágrimas de ira e amor” que Tsvetáieva, em seus últimos dias de França, escreve para a Tchecoslováquia invadida e do qual T. Todorov comentará alguns trechos em francês no livro *Vivre dans le feu - confessions* (conjunto de cartas e escritos da poeta que saíram pela Martins Fontes com o título de *Vivendo sob o fogo*)

Lágrimas de ira e amor!  
Olhos molhados, quanto!  
Espanha sem sangue!  
Tchecoslováquia em pranto!

Montanha negra –  
Toda a luz amputada!  
É tempo – tempo – tempo  
De devolver a Deus a entrada!

Eu me recuso a ser.  
No asilo da não-gente  
Me recuso a viver.  
Com o lobo regente

Me recuso a uivar.  
Com os tubarões do prado  
Me recuso a nadar,  
Dorso dobrado.

Ouvidos?  
Eu desprezo.  
Meus olhos não têm uso.  
Ao teu mundo sem senso  
A resposta é – recuso.

## Terceiro marco: plêiade dos poetas ingleses e anglo-americanos

Na plêiade dos poetas ingleses e anglo-americanos apresentados e traduzidos, como os russos, por Augusto de Campos, entre Yeats, Wallace Stevens, Hart Crane, John Donne, Dylan Thomas... detenho-me um pouco mais em Gertrude Stein – como diz Augusto, “a menos assimilada” dos modernistas radicais. Isso por razões em que entram Luci Collins e John Cage. A primeira, pelo fato de que, com sua tese de doutorado na USP sobre Gertrude Stein (de cuja defesa, há alguns anos, tive o prazer de participar), me permitiu conhecer mais profundamente a obra steiniana, especialmente as obras-primas de seus “retratos”, e Cage porque, em sua *performance* vocal por ocasião de seus 80 anos (1992), nos jardins do Metropolitan Museum of Art (a que, por acaso, assisti), me permitiu entendê-la.

De fato – e nesse ponto me cativou sobremaneira a penetração de Augusto, “Cage parece fundir o *nonsense* steiniano às técnicas colagísticas dos ‘Cantos’ poundianos. (...) A *chance poetry* cageana, com suas implicações auditivas (Cage gravou vários de seus textos), me faz refletir sobre um modo de compensar a fragilidade estrutural das redundâncias steinianas.

Talvez os seus textos devam ser encarados mais como *libretos* do que como obras definitivas, ou definitivamente fixadas no papel. Ou como ‘letras’ (na acepção de letras de música, mais próximas da conversa e da fala do que da poesia escrita ou estrita). Gertrude afirmava que preferia ouvir com os olhos. Quem sabe não devamos “lê-la” com os “ouvidos”. Senão vejamos:

*Twenty years after, as much as twenty years after in as much as twenty years after, after twenty years and so on. It is it is it is it is, as if it. Or as if it. More as if it. And if it. And for and as if it.*

Vinte anos após, tal qual vinte anos após tal qual vinte anos após tal qual vinte anos após, após vinte anos e tal. É e é e é e é, tal qual se é. Ou se tal se é. Mais se qual se é. Qual mais. Qual mais, se tal se é. E se é. Se tal qual se é.

Fragmento inicial de “Van Ou Vinte Anos Após (Um Segundo Retrato de Carl Van Vechten)”, de 1923, na tradução de Augusto de Campos.

## Quarto marco: Agostino Belli

Em 2011 participei da seguinte Mesa redonda: “Augusto de Campos e a tradução-arte” – I Encontro de tradutores da Casa Guilherme de Almeida, 1 de outubro de 2011, 16 horas.

Junto com André Vallias e Lucia Santaella, e eu apresentei os “Sonetos de Giuseppe Agostino Belli (1791-1863) em tradução de Augusto de Campos”

O que logo chamava a atenção, quanto a Belli, é que ele, severo censor do Vaticano deixou, ao morrer, 2279 sonetos em dialeto romanesco “que afrontavam todas as convenções de seu tempo” que ele quis, muitas vezes, destruir mesmo convindo que “*lasciva est nobis pagina, vita proba*”. Nikolai Gógol, que também quis e conseguiu destruir parte de sua obra, ouviu-o declamar alguns dos seus sonetos em Roma, no salão da princesa Volkónskaia e ficou extremamente impressionado como riso que ele suscitava sem mover o menor músculo de seu rosto.

Os sonetos, para quem conhece o romanesco, eram geralmente desbocados. Mas também geniais, a ponto de Anthony Burgess haver-lhe dedicado, em seu livro *Abba Abba (Little, Brown and Company. Boston-Toronto: 1977)*, inventando um pseudônimo, nada menos que a tradução para o inglês de 71 de seus sonetos e o haver tido não só como “um dos gênios do cômico”, mas até mesmo como inspirador de Joyce. Aqui vai a tradução de Augusto de um trecho do livro de Burgess, em *À margem da margem*:

James Joyce, o romancista irlandês que trabalhou miseravelmente como bancário em Roma, nos primeiros anos deste século, parece ter lido Belli, cuja vasta sequência de sonetos, apresentando realisticamente a vida cotidiana de uma grande cidade e capital, pode ser vista como uma espécie de proto-*Ulisses*. Belli pode ser considerado um liame subterrâneo entre a era do romantismo e a do naturalismo. (1989)

Augusto de Campos dedicou-lhe um estudo, no livro mencionado *À margem da margem* (Companhia das Letras. São Paulo: 1989), que termina com este parecer:

‘Flashes’ fellinianos, diríamos hoje, desses cine-sonetos que extraem do dia a dia o seu ácido ceticismo, filtram o sal da linguagem nos malapropismos da língua popular, para flagrar o sensível e o poético no grotesco e captar o engenho no ingênuo. Salva, por mãos compreensivas, do fogo a que ele – censor de si mesmo –a condenara, contra ele próprio, ainda fustiga e instiga. (p. 56)

(1987)

Aqui vai o original de um dos sonetos em romanesco, sua transcrição em prosa para o italiano, a tradução do Augusto de Campos e, para comparação, a tradução de Anthony Burgess:

«Er giorno der giudizio

*Quattro angioloni co le tromme in bocca  
Se metteranno uno pe cantone  
A ssonà: poi co ttanto de vocione  
Cominceranno a di: "Fora a chi tocca"*

*Allora vierà su una filastrocca  
De schertri da la terra a ppecorone,  
Pe ripijà ffigura de perzone  
Come purcini attorno de la biocca.*

*E sta biocca sarà Dio benedetto,  
Che ne farà du' parte, bianca, e nera:  
Una pe annà in cantina, una sur tetto.*

*All'urtimo uscirà 'na sonajera  
D'angioli, e, come si ss'annassi a letto,  
Smorzeranno li lumi, e bona sera.»*

O dia do juízo

Quatro marm'anhos botarão a boca  
No trombone, um em cada canto, e então,  
Com toda a força dos pulmões dirão:  
“ É hora pessoal. Fora da toca!”

Depois virá chegando a massaroca  
De esqueletos, da terra, de roldão,  
Catando os corpos pra reunião,  
Pintos em torno da galinha choca.

E a galinha será Deus poderoso,  
Separando a pureza da sujeira:  
Uns vão pro caldeirão, outros pro gozo,

Por último virá uma feira  
De arcanjos: um a um, belo e formoso,  
apagarão a luz e “bona sera”.  
25 novembre 1831

«Il giorno del giudizio

*Quattro grandi angeli, con le trombe in bocca,  
Si disporranno ai quattro angoli dell'universo  
A suonare: poi con una gran vociona  
Cominceranno a gridare: "Sotto a chi tocca".*

*Allora comincerà a venire su una lunga fila  
Di scheletri da sottoterra, camminando carponi  
Per riprendere la forma umana  
Raggruppandosi come fanno i pulcini con la  
chioccia*

*E questa chioccia sarà Dio benedetto  
Che li dividerà in due parti, buoni e cattivi  
Questi da sprofondare all'inferno e quelli da  
mandare in Paradiso*

*Alla fine verrà una schiera  
D'angeli e, come quando si va a dormire,  
Spegneranno tutte le luci e buona notte!»*

([https://it.wikipedia.org/wiki/Er\\_giorno\\_der\\_giudizio](https://it.wikipedia.org/wiki/Er_giorno_der_giudizio). Acesso em 05 set. 2021.

The last judgement

At the round earth's imagined corners let  
Angels regale us wirth a brass quartet,  
Capping that concord with a fourfold shout:  
“Out everybody, everybody out!”

Then skeletons will rattle all about  
Forming in file, on all fours, tail to snout,  
Putting on flesh and face until they get,  
Upright, to where the Judgement Seat is set.

There, the All High, maternal, systematic,  
Will separate the black souls from the white:  
That lot there for the cellar, this the attic.

The wing'd musicians now will chime or blare a  
Brief final tune, then they'll put out the light:  
Er-phwhoo

And so to bed.

Owwwwwww.

Bona sera.

## Quinto e último marco: *A-traduzir*

Além da mestria do ritmo, da criação lexical e livre-interpretação do original acrescenta-se, aqui, uma estratégia augustiana totalmente inesperada: um acréscimo de sentido que – eventualmente – o original escondia.

Valho-me aqui de um exemplo e de uma explicação aduzidos por Élide Ferreira, na revista *Tradterm* n. 39 em que apresentado um original de Emily Dickinson e a correspondente tradução augustiana:

48

I hide myself within my flower.  
That fading for your Vase,  
You, unsuspecting, feel for me –  
Almost a loneliness.  
(Emily Dickinson, p.124)

*Me oculto em minha flor,  
Que fana no teu Vaso,  
Sem suspeitar, sentes por mim –  
Quase tristeza acaso.*  
(Augusto de Campos, p.125)

Nota-se aqui que, além da tradução relativamente fiel, há o acréscimo de um termo que não existe no original. A introdução do termo “acaso” produz um efeito estético e um efeito de construção sentido que a autora do ensaio chama de “deslizamento” e que eu teria seguido de bom grado, em minhas próprias traduções, caso tivesse lido o texto sobre *A-traduzir*, que a autora faz remontar a Derrida.

“... seria necessário transformar pela de *transformação*: uma transformação regulada de uma língua por outra, de um texto por outro” (DERRIDA, 2001, p. 26).

De fato, na minha tradução dos poemas do *Doutor Jivago* (para a Companhia das Letras), fiquei tentada em abolir os termos “os séculos”, abaixo, e substituí-los por “a ventura” que, além de sua função rítmica/rímica, “a ventura” ainda tinha, em comum com “séculos”, a ideia espaço-temporal de continuidade incerta.

Faltou-me o desprendimento que teve Augusto de Campos, mas suas lições não de persistir.

### 13. СКАЗКА

Встарь, во время оно,  
В сказочном краю  
Пробирался конный  
Степью да репью.

(...)

Сомкнутые веки.  
Выси. Облака.  
Воды. Броды. Реки.  
Годы и века.

### 13. conto

Antigamente, naquele tempo,  
No país da fantasia,  
Um valente cavaleiro  
Entre as bardanas corria.

(...)

Cerradas as pálpebras.  
As nuvens. A altura.  
As águas. Os vaus.  
O tempo. Os séculos. [**A ventura.**]

## Referências

- BURGESS, Anthony. **AbbA, AbbA**. Boston-Toronto: Little Brown and Company, 1977
- CAMPOS, Augusto de. **Verso reverso controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Augusto de. **Paul Valéry: a serpente e o pensar**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Augusto de. **À margem da margem**. São Paulo: Companhia das letras, 1989.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Decio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. SCHNAIDERMAN, Boris. **Poesia Russa Moderna**. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001
- CAMPOS, Augusto de. **Poesia da recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DERRIDA, Jacques. **Posições**. Trad. De Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica. 2001.
- DICKINSON, Emily. **Não sou ninguém**. Introdução e tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
- FERREIRA, Élide. Augusto de campos a-traduzir Emily Dickinson. **Tradterm**, n. 39 v. 2, 2021.
- PASTERNAK, Bóris. **Doutor Jivago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VÁLERY, Paul. **Ouvres 1**. Paris: Éditions Gallimard, 157.

Recebido em: 17 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021

**Uma análise do poema “If recollecting were forgetting”, de Emily Dickinson sob a visão de Augusto de Campos**

***An analysis of the poem "If recollecting were forgetting" by Emily Dickinson from Augusto de Campos' point of view***

Benedita Teixeira Gama  
Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil

**Resumo:** Este texto propõe analisar a tradução do poema “If recollecting were forgetting” de Emily Dickinson (1830-1886) realizada pelo poeta e tradutor Augusto de Campos, buscando refletir a respeito dos caminhos percorridos pelo mesmo em seu projeto tradutório relativo à obra da poeta. Nos detemos a partir das edições de suas traduções e tomamos como base a concepção de tradução sustentada pelo movimento concretista aliado ao intuito de entender como se constrói essa prática tradutória de Augusto de Campos com a poesia dickinsoniana pelo período de mais de 30 anos.

**Palavras-chave:** Projeto tradutório; Crítica de tradução; Augusto de Campos; Emily Dickinson

**Abstract:** This paper aims to analyze the translation of the poem "If recollecting were forgetting" by Emily Dickinson (1830-1886) performed by the poet and translator Augusto de Campos, in an attempt to reflect on the paths taken by him in his translation project concerning the poet's work. We will focus on the editions of his translations and take as a basis the conception of translation supported by the concretist movement in order to understand how this translation practice of Augusto de Campos with Dickinsonian poetry is built over a period of more than 30 years.

**Keywords:** Translation Project; Translation Criticism; Augusto de Campos; Emily Dickinson



## 1 Considerações iniciais<sup>1</sup>

Pode ser considerado exagerado dizer que o poeta/autor/tradutor Augusto de Campos dispensa apresentações, sobretudo em se tratando de edição/publicação nacional voltada em sua homenagem e as muitas faces que delineiam sua obra e áreas de literatura. O alcance merecido de suas traduções, cuja produção segue além dos círculos literários brasileiros provocam admiração e despertam interesse cada vez maiores a respeito de seu labor. É então através da análise dos esforços do tradutor/autor que chegaremos a perceber como Augusto de Campos (re) escreve Emily Dickinson nas traduções para a língua portuguesa a partir de seu projeto tradutório. Para tanto, trilharemos pelas influências do fazer literário de Augusto de Campos, considerando as soluções/escolhas tradutórias assumidas em seu projeto tradutório, bem como o modo como elas se apresentam quando confrontadas com a poética da autora.

Assumindo a provocação que a produção tradutória de Augusto de Campos nos rodeia, parte dessa tarefa diz respeito a não só ajudar a ampliar os estudos críticos acerca da poética dickinsoniana, mas também oferecer, através do trabalho do poeta-tradutor, o estímulo de um passo a mais exatamente ao considerar essas traduções como obras críticas. Analisá-la em cotejo com o texto original pode evidenciar um grau de complexidade, sobretudo, em razão dos conhecimentos teóricos de Campos. Por isso, cabe a apresentação de um breve levantamento das edições das traduções de Dickinson feitas por Augusto de Campos, de acordo com sua data e publicação, refletindo a partir da concepção de tradução sustentada pelo movimento concretista e também com o intuito de entender como se constrói essa prática tradutória de Augusto de Campos com a poesia dickinsoniana pelo período de mais de 30 anos.

As traduções dos poemas de Emily Dickinson por Augusto de Campos começaram em 1986, com a publicação de *O Anticrítico*, obra que reúne traduções de Dante Alighieri, John Donne, Lewis Carroll e Dickinson, entre outros. A cada um desses poetas é destinada uma seção com um subtítulo relacionado à sua poesia. Augusto de Campos traduz 10 dentre os quase 1900 poemas de Dickinson, sendo assim, segundo ele, uma tradução intensiva e não extensiva.

---

<sup>1</sup> Este artigo faz parte da dissertação intitulada “Emily Dickinson traduzida por José Lira e Augusto de Campos”.

---

É interessante notar como essa primeira tarefa tradutória se estenderá em mais duas outras obras, pois, impulsionado pelo cuidadoso trabalho de traduzir Emily Dickinson, Augusto de Campos expande seu número de traduções para 45 poemas e lança, em 2008, a obra *Emily Dickinson: não sou ninguém*, ampliando assim o *corpus* dos 10 poemas iniciais. “I am nobody”, um dos poemas mais conhecidos de Emily Dickinson, dá título ao livro, que possui uma capa mais sóbria, de fundo verde.

Nessa versão, ele segue o procedimento adotado em *O Anticrítico*, ou seja, o poema original ocupa o lado esquerdo da página e sua tradução, o lado direito. Como os poemas não possuem títulos – uma das características de Dickinson –, o tradutor utiliza a prática de tomar como título o primeiro verso de cada poema. Outra opção interessante também adotada por Campos é a indicação do ano desses mesmos poemas, numa prática afim à edição completa dos poemas da poeta organizada por Thomas H. Johnson.

Uma segunda edição revista e ampliada das traduções da obra de Dickinson feitas por Augusto de Campos, *Emily Dickinson: não sou ninguém*, é publicada em 2015, também pela editora da Unicamp, composta por 80 poemas. Em nota à segunda edição, Augusto de Campos faz uma declaração reveladora. Ele afirma o seguinte: “Eu considerava já encerradas as minhas homenagens à grande poeta, feitas com muita parcimônia e cuidado, ao longo de muitos anos, com as traduções que publiquei na primeira edição deste livro” (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2015, p. 13). Essa retomada às traduções de Dickinson se deve principalmente a dois importantes eventos literários: a publicação de *The Gorgeous Nothings, Emily Dickinson’s Envelope Poems*, organizada por Jen Bervin e Marta Werner, e a publicação de seus manuscritos na internet.<sup>2</sup>

Na segunda edição de *Emily Dickinson: não sou ninguém*, notamos o que parece ser uma questão de ordem visual que se mostra já na capa, com destaque à imagem do manuscrito do poema original feito por Dickinson. Essa referência aponta como a questão manuscrito/original/tradução se insinua na obra dickinsoniana de modo essencial, digamos assim, através de um recurso que se relaciona aos escritos encontrados após sua morte.

A partir dessas obras, *O Anticrítico* (1986) e as duas edições de *Emily Dickinson: não sou ninguém* (2008; 2015), Campos celebra a sua prática de tradução poética ao nível

---

<sup>2</sup> Cf. [www.edckinson.org](http://www.edckinson.org). Esse site disponibiliza, desde 2013, imagens de alta resolução dos manuscritos sobreviventes de Dickinson em acesso aberto, fornecendo aos leitores um arquivo *web* através do qual é possível ver imagens dos manuscritos guardados em múltiplas bibliotecas.

---

exigente e criativo que lhe é de direito, atento às demandas dos “jogos vocabulares”, à abordagem de temas abstratos e/ou ainda aos desafios de traduzir “[...] uma poesia densa e singular” (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2015. p. 13). A extrema síntese com a qual Emily Dickinson escrevia seus poemas foi considerada uma dificuldade no embate entre as línguas inglesa e portuguesa, segundo o próprio Campos, e nesse caso a língua portuguesa pode desfavorecer, mesmo que não tão radicalmente. Reconhecida essa dificuldade, Augusto de Campos admite ter deixado de traduzir muitos poemas de Dickinson por não ter alcançado “[...] a meta de produzir poemas palatáveis em nossa língua.” (CAMPOS *apud* KASSAB; GOMES, 2008, [s. p.]). No entanto, ele também assegura, na introdução-prefácio à edição de 2008 da coletânea *Emily Dickinson: não sou ninguém*, que

Tudo em Emily é paradoxo. [...] Cruzam-se em sua poesia os traços de um panteísmo espiritualizado, de uma solidão-solitude, ora serena ora desesperada, e de uma visão abismal do universo e do ser humano. Micro e macrocosmo compactados em aforismos poéticos. Da observação da natureza, em suas mais humildes manifestações, ela consegue ascender às perguntas sem resposta da vida e da morte e do amor (ainda que recessivo e sublimado) em seus epigramas-enigmas conceituais. Temas que percorreram a poesia de todos os tempos, mas assimilados aqui num idioleto de rara beleza. Sua geografia imaginária não tem limites. Frequenta os jardins do mundo. De uma borboleta do Brasil pode chegar às estrelas. Do jardim aos céus. Do som ao sonho. Do CONcRETo ao eTERNO. (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2008, p. 19).

Há duas questões importantes nesse excerto: a primeira diz respeito aos temas apresentados pelo poeta-tradutor no que concerne à poesia de Dickinson; e a segunda trata de uma possível sinalização dos temas e das traduções escolhidos pelo tradutor. Considerando este mapeamento, observamos que grande parte dos poemas visa contemplar os diferentes temas apontados por Augusto de Campos no trecho acima, o que sugere tanto a sua posição tradutória de assumir a tradução como *persona* e de aventurar-se frente à vasta obra da poeta como o seu projeto tradutório de enfatizar mediante tradução-arte uma recriação equivalente da “forma e alma” do texto original.

## 2 A visão de tradução poética de Augusto de Campos

Com base nas proposições apresentadas em prefácios e traduções elaborados por Augusto de Campos, como, por exemplo, a obra *Verso Verso Controverso*, prefácio que, apesar

de curto, aponta de modo relevante as propriedades de seu ofício como tradutor, constatamos sua identificação e afeto pelos poetas esquecidos, justificando suas traduções como forma de demonstrar esse sentimento e enfatizando sua escolha em traduzir somente aquilo de que gosta, alcançando, assim, através de suas traduções, uma seleção dos mais diversos poetas à margem do cânone, cujo objetivo principal consiste em desconstruir os julgamentos em relação à obra desses poetas.

Augusto de Campos, com efeito, ousou definir seu trabalho como tradução deglutidora na obra supramencionada, por meio da qual anuncia a ambiguidade antigo/novo e o enfrentamento/choque como referência ao conceito de antropofagia de Oswald de Andrade. Apreciador do papel inovador de Andrade no modernismo brasileiro, Campos ressalta como “[...] ele ressuscitou, nos últimos anos, para nutrir o impulso das novas gerações. Tabu até ontem, hoje totem. Nesse banquete totêmico, não devemos comemorar, mas comer a revista. Como ele queria. SOMOS ANTROPÓFAGOS.” (CAMPOS, A., 2015, p. 130). Essa reflexão irreverente é justamente o traço que conectou os poetas concretos a Andrade como autor nacional e significativo, cuja provocação agitadora e habilidade de criação os poetas concretos perceberam.

Isso se torna ainda mais evidente ao analisarmos a produção crítica em que Augusto de Campos ressignifica a antropofagia de Oswald de Andrade como um banquete, recomendando a deglutição e digestão dos textos, tornando-se novos. Nas palavras do autor:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram por tanto tempo. (CAMPOS, A., 1978, p. 7).

Com esse trecho, Augusto de Campos mostra o tom exigente de sua invenção, que se firma não por facilitar, mas por reatualizar, no conflito árduo de valorizar o presente e revalorizar o passado – numa ação de desenvolvimento e fortalecimento de uma língua. Não por acaso, sua concepção está pautada em ver a tradução como crítica, sendo “[...] uma das melhores formas de crítica, desde que criativa.” (CAMPOS, 1978, p. 7).

A proposta de valorizar o presente e revalorizar o passado leva à seguinte indagação: como o redescobrimento da poesia provençal efetuada pelo próprio Augusto de Campos em *Verso Reverso Controverso* se justifica? E como o texto provençal se

mostra ressuscitado a partir das modificações introduzidas pela tradução? Nesse quadro, a preferência pela poesia provençal tem explicação significativa nas palavras do próprio Augusto de Campos (1978, p. 8):

A poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir aqui alguns dos seus raros sobreviventes, dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor. Os intraduzidos e os intraduzíveis. Os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso.

E se observarmos as particularidades da poesia provençal que Augusto de Campos aprecia, em sua atividade tradutória e na sua crítica, constatamos uma natureza selecionadora, com argumentos que apresentam uma chave acertada para o que o autor destaca como “novo”:

Mas o que há de novo na poesia de Provença, a justificar a sua presença em plena era tecnológica? Há, em primeiro lugar, precisamente, a tecnologia poética, o trabalho de estruturação e de ajuste das peças do poema, em termos de artesanato, é evidente, mas que assinalam um dos mais altos momentos da poesia no sentido da apropriação do instrumento verbal e de sua adequação ao dizer poético. Só isso já bastaria para justificar a sua revivescência. (CAMPOS, 1978, p. 10).

Assumidos os riscos e o alto preço de recuperar via tradução e crítica o poema de Daniel, devemos observar o propósito destacado por Campos, o de que cabe ao tradutor não só traduzir, mas sentir o texto, “[...] dor por dor, som por som, cor por cor.” (CAMPOS, A., 1978, p. 7). Ou seja, conceber na língua de chegada um texto traduzido com beleza e emoção.

Desse modo, Augusto de Campos procura justificar também a sua compreensão de tradução como crítica, guiada fortemente pela escolha e profunda identificação do tradutor com o poema a ser traduzido. Mais ainda: num sentido de que razão e emoção possibilitam cumprir uma tradução formal e entusiástica, traduzir um texto com rigor linguístico e que considere o fato de dominar o texto-fonte, para, a partir deste, conceber um novo texto que reabilite e faça conhecer de verdade o primeiro, e se transmute com autonomia em português como um belo produto. Sua prática tradutória prevê que o trabalho do tradutor deve observar atentamente o texto a ser traduzido, a fim de “[...] criar um diálogo medular com ele, captar a sua ‘alma’”, mas “sem ‘forma’”, “[...] não faz nada que preste.” (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2008).

Tendo reconhecido essas dificuldades, Augusto de Campos reafirma sua técnica de que tradução é “forma e alma”, ou ainda, técnica de esforço e envolvimento emocional com a poesia, e tece uma crítica a duas observações distintas: uma de ordem semântica e outra de ordem técnico-formal. A primeira, de ordem semântica, diz respeito ao enfraquecimento do conteúdo exposto a “leito de Procusto métrico” (CAMPOS *apud* OSEKI-DEPRÉ, 2004). A segunda, de ordem técnico-formal, é atribuída à dificuldade do tradutor em relação ao enfrentamento da dinâmica formal-emocional do texto que o caracterizava. Segundo Campos (*apud* OSEKI-DEPRÉ, 2004, p. 289), a possibilidade de existência dessa interpretação oferece um texto que não suportará o confronto com o original. Esse é um ponto para o qual o autor chama a atenção, destacando que há pouco conhecimento de métrica por parte dos tradutores que praticam sua atividade com textos do passado, o que ocasiona traduções com rimas pouco efetivas e sintaxe invertida, haja vista que a exigência vai além do conhecimento de métrica, pois diz respeito ao envolvimento emocional com o texto, numa proposta construtiva da linguagem, pensada a partir de um conjunto formal-semântico-emocional que deve ser observado. Para o tradutor,

É preciso muita sensibilidade para recobrar a paixão concentrada do poema, aquela “espécie de matemática inspirada” para as nossas emoções, de que fala Pound. O conteúdo não deve ser pensado à letra, em unidades semânticas, mas como um conjunto formal-semântico-emocional, cujo espírito deve ser captado. Algumas pequenas “traições” são inevitáveis em prol da reconstrução tradutória, o que não quer dizer que se devam desprezar os significados. Corta-se aqui, recupera-se adiante. (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2008, s. p.).

Nesse excerto, há a exposição desta que seria uma das questões consideradas centrais na prática tradutória de Augusto de Campos: a identificação emocional com o texto de origem. Entretanto, o fragmento também esclarece que somente essa identificação não bastaria, junto a ela é necessário associar dois outros fatores, o formal e o semântico, como fundamentais no apoio a uma interpretação carregada de beleza no idioma de chegada. A propósito, compreendemos que essa condição deve ser tomada como preceito inspirador das escolhas tradutórias dos irmãos Campos, em especial das preferências de Augusto em relação à obra de Emily Dickinson. No excerto supracitado há, ainda, uma questão concernente à tradução poética como processo tradutório, como exercício de crítica e de interpretação, ou seja, as “traições” são cometidas em nome da

reconstrução tradutória e são inevitáveis, implicando num jogo de compensação, uma espécie de troca, por assim dizer.

Essa preocupação e atenção em perceber a tradução como tarefa desafiadora acompanham as traduções da poética de Emily Dickinson realizadas por Augusto de Campos. E mesmo após declarar seu “amor” pela poesia de Dickinson, vendo-a como carregada de síntese e essencialidade, “elíptica e aforismática”, Augusto de Campos reconhece as dificuldades que surgem com a ausência de vocábulos breves na língua portuguesa que abracem com intensidade a concentração dos poemas originais. Em termos gerais, o tradutor parece optar por sacrificar muitos dos poemas com os quais se identificou, e nesse aspecto vale lembrar a questão emocional despertada nas suas escolhas, em nome do modelo de tradução-arte. Em suas palavras: “Deixei de traduzir muitos poemas dela, que me dizem muito, por não ter conseguido achar a chave, ‘acertar na veia’, como se diz no futebol; aí, preferi tirar o time do campo.” (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2008, p. 3).

### 3 “If recollecting were forgetting”

Nesta seção analisaremos o poema “If recollecting were forgetting” de Emily Dickinson e a tradução de Augusto de Campos:

*If recollecting were forgetting,  
Then I remember not,  
And if forgetting, recollecting,  
How near I had forgot.  
And if to miss were merry,  
And if to mourn were gay,  
How very blithe the fingers  
That gathered these Today!*

(c. 1858)  
(DICKINSON, 2015, p. 34)

Esse poema parece querer demonstrar o quanto Emily gostaria de esquecer a perda de um ente querido, em vez de recordar continuamente o acontecimento que a aflige, mas não consegue. Composto também por uma única estrofe, “If recollecting were forgetting” apresenta algo interessante a ser observado. Particularidades à parte, esse poema também apresenta mais um jogo exímio e, ao mesmo tempo, direto e simples de Dickinson, no

qual ela deixa transparecer o que primeiro parece ser um paradoxo, tornando o ato o oposto de si mesmo, alternando tanto o jogo de palavras quanto o jogo de significado, como em uma intensa movimentação.

A chave é dada pelos pares opostos, de lembrar e esquecer, repetido e invertido, em que quase sempre um é considerado positivo, enquanto seu oposto é geralmente considerado negativo, numa percepção de que tanto o esquecimento como a lembrança implicam o seu inverso. “*If recollecting were forgetting*” é uma balada breve, construída em oitava, com esquema de rimas organizado nos primeiros quatro versos de forma regular, com rimas emparelhadas, ABAB, *forgetting/recollecting*, *not/forgot*, além de uma rima interna formada pelo mesmo par de rima pobre externa do verso 1 e do verso 3. Os últimos quatro versos apresentam apenas um par de rima cruzada. Nesses mesmos versos, a poeta trabalha com aliterações e anáforas.

Esse poema apresenta uma construção respaldada na repetição, no uso de anáforas e de versos com a mesma organização sintática, resultando em uma regularidade. Contudo, é possível dividir o poema em duas partes distintas. Na primeira parte, correspondente aos quatro versos iniciais, temos duas ocorrências da conjunção condicional *If*, que, como o próprio nome evidencia, expressa uma ideia/posição de condição; assim, confronta as relações entre *recollecting/forgetting* e sustenta uma tensão entre os opostos. Nessas duas ocorrências, tem destaque a condição de uma para a outra, levando-nos a perceber, pelo menos numa primeira leitura, que se estabelecem como linhas de valor equivalente no poema. Na segunda parte do poema, esse confronto volta a acontecer, reforçado mais ainda pelo uso anafórico do conectivo *And*. Aqui, a poeta faz uso de adjetivos e verbos que, introduzidos a partir do quinto verso, tornam-se agentes contrastantes e resultam até mesmo numa ideia irônica – *miss = merry – mourn = gay*. O interessante dessa passagem é que é transmitido de forma aliterativa o jogo entre *miss* e *merry* sugerido por Dickinson, “*And if to miss were merry*”. A similaridade sonora desse verso é lembrada com a palavra *mourn* na sequência, e que Dickinson usa para caracterizar o sentir ou o expressar da tristeza. Ademais, os dois versos finais, “*How very blithe the fingers / That gathered this, Today!*” dá a esse confronto intenso que perpassa o poema uma função de voltar-se ao momento, como se retomasse o fio dos pensamentos conturbados, e isso é até mesmo reforçado pelo emprego da exclamação e maiusculização do advérbio *Today* com que se conclui o poema.

Quanto ao ritmo e à métrica, vale destacar que Dickinson utiliza o metro de balada,<sup>3</sup> organizando-o de maneira a se apresentar num padrão de versos em tetrâmetros nos versos ímpares e trímetros jâmbicos nos versos pares. Desse modo, o poema é construído de modo a alternar entre quatro e três pés métricos, cada pé se apresentando, então, com uma sequência entre uma sílaba átona e uma tônica. Esse ritmo se dá de forma mais acelerada na primeira parte do poema, devido à sua organização em versos tetrâmetros trocaicos. Podemos relacionar isso ao fato de o eu-lírico repisar as lembranças que já experienciou e que ainda o fazem sofrer, tendo em vista as repetições dos verbos *recoletting e forgetting*. Ademais, essas palavras concedem um tom de naturalidade e de simplicidade, por pertencerem a um registro informal e bastante comum da língua inglesa, embora a inquietação, a preocupação pela maneira de dizer que a poeta analisa os opostos em seus versos também se firme.

Em seguida, analisamos a versão em língua portuguesa a fim de apreciar o resultado na língua-alvo:

*O Anticrítico*

Se recordar fosse esquecer,  
Eu não me lembraria.  
Se esquecer, recordar,  
Eu logo esqueceria.  
Se quem perde é feliz  
E contente é quem chora,  
Que alegres são os dedos  
Que colhem isto, Agora!

(CAMPOS, 1986, p. 112)

“If recollecting were forgetting” é sem dúvida um interessante exemplo da extrema síntese e cuidado com a linguagem que tanto Augusto de Campos admira em Dickinson. O tema da reflexão emocional ocorre por todo o poema. É possível percebê-lo nos jogos vocabulares e no dilema refletido pelo eu lírico, através das repetições (recordar/esquecer) e das inversões ao longo do poema. A tradução de Campos, publicada pela primeira vez no livro *O Anticrítico*, de 1986, manteve-se atenta aos aspectos formais do poema, como métrica, ritmo e rima. Nessa proposta tradutória, ele adota versos octossílabos e hexassílabos em correspondência ao metro da balada de Dickinson, o que

---

<sup>3</sup> Paulo Henriques Britto, em seu artigo “A tradução para o português do metro de balada inglês”, discorre sobre a adoção do metro da balada por Emily Dickinson em toda a sua obra.

---

mostra sua devida atenção ao uso da forma do poema-fonte como uma das grandes prioridades de seu projeto tradutório. Acerca do ritmo, a acentuação dada pelo tradutor destaca-se pela forma padronizada que permeia o poema. Em geral, o tradutor escolhe e adota a alternância entre palavras oxítonas, *recordar, esquecer, feliz*, e as paroxítonas, *lembraria, esqueceria, contente*. Essa padronização pode estar relacionada ao fato de Campos reconhecer nesse poema de Dickinson a relevância do seu ritmo e também de sua harmonia como fatores expressivos para possibilitar, inclusive, a musicalização em sua totalidade.<sup>4</sup>

Seguindo para o esquema de rimas, observamos uma leve diferença entre o original e a tradução de Campos. A estrutura apresentada por Dickinson condiz com o que é proposto pelo metro da balada, a primeira parte do poema apresenta versos com esquema de rimas em ABAB, e na sequência xCxC, todas perfeitas. Campos optou por elaborar um esquema de rimas ABCB, mas manteve a rima interna com a repetição dos verbos *recordar/recollecting* (versos 1 e 3), e *esquecer* de forma invertida. Na sequência, o tradutor dá continuidade ao jogo rímico e mantém as rimas externas do poema fonte: *gay/today – chora/agora*. Se nos atentarmos para o efeito de suas escolhas para a primeira parte do poema, que em inglês apresenta os versos “If recollecting were forgetting, Then remember not, And if forgetting, recollecting, How near I had forgot”, e em português se apresentam como “Se recordar fosse esquecer/Eu não me lembraria/Se esquecer, recordar/ Eu logo esqueceria”, é possível notar não só um aspecto encantador em termos de musicalidade como também atestar o esmero do tradutor em recriar os aspectos formais, junto a uma sensibilidade em retomar o jogo de significados.

Nesses mesmos versos, a emoção/inquietação se faz presente na tradução de Augusto de Campos, quando ele recria a tristeza engendrada por Dickinson na construção dos jogos de palavras, empregando os opostos (*recollecting/forgetting, remember/forgot*), usados ainda como um recurso de repetição dos primeiros verbos. A ênfase é dada aos verbos, *recollecting*, como forma de usar a memória para tomar consciência (de alguma coisa ou alguém) e, *forget*, como algo a se deixar para trás involuntariamente, repetindo-os nos versos 1 e 3. Nesse caso, então, Campos recria esse par contrastante seguindo o mesmo padrão de repetição, porém com sua forma no infinitivo do português – *recordar/esquecer* –, mas que está diretamente relacionado ao sentido do inglês. A escolha do tradutor pelos verbos no infinitivo segue a regra gramatical do português, pois

---

<sup>4</sup> “If recollecting were forgetting” compõe a faixa número 10 de um total de 13 poemas traduzidos por Augusto de Campos e musicados por Cid Campos. Disponível em: [http://www.cidcampos.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=43](http://www.cidcampos.com.br/sec_discografia_view.php?id=43). Acesso em: 12 nov. 2020.

---

ambos os versos são iniciados pela conjunção condicional *Se*, fazendo uso dessa exigência.

Em outro par de verbos, *remember/forgetting*, a poeta aproveita a similaridade de significado do verbo *remember* com *recollecting*, mas com uma sutil diferença, pois, nesses dois verbos fica subentendido que alguém se lembrou de algo e falou sobre aquilo – a lembrança fez parte de uma conversa. *Remember* pode inclusive ser usado dessa forma, mas não deixa esse significado implícito, o que faz com que *recollect* seja um pouco mais específico. Campos verte esse par de verbos *remember/forgot* para o futuro do pretérito (lembraria/esqueceria) em língua portuguesa. Foi uma escolha acertada, pois conjugados dessa forma o tradutor ganhou em aspecto musical no poema.

Na segunda parte do poema, o pensamento é dado pelos termos de ausência/falha e lamentação, alternados nos versos 5 e 6 *miss/mourn* (“And if to miss, were merry, And to mourn, were gay”). Ambos estão semanticamente relacionados. Assim, se considerarmos também a primeira parte do poema, percebemos que Dickinson brinca com a sinonímia do par *recollect/remember*, dando continuidade nesses versos com os verbos *mourn/merry*. Ao compararmos com a tradução de Campos, percebemos que suas escolhas para esse par de verbos traduzidos por *perde e chora* atendem à possibilidade de ligação ao contexto semântico, embora em língua portuguesa não funcionem como sinônimo um do outro.

Para as aliterações propostas por Dickinson nesses versos – *miss, merry, mourn* -, Campos opta por seguir com o jogo do Q/C das aliterações nas palavras *quem* (2x) e *contente*. Esse recurso é mantido pelo tradutor inclusive dentro do mesmo âmbito contextual do poema-fonte. Outro recurso que também se faz presente em sua tradução são as anáforas utilizadas pela poeta: *And [E]* usada em dois versos seguidos (5 e 6) como uma considerável forma de enfatizar a soma insistente do pensamento. Campos as utilizou, repetindo-as, no entanto, nos versos 7 e 8, vertidas para *Que*. O interessante desse deslocamento das anáforas feitas por Campos é que assim o tradutor faz um jogo e ganha duplamente, ou seja, além da manutenção do recurso da repetição, o uso do *enjambement* usado por Dickinson é preservado no poema traduzido. Portanto, nessa proposta tradutória, constatamos que Augusto de Campos alia o cuidado com os aspectos formais do poema, rimas, anáforas, aliterações e ritmo a uma sensibilidade em corresponder aos mesmos engenhos emocionais do universo do ser humano descritos por Dickinson.

#### **4 Considerações finais**

Nessa amostra, Campos procura atender à variedade dos elementos importantes de sua poesia – como o ritmo, a pontuação e o uso dos travessões – são lidos/traduzidos e permanecem evidentes na sua recriação. Porém, em relação à síntese e à condensação, aspectos tão característicos da poesia dickinsoniana, Augusto de Campos mostra-se mais cuidadoso, pois, apesar de existir uma grande identificação com determinados poemas, muitos deles apresentam resistência a uma tradução emotivamente eficaz, não obtendo uma solução feliz – e para fugir dessa pressão, o tradutor declarou preferir não traduzi-los.

Assim, compreendemos que nesse trabalho de Augusto de Campos como tradutor de Emily Dickinson, com efeito, o poeta/tradutor estabelece um projeto de tradução-arte, ao apresentar toda a sua experiência em torno da tradução de poesia e cumprir a tarefa de recriar a regularidade formal, sem, no entanto, provocar mudanças extremas na rede semântica dos poemas. Ademais, podemos ainda considerar que o tradutor vê na poesia de Dickinson objeto de grande substância e, também, de complexidade, e encantado pela sua poesia entrega-se à tarefa de avivá-la em português, e, mesmo “[...] não tendo a pretensão de acertar sempre”, reivindica “[...] essa espécie de liberdade” para suas “[...] interpretações tradutórias.” (CAMPOS *apud* DICKINSON, 2015, p. 25).

Com base na análise de sua tradução e em atenção aos aspectos aqui analisados, podemos conceber o seguinte panorama: Augusto de Campos trabalha a tradução do poema de Emily Dickinson privilegiando os elementos formais. No trabalho de crítica comparativa entre o poemas e a tradução, foram preservados pelo tradutor tanto o número de estrofes e versos do original e o esquema de rimas como a pontuação, o uso dos travessões e dos substantivos capitalizados. Esse último elemento é atribuído a certas palavras para provocar um aspecto essencial dentro de sua poesia e do contexto do poema.

Outro aspecto importante diz respeito às aliterações, visto que Campos se vale de um sistema de compensações, construindo outras combinações aliterativas para que se mantenha o jogo sonoro do poema-fonte, ainda que versos à frente, mas sempre que possível dentro do mesmo campo textual. Da mesma forma, pensando a importância do significado do poema, junto ao cuidado pelas escolhas semânticas que sustentam o poema-fonte, o tradutor aproxima-se literalmente do texto dickinsoniano, por meio do uso de notáveis jogos vocabulares, jogando inclusive com uma linguagem densa sobre temas que transitam do real ao imaginário humano. Como destacamos, Augusto de

Campos procura recriar esses jogos, mesmo sendo uma tarefa difícil, dada a complexidade em se encontrar termos semanticamente semelhantes àqueles que foram usados em inglês pela poeta e cujas provocações/intensidades também produzissem as mesmas potencialidades de sentido. Nesse processo, as compensações são fundamentais, o que é contemplado no pensamento do tradutor.

## Referências

CAMPOS, Augusto de. **Verso Reverso Controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

CAMPOS, Augusto de. **O Anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 44-48.

CAMPOS, Augusto de. O ‘vocalista’ da alma e da forma. **Jornal da Unicamp**, Campinas, n. 417, ano XXIII, p. 5-8, 2008.

DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson**: não sou ninguém. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson**: não sou ninguém. Tradução de Augusto de Campos. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

OSEKI-DEPRÉ, Inês. Questões sobre a tradução de “Elegy: going to bed” de John Donne. Entrevista com Augusto de Campos. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 285-295.

SOUZA, Ana Helena. A Urdidura Subjacente: recriações de poemas de John Donne. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 269-284

Recebido em: 23 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021

---

Benedita Teixeira Gama  
E-mail: benegama@hotmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7656-1099>

---

## **Augusto de Campos, intersemiose de uma imanência**

### ***Augusto de Campos, intersemiosis of an immanence***

Luciano Barbosa Justino

Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, Paraíba, Brasil

**Resumo:** Meu objetivo neste artigo, com base numa visada geral da obra de Augusto de Campos, é discorrer sobre o que considero três estratos fundamentais da poética do autor, que, se observados em conjunto, constituem o que aqui chamo de intersemiose de uma imanência. Para tanto, precisei problematizar os lugares-comuns de certas leituras, a começar pelo conceito de imanência aplicado à obra do autor. Daí o duplo movimento do artigo, situar o autor e sua obra como diferença posicional em face da crítica sua contemporânea e após; e demonstrar como a intersemiose constitutiva retire a pertinência de qualquer formalismo.

**Palavras-chave:** Augusto de Campos; Imanência; Intersemiose

**Abstract:** Based on an overview of the Augusto de Campos' work, my aim in this article is to discuss what I consider the three fundamental strata of the author's poetics, which constitute what I call intersemiosis of an immanence, if observed together. In order that, I had to inquiry the commonplaces of certain readings, starting with the concept of immanence. Therefore, this article comprehends two movements; not only situating the author and his work as a positional difference in the face of his contemporary criticism and after, but also demonstrating in which way the constitutive intersemiosis withdraws the relevance of any formalism.

**Keywords:** Augusto de Campos; Immanence; Intersemiosis



O que pensas de poesia concreta, perguntei, eu, a mim próprio. E, respondi: - Não penso nada, nem nada se pode pensar, nem nada se pode dizer.  
Antônio Boto, *Diário Carioca*, 10/02/1957

Antes de mais nada a nova corrente não deve ser levada a sério  
Tito Mendes, *O Jornal*, 15/02/1957

Nos muitos encontros que sempre tenho com a Poesia Concreta, e com a poesia de Augusto de Campos em particular, elas me afetam por sua intersemiose, por seus diálogos com outros autores e com outros sistemas de linguagem, mas ainda mais por sua imanência, por sua densidade, por seu peso de “objeto”, de objeto que é signo.

Uma poética da busca por um grau imanente da linguagem, mas a imanência de uma intersemiose que lhe é constitutiva, em tudo contrária a uma suposta imanência do texto em si mesmo, desdobramento do velho formalismo, como quis sugerir uma parte significativa da crítica ao Concretismo e que, pasmem, permanece nela, elegendo uma cegueira como vitória sobre a visão, ou melhor, sobre a cisão.

Trata-se de outra imanência, que “não se refere a uma coisa qualquer como unidade superior a todas as coisas, nem a um sujeito como ato que opera a síntese das coisas”, para usar as palavras de Gilles Deleuze (2016, p. 179). Nem texto nem sujeito em si mesmos, antes as relações que tecem e com o que operam, porque é o próprio acontecimento que faz vibrar, “na pele do papel”, as mediações em torno das quais qualquer relação de hierarquia, anterioridade ou transcendência, sob o controle da autoridade do texto e de seu autor, é tapeação.

Ao contrário, o poema é de alguma maneira índice das mediações que engendra, “um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar”, (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 137), e que é, só é, repita-se, a toda vez relação, intersemiose.

A poética de Augusto de Campos é uma poética do lugar; e do tempo, encara a história como um problema irrecusável. O devir da história é o dado inegociável, sempre a estar aí, no presente, que é, a toda vez, ancestralidade e potência.

Daí aceitar eu, vá lá, o termo da crítica, imanência, mas vendo, ou melhor, sentindo nele outra coisa.

Intersemiose de uma imanência: o que escorre para fora de toda substância, seja do sujeito, seja do objeto, seja de supostos significados que lhes paralise numa imagem para sempre a mesma. Para usar as palavras de Félix Guattari noutro contexto, uma

imagem “que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável” (1999, p. 68).

O Concretismo tem sido, ainda, lido muito nesta imagem. Uma imagem que não seja uma “encruzilhada de caminhos” não nos serve.

É na perspectiva de um poema não puramente “verbal”, “poético” ou qualquer termo correlato, que eles me afetam, e que chamo de intersemiose de uma imanência.

## 1 “E então, o que quereis?”

Os poemas de Augusto de Campos implicam os próprios modos de produzi-los. Interessam menos à literatura, sem deixar de ter com esta, lógico, uma relação umbilical, e mais a uma teoria geral dos signos.

Uma análise de sua obra que tomasse apenas os poemas em livro traria um equívoco de base. Sua obra se espalha, parte relevante de seus poemas impressos faculta uma migração pra outro meio, exercício que muitas vezes o próprio poeta fez. Como se sabe, há poemas com 3 versões, em livro, sonora e em vídeo.

Ora, se se trata de uma poética que implica inescapavelmente a história e os meios, o livro e a semiose peculiar instaurada pelo poema escrito é aqui também fundamento, fundamento crítico, de uma verdadeira filosofia do código alfabético, cuja consequência é uma escrita crítica de si mesma, de seu próprio logocentrismo e de seu apreço às autoridades do texto e do autor.

Com o *Poetamenos*, de 1953, Augusto de Campos “semiotiza” os espaços mortos da escrita, a escrita é pródiga em espaços mortos. A literatura já não podia dar conta de uma semiose que não se confinava ao enunciado mas que implicava os rastros da própria enunciação, incorporando o ruído e a afasia, mas também os timbres da cor num espaço que se torna sensível e se dobra.

Augusto de Campos dará estruturalidade a uma anti-tradição que começa com Sousândrade? Sim. E não. O devir da Poesia Concreta é muito anterior ao século XIX, terá existido desde sempre, está na origem da própria escrita.

É sintomático, portanto, que ela tenha vindo, desde o começo, acompanhada de um arcabouço teórico crítico que lhe é indissociável. E esta instigante “práxis poética” surgiu ancorada em um aporte conceitual que aliava a poesia e a literatura de vanguarda

européia, ela mesma um tanto deslocada nos anos 50, a um variado e denso substrato intelectual e artístico que pensava agora o “poético” e o “literário” não com base na instituição discursiva da literatura, mas em conceitos colhidos na semiótica, na teoria da informação e da comunicação de massa, mas também das artes plásticas, da música dodecafônica e serial.

A Poesia Concreta retomará o longo debate marginalizado nos finais do século XIX entre poesia, arte e ciência. Partindo sempre de uma leitura contemporânea dos meios, e da literatura como um gênero do discurso indissociável de um certo meio ambiente, uma obviedade raramente levada em conta, Augusto de Campos retoma a diferença pré-grega (pré-escrita fonética e pré-Platão) que ainda não tratava como identidades estanques a articulação da língua, com a ciência, a tecnologia e a arte.

A “ética total perante a linguagem”, que os concretos vão propor num manifesto de 1956, se alinhará, no ato mesmo de migrar para outro meio-suporte, passagem ou problemática colocada por todo poema concreto, com um referencial teórico-crítico em afinidade com a pesquisa científica, inclusive das chamadas ciências duras.

O poema concreto recusará a diferença estabelecida *a priori* pela crítica de poesia sua contemporânea entre uma suposta substância interior do artista e a objetividade inumana das tecnologias.

Premissa do poeta concreto: a materialidade da cultura contemporânea mostra que a troca sempre foi material, que o homem vive num habitat permeado de técnicas e nenhum signo ou discurso se deu à revelia de um meio ambiente.

Por isso, ela possui um aspecto fortemente utópico, de uma práxis que liberte dos usos clichêzados, tendo a poesia como ponta de lança de uma nova ordem das coisas, da arte e as próprias tecnologias. Simbólicos por natureza, os meios eletrônicos impõem ao seu usuário, para poder manipulá-los criticamente, a pesquisa científica como parte integrante do próprio signo “produzido”, ou “encontrado”. No *Poetamenos*, que, repita-se, é de 1953, a matemática da composição é inseparável da temática do amor e do desejo.

Assim, a “explosão posta a funcionar” que foi o Concretismo, acusado inclusive de ser avesso à linguagem verbal, sempre trouxe um sentido forte da escrita. A autotelia, a mônada que é todo texto literário, os rituais profanos da crítica, a autonomia do enunciado, frutos maiores da autonomia da literatura, culminância do uso mais avançado

do código alfabético que o ocidente já produziu, estão sempre presentes, sem os quais a Poesia Concreta não teria tomado a forma em processo de um projeto crítico.

Augusto de Campos e seus colegas de Noigandres são poetas da escrita, e foi justamente de dentro da própria escritura literária, na escolha desses outros da literatura, que estão no literário por uma relação em muitos aspectos paradoxal, que o grupo fez a desleitura problematizadora de Stephane Mallarmé, James Joyce, Ezra Pound, Oswald de Andrade, Vladimir Maiakovski, Sousândrade, a partir da qual estabeleceram uma cisão produtiva com a dominante escrito-fonética.

O estudo das consequências epistemológicas, semióticas e políticas desencadeadas pela ruptura de Noigandres ainda não recebeu a atenção que merece no Brasil, que dê conta de sua articulação para além da instituição discursiva da literatura propriamente dita.

Em Augusto de Campos, a partir de 1953, os “poemas”, ainda bastante escriturais, em *O rei menos o reino*, por exemplo, incorporam o uso da cor e semiotizam o espaço branco da página. *Poetamenos* abre uma nova ética da leitura.

O poema passa a não ser mais regido por um dispositivo técnico dominante e unificador, a escrita fonética do livro de poemas, e incorpora modelos semióticos “marginais” para a semiose “literária” e “poética”, afim à música, erudita e de massa, e à televisão, mas também ao holograma e ao cartaz.

Se não se pode reduzir a história do homem à história de seus meios, nenhuma abordagem das culturas, e da literatura em particular, pode prescindir ou passar ao largo deles. Daí a importância, que os próprios poetas concretistas fizeram fazer circular, de uma semiótica não confinada em uma semiologia baseada no modelo da língua, mas capaz de dar conta de formas complexas, híbridas, deslocantes, com suas implicações materiais, sociais, afetivas, perceptuais, políticas.

É a consciência disso que faz nascer, como se *a posteriori*, os temas vetores de sua poética: afasia, angústia, morte, mudez, fechamento, solidão. Dominantes pontuais, constâncias sempre conscientes do efêmero, do movimento que constitui o que é vivo.

O poeta reconhece, enfim, que o campo do possível é limitado em grande escala pelo campo do disponível, e o disponível contemporâneo é feito de dispositivos que exigem um aporte conceitual e teórico diferente.

Como dito anteriormente, sua densa relação com tudo o que envolve as linguagens e os meios, novos e antigos, o coloca de frente com os muitos devires da história. A história é uma espécie de estágio da expansão, tempo múltiplo, contínuo e descontínuo, pessoal e social, existencial e coletivo; o poema desloca o puramente histórico pela potência de sua duração enquanto signo, e signo que vibra, e por sua reconfiguração nos espaços das recepções possíveis, trazidas para dentro do próprio texto.

O enraizamento do poeta em seu “meio”, naquilo que está entre, no interior e ao redor dos ditos e dos corpos, é o de um campo minado, “um não de pedra”. Essa radical consciência de lugar está sempre em face de seu próprio fora.

A diferença da grande poesia moderna e do oba-oba contemporâneo da “não-poesia” está na indicialização, afásica e cheia de mortos, de um nomadismo no qual se dialetizam a segurança de fixar-se e a busca por deslocamento, pelo apelo recorrente à alteridade.

Em *Tour* de 1994, que explorei em outro lugar (JUSTINO, 2009), a melancolia da morte não se separa do “barulho da festa”, um poema do luto, o Concretismo é uma poética do luto, um luto com o peso, como todo luto, da imanência de um espaço vazio, onde algo ou alguém pulsa, cintila e emite sons nasais.

Como verdadeira mudança de paradigma, como nova ecologia pra uma nova semiosfera, *Poetamenos* e os seus desdobramentos, só podia aliar a práxis poética à reflexão sobre ela, teoria, arte e técnica. Ao assumir todas as conquistas da escrita e do racionalismo, colocava-os a andar, enraizados no “atual”, mas num atual que se desdobra, que escorre naquilo que, em via de tomar consciência definitiva, remete dialeticamente a escrita a suas lateralidades, a seus estratos de profundidade e superfície, a seus ritmos de velocidade e estagnação, a suas intensidades. Nômade em muitos aspectos, *Poetamenos* faz deambular modelos cognitivos, perceptuais e sensoriais; a semiose nova lança nova luz sobre as velhas.

A condição de emparedamento que um crítico importante vai imputar à Poesia Concreta deve-se ao fato de o Concretismo ter transformado em problema os rituais da literatura oficial, “o castelo encantado da criação pura”, pra citar livremente Pascale Casanova (2002), historicamente alienado quanto a estes mesmos rituais e a suas mediações.

A problematização da semiose como processo em sua inevitável relação com os “dispositivos”, semióticos e tecnológicos, mas também institucionais e de capital cultural, estará sempre posta nos próprios poemas.

O “mui amigo” Platão parece ter visto, desde o princípio, o quanto a poesia dá a ver as mediações entre o homem e o mundo. Ela apareceu para ele claramente, clara sombra, em sua dimensão demasiadamente humana, que não se aliena de um sentido todo seu de sua própria semiosfera, que nunca é a “ideia” simplesmente, formas que se elevam, formas angélicas e esvoaçantes, mas sempre “formas que caem” (a expressão é de Platão), formas que se materializam.

Para usar a expressão de Michel Maffesoli (2001, p. 20), a poética de Augusto de Campos é de uma “razão sensível”, intersemiótica e intercultural, mais complexa e mais crítica que a razão abstrata do filósofo. A tão versada obra de Platão em sua condenação do poeta e da poesia tem um elo invertido com a Poesia Concreta, e o filósofo, a exemplo de um crítico como José Guilherme Merquior, atira no alvo errado e acerta. Num único gesto era necessário afastar a *poiesis* enquanto mediação e inventar uma noção de escrita que não se apresentasse no que ela é: marca, resto, rastro.

*Poiesis* e escrita serão para Platão duas marcas fantasmiais do mundo, era preciso enclausurá-las: uma na subjetividade outra na *phoné*. Augusto de Campos diz não ao platonismo e ao poeta “mensageiro”, pela razão sensível e pelo poeta “mediador”: “o mensageiro sobrevoa o espaço, o mediador o habita” (DEBRAY, 1995, p.14).

## **2 3 estratos hipotéticos + 1**

Penso em 3 grandes ordens de coisas, por falta de uma palavra melhor, para dar conta de uma visão geral da poética do autor.

Chamo-os, pra pensar a poesia de Augusto de Campos, provisoriamente e também por falta de uma palavra melhor, 1) laborativo; 2) processual; 3) experiencial. São 3 ordens de coisas que se atravessam, às quais, talvez, se deva acrescentar uma quarta, que não vou tratar aqui, que estou chamando de “midiática”, uma palavra valise, que se acentuou com a chegada à presidência de Jair Bolsonaro e seu séquito de prosadores.

Pode-se pensar a trinca como estados da poética do autor, como dominantes provisórias, e até geracionais. Mas mais bacana é entendê-las como estratos, contínuos e/ou concomitantes.

Os 3 estratos permitem várias entradas e saídas, a partir de diferentes focos de interesse, que são complementares, explorei-os com mais calma em outro lugar (JUSTINO, 2015), aqui apenas anuncio-os em linhas gerais.

O primeiro estrato é o da produção. O “poema” elabora o meio, encontra um estado de coisa, uma multidão de signos e de sujeitos. Vejo isso em “Poema do retorno”, de 1949; “Onde a angústia roendo um não de pedra” e “Ofertório”, de 1950, “Ovo novo”, de 1956. Mas não apenas neles e nos outros deste estrato, também em poemas posteriores, como “Tvgrama I (tombeau de Mallarmé)” (1988) e a versão sonora de “Tensão” (1995).

O índice, que Platão sacou e condenou nos poetas homéricos, é o objeto imediato do signo neste primeiro estrato. Os substantivos concretos e a semântica da ação no “Poema do retorno”, por exemplo, e todo o imaginário da escavação, de um devir vegetal e orgânico da forma. Sob outro aspecto, a letra é a própria matéria do conteúdo, o espaço movimenta-se e vibra, escorre ao fixar-se. A busca de uma dupla materialidade, formas, texturas, densidades, as cores.

O “Poema do retorno” não é Poesia Concreta, não porque não assuma a “fôrma da imagem”, até porque a Poesia Concreta não é propriamente uma poesia da imagem, mas nele já se vislumbra a ética da forma do Concretismo. A partir deste momento, só é possível, pelo menos em princípio, abordar o “poema” encarando sua literalidade porque a significação não se separa do peso que a sustenta. 40 anos depois, em “Tvgrama I: tombeau de Mallarmé”, a última letra é uma ferramenta: *V*, que escava os devires da memória, “Ah Mallarmé”, e do esquecimento, TV TV TV TV.

Podem ser incluídas neste estrato da poética do autor as versões impressas de “Pluvial” (1959), “Caracol” (1960), “Código” (1973) e “Miragem” (1975), as versões em vídeo de “Rã de Bashô” (1998) e de “Sem saída” (2000), a versão sonora de “Cor som” (1994).

O segundo estrato, são suas estratégias de leitura e interpretação. É aqui que se ramifica o diálogo com outras expressões artísticas, sobretudo a pintura e a música, num primeiro momento, e com a televisão e o computador posteriormente. É neste estrato que

inclui os trabalhos de crítica literária e de tradução do autor, cujos pontos de maior tensão criativa são provavelmente a “Revisão de Sousândrade”, publicada já em 1964 a 4 mãos com Haroldo de Campos, e as “Intraduções”, publicadas pela primeira vez em 1974.

Os “poemas” começam a ser expostos em museus e galerias; publica-se um livro sobre música popular de vanguarda, o tropicalismo; acentua-se a tradução de poetas e escritores de pouca circulação no Brasil e que destoam da tradição literária nacional. O livro sobre Sousândrade vai de uma certa forma reconfigurar a tradição poética brasileira. Assim, Augusto de Campos passa a se aproximar mais de artistas plásticos e músicos, que propriamente de poetas. São emblemáticos desse segundo estrato os “Popcretos”, produzidos para a exposição organizada por Waldemar Cordeiro na galeria Atrium em dezembro de 1964.

“Olho por olho” é um poema colagem, recortes de sinais de trânsito, olhos, lábios e unhas, nenhuma palavra. “Autoria”, “originalidade”, “autonomia” lhe são estranhos.

Sobre as “Intraduções” escreve o poeta em *Margem da margem* (1998, p. 175):

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a lei antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar na pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Ou que minto que sinto, como diria ainda uma vez, pessoa em sua persona.

O princípio de autoria é antropofagicamente deglutido e tornado outro, “dor por dor, som por som, cor por cor”, uma outra subjetividade, cuja identidade é a própria relação, a articulação, às vezes bem-humorada, sempre crítica e não raro enigmática, entre história e tradição numa perspectiva abertamente contemporânea, entre uma “poética histórica” e a apropriação da história. Há necessariamente algo de coletivo e de “carne-multidão” nesse processo tradutório deliberadamente impuro, diaspórico, alteritário.

“Sol de Maiakóvski”, um quase-manifesto de uma teoria da Intradução, faz-se atravessar por uma horda de vozes, da alta literatura à cultura de massa, do kitsch ao gênio individual. Migração intracódigos, dialética da errância.

Neste estrato insiro, além das “Intraduções” e dos “Popcretos”, “Caixa preta” (1975), poemas-esculturas com Julio Plaza, “Não” (1990), a versão em vídeo digital de “Cidadecitycité” (2003), “Poesia é risco” (1985), “Mercado” (2002), além dos trabalhos

críticos Re-visão de Kilkerry, em colaboração com Haroldo de Campos (1971), e Pagu (1982).

Também incluo neste estrato dois importantes trabalhos de crítica de Haroldo de Campos, “O sequestro do barroco na Formação da literatura brasileira”, (1989) e “Ideograma” (1977), e “Semiótica e literatura” (1964) de Décio Pignatari, textos fundadores do que estou chamando de intersemiose da imanência.

O terceiro estrato da poética de Augusto de Campos é sua performance de leitura, o modo como faz escorrer a atividade do olho pra experiência ativa, o “direito do texto” pro “direito do leitor”, para usar a meu favor os termos de Catherine Tauveron (2013).

Para além da experiência de um leitor solitário, tem-se todo o processo semiótico atravessando e refazendo sujeitos, materiais, vias de circulação, espaços e “demarcações” sociais, estratificações históricas e políticas.

Uma das críticas mais repetidas ao Concretismo e, por extensão à poesia de Augusto de Campos, é uma suposta frieza decorrente da ausência de lirismo, uma suposta morte da subjetividade versada em poemas duros e racionais, verdadeiros poemas sem sujeitos, logo sem desejo, sem afeto, sem experiência leitora.

Ora, “Anticéu” (1984) performatiza uma outra produção de subjetividade, uma outra mediação sujeito/objeto numa outra ordem de signos e coisas, que os inscreve no ato mesmo de ler, um ato que é sempre um encontro para tocar a “pele do papel”, deixar marcas, fazer do braille um tambor. “Anticéu” não aceita uma recepção contemplativa, “estética”, não é feito pra retina, antes indícializa um processo semiótico único e irrepitível.

Trata-se de um poema objeto que de tão “concreto” faz ver o invisível, “ex-estrelas em braille”, e o vazio de uma recepção tátil, corporal e, em muitos aspectos, manual. Não se trata, contudo, ao reencarnar um sentido do toque no ato de leitura, leitura-ato, de retornar a um momento pré-escritural da taticidade. É dentro da escrita fonética mesmo, absorvendo e absorvido, que o háptico se exerce.

No mesmo sentido mas com consequência diferentes, “Colidouescapo” é a anti-obra do provável e do aleatório, cuja abertura máxima se dá na dobradura da emissão e da recepção, o ser do poema é ser infinitamente refeito.

A performance da leitura configura uma recepção vivencial, cheia dos afetos de um corpo que vibra e faz, ele mesmo, signo. Reeducação do ouvido, da vista, da mão,

mas que não abdica de uma ironia autofágica, que é ao mesmo tempo produção de subjetividade nova, mas também de perda e de luto, repita-se.

Os poemas deste estrato são potenciais criadores de contextos.

Os 3 estratos configuram o que chamo de intersemiose de uma imanência, cujo fim último é se cruzarem, em maior ou menor grau, na poética geral do autor, iluminando uns aos outros e revelando, a cada vez, aspectos novos, numa troca ininterrupta entre criação e crítica.

## Referências

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

CASANOVA, Pascale. **A república mundial das letras**. Tradução de Marina Appenzeller. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2002.

DEBRAY, Régis. **Manifestos midiológicos**. Tradução de Guilherme João de F. Teixeira Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

DELEUZE, Gilles. Imanência, uma vida... Tradução de Sandro Kobol Fornazari. **Limiar**, V. 2, N. 4, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 30 set. 2021.

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Tradução de Suely Rolnik. Petrópolis: Vozes, 1993.

JUSTINO, Luciano B. **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaio sobre ler o presente**. Campina Grande: EDUEP, 2015. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/x6bh8>

JUSTINO, Luciano B. Vídeo-duração: morte e antropofagia em Tour de Augusto de Campos. **Hipertextus**, n. 3, 2009. Disponível em: <http://arquivohipertextus.epizy.com/volume3/Luciano-Barbosa-JUSTINO.pdf?i=1>. Acesso em: 30 set. 2021.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. 2 ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

TAUVERON, Catherine. Direitos dos textos e direitos dos jovens leitores. Tradução de Marcello Bulgarelli. *In*: ROUXEL, Annie et al. **Leitura subjetiva e ensino de literatura**. São Paulo: Alameda, 2013.

Recebido em: 30 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021

---

Luciano Barbosa Justino  
E-mail: [lucianobjustino@hotmail.com](mailto:lucianobjustino@hotmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8274-9629>

---

## **A Antiliteratura de Augusto de Campos: Passagens entre Linguagens e Mídias**

### ***Augusto de Campos's Anti-Literature: Passages Between Languages and Media***

Adam Joseph Shellhorse

Temple University, Philadelphia, Pennsylvania, United States of America

**Resumo:** Este ensaio examina a recepção, trajetória, filosofia e as dimensões estéticas da poética do renomado escritor brasileiro Augusto de Campos dos anos 1950 até o presente. Na contramão das leituras que reduzem Campos ao concretismo, mostro como sua poesia é melhor enquadrada por seu compromisso com a radicalização permanente da linguagem. É o que chamo de abertura “pós-concreta” de Campos para outras artes, poetas e meios de comunicação de massa. Ilustro como a obra de Campos, desde a década de 1960, se caracteriza pelos seguintes motivos: sua ênfase no status liminar, antiliterário da poesia e sua não-conciliação com o campo literário; sua construção de novos protótipos poéticos; seu empenho em conduzir a poesia a um espaço intermédio, interdisciplinar, fundindo o verbal com o não-verbal; sua fidelidade à sintaxe gráfica, não-discursiva, analógica e isomórfica do concretismo; e seu esforço de recuperar e reinventar práticas poéticas e artísticas experimentais do passado, de Arnaut Daniel a Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, Oswald de Andrade, Vladimir Mayakovsky, James Joyce, E.E. Cummings, Anton Webern, Marcel Duchamp, John Cage e Emily Dickinson. Considero quatro tensões fundamentais em jogo em Campos: entre poética e política, concretismo e outras artes, tradução e criação, e o compromisso de Campos de enfrentar o “risco” da poesia, ou seja, sua aventura nos espaços não-poéticos da era digital e tecnológica. Concluo com uma avaliação da concepção de Campos do poema como um agenciamento polifônico que combina diversos sistemas de signos — da propaganda, pop e YouTube à música de vanguarda, poesia e pintura. Através da apropriação antiliterária da mídia, o poema renova a fala, a linguagem e a arte propriamente dita para tornar a humanidade mais consciente do ambiente sensorial e político total em que está imersa.

**Palavras-chave:** Augusto de Campos; Antiliteratura; Poesia Concreta; Antropofagia; Poesia Intersemiótica; Poesia Brasileira

**Abstract:** This essay examines the scholarly reception, trajectory, philosophy, and aesthetic dimensions of renowned Brazilian writer Augusto de Campos's poetics from the 1950s to the present. Against the grain of scholarly accounts that reduce Campos to concretism, I show how his poetry is better framed by its commitment to the permanent radicalization of language. This is what I call Campos's “post-concrete” opening to other arts, poets, and to the mass media. I illustrate how since the 1960s Campos's work



is characterized by the following motifs: its emphasis on poetry's liminal, anti-literary status and non-conciliation with the literary field; its construction of novel poetic prototypes; its endeavor to lead poetry to an in-between, interdisciplinary space, fusing the verbal with the nonverbal; its fidelity to concretism's graphic, non-discursive, analogical, and isomorphic syntax; and its endeavor to recuperate and reinvent experimental poetic and artistic practices of the past, from Arnaut Daniel to Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, Oswald de Andrade, Vladimir Mayakovsky, James Joyce, E.E. Cummings, Anton Webern, Marcel Duchamp, John Cage, and Emily Dickinson. I consider four fundamental tensions at stake in Campos: between poetics and politics, concretism and the other arts, translation and creation, and Campos's commitment to facing poetry's "risk", that is, its venture into the nonpoetic spaces of the digital, technological age. I conclude with an assessment of Campos's understanding of the poem as a polyphonic assemblage that combines diverse systems of signs—from propaganda, pop, and YouTube to avant-garde music, poetry, and painting. Through the anti-literary appropriation of media, the poem new-mints speech, language, and art proper so as to make humanity more aware of the total sensory and political environment into which it is immersed.

**Keywords:** Augusto de Campos; Anti-Literature; Concrete Poetry; Anthropophagy; Intersemiotic Poetry; Brazilian Poetry

Augusto de Campos é um poeta seminal dos séculos XX e XXI. Inspirado pelo ditado de Ezra Pound de “torná-lo novo” e a afirmação de Marshall McLuhan de que “o meio é a mensagem”, Campos ao longo de sua carreira tem criado poemas em consonância com a sintaxe das novas mídias, desafiando a prática e a teoria da poesia tradicional.<sup>1</sup> No ensaio “Arte e tecnologia” (2015), Campos compara o poeta a um guerrilheiro insurgente que sabota as representações *readymade*, a propaganda, os estilos literários e a esclerose da mídia e da linguagem. O poeta se torna um designer de linguagem, um poeta antiliterário. De acordo com Campos, a tarefa do poeta não é se tornar um fóssil antologizado do regime literário, mas sim a invenção de novos processos intersemióticos que mesclam o verbal e o não verbal. Campos concebe o poema como um agenciamento polifônico que combina diversos sistemas de signos — da propaganda, pop e YouTube à música de vanguarda, poesia e pintura. Utilizando uma multiplicidade de mídias para forjar novas técnicas que exploram as dimensões verbal, vocal e visual da palavra poética, e rejeitando a tradição lírica da expressividade subjetiva por uma abordagem minimalista, a obra

---

<sup>1</sup> Este texto foi tomado do meu ensaio mais longo, “Augusto de Campos” (2019), agora revisado, em *Dictionary of Literary Biography: Twenty-First Century Brazilian Writers*. Volume 384. Eds. Monica Rector and Robert Anderson. Detroit: Gale, 2019. 69-80. Meus agradecimentos a Bárbara Simões Daibert pela sua ajuda inestimável com a revisão.

multiforme de Campos é antiliterária porque produz, com cada nova composição, processos poéticos heterogêneos que desafiam o que se entende convencionalmente por poesia (Shellhorse, *Anti-Literature* 166). Por meio da apropriação antiliterária das mídias, o poema reinventa o discurso, a linguagem e a arte propriamente dita para tornar a humanidade mais consciente do ambiente sensorial e político total em que está imersa.

A partir da década de 1950, a obra de Campos se organiza em torno de um compromisso com a radicalidade do concretismo, as heranças da vanguarda e as formas de ruptura geral. Para Campos, poemas são palavras-coisas visuais no espaço-tempo que refletem e intensificam as dimensões verbais, vocais e visuais inerentes à palavra. Essa abordagem é a base do concretismo brasileiro e da concepção do poeta como inventor de novos processos semióticos. Para qualquer poema experimental, o leitor/espectador pode considerar quais são os regimes de signos com os quais ele dialoga. Campos, ao lado dos companheiros do Grupo Noigandres, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, é responsável por criar uma nova tipologia do texto para delinear a densidade e potência semiótica da palavra poética — sua força “verbivocovisual” — e o potencial do poema para combinar, ou formar um diálogo estrutural, com diferentes mídias.

A principal produção poética de Campos está contida em *VIVA VAIA: Poesia 1949-1979* (1979), *Expoemas* (1985), *Despoesia* (1994), *Não* (2003), *Outro* (2015), bem como em *Poemóviles* (1974), *Caixa Preta* (1975) e *Poesia é risco* (1995). Os três últimos são projetos colaborativos compostos por objetos-poemas com Julio Plaza, e um CD contendo interpretações musicalizadas experimentais da poesia de Campos e traduções-arte com seu filho, Cid Campos. Comprometida com a radicalização permanente da linguagem, desde a década de 1960 até o presente, a poesia de Campos é caracterizada pelos seguintes motivos: a ênfase no status liminal e antiliterário da poesia e sua não conciliação com o campo literário, sua construção e busca de novos protótipos poéticos (cada poema procura ser “uma mínima coisa nova” (Campos, *Não* 11), o seu empenho em conduzir a poesia a um espaço intermédio, interdisciplinar, fundindo o verbal com o não verbal, e a sua fidelidade à sintaxe gráfica, não-discursiva, analógica e isomórfica, bem como seu esforço de recuperar e reinventar práticas poéticas e artísticas experimentais do passado, de Arnaut Daniel a Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, Oswald de Andrade, Vladímir Maiakóvski, James Joyce, E.E. Cummings, Anton Webern, Marcel Duchamp, John Cage e Emily Dickinson.

Caracterizada pela mutação incessante e pelo enfrentamento da crise que as novas mídias exercem sobre o status da poesia, a fase pós-concreta de Campos é marcada por

uma abertura antropofágica ao outro da poesia, à não-poesia, ao diálogo com outras artes e poetas, e aos meios de comunicação de massa. No entanto, como Campos reconhece em *Despoesia* (1994), no contexto de uma sociedade dominada pelo boom digital que ignora o ofício, o status da poesia é quase incerto. Seu compromisso com o “risco” da poesia é assim intensificado na sua fase pós-concreta, e seus livros utilizam uma multiplicidade de formatos, linguagens e materiais que desafiam os hábitos do leitor. Mesmo quando o verso retorna, os formatos espiral, caleidoscópico, multimedial e auto-reflexivo interrompem a sintaxe discursiva linear.

**Figura 1** - sem saída” (2000), de Augusto de Campos



**Fonte:** *Não: Poemas* (2003). Cortesia de Augusto de Campos.

Em *Despoesia*, Campos escreve que seus poemas vivem do conflito entre falar e calar: “cada poema é como se fosse o último e ressoa, inevitavelmente, o fracassucesso desse conflito. [É] que nós, poetas, contradizendo o filósofo, insistimos em querer falar

ali onde a razão lógica incitaria a calar ante a impossibilidade do dizer”. Desenvolver a poesia onde é impossível falar, assumir a crise da poesia e estabelecer um diálogo entre linguagens, como demonstra o “sem saída” (2000) de Campos, é o lugar onde uma nova poesia pode emergir. À medida que cada elemento do clip-poema de Campos torna-se ativo e autorreflexivo, ele aumenta a potência verbivocovisual do poema. A interação e a animação dependem da manipulação do mouse do leitor. Uma luva é lançada: não haverá compromisso, nenhum baixar a guarda. Contra a lógica linear, a identidade e a representação, o leitor deve focar e manipular cada dimensão expressiva para aprender a ler de novo. Texto-crise que leva a poesia ao limite, o “sem saída” de Campos expõe o percurso da sua poesia — depois do verso, fiel ao legado do concretismo e incansável na busca de novos processos poéticos — como uma revolução perpétua entre linguagens e mídias.

## Referências

CAMPOS, Augusto de. “Arte e Tecnologia.” **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015. 296-312.

CAMPOS, Augusto de. **Despoesia: 1979–1993.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Augusto de. “NÃOfácio.” **Não: Poemas.** São Paulo, Brazil: Editora Perspectiva, 2003. 11.

CAMPOS, Augusto de. “sem saída.” **Não: Poemas.** São Paulo, Brazil: Editora Perspectiva, 2003. 124/contracapa.

Shellhorse, Adam Joseph. **Anti-Literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina.** Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2017.

Recebido em: 22 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021

## **Entrevista a Gonzalo Aguilar**

### ***Interview with Gonzalo Aguilar***

Rosario Lázaro Igoa

Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

GONZALO AGUILAR (1964) es un crítico argentino que se ha ocupado de la poesía concreta brasileña y de Augusto de Campos por diferentes vías. Publicó *La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista* (2003, traducido al portugués en 2005), un abordaje pionero fruto de su tesis doctoral. De Augusto de Campos, seleccionó y prologó la antología *Lenguaviaje*, que cuenta con varias ediciones. Asimismo, ya había publicado las antologías *Poemas* (1994) y *Poetamenos* (2014), en colaboración con Gerardo Jorge. En cuanto a antologías de varios autores, publicó *Galaxia concreta* (1999), de Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari. En 2014, curó la muestra de Augusto de Campos *Despoemas* en Argentina. Aguilar tiene un doctorado por la Universidad de Buenos Aires. Es profesor a cargo de la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa, en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad, y Director de la Maestría de Literaturas de América Latina de la Universidad Nacional de San Martín. Es asimismo autor de libros sobre cine como *Otros mundos (Un ensayo sobre el nuevo cine argentino)* (2006) que fue traducido al inglés. Dirige, junto con Florencia Garramuño, la Colección Vereda Brasil de la editorial Corregidor. Ha traducido numerosos autores brasileños al castellano.



**Rosario Lázaro Igoa (RLI):** *¿Cómo surge la posibilidad de estudiar a los poetas concretos de São Paulo para tu doctorado, que culmina con la publicación de La poesía concreta: las vanguardias en la encrucijada modernista (2003)<sup>1</sup>, fundamental en tanto aborda de manera concomitante, y bastante pionera, la forma poética y las prácticas de vanguardia de los concretos, así como las transformaciones históricas que los marcaron?*

**Gonzalo Aguilar (GA):** Formo parte de una generación para la cual el viaje a Brasil en la adolescencia fue iniciático, por varias razones. Para los argentinos y argentinas, ir a Brasil era una aventura artística, intelectual, sexual y vital. Siempre hay una idealización del Brasil, como para ellos hay de la Argentina (y para ambos, de Uruguay). Mi fascinación con la cultura brasileña empieza durante la última dictadura militar cuando venían los músicos brasileños a Buenos Aires y generaban pequeños “terremotos”, por su performance corporal y la libertad sexual, pero también por el tipo de música que hacían. Era un tipo de música política, pero en un sentido diferente al que se hacía en Argentina. Recuerdo la visita de Ney Matogrosso, en el 81, en el Teatro Coliseo, que fue como una bomba en una catedral. Hizo una especie de *strip-tease* en un momento de mucha represión sexual y política. Por los recitales de Caetano Veloso y sus discos, conocí la obra de Augusto de Campos. Empecé a interesarme por los concretos y por Oswald de Andrade, sobre quien escribí un libro temprano con Alejandra Laera. En el caso de los concretos, en mis viajes a Brasil percibí una división entre aquellos que defendían la poesía concreta con una devoción casi religiosa y aquellos que la atacaban con la misma devoción. Si tenemos en cuenta la dimensión de esa obra, poética, crítica e incluso el contexto cultural, las dos partes no llegaban a ver la importancia del movimiento en sí. Al ser extranjero, una condición buena para las investigaciones, pude no comprar estos conflictos banales y buscar una perspectiva diferente, menos asociada al gusto que, como decía Duchamp, es el hábito. La tesis tuvo un carácter panorámico, pues quise tener distancia y explicar sobre todo los mecanismos de funcionamiento. Para mí, la crítica tiene ese objetivo. Como decía Spinoza, no reír ni llorar, sino comprender. Busqué, así, responder a las preguntas sobre cuáles fueron los mecanismos por los cuales

---

<sup>1</sup> Edición en portugués: *A poesia concreta: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

había surgido el concretismo, los componentes de su poética, las alianzas que había generado y qué prácticas habían sido vitales para el movimiento.

**RLI:** *¿Qué rol tuvo Noé Jitrik como director de tu tesis?*

**GA:** Fundamental. Jitrik fue uno de los críticos argentinos que más atención prestó a los lenguajes, a los procedimientos, a la forma como una sedimentación de lo social. Es quizás, entre los críticos ligados a *Contorno*, el que tiene más sensibilidad para trabajar con los textos. En la cátedra de literatura latinoamericana en la que estábamos en la Universidad de Buenos Aires, él quería dar *Galáxias*, que era un texto con el que no estaba tan familiarizado, pero que le había llamado la atención por el carácter experimental y el arrojio lingüístico, y en ese sentido mi nexos con él siempre fue fuerte. Pensar el arte con relación a la política no desde la medición o efectividad inmediata, sino por el tipo de refracción que estos movimientos establecen y que no deja de ser poderoso en su efecto. Esta visión, años después, fue la que derivó en mi libro *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964-1980*.<sup>2</sup>

**RLI:** *Eso es muy evidente en la forma en que situás a la poesía concreta en su momento histórico.*

**GA:** No me parece productivo ponerse en una posición solamente de pedirle cuentas a ese modernismo que, como sabemos, estuvo implicado en cuestiones como el elitismo, la ceguera con conflictos como los de género o raza. Desde la actualidad recriminar al pasado por algo que no fue es tan poco útil como hacer historicismo y hundir al concretismo en el desarrollismo, en Juscelino Kubitschek. Hay luchas e incidencias que hay que tratar de entender como prácticas artísticas, discursivas, culturales. Cuando Augusto de Campos hace con Waldemar Cordeiro la exposición Popcretos en la galería Atrium, no solo lanza una crítica contra la moral de la época, sino contra la censura y con herramientas que venían de la experimentación poética. Cuando analizamos esa producción, impresiona que en el 64 se empieza a ver cierta incidencia que no pasaba por la militancia o la literatura estrictamente política, sino que se hacía anclaje en la “cosa”

---

<sup>2</sup> Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Anfiteatro-Rocco, 2016.

como un dispositivo que venía a poner en cuestión el humanismo y el desarrollismo, ejes de la modernización. La cosa tiene tanto que ver con los materiales del arte como con el cuestionamiento de las subjetividades y la reflexión sobre los modos de vida. Ahí vemos la cucaracha en *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, de 1964, la exposición Popcretos del mismo año y lo que hacen Oiticica y Lygia Clark cuando empiezan a trabajar con materiales no artísticos, como piedras o pedazos de arpillera. En ese momento de gran materialidad, o de bajo materialismo (homenajeando a Raúl Antelo en sus ensayos sobre Bataille), empieza a haber algo en lo que el modernismo de los años cincuenta no había hecho suficiente hincapié. Vuelve a aparecer Oswald de Andrade, en tanto en el 64 se cumplen diez años de su muerte y comienza la reivindicación de su obra. Ese revival se junta al bajo materialismo, a las cosas que mencioné recién y a un cierto anarquismo que ha sido central en un movimiento crítico por medio de desvíos que deriva en el tropicalismo, al que Augusto de Campos estuvo vinculado de forma estrecha y en el cual entendió perfectamente lo que estaba pasando. Me interesaba ver el esfuerzo que estos artistas hicieron con sus obras frente a momentos difíciles, las estrategias situadas que plantearon y la posibilidad de pensarlas en el presente.

**RLI:** *¿Habría una excepcionalidad en este movimiento de poesía concreta dentro del marco de las vanguardias en América Latina? ¿Podrías explicar la confluencia de las nociones de archivo y museo en Brasil como condiciones para esta vanguardia en particular?*

**GA:** Cuando yo empecé a escribir la tesis, todavía estaba de moda un libro escrito al calor pos 68, que era *Teoría de la Vanguardia*, de Peter Bürger. Era un momento en que los movimientos revolucionarios se estaban agotando y se abría un nuevo panorama. Bürger, un crítico que en realidad se había especializado en el romanticismo, se acerca a las vanguardias de una manera un poco parcial y casi que las sintetiza en el fenómeno dadaísta-surrealista. De esa forma, pierde de vista varias cuestiones que a mí me interesaba rescatar. Ese libro sostiene que las vanguardias diluyen la autonomía del arte, aplica una visión hegeliana, e instaura la idea de la destrucción de los museos que aparece en el futurismo y el dadaísmo. Cuando me pongo a estudiar a las vanguardias, veo que los museos son centrales en su desarrollo. Está el MOMA en Nueva York a fines de los

20, cuya primera retrospectiva fue de Henri Matisse y la segunda de Diego Rivera, que ya había viajado a la URSS y era ya el artista de la revolución mexicana. Entonces, ese supuesto que aún circulaba se reveló falso: en la Argentina el papel de la institución Amigos del Arte, un espacio de exhibición de muestras y de conferencias, asimismo marca la voluntad de las vanguardias de establecer un espacio de pertenencia. Lo que encontré en el caso del alto modernismo de los 50 en Brasil fue la presencia de la Bienal (la primera edición es en 1951), del Museo de Arte de São Paulo (MASP), del Museo de Arte Moderno creado a fines de la década del cuarenta y una movida de varias artes que me autorizó a decir que los museos fueron centrales en la aparición del movimiento concreto.

Yo me hice la siguiente pregunta: ¿cómo surgen artistas como Caetano Veloso o Glauber Rocha en una ciudad de provincia que manejan un repertorio increíble? El libro *Avant-garde na Bahia* (1995), de Antonio Risério, me ayudó a entender cómo ese modernismo se trasladó a Bahia con músicos como Koellreuter o *designers* como Lina Bo Bardi, algo que hoy se conoce más, pero que en aquel momento no se hablaba tanto o no se lo enfocaba desde un punto de vista de un entramado cultural entendido como una red en la que los diferentes nudos se relacionan. O sea, hay un desarrollo institucional sin el cual no es posible comprender la poesía concreta tampoco.

**RLI:** *¿Cómo entendés la tendencia de la literatura brasileña hacia el archivo?*

**GA:** La literatura brasileña vista desde afuera resulta una literatura muy endógena, preocupada por sus paisajes, sus personajes y con el tema permanente de representar lo nacional, algo que Flora Süssekind expone en *Tal Brasil, qual romance?* (1984). En contraste con esta visión nacionalista, me comenzaron a interesar autores que marcan una extranjería que justamente define lo nacional desde otro lugar, como Clarice Lispector o los concretos. Es interesante porque esa idea de la literatura como representación de lo nacional se extiende desde Dom Pedro a Antonio Candido. Y por eso me interesó ver el papel de las vanguardias que no destruyeron este archivo. Como siempre digo, las vanguardias atacan la tradición, pero no el pasado. Los surrealistas reivindicaban figuras que eran consideradas “menores”, como Lautréamont, o malditas, como el Marqués de Sade. En ese punto, vemos que los concretos van al archivo a buscar aquello que la

*Formação da Literatura Brasileira* (1959) de Antonio Candido había desatendido. En el caso de Gregório de Mattos, podríamos entender que no entra en el argumento de Candido, pero en el caso de Sousândrade observamos que esa marginación se da a raíz de una obra que Candido define como “declinación irregular”. Usa términos de la gramática que muestran que, en vez de detenerse en la rareza, le interesan los procesos regulares, de acumulación (porque la representación nacional actúa por insistencia y repetición). En relación al archivo, Augusto y Haroldo hacen un trabajo excepcional y recuperan a un poeta maravilloso que ha marcado a muchas generaciones, como Sousândrade. En el caso de Sousândrade, tengo la hipótesis, que escribí cuando hicimos una antología de su poesía en la Argentina, de que este poeta le da a la generación joven de los 70 una suerte de lenguaje críptico, una lengua oculta, secreta, clandestina. Oiticica, Caetano, los integrantes de *Navilouca* la usan como modo de generar una circulación clandestina por medio de un lenguaje refractario e ilegible para el poder. Es un ejemplo de actualización de archivo estupenda en la que un poeta del siglo XIX pasa a ser un poeta clave para generar comunidad, afectos y resistencia en plena dictadura.

**RLI:** *En el prólogo de Sobre Augusto de Campos (2004), los editores, Flora Süssekind y Júlio Castañon hablan de una “laguna bibliográfica verdaderamente espantosa” en los abordajes críticos de la obra de Augusto. Eso podría ampliarse a los concretos en general, a pesar de varias excepciones. ¿Cómo fue leído tu libro en Brasil y en los países de habla hispana? ¿Ves diferencias en la forma en que fue recibido en su momento?*

**GA:** Al ir solo de forma esporádica a Brasil, no sé realmente cómo fue recibido. Me han dicho que es el único libro que ofrece un panorama de la poesía concreta. Al ser una tesis, hay cosas que hoy cambiaría, pero el libro en su conjunto da cuenta de un esfuerzo de separarme de esas dos posiciones antagónicas para ver la potencia del concretismo, de Haroldo, Décio y Augusto. Aunque esas posiciones antagónicas subsisten, ha habido aportes bibliográficos recientes y la laguna de la que hablan Süssekind y Castañón es menor. Mi libro sobre los concretos tuvo lecturas muy buenas, como las de Jorge Schwartz, Maria Esther Maciel y Raúl Antelo, cuando fue lanzado. En la Argentina, en cierto modo la intención era introducir una poética que es diferente a la

que se practica en general, que es muy discursiva, coloquial, ligada a la ironía, salvo excepciones como la de Arturo Carrera. El concretismo es una presencia extraña.

**RLI:** En “*O olhar excedido*” (2004) indicás que Augusto de Campos, desde los 60, habría transitado el camino que va “desde a aristocracia distante do visual ao tato como fonte total de sensorialidade” (p.38). ¿Podrías comentar esta observación, sobre todo en cuanto a la reaparición “espectral del yo” (p.48) que anotás como parte de una fase posterior al concretismo más duro?

**GA:** Haroldo una vez me dijo que si sacaba un libro de sonetos en los periódicos iban a decir: “El poeta *concreto* edita un libro de sonetos”. Siempre iba a ser el poeta concreto, así escribiera sonetos o cualquier otra cosa. El concretismo históricamente tuvo dos efectos interesantes. Primero, ellos defendieron tanto al concretismo que lo prolongaron más allá de sus límites. Ya en los 60, los libros *popcretos* y las *Galáxias* muestran ese agotamiento, aunque por cuestiones estratégicas ellos siguieron defendiendo el programa estético y hablando de concretismo, por lo que hubo una supervivencia teórica y táctica que no se correspondía con lo que estaba sucediendo en la práctica. Por otro lado, hay una pereza por parte de la crítica, que no vio lo que estaba cambiando. Recuerdo que en un congreso una investigadora habló del “yo racional” de Haroldo de Campos sin percibir lo que sucede en las *Galáxias*. ¿Existe poemario más demente y delirante, lleno de excesos y galimatías? En el caso de Augusto, la crítica lo ha visto siempre igual a sí mismo y no percibió que a partir de los 60 empieza a transitar una línea que ya estaba en *Poetamenos* (1953), y que tiene que ver con cierta angustia, un sublime que yo veo en la figura del espiral y cierta negrura densa que está muy lejos de la distancia y la supuesta frialdad que la crítica siguió viendo. Ya a mediados de los sesenta el programa concreto había perdido buena parte de su sentido, con su propuesta mallarmeana de la desaparición elocutoria del yo. Augusto retorna al yo. Son construcciones que incorporan al “yo” en una dimensión espectral, lejos de la poesía confesional y como un efecto del propio texto, siempre inestable. Eso es central en la obra de Augusto y son procedimientos que vinculan a lo óptico a vibraciones, tipografías irregulares y poemas al borde de lo ilegible, como “Outis”, del poemario *Não* (vean las fechas de ese poema de una sola palabra: 1953-2003). Lo óptico, que es central en su

poesía, varía y ya no es el ordenamiento gestáltico de lo visual del concretismo, con un criterio de homogeneidad y grilla geométrica. Augusto empieza a jugar con colores fuertes que generan ruidos, tipografías más hipnóticas. Trabaja con la página en negro, ese fondo que no es solo una decisión estética y se relaciona con la forma en que esa poesía se impregna de la problemática del sujeto: las letras blancas surgen de un fondo oscuro. Esta línea de experimentación sigue ocurriendo hoy, como muestran los poemas “Lula livre” o “Cláusula Pétreá”, con una noción fuerte de sujeto pese a ser un *ready-made*. El concretismo ha sido un movimiento fascinante, pero ha impedido varias lecturas que no están vinculadas al programa que defendieron. Al mismo tiempo, la crítica excepcional que han hecho se toma como una conclusión y es una contaminación que la crítica debería revisar: me parece lógico que ellos hayan asumida esa actitud estratégica defensiva, pero la crítica no tiene por qué hacerlo. Barthes dice que el autor puede hablar como un invitado más, por eso la necesidad de leer una obra a contrapelo.

**RLI:** *Para la publicación de Lenguaviaje (Antología), de Augusto de Campos y que ya cuenta con varias ediciones, hiciste la selección, el prólogo y las notas. ¿Qué visión te permitió la selección de los poemas para que integraran el libro? ¿Surgen otras lecturas de la totalidad de la obra?*

**GA:** La antología fue publicada en Chile, Colombia y luego en España,<sup>3</sup> son tres ediciones y varios desafíos. Creo que no se ha reconocido la obra de Augusto en su real magnitud. Por ejemplo, para sus traducciones de los poetas provenzales, hace una investigación de largo aliento, coteja versiones, lee las obras de los especialistas, revisa las bibliotecas sobre el tema. Es un verdadero *scholar*, un actor cultural increíble, un poeta-*scholar*. En este caso, para *Lenguaviaje* decidí hacer una antología de ese accionar en varias dimensiones. Puse los textos de “prosa porosa”, sobre Marcel Duchamp y sobre John Cage que están en el libro *O anticrítico* (1986), escrituras en el cruce del ensayo, la crítica y la poesía. Tomé como punto de partida una antología que hice en Argentina en los 90, *Poemas* (1994), y agregué esas dimensiones, sobre todo la última fase, que es más política. Decir que los concretos fueron apáticos en lo político es injusto tanto en el caso de Haroldo como en el de Augusto, quien se comprometió con el caso de Dilma y eso lo

---

<sup>3</sup> Ver Bibliografía al final.

llevó a tener una actitud que anticipó con poemas la catástrofe que venía. Al mismo tiempo, en la antología puse poemas en traducción, lo que implicó una triple traducción en la página impresa. Siempre pongo el ejemplo de cómo Maiakovski fue traducido en Argentina por Lila Guerrero, una traductora más interesada en la dimensión política, pero que no tuvo en cuenta todo lo que los poetas concretos con Boris Schnaiderman pusieron de relieve con sus traducciones: el tenor poético, la búsqueda de una cierta métrica, inoculaciones en la cultura brasileña que mostraron caminos posibles, que surgen en esta antología en traducción.

**RLI:** *En el prólogo a Lenguaviaje, afirmás que Augusto tiene una de las obras “más articuladas, sólidas y conmovedoras de la poesía latinoamericana” (p.11). ¿Hay relaciones posibles con poetas del lado castellano de la frontera (y pensando no solo en aquellas afinidades del paideuma vía traducción que los concretos mismos propusieron)?*

**GA:** Elijo la palabra “conmovedora” para justamente sacarlo de esa supuesta constelación de frialdad que todavía se sigue repitiendo con respecto a su obra. Lo hago desde la convicción de que Augusto se transformó en un poeta de la angustia, un elemento que está presente desde su obra temprana: “Onde a Angústia roendo um não de pedra”, el primer verso de su primer poemario. La referencia que hago a la conmoción tiene ese sentido, de una poesía en la que la conmoción no pasa por la identificación, sino por la tensión, los hallazgos, la ironía. El sujeto es un efecto, no algo que precede o que está supuesto, por eso digo que es espectral. En el caso de Latinoamérica, veo algunos trazos similares en la poesía de Nicanor Parra o en la prosa de Guillermo Cabrera Infante, por citar dos ejemplos disímiles de escritores con los cuales se lo puede relacionar. Por la forma en que trabaja en ámbitos como la música y la poesía, creo que el legado de Augusto se puede ligar al de João Gilberto en la música brasileña. No es tan decisivo si lo imitan o no, aunque lo imitan bastante, sino que marca una especie de criterio que es seguido por diferentes tipos de artistas. El aspecto conmovedor de João Gilberto no está en primer plano, en el énfasis y, al compararlo a otros cantantes latinoamericanos, podemos decir incluso que es un artista frío. Pero la emoción es mucho mayor por ese contraste entre el modo en que usa la voz y los sentimientos que están ahí, en plena ebullición. Augusto hace algo similar, en otro plano, y que funciona como un punto de

referencia. Cuando Adriana Calcanhotto canta, Augusto está ahí de alguna manera. Es extraño que un poeta de vanguardia esté tan presente en la música, que sea una verdadera usina de energía conmovedora con una obra que no claudica en nada, como sí ha claudicado un supuesto poeta innovador como Ferreira Gullar.

**RLI:** *¿Te parece que esa “usina” reverbere de alguna forma del otro lado de la frontera?*

**GA:** Fíjate que el libro tuvo tres ediciones en diferentes lugares de Hispanoamérica, por lo que creo que los poetas concretos son una suerte de referencia. Es probable que reverbere de maneras que tal vez no sean las institucionales, pero sí en otros ámbitos. En 2014, hicimos una edición de *Poetamenos* con Gerardo Jorge, en su editorial N Direcciones. Está Arturo Carrera, a quien ya nombré. A diferencia de Haroldo, Augusto no cultivó tanto las relaciones del mundillo poético y estuvo más apartado, por eso su recorrido es más difícil de precisar. Pero en la Facultad de Filosofía y Letras cuando estuvo, llenó el auditorio y aparecieron un montón de lectores.

**RLI:** *Desde la década del 90 has abordado la poesía brasileña como investigador. ¿Qué cambios en la forma de entenderla habría entre un proyecto como “La violencia en las formas: la poesía concreta brasileña”, que llevaste a cabo entre 1994 y 1997, y “Marginalidad y excepcionalidad en la literatura brasileña”, entre 2011 y 2013?*

**GA:** Como profesor a cargo de la cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad de Buenos Aires, y de la colección Vereda Brasil, de la editorial Corregidor, que codirijo con Florencia Garramuño, tengo dos bases de operaciones en las que debo regirme por criterios que no son solamente aquellos del investigador o del lector apasionado. El panorama es bastante amplio y siempre trato de trabajar con autores canónicos, que es importante que los estudiantes conozcan, como Euclides da Cunha, Oswald de Andrade, Hilda Hilst, Machado de Assis o Clarice Lispector, y también nos abrimos a la contemporaneidad, siempre buscando de que eso tenga un foco diferente al que puede tener la literatura contemporánea en tu propio

país. Ejemplo de esto último es cómo incorporamos a Ferréz, que ha visitado la cátedra, ha dado charlas y que ha sido traducido por Lucía Tennina. Estamos atentos al cine brasileño, algo que me interesa incluir en el programa, así como a las artes plásticas: imagino que en el futuro los estudiantes van a tener que surfear con olas diversas y para eso tienen que saber tratar con escrituras literarias, pero también con cine, música o artes plásticas en un mundo en que eso no tiene fronteras estables o definidas. La agenda va cambiando y nosotros estamos atentos a cuestiones de género y raza, asuntos sobre los que no todos tenemos las mismas posiciones dentro de la cátedra. Quizá el fenómeno más interesante sea el de Clarice, que hemos acompañado de manera sistemática desde que entra al sistema argentino hasta hoy. Actualmente, se trata de un fenómeno de una escritora totalmente central que vende muchísimo.

La literatura brasileña es una literatura que debemos difundir. En la cátedra nos interesa lo experimental, el cruce con otras artes, y ponemos la noción de “campo experimental” en el centro de nuestra labor. Uno de los programas fue sobre el concepto de sujeto y de dominio, de autoridad. Obviamente, empezamos por Machado de Assis para mostrar cómo ese narrador se transforma en una autoridad, basándonos en parte en la lectura de Roberto Schwarz, que publicamos en otra editorial que se llama Brasiliana, en la que salió su ensayo “A poesía envenenada de Dom Casmurro”. Para una de las clases, invité a dos actrices al teórico. Había ochenta estudiantes y ellas en el medio del auditorio, que empezaron a hacerme preguntas molestas, de por qué echaba la bufanda rosa para el costado, me decían que era gay. Los estudiantes no entendían qué estaba pasando y yo daba la clase como si nada. En un momento, ellas se pararon y empezaron a decir un texto de Clarice. Al final, un estudiante me escribió diciendo que yo había hecho lo mismo que Machado con el narrador: había puesto en evidencia la fuerza de la autoridad que no se podría cuestionar. Fue una performance y no fue la única que hicimos con la cátedra.

**RLI:** *Desde la Colección Vereda Brasil de la editorial Corregidor han propuesto un recorte de la literatura brasileña que tiene puntos en común con lo que se traduce de Brasil a otros mercados, como Clarice Lispector, pero también otras elecciones que se alejan de lo más “traducible” (en el sentido de lo mercantil o lo que se traduce más).*

*¿Qué tanto influyó el haber abordado a los concretos y la reapropiación de la tradición vía traducción y arqueología en las decisiones de la colección?*

**GA:** Yo nunca publiqué a los concretos en esta colección que hacemos con Florencia, con quien tenemos una visión diferente pero complementaria y en diálogo desde hace años de la literatura brasileña. Hay varias reglas que debemos cuidar, pero al mismo tiempo hay un canon de la literatura brasileña que se fue creando y al cual es difícil sustraerse. De alguna forma, se trata de libros hoy considerados canónicos. Sin embargo, hacemos intentos fuertes por salirnos de ese canon, como por ejemplo con Ferréz o con Ricardo Lísias. Además, todos los libros salen con prólogos críticos. Hemos publicado prólogos de Antonio Candido, Raúl Antelo, Luiz Costa Lima, Haroldo de Campos en su momento con la edición de Gregório de Mattos. De Flora Süssekind hicimos un libro que se titula *Vidrieras astilladas: ensayos críticos sobre la cultura brasileña de los sesenta a los ochenta* (2003). Nos enfocamos en lectores que buscan leer de otra manera, que entienden que no hay lecturas puras (la pureza es un mito, dijo Hélio Oiticica) y que se interesan por los abordajes críticos.

**RLI:** *En 2014, curaste la exposición Despoemas de Augusto de Campos, en la Document Art Gallery de Buenos Aires. ¿En qué se asemejan y en que se diferencian los criterios de curaduría de esta muestra con la selección que hiciste para Lenguaviage? ¿Con qué interlocutores argentinos te parece que estableció un diálogo más provechoso?*

**GA:** La página para Augusto es un tema de composición, un campo de acción. Esa espacialidad tan fuerte, cuando pensada en una exposición, hay que usarla en otro sentido. Primero está lo que Augusto hace con la espacialidad, luego lo que la gente ha hecho con esa espacialidad, como por ejemplo cuando pusieron el poema “Greve” en una huelga en la Universidad de Brasilia, y, tercero, lo que uno puede hacer para generar ese espacio. En la muestra yo recordaba que “Lenguaviagem” eran cuatro bloques que jugaban con cada sílaba de la palabra. Decidí poner un biombo al principio, de manera de quebrar la entrada y ocultar la sala. Emulaba, aunque parezca pretencioso, a la cúpula de Miguel Ángel en el Vaticano, que originalmente estaba tan alta. Bernini, cuando hizo las columnas del Vaticano, proyectó esos brazos abiertos que bajan el frente y suben la

cúpula. Hoy entrás por un gran camino, pero antes había casas ahí y de repente aparecía la entrada con su plaza y columnas que abrazan de modo sorprendente. Esa era mi idea [risas], de hacer una entrada a la obra de Augusto, pero también generar una violencia que demostrara que el espacio estaba intervenido, quebrado, un mundo diferente. Había obras en las paredes, como en las exposiciones concretas, y otros modos de exhibición, como por ejemplo “Greve” sobre acrílico y madera. Queríamos que los poemas respiraran en el espacio. Tuvimos la suerte de pensar la sonoridad, dimensiones y lecturas que el libro no permite. Por otro lado, está la libertad brutal de la obra de Augusto que permite nuevas maneras.

### **Producción de Gonzalo Aguilar relacionada con Augusto de Campos**

2020 *Lenguaviaje (Antología)* de Augusto de Campos, selección, prólogo y notas, edición aumentada, Madrid, Libros de la Resistencia.

2019 *Lenguaviaje (Antología)* de Augusto de Campos, selección, prólogo y notas, Bogotá, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.

2017 *Lenguaviaje (Antología)* de Augusto de Campos, edición, selección, traducción y prólogo, Santiago de Chile, Ediciones Biblioteca Nacional.

2014 *Poetamenos* de Augusto de Campos, traducción, notas y edición en colaboración con Gerardo Jorge, Buenos Aires, n direcciones & document-art.

2014 Curadoría de la Exposición *Despoemas* de Augusto de Campos, en Document Art Gallery, Buenos Aires, de octubre a diciembre.

2008 “Na Selva Branca: O Diálogo Velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos” en Paula Braga (org.): *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*, São Paulo, Perspectiva.

2007 “Algumas proposições para se pensar a relação entre poesia e política na poesia concreta brasileira” en *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*, organización de João Bandeira y Lenora de Barros, São Paulo, Artemeios, catálogo sobre la exposición realizada en el Instituto Tomie Ohtake, San Pablo, 13-16 de septiembre de 2007 (traducido al castellano en Lisa Block de Behar (comp.): *Haroldo de Campos, Don de Poesía. Ensayos críticos sobre su obra*. Montevideo, Linardi & Risso, 2009).

2004 “O olhar excedido” en Flora Süssekind y Júlio Castañon Guimarães (comp.): *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro, FCRB/ 7 Letras.

2000 “Explosión de los medios: el nuevo archivo de la poesía concreta en los años sesenta” en *Las maravillas de lo real*, compilación de Noé Jitrik, Buenos Aires, FFyL-UBA.

1999 *Galaxia concreta* (antología de Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari). Edición (notas, cronología y traducciones) de Gonzalo Aguilar. México, Universidad Iberoamericana / Artes de México.

1999 “La invención del oído (Entrevista a Augusto de Campos)” en *Diario de Poesía*, núm.49, otoño.

1994 *Poemas*, de Augusto de Campos. Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Edición, traducción y estudio crítico de Gonzalo Moisés Aguilar. Reeditado en 2012 por la editorial Gog y Magog.

Recibido en: 15 de septiembre de 2021

Aceptado en: 01 de diciembre de 2021

Publicado en diciembre de 2021

**Entrevista com Augusto de Campos:  
produção poética do livro**

***Interview with Augusto de Campos:  
poetic production of the book***

Marina Ribeiro Mattar

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

AUGUSTO DE CAMPOS é poeta, tradutor, ensaísta e teórico. Um dos fundadores do movimento da poesia concreta paulista, junto a seu irmão Haroldo e Décio Pignatari, mostra-se como uma das vozes mais longevas da literatura brasileira, com seus recém completados 90 anos. Somando mais de 70 anos de atividade poética, Campos sempre se mostrou interessado em pensar o suporte da poesia, como vê-se na introdução ao seu *Poetamenos, de 1953*: “mas luminosos ou filmetras, quem os tivera!”. O poema produzido em cores, inspirado na *Klangfarbemelodie*, de Webern, apontava para um futuro de experimentações em suporte que extrapolariam os contornos da poesia moderna. Apesar da história do livro de artista ter começado em fins do século 19, devendo muito a Mallarmé, aos futuristas russos e aos italianos, com suas empresas em livros de metal, por exemplo, é a partir da poesia concreta que a comunicação do livro se torna estrutural, ou seja, vai além do uso de um material mirabolante ou da edição de um texto não-convencional. Colocada como marco para alguns teóricos do livro de artista, como Johanna Drucker e Ulises Carrión, é a partir de alguns pressupostos da poesia concreta que os livros passam a ser pensados como elementos sintáticos para o poema, como é o caso de *Poemóviles* – produzido junto a Julio Plaza. Considerando o movimento internacional da poesia concreta, é possível notar que o livro, enquanto objeto e suporte da literatura, transforma-se em uma plataforma para a poesia experimental. No Brasil, será pelas mãos dos poetas de vanguarda da poesia visual que essa prática se difundirá – considerando, aqui, tanto a poesia concreta quanto o poema-processo. A atuação de Campos, principalmente a partir de suas parcerias, é de extrema relevância para pensar essa intersecção: poema – livro – design. Assim, nessa entrevista, direcionamos nossos questionamentos para entender como essa intersecção funcionava na prática, levantando questões sobre pontos históricos e estruturais na composição dos livros do poeta.



Introdução ou preparação para o leitor: [ainda] nada ou quase uma arte

Citar mallarmé é definitivamente começar pelo princípio

E o que vem depois é só um amontoado de novos começos

O que tratarei neste breve texto que antecipa uma breve entrevista com o poeta  
augusto de campos

É sobre de qual princípio eu começo

Na nova arte de fazer livros lê-se: “a poesia concreta representa uma alternativa à  
poesia”

E depois: a introdução do espaço (ah, mallarmé) na poesia é um acontecimento  
enorme de consequências incalculáveis

O mais curioso: embaralhava carrión no plano piloto da poesia concreta

Evolução crítica das formas; sequência autônoma de espaço-tempo; estrutura  
espácio-temporal; estrutura (livro); arquitetura funcional do verso; leis sequências do  
livro (ora cito um ora cito outro)

O fato é que: havia algo no meio de tudo isso que era comum tanto aos estudos do  
livro de artista quanto à poesia concreta

O que eu queria: saber o que era algo

O resultado dessa investigação é o trabalho dissertativo “Poemóbiles: aspectos  
estruturais e históricos no livro de artista”

E a cereja do bolo é a fala de Augusto sobre esse algo, esse comum, esse livro, essa  
poética:

Concreta

Assim, o que apresento aqui é essa conversa que une as duas áreas: a intersecção  
entre as teorias do livro de artista (e sua prática) e as práticas do livro na poesia concreta  
(e sua teoria)

A entrevista traz questões sobre *Poemóbiles*, o livro-xerox *Não* e assuntos da  
edição de autor e selos inventados

Assim, estão

- citando Augusto em *cage:chance:change* -

“senão respostas que procuramos

ao menos um novo estoque de perguntas

para nos abalar e rebelar”.

**Marina Ribeiro Mattar (MRM):**<sup>1</sup> *Em entrevista, o Sr. comenta que escolheu algo menos rebuscado no projeto editorial do livro-xerox Não (1990) em relação à sofisticação da edição de Expoemas (1985), feito com Omar Guedes. Há também alguma referência à arte xerox ou foi uma escolha mais relacionada com o conteúdo de recusa do livro?*

**Augusto de Campos (AC):** Não pensei na arte xerox. Queria expressar a minha mágoa pela morte prematura do Omar Guedes, querido amigo e parceiro de *Expoemas*, que morreu de leucemia, de maneira fulminante. Tínhamos feito edição que ele realizou maravilhosamente, como grande artista da serigrafia que era. Ele fez ainda algumas lindas serigrafias, em dimensão maior, de Perfilograma DP, PósTudo, Renovar, além de vários postais serigráficos. Colaborou também na confecção das serigrafias para os meus hologramas. Planejávamos um novo álbum com Intraduções e Perfilogramas quando a morte o colheu abruptamente. Fiquei muito triste. Quis protestar usando o material mais pobre e de menor tamanho que me era possível utilizar. Não vendi, só distribuí entre amigos os exemplares hipoteticamente numerados de 0 ao  $\infty$ .

**MRM:** *Por ser numerado e por ter circulado em poucos espaços fora de São Paulo, o livro-xerox Não (1990) foi considerado, por alguns pesquisadores, um item de colecionador. Como o Sr. vê esse fenômeno e quais outros livros produzidos em edição de autor ou pela Editora Invenção que o Sr. consideraria item de colecionador?*

**AC:** O Não xerografado (datilografado e quadriculado a tinta) foi uma edição particular. Alguns dos livros com a rubrica de Invenção foram vendidos, mas era um nome fictício criado para uma editora que não existia, nem tinha estrutura editorial ou comercial.

**MRM:** *A segunda edição de Poemóviles (1984) foi financiada por um grupo de diplomatas. Em entrevista a Oto Reifschneider, Arnaldo Caiche Oliveira (um dos*

---

<sup>1</sup> Entrevista realizada por e-mail em 18 de setembro de 2018.

*diplomatas) comenta que foi necessário “um grupo de artesãos para cortar com faca, lâmina por lâmina de cada poemóble”. Foi esse mesmo o processo ou a questão artesanal estava na montagem?*

**AC:** A primeira edição é de 1974, foi produzida nos estúdios do Plaza e já usava essa técnica de corte. Não acompanhei diretamente o corte a faca, mas Julio Plaza tinha um conhecido que executava para ele o trabalho, sob sua orientação. A segunda edição, editada pela Brasiliense, foi produzida nos mesmos moldes, vendeu os seus 1000 exemplares em um ano e não deu prejuízo aos seus financiadores aos quais dei o nome de Fundação do Impossível...

**MRM:** *A parceria do Sr. com Julio Plaza foi muito profícua, como sabemos. Ele tem alguns escritos sobre ‘o livro como forma de arte’, mostrando uma preocupação com as relações entre texto e suporte. A materialidade do livro é uma questão para sua poesia e para a poesia concreta?*

**AC:** Sim, a materialidade do texto e do seu suporte foi uma questão fundamental para a poesia concreta, desde o seu início. Julio e Omar com o seu “*know how*” foram grandes parceiros para a objetivação dos meus projetos.

**MRM:** *O Sr. e outros poetas concretos, logo no início do movimento, já utilizavam outros suportes para materializar o poema, como o cartaz e, mais adiante, os objetos, o holograma, o vídeo etc. Como o Sr. acredita que essa relação entre suportes se manifesta no diálogo crítico com o conceito de livro?*

**AC:** O livro continua a existir, como excelente suporte que é, para a difusão da poesia e da Arte e só pode ganhar com o avanço da tecnologia, que permite a adoção e a inclusão de novos processos e técnicas em sua execução e produção, mantendo as características materiais que lhe são próprias. Mas não o único veículo para a poesia. Os recursos das novas tecnologias expandem a produção do poema e viabilizam a utilização de recursos multidisciplinares abrangidos na expressão que adotamos desde os primeiros textos teóricos, e que encontramos na obra de James Joyce: “verbivocovisual”.

**MRM:** *No Brasil, Oswald de Andrade fez alguns experimentos com o livro com O perfeito cozinheiro das almas desse mundo e o O primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade (1927). Acredita-se que foram pensados como livros em edição de autor e as edições posteriores tentaram recuperar isso em projetos fac-similares. O Sr. acredita que a preocupação com um projeto visual do livro pautado na invenção começa aí?*

**AC:** Não creio. O Perfeito Cozinheiro era um álbum coletivo, lúdico, e não de Oswald, feito como uma brincadeira social e afetiva entre amigos, sem maiores pretensões. É claro que pode ter-se beneficiado da ideia de colagem cubista, mas álbuns desse tipo eram comuns entre amigos e familiares, e não tinham objetivos literários ou artísticos, por mais que vejamos o diário, hoje, sob este prisma, a partir de Oswald, e por mais interessante que nos possa parecer. Sem me alongar sobre o tema, eu lembraria o Album Zutique, de que participavam Rimbaud, Verlaine e seus amigos, este com intenções mais claramente literárias, na pauta da sátira. No Ocidente, modernamente, o projeto mais consciente no plano da poesia é, como desde logo a poesia concreta explicitou, o poema UN COUP DE DÉJAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, de Mallarmé, publicado incompleto, em 1987, na Revista Cosmopolis, e completo em 1914, pela NRF. Na tradição ocidental, medieval e barroca, encontram-se exemplos magníficos de confecção de livros como o de Rhabanus Maurus e tantos outros. Na tradição oriental, chinesa e árabe, por exemplo, a poesia se misturava com os caracteres linguísticos em pergaminhos, pinturas e painéis — em Granada, no castelo de Alhambra, as paredes são inscritas com poemas de Ibn Zamrak (1333-1393) e outros.

**MRM:** *Ulises Carrión, em A nova arte de fazer livros (1975) diz que a 'poesia concreta é uma alternativa à poesia'. Ele foi membro do Fluxus, na época em que Emmett Williams também produzia poesia concreta e juntos produziam livros, formando uma editora. O Sr. acredita que pode haver uma convergência teórica e poética entre a poesia concreta e a história do livro de artista?*

**AC:** Não tenho o livro de Carrión. Mas quando ele foi publicado, a poesia concreta já era muito conhecida e tinha influenciado o mundo inteiro. Os poemas em cores do meu *Poetamenos* (criados em 1953) integraram NOIGANDRES 2 (fevereiro de 1955). E nossos poemas concretos haviam sido incluídos, sob esse título, em NOIGANDRES 3 e na Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM de São Paulo em 1956, com os manifestos, fundidos depois em 1958, no Plano Piloto para Poesia Concreta, em NOIGANDRES 4. Muitas exposições haviam sido realizadas com a nossa rubrica. Havia a antologia de poesia concreta editada por Emmett Williams (Something Else Press, 1968) e a de Mary Ellen Solt (Bloomington, Indiana, 1968), precedidas pela inglesa de Stephen Bann (1967), todas com contribuições dos brasileiros, assim como importantes exposições europeias abrigando várias abordagens gráficas sob o título POESIA CONCRETA, que propusemos a Eugen Gomringer, e ele aceitou. No México, Carrión foi muito antecedido por Mathias Goeritz, que organizou a primeira exposição de poesia concreta na capital, em 1966. Octavio Paz publicou os seus Topoemas em 1967, tendo declarado que a poesia nova estava no Brasil. Seus Discos Visuales, em 1971! Cummings que recebeu todos os nossos Noigandres, pelo menos até 1958, lhe falara dos poetas concretos brasileiros. É difícil para os estrangeiros admitir a prioridade brasileira, mas essa é a verdade. Só Eugen Gomringer, que aceitou a nossa titulação de “concretos”, estava na mesma linha radical de pesquisa dos brasileiros. O resto foi vindo depois, com variantes locais de nomenclatura (poesia visiva, spatialisme etc), às vezes tirando de gavetas materiais suspeitos e manipulando datas. Em 1969 e 1974 haviam sido lançados os poemóviles. E, em 1975, a CAIXA PRETA, com Julio Plaza. Certamente há convergências entre a poesia concreta e o que se possa chamar de história do livro de artista, mas o nosso projeto está mais próximo não do livro personalizado do artista, livro único, de luxo, mas do livro funcional que possa usar todos os recursos gráficos que exija o poema ou o texto. POEMÓBILES está em 4ª edição e a CAIXA PRETA teve 1000 exemplares. O mais é a poesia digital e sua veiculação virtual.

**MRM:** *Conte-nos um pouco, por favor, sobre a importância da Editora Invenção para o movimento da poesia concreta paulista.*

**AC:** A Editora Invenção nunca existiu senão como sigla. Nunca teve nenhuma estrutura editorial. Era um nome fictício, como o fora o de editora Maldoror, do meu primeiro livro O REI MENOS O REINO. Com o título INVENÇÃO rubricávamos as edições de autor, financiadas por nós mesmos, com grande ajuda do poeta Erthos Albino de Souza, que, a partir de 1964, quando nos enviou um cheque para publicarmos REVISÃO DE SOUSÂNDRADE, se tornou o mecenas de muitos dos livros que saíram com esse selo. Todos os que podiam, e cujo nome aparece na direção da revista Invenção, contribuía para o seu financiamento. Décio figurava como diretor-responsável, por ser o único que tinha carteira de jornalista, mas a direção era coletiva.

## **Referências**

CAMPOS, Augusto de. **Não**. São Paulo: edição de autor. 1990.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, J. **Poemóviles**. 3. ed. São Paulo: Annablume Editora (Selo Demônio Negro), 2010. 12 pranchas.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, J. **Caixa Preta**. São Paulo: edição de autor, 1985.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Tradução Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

OSWALD, Andrade. **O perfeito cozinheiro das almas desse mundo**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.

OSWALD, Andrade. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

REIFSCHNEIDER, Oto Dias B. Arte e invenção: a materialidade do concreto. **Revista Brasileira**, n. 69, p. 247-256, out./dez. 2011.

Recebido em: 20 de setembro de 2021

Aceito em: 10 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021

---

Marina Ribeiro Mattar  
E-mail: [marina.rmattar@gmail.com](mailto:marina.rmattar@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3879-7775>

---

## **Celebrando os noventa anos de Augusto de Campos**

### ***Celebrating Augusto de Campos' ninety years***

Charles A. Perrone

University of Florida, Gainesville, Florida, United States of America

Aproxima-se o fim de 2021, ano que marca os noventa anos do nascimento do artista-mor que é Augusto de Campos. Ainda há no cronômetro tempo de celebrar a ocasião e o homenageado. Os tributos já feitos e os números especiais publicados (impressos e virtuais) atravessam as regiões do Brasil e vários países do planeta, incluindo, alegre dizê-lo, estes Estados Unidos da América (do Norte). Nada poderia eu dizer sobre a grandeza do mestre do bairro de Perdizes –como poeta, tradutor, crítico– que não tenha sido dito já por outras pessoas, melhor e com mais autoridade. Posso sim oferecer mais uma perspectiva internacional e pessoal que oxalá acrescente algo à discussão da importância dele.

Regressemos aos finais da década de setenta, quando um bolsista estrangeiro no Brasil (eu) descobre um livro que vai entrar no topo da lista daqueles que "mudaram a vida". Trata-se de *Balanço da bossa (e outras bossas)* da Editora Perspectiva, mais do que um clássico, absolutamente um monumento da crítica da música popular, um divisor d'águas, uma espécie de nova Bíblia para quem estuda a evolução da MPB. Augusto organizador soube escolher ótimos estudos sobre a Bossa Nova (aliás os melhores naquele então). Já o crítico propriamente falando levou para o livro artigos de apreciação de João Gilberto e sobre os "novos baianos" que fizeram época. O que seria da Tropicália sem o feliz encontro com aquele que mais profundamente soube entendê-la? Enfim, quando poucos anos depois, estudando eu BN e MPB em um programa de doutoramento, a fonte mais aludida e citada foi naturalmente A de C.

Mas o aspecto principal daquele programa de Ph. D. foram as letras brasileiras, e o carro-chefe do ensino foi o grande Professor Visitante Haroldo de Campos, para quem escrevi alguns trabalhos envolvendo MPB. Antes de retornar a São Paulo disse-me que eu teria que conhecer o irmão dele. Antes disso, preparei o primeiro ensaio sobre as



relações entre a MPB e a poesia concreta, que usei como "cartão de visita" para conhecer Augusto em pessoa em 1983. Dali tem sido quase 40 anos de contato ininterrupto, intercâmbio presencial, por carta, por telefone, e por meios virtuais, para trocar figurinhas sobre a obra dele, a poesia concreta como projeto, a poesia da canção, versões dos poemas dele para o inglês. Sim, sou o principal tradutor dos poemas de Augusto para o inglês, e muitos deles já apareceram em veículos poéticos da América do Norte, do Reino Unido, ou doutros países de língua inglesa. Ele promove a tal "crítica via tradução" conforme a qual você chega a entender mesmo um poema numa outra língua ao tentar vertê-lo para seu idioma com um nível de riqueza igual ao do original, todos os sons e tons. Assim, levando em conta também o fator visual (incluindo cor, fonte e *layout*) cheguei a compreender o quanto os poemas concretos e pos-concretos de Augusto brilham e ecoam infinitamente. Minha maior alegria foi contar com ele para escrever um texto de apresentação para a segunda edição (corrigida e ampliada) de meu modesto livro *Letras e Letras da MPB* (1988/ 2008). O leitor que quiser e/ou a leitora que queira verificar até que ponto Augusto de Campos entrou/tem entrado/continua entrando na minha rota de produção pode conferir no URL: <https://people.clas.ufl.edu/perrone/>

Much obliged! Obrigado Augusto por tudo que você tem feito e pelo que ainda fará!

Recebido em: 10 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021