

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP

Audrei Aparecida Franco de Carvalho

# **Poesia Concreta e Mídia Digital: o caso Augusto de Campos**

**Mestrado em Comunicação e Semiótica**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica - Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação do Prof. Doutor Amálio Pinheiro.

**São Paulo  
2007**

Banca Examinadora

---

---

---

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos.

Assinatura: \_\_\_\_\_ São Paulo, \_\_\_\_\_ de 2007.

*Especial Agradecimento a:*

*Augusto de Campos  
e  
Amálio Pinheiro*

*Agradecimentos a:*

*Cecília Salles • Lucrecia D'Alessio Ferrara • Jorge Luiz Antonio  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES)*

*João Tabelaio • ZéValério • Fernanda Belchior*

## Poesia Concreta e Mídia Digital: o caso Augusto de Campos.

Audrei Aparecida Franco de Carvalho

### Resumo

O ponto de partida dessa pesquisa é o diálogo entre os textos poéticos de Augusto de Campos e as mídias disponíveis em cada período. Tal afirmação sugere a investigação do que ocorre com os procedimentos poéticos colocados em prática por este poeta diante da possibilidade de uma tradução para o suporte eletrônico-digital.

As hipóteses de trabalho são: a) a poética de Augusto de Campos é intersemiótica; b) as características intersemióticas dessa poética, sempre ligadas às invenções tecnológicas das mídias, supõem desdobramentos no conceito de tradução e poética; c) essas características pressupõem uma tradução em constante processo.

A base teórica e metodológica divide-se em três partes: a poesia concreta e a poética de Augusto de Campos é analisada através dos estudos críticos sobre a poesia concreta feita pelos próprios poetas em *Teoria da Poesia Concreta* (1987). A segunda parte é formada pelos estudos dos procedimentos empregados nas traduções de poemas concretos em mídia digital, encontrados nos trabalhos de Erthos Albino de Souza, Ricardo Araújo, Julio Plaza, E. E. de Melo e Castro, entre outros. A última parte dessa pesquisa é formada pela tradução para a mídia digital, dos poemas da série *poetamenos*, de 1953; são eles: *poetamenos*, *paraíso podendo*, *lygia fingers*, *nossos dias com cimento*, *eis os amantes* e *dias dias dias*. A escolha desses poemas não se dá ao acaso, pois, já na década de 1950, Augusto de Campos sinalizava para a necessidade das novas mídias na criação artística: “mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera!” A prática tradutória dessa pesquisa recorre aos estudos de Julio Plaza encontrados em *Tradução Intersemiótica* (1987) e *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais* (1998). Além disso, utilizamos o estudo crítico de Walter Benjamin, *A Tarefa do Tradutor* (1923), e os textos de Haroldo de Campos sobre tradução criativa, na tentativa de compreender como um texto criativo reage a uma tradução para outro suporte.

Esta pesquisa é importante para o campo da Comunicação porque traz à luz a relação entre arte, comunicação e tecnologia, que estão presentes no trabalho de Augusto de Campos. A relação entre esses campos se dá pela incorporação de elementos e procedimentos encontrados no jornal, na revista, no uso de luminosos, na Internet, entre outros. Lembre-se da relação entre poesia concreta brasileira e movimentos que se desdobravam em todas as partes do mundo.

As conclusões obtidas apontam para a existência da relação entre a poesia de Augusto de Campos e a poesia eletrônica. Nota-se, por exemplo, a preocupação de ambas com o receptor, com o movimento, com a conexão entre imagem e som, etc.

**Palavras-chave:** mídia digital, tradução intersemiótica, poesia concreta, poesia eletrônica, tecnologias da comunicação

# Poesia Concreta e Mídia Digital: o caso Augusto de Campos.

Audrei Aparecida Franco de Carvalho

## Abstract

The dialog between Augusto de Campos' work and available medias in each period, it is de start point for this research. This affirmation suggests the investigation about poetic procedures put in practice by Augusto de Campos at the possibility of translation to electronic-digital support. The work hypothesis are: a) Augusto de Campos' poetry is intersemiotic; b) the intersemiotic features of Augusto de Campos' poetry, always connected at new media technologies, presume unexpected concepts of translation and poetry; c) these features presume a translation in constant process.

The theoretical and methodological foundations are divided in three parts: the concrete poetry and Augusto de Campos' poetry will be analysed through the critical studies about concrete poetry, that was done by the concrete poets in: *Teoria da Poesia Concreta* (1987). The second part is formed by studies of the procedures used to the translation of concrete poems to digital media, it was found at: Ertho Albino de Souza, Ricardo Araújo, Julio Plaza, Melo e Castro's work. The last part of this research is formed by the translation of *poetamenos'* poems (1953) to digital media, they are: *poetamenos*, *paraíso pudendo*, *lygia fingers*, *nossos dias com cimento*, *eis os amantes* and *dias dias dias*. The selection of these poems isn't by chance. Since the 1950's, Augusto de Campos indicated the need of using new medias in the artistic development: "Mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera!" The translation practice from this research appeals to Julio Plaza's studies in: *Tradução Intersemiótica* (1987) and *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais* (1998). Besides, we use the Walter Benjamin's critical study: *A Tarefa do Tradutor* (1923), and Haroldo de Campos' studies about creative translation, with these studies we intent to understand how a creative text reacts at a translation to another support.

This research is important to Communication Studies because it brings the light to the relation among art, communication and technology, they are currently at Augusto de Campos' work. The relation among these fields happens by the incorporation of elements and procedures found in the press, magazines, bright displays, Internet, and other places. It's important to remember the relationship between Brazilian concrete poetry and artistic moviments found all over the world.

The conclusions achieved show the existence of the relation between Augusto de Campos' poetry and electronic poetry. We notice, for example, the concern of both with the receiver, the moviment, the connection between image and sound, etc.

**Key-words:** digital media, intersemiotic translation, concrete poetry, electronic poetry, communication technologies.

# Sumário

<b>Introdução</b>	<b>09</b>
<b>Capítulo 1: Poesia concreta e Augusto de Campos</b>	<b>11</b>
1.1 - Poesia concreta brasileira	11
1.1.1 - Antecedentes	11
1.1.2 - Revista Noigandres	12
1.1.3 - Revista Invenção	14
1.1.4 - Paideuma	15
1.1.5 - Poesia concreta - de 1950 a 1955	20
1.1.6 - Fase ortodoxa	22
1.1.7 - Plano piloto	25
1.1.8 - Fase participante	26
1.1.9 - Fim do movimento	27
1.2 - A poética de Augusto de Campos	28
1.2.1 - Poesia e verso	28
1.2.2 - <i>poetamenos</i>	30
1.2.3 - Poesia e pintura	37
1.2.4 - Augusto de Campos e a poesia concreta	38
1.2.5 - Poesia e música	41
1.2.6 - Poesia e jornal	43
1.2.7 - Poesia e tipografia	44
1.2.8 - Poesia e interatividade	47
1.2.9 - Poesia e design	49
1.2.10 - Poesia e cidade	50
1.2.11 - Poesia e pessoas	52
1.2.12 - Poesia e tradução	53
1.2.13 - Poesia e tecnologia	55
<b>Capítulo 2: Procedimentos Tradutórios: da poesia concreta para a poesia eletrônica</b>	<b>58</b>
2.1 - Considerações iniciais	58
2.2 - Animotraduções	59
2.2.1 - Pulsar	59
2.2.2 - Poema bomba	61

2.2.3 - S.O.S.	63
2.2.4 - cidade/city/cité	64
2.2.5 - Rever	67
2.2.6 - Femme	68
2.2.7 - LIFE	70
2.2.8 - Lua na água	71
2.2.9 - Dentro	72
2.2.10 - Sem nome	73
2.2.11 - Rã de Bashô	75
2.2.12 - Apfel	76
2.3 - Intertraduções	78
2.3.1 - Caoscage	78
2.3.2 - Sem-saída	79
2.3.3 - Criptocardiograma	81
2.3.4 - Econ	82
2.3.5 - O poeta	83
2.4 - Procedimentos tradutórios do meio digital	84
<b>Capítulo 3: Tradução Intersemiótica</b>	<b>87</b>
3.1 - Estudo de caso: tradução de <i>poetamenos</i> para mídia digital	87
3.1.1 - Considerações iniciais	87
3.1.2 - Procedimentos comuns a todos os poemas	87
3.1.3 - <i>poetamenos</i>	91
3.1.4 - <i>paraíso podendo</i>	92
3.1.5 - <i>lygia fingers</i>	94
3.1.6 - <i>nossos dias com cimento</i>	96
3.1.7 - <i>eis os amantes</i>	97
3.1.8 - <i>dias dias dias</i>	98
3.2 - Recriação, tradução-arte, tradução criativa, transcrição ou apenas: tradução intersemiótica	99
3.2.1 - Considerações sobre a(s) teoria(s) da tradução	102
<b>Ao Modo de Conclusão</b>	<b>107</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>108</b>

## Introdução

Através da tradução dos poemas da série *poetamenos*, de 1953, para mídia digital, pretendo verificar a intersemioticidade nos textos de Augusto de Campos.

O *corpus* é composto por seis poemas, criados entre janeiro e julho de 1953, e possui como tema central a relação amorosa entre o poeta e Lygia Azeredo. Fazem parte dessa série: *poetamenos*, *paraíso pudendo*, *lygia fingers*, *nossos dias com cimento e dias dias dias*.

A eleição dessa série de poemas para compôr o *corpus* da pesquisa deve-se a vários fatores. No texto que antecede os poemas, Augusto de Campos expressa a vontade e a necessidade de utilizar outros recursos diferentes daqueles encontrados no livro – *Mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!* Uma atitude que pode ser considerada como profética. Com o início da utilização de computador no Brasil, Augusto de Campos incorpora esse instrumento nas criações e traduções de poemas.

A solução para estudar a passagem da mídia impressa para a digital no percurso inventivo do poeta foi encontrada nesse mesmo percurso. A tradução criativa, presente não só no trabalho de Augusto mas também no dos outros poetas concretos, foi a resposta escolhida para abarcar as transformações ocorridas ao longo de mais de 50 anos de invenção.

A teoria da tradução de textos criativos é repleta de terminologias que tentam, por sua vez, nomear esse gênero de tradução. Optamos (quando possível) tratar essa tradução como *recriação*, pois Augusto de Campos emprega esse termo em suas traduções e, algumas vezes, utiliza o termo *intradução*. O prefixo *in-*, ao mesmo tempo, significa negar a tradução e internar-se no texto de partida. De acordo com o conceito de tradução seguido pelos poetas concretos, quanto mais um poema apresenta-se impossível de ser traduzido, mais sedutor é a tarefa de traduzí-lo, enquanto possibilidade aberta de recriação.

A escolha na pesquisa pelo trabalho de Augusto de Campos não se dá ao acaso. Já no início de seu trabalho ele apresenta interesse na diversificação dos suportes mesmo quando utiliza o papel como suporte ele cria novas possibilidades que não eram encontradas na forma convencional. A propósito, essa característica não pertencia somente a Augusto, mas a todos os poetas concretos. O que difere Augusto de Campos dos demais é que ele deu continuidade ao projeto de experimentação dos materiais. Tal continuidade alcançou, nos dias de hoje, a utilização das mídias digitais, como é o caso do uso do computador.

Obviamente, a mídia digital tem importante papel no trabalho de Augusto de Campos, mas não é o único fator decisivo. Podemos justificar a afirmação ao lembrar que, à época do regime militar, o poeta utilizou o jornal como fonte para a criação de poemas. Segundo o autor: “Em 64, insatisfeito com as limitações tipográficas, problema mais econômico do que técnico, me pus a trabalhar com recortes de manchetes e letras de jornais e revistas.” (CAMPOS apud SANTAELLA, 1986, p. 69)

Logo, tenho como ponto de partida o pressuposto de que as características

intersemióticas da poética de Augusto de Campos, sempre ligadas às invenções tecnológicas das mídias, supõem desdobramentos nos conceitos de tradução e da poética. Essa pesquisa consistirá em analisar algumas traduções de poemas para mídia digital e, a partir das análises, propor a tradução dos poemas da série *poetamenos* para essa mídia. Procuo seguir, como base nessa pesquisa, os conceitos de tradução propostos por Haroldo de Campos e, conseqüentemente, de Walter Benjamin e Roman Jakobson. Sem esquecer, naturalmente, da importante contribuição de Julio Plaza e Octavio Paz para o tema.

Além disso, a pesquisa se pauta nas experiências em tradução de poemas feitas pelo próprio Augusto de Campos, principalmente, em seu último livro de poemas intitulado *Não* (2003), que é acompanhado por CD-ROM.

Na primeira parte dessa pesquisa, abordaremos a poesia concreta tendo como foco central o trabalho de Augusto de Campos e a relação do seu trabalho com diversos suportes, meios de publicação e transmissão.

No capítulo seguinte, trataremos das traduções para mídia digital que tiveram como texto de partida poemas concretos ou visuais. Temos por objetivo verificar nessas traduções quais procedimentos foram empregados.

Por fim, apresentaremos as possíveis soluções para a tradução do *corpus* e finalizaremos o capítulo com as teorias pertinentes para esse trabalho elaboradas por alguns teóricos sobre tradução, principalmente, Haroldo de Campos. Desse modo, em pesquisa futura, queremos aprofundar o estudo sobre tradução enquanto *recriação*.

# Capítulo 1: Poesia concreta e Augusto de Campos

## 1.1 - Poesia concreta brasileira

### 1.1.1 - Antecedentes

A poesia concreta surgiu dentro de um ambiente contrário a seus ideais: a Geração de 45 do século XX. Augusto e Haroldo de Campos conheceram Décio Pignatari no final de 1948 por meio do Clube da Poesia, organismo que concentrava os principais poetas da geração.

A Geração de 45 era contrária ao movimento moderno de Oswald e Mário de Andrade. Ela se caracterizava pelo antiexperimentalismo, pelos conceitos de equilíbrio, acabamento e harmonia. Faziam parte desse movimento: Geir Campos, Bueno de Rivera, Péricles Eugênio Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva e João Cabral de Melo Neto. Este último foi o único dos poetas da Geração de 45 a ser incluído no *paideuma* concreto (conceito que será abordado posteriormente).

Haroldo de Campos publica, em 1950, seu primeiro livro, *Auto do Possesso*, pelo Clube da Poesia. No mesmo ano e por meio do Clube da Poesia, Décio Pignatari publica *O Carrossel*, seu primeiro livro de poemas.

Já no poema *O Jogral e a Prostituta Negra*, do livro *O Carrossel*, Décio utiliza o signo de forma icônica (“tuas pernas em M”), ritmos insólitos, tmese (“Tua al(gema nega)cova”) e versos interrompidos.

Porém, o fato que desencadeou o interesse dos irmãos Campos na poesia de Décio Pignatari foi um poema, publicado em 1948 no jornal O Estado de S. Paulo, intitulado: *O Lobisomem*. A sua leitura deu início ao processo de ruptura com a Geração de 45. De acordo com Aguilar:

os irmãos Campos, segundo o testemunho de um deles, iniciaram sua amizade com Décio, impressionados, sobretudo, por sua 'liberdade rítmica' e 'hermetismo'. Esse hermetismo estava relacionado tanto com a estranheza do tema, quanto com a violência rítmica e a audácia das metáforas. (2005, p. 165)

Em 1951, os poetas concretos se afastaram do Clube da Poesia. Apesar da saída ser pacífica, a opinião de Domingos Carvalho da Silva mostra que existiam diferenças entre os poetas concretos e os da Geração de 45:

Para esses poetas, o retorno às experimentações da vanguarda constituía um abandono da própria poesia. [...] Domingos Carvalho da Silva: 'a base da estrutura da linguagem poética é o signo acústico e não o escrito ou sua representação gráfica', 'o poema concreto não é poema porque não se organiza na linguagem poética, não poderá ser aceito senão como experimento gráfico-visual, ...' (Aguilar, 2005, p.163)

A época era propícia a experimentações. Graças à criação de museus como o MASP (Museu de Arte de São Paulo), em 1947, o MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São

Paulo), em 1948, e a realização da I Bienal de Arte do MAM, em 1951, os poetas concretos tiveram contato com artistas plásticos e arquitetos. Isso os incentivou a fazer experimentações na poesia. Segundo Gonzalo Aguilar: “Os poetas paulistas se aproximaram dos artistas plásticos e se valeram de suas posições e conceitos para deslegitimar seus antecessores e, [...] nas bienais uma autorização simbólica para a ruptura “. (2005, p. 167)

O grupo só tomou forma em 1952 quando os poetas concretos editaram o primeiro número da revista *Noigandres* e tomaram esse nome para se identificar.

### 1.1.2 - Revista Noigandres

A revista *Noigandres* foi editada pelos poetas concretos entre 1952 e 1962: ao todo teve cinco números publicados em espaços diferentes de tempo.

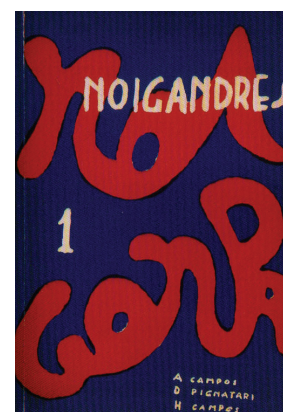
O nome Noigandres, que os poetas usaram tanto para a revista como para identificar o grupo, foi tomado do poeta provençal Arnault Daniel e remete a uma passagem dos Cantares de Ezra Pound:

Noigandres! NOIgandres!  
Faz seis meses já  
Toda noite, quando fou dormir, digo para mim mesmo:  
Noigandres, eh, noigandres,  
Mas que DIABO querr dizer isto!  
(POUND apud CAMPOS, A., 1988, p.43)

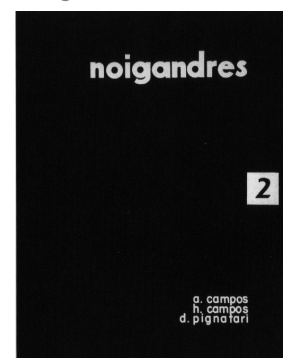
Mais tarde, descobriu-se que a palavra Noigandres foi traduzida por Emil Levy como “antídoto do tédio”. (CAMPOS, A., 1988, p. 43)

A revista *Noigandres* foi uma alternativa em conjunto para a publicação dos poemas dos poetas concretos. No primeiro número, de novembro de 1952, foi publicado *Rumo a Nausícaa*, de Décio Pignatari, *Thálassa Thálassa*, de Haroldo de Campos e *Ad Augustum per Angusta*, de Augusto de Campos.

Apesar de ser considerada uma revista, *Noigandres* foi uma publicação irregular. O segundo número da revista foi publicado três anos depois de seu lançamento, em fevereiro de 1955, com *Ciropédia ou a educação do príncipe*, de Haroldo de Campos, e *poetamenos*, de Augusto de Campos. O número dois da revista teve tiragem de 100 exemplares, inferior ao primeiro número que teve 300 exemplares. Isso se deu devido às dificuldades de impressão dos poemas de *poetamenos*, o qual iremos abordar em capítulo à parte.



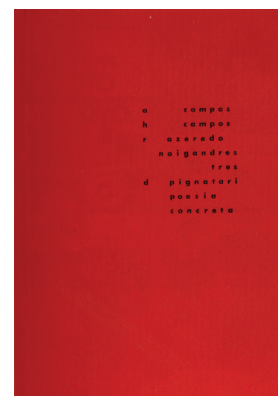
Noigandres, número 1.



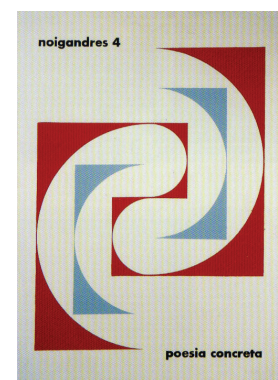
Noigandres, número 2.

O número três da revista *Noigandres* foi publicado em dezembro de 1956, com tiragem de 500 exemplares, por ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Esse número da revista é lançado com o subtítulo de *poesia concreta* e traz a série de poemas *mínimo múltiplo comum* de Ronaldo Azeredo, que passa a integrar o grupo. Décio Pignatari participa da revista com o conjunto de poemas intitulado *vértebra*, Augusto de Campos com *ovonovelo* e Haroldo de Campos com *o â mago do ô mega*. O quarto número da revista saiu em março de 1958. Com formato maior que o dos números anteriores e o uso de lâminas soltas ao invés de cadernos, onde foram impressos os poemas - apenas o poema *Life*, de Décio Pignatari, foi impresso em caderno à parte. Neste mesmo número, os poetas concretos publicaram o *plano-piloto para poesia concreta*. O design gráfico integral desse número ficou a cargo do pintor concreto Fiaminghi, que participou da exposição de Arte Concreta, em 1956. Integraram esse número os poetas: Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo. Este último com um dos seus principais poemas: *velocidade*. O quinto e último número da revista *Noigandres*, publicado em novembro de 1962, é uma antologia da poesia concreta formada por poemas já publicados e inéditos. A capa reproduz, aproximadamente, um quadro de Volpi e tinha como subtítulo: “do verso à poesia concreta”. O projeto da revista *Noigandres* cinco era, originalmente, um disco *long-play* com a sonorização de alguns poemas feito por Júlio Medaglia, porém esse disco nunca foi realizado. A antologia *Noigandres* contou com os poetas que fizeram parte da revista número quatro e com a participação de José Lino Grünewald.

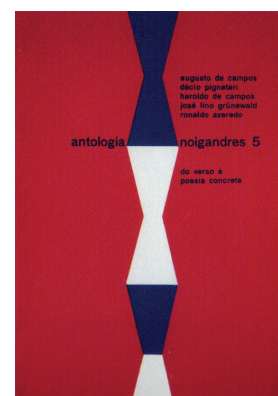
*Antologia Noigandres 5* encerra uma etapa da poesia concreta, que continua com variantes na produção que o grupo inicia, com a revista *Invenção* (1962-1966).



Noigandres, número 3.



Noigandres, número 4.



Noigandres, número 5.

### 1.1.3 - Revista Invenção

A revista *Invenção* surgiu a partir de uma página do suplemento do jornal *Correio Paulistano*. Em 1960, os poetas concretos uniram-se a outros artistas para fazer essa página do suplemento. O suplemento contava com oito páginas e tinha como subtítulo: “Nas Letras e nas Artes, no Lar e na Sociedade”, onde eram abordados assuntos como: literatura, moda e comentários sociais em um estilo que não tinha nenhuma ligação com os concretos. Dentro desse suplemento, apenas a página cinco pertencia ao grupo que era formado por: Augusto de Campos, Cassiano Ricardo, Décio Pignatari, Edgar Braga, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald, Mário Chamie e Pedro Xisto. Essa página no suplemento do jornal *Correio Paulistano* foi publicada durante quase todo o ano de 1960 até março de 1961 e se diferenciou das demais páginas, pois apresentava um projeto gráfico independente do restante do jornal. Quem o assinava era Alexandre Wollner, participante da Exposição Nacional de Arte Concreta. A página recebeu o nome de “Invenção” e nela o grupo publicou traduções, ensaios, revisões, textos programáticos e divulgou autores do *paideuma* como e. e. cummings.

Em março de 1961, o grupo abandona o jornal *Correio Paulistano* e, um ano depois, publica o primeiro número da revista *Invenção* (Revista de Arte de Vanguarda). A revista teve ao todo cinco números editados e deixou de circular no início de 1967. Diferente do que aconteceu na revista *Noigandres*, a *Invenção* teve um comitê de redação formado, entre outros, por Augusto e Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald e Cassiano Ricardo. O critério que orientava a seleção do material não era o da poesia concreta, mas o da poesia de invenção. Essa categoria foi tomada da classificação com a qual Ezra Pound dividiu os poetas em “inventores”, “mestres” e “epígonos”, assim, a revista abria seu repertório a outros tipos de propostas, além do concretismo.

No primeiro trimestre de 1962 foi publicado o primeiro número da revista que abre com uma nota editorial sem assinatura. O número consiste em duas conferências apresentadas por Décio Pignatari e Cassiano Ricardo no II Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, realizado em julho de 1961, em Assis, São Paulo. Ambos os ensaios falavam da necessidade de utilizar o arsenal poético de forma revolucionária. Nesta mesma época, os poetas concretos estavam passando pelo o que podemos chamar de “fase participante”. No segundo trimestre de 1962 foi publicado o segundo número da revista que contou com a seção “Móvil”, a única permanente na revista, em que eram resenhadas as repercussões da poesia visual em diferentes lugares do mundo. Neste número, foram publicados poemas da denominada “fase participante”: *Servidão de Passagem*, de



Invenção, número 1.

Haroldo de Campos, *Cubograma e Greve*, de Augusto de Campos, *estela cubana*, de Décio Pignatari, além de outros poetas, de um ensaio do poeta mineiro Affonso Ávila e de um artigo de Max Bense. O terceiro número, de junho de 1963, foi dedicado à música experimental e continha poemas e um ensaio de Max Bense. O quarto número, de dezembro de 1964, foi dedicado a Oswald de Andrade, por ocasião dos 10 anos de sua morte. Este número contou com a reprodução da exposição *Popcretos*, de Augusto de Campos e Waldemar Cordeiro, as primeiras *Galáxias*, de Haroldo de Campos e, outro ensaio de Max Bense. O quinto e último número, de janeiro de 1967, teve a participação de Erthos Albino de Souza (Revista *Código*) e Luiz Angelo Pinto (que criaria, com Décio Pignatari, os poemas semióticos). Na edição de número cinco foi publicado um texto sem assinatura que, depois, foi incorporado ao livro *Teoria da Poesia Concreta*, que dava “pistas” sobre o fim do movimento (o texto inicia com a frase: “& se não perceberam”). Também nesse número foi apresentada a partitura de Gilberto Mendes para o poema *cidade/city/cité*, de Augusto de Campos, entre outros poemas.

Com o fim da revista, os poetas concretos se voltam a trabalhos individuais, Haroldo de Campos dá seqüência as *Galáxias*, Décio Pignatari trabalha nos poemas semióticos, Augusto de Campos elabora seus *Profilogramas*, além de escrever sobre música. Podemos considerar o último número de *Invenção* como o fim do movimento concreto, porém isso não quer dizer o fim da poesia concreta, mas sua abertura a outras experimentações.

#### 1.1.4 - Paideuma

Antes de começarmos a falar sobre como o *paideuma* influenciou os poetas concretos, é necessário definir o que é *paideuma*.

Os poetas concretos extraíram esse termo do poeta Ezra Pound, que o definia como:

Paideuma: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos. (POUND, 2006, p.161)

Segundo Gonzalo Aguilar, *paideuma*, em grego, significa: “ensino, aprendizagem, aquele que se educou.” (2005, p. 65). Na definição dada pelos próprios poetas concretos, em *Teoria da Poesia Concreta*, *paideuma* significa: “elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico.” (1987, p.53) A partir dessas definições, podemos concluir que o *paideuma* concreto é formado por aqueles poetas que ajudaram com suas idéias a renovar a tradição na poesia, ou seja, levaram os poetas concretos a questionar a utilização do verso e da própria poesia.

O *paideuma* concreto era formado, inicialmente, por Ezra Pound, James Joyce, Stéphane Mallarmé e e. e. cummings. Todos esses escritores têm em comum a postura

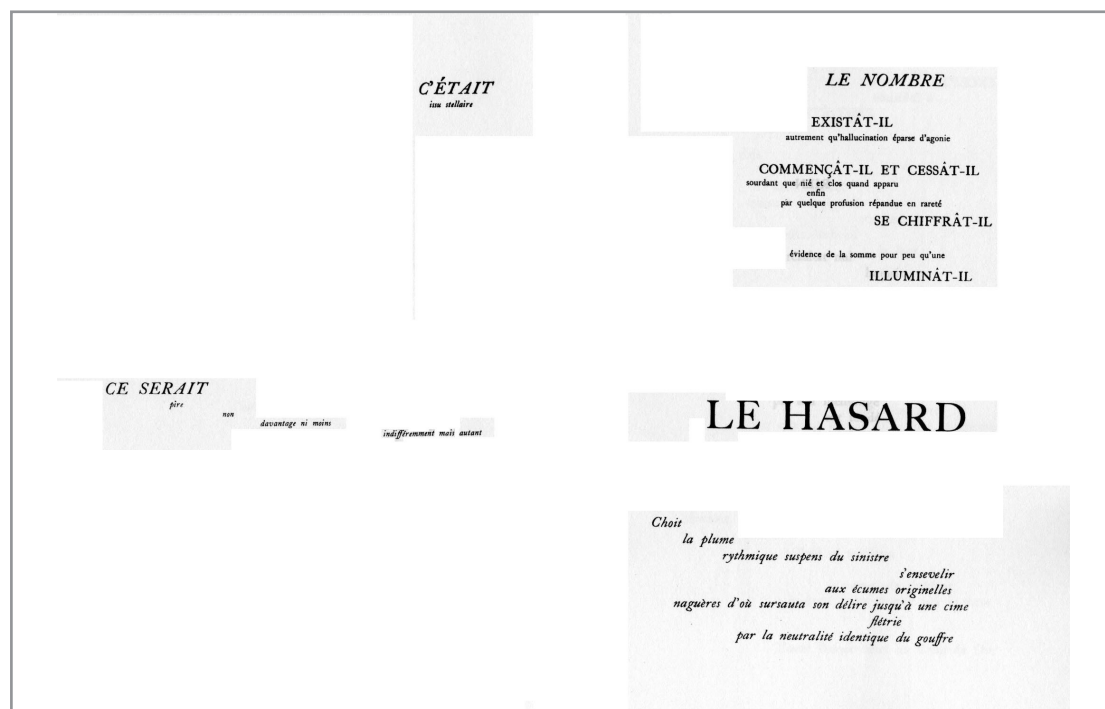
nova e radical que assumiram ante à linguagem.

A seleção desses escritores se deu, justamente, pela necessidade da superação do verso. De cada autor do paideuma, os poetas concretos extraíram conceitos fundamentais para a poesia concreta. Haroldo de Campos faz a distinção desses conceitos extraídos do paideuma no texto “olho por olho a olho nu”, que faz parte da *Teoria da Poesia Concreta*:

- POUND - método ideogrâmico  
léxico de essências e medulas (definição precisa)
  - JOYCE - método de palimpsesto  
atomização da linguagem (palavra-metáfora)
  - CUMMINGS - método de pulverização fonética  
(sintaxe espacial axiada no fonema)
  - MALLARMÉ - método prismográfico (sintaxe espacial axiada nas  
“subdivisões prismáticas da idéia”)
- (CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, 1987, p. 53)

Em outro texto, Augusto de Campos fala das contribuições desses escritores para a mudança do paradigma da poesia:

A verdade é que as 'subdivisões prismáticas da Idéia' de Mallarmé, o método ideogrâmico de Pound, a apresentação 'verbivocovisual' joyciana e a mímica verbal de cummings convergem para um novo conceito de composição, para uma nova teoria da forma - uma organoforma - onde noções tradicionais como início-meio-fim, silogismo, tendem a desaparecer e ser superadas por uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura: POESIA CONCRETA. (CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, 1987, p. 31)



Un Coup de Dés, Mallarmé.

Nas contribuições do paideuma concreto, constatamos que todos os autores conservam uma característica comum: a preocupação com a forma, com a estrutura dos poemas. Mallarmé, em *Un Coup de Dés*, trabalha com a estrutura do poema no espaço. Ele empregou tipos diversos (tamanhos de fontes tipográficas diferentes), valorizou os espaços em branco da página, deu maior fluidez as linhas tipográficas posicionando-as de forma mais livre na página, ou seja, há um uso especial da página e do texto formando um “poema-estrutura”.

Augusto de Campos, no texto *Mallarmé: poeta em greve*, fala sobre a importância de *Un Coup de Dés* na evolução da poesia:

... Mallarmé começa por denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar, no Lance de Dados, um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação, do 'mosaico do jornal' ao cinema e às técnicas publicitárias. [...] Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema. (2002, pp. 26-27)

Ezra Pound contribuiu para o paideuma concreto com os estudos do ideograma aplicado à poesia. Pound toma conhecimento do ideograma chinês através do estudo do sinólogo Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, traduzido para a língua portuguesa por Haroldo de Campos. Sobre o processo de composição do ideograma chinês, Fenollosa constatou que: “Neste processo de composição, duas coisas conjugadas não produzem uma terceira, mas sugerem alguma relação entre ambas.” (FENOLLOSA in: CAMPOS, 2000, p.116)

Para Pound, o ideograma permitia um acesso direto ao objeto. Segundo o autor:

Os egípcios acabaram por usar figuras abreviadas para representar sons, mas os chineses ainda usam figuras abreviadas COMO figuras, isto é, o ideograma chinês não tenta ser a imagem de um som ou um signo escrito que lembre um som, mas é ainda o desenho de uma coisa; de uma coisa em uma dada posição ou relação, ou de uma combinação de coisas. O ideograma *significa* a coisa, ou a ação ou situação ou qualidade, pertinente às diversas coisas que ele configura. (POUND, 2006, p.26)

Dentro do método ideogrâmico, Pound utilizava a linguagem de forma direta, condensada, enxuta. Seu postulado “dichten = condensare” onde “dichten” é o verbo em alemão para o substantivo poesia que, segundo Pound, o lexicógrafo traduziu-o pelo verbo italiano “condensare”. (POUND, 2006, p.10)

Além do método ideogrâmico, Pound contribuiu ao instruir os poetas concretos na operação de tradução de textos poéticos através de seus ensaios, suas traduções e do seu livro *ABC da literatura* no qual ele aborda o estudo e a tradução de poesia.

James Joyce, em *Finnegans Wake*, utiliza o “princípio do palimpsesto”, em que um um

conjunto de imagens é superposto a outro. Além disso, sua prosa não tem começo nem fim, a última frase de *Finnegans Wake* se encaixa no início do texto.

Em *Finnegans Wake* tudo acontece ao mesmo tempo, há uma tessitura entre o espaço e o tempo.

Dentro do *paideuma* dos poetas concretos, e. e. cummings foi aquele que introduziu a idéia de fragmentação, através do uso não-ortodoxo da tipografia.

cummings só usava minúsculas, inclusive em seu nome. Seus poemas apresentam composições gráficas não-convencionais, os vocábulos são fragmentados sem seguir as regras de divisão silábica e há muitos espaços em branco.

Unem-se ao procedimento de fragmentação a cunhagem de vocábulos, a troca de funções gramaticais e o deslocamento sintático.

Além disso, cummings é um mestre da *tmese* (do grego *tmesis*, corte). Ele associa este recurso às técnicas da montagem cinematográfica e da colagem.

Segundo Augusto de Campos:

Na poesia de Cummings as palavras não são dissociadas de seu significado, nem as letras valem por si sós. A atomização dos vocábulos tem em mira efeitos construtivos de sinestesia do movimento e fisiognomia descritiva. (CAMPOS, A., 1999, p. 25)

Todos os elementos do poema têm função ativa, o branco da página, as entrelinhas e espacejamentos e os sinais de pontuação são utilizados de forma a alcançar uma maior eficácia da gesticulação semiótica do poeta.

Augusto de Campos, em *Poem(a)s*, fala dos objetivos que cummings pretende alcançar através de seus procedimentos de criação:

O que ele pretende é rejuvenescer a linguagem e explorar, com maior flexibilidade do que permitem as estruturas entorpecidas dos sistemas convencionais, o universo complexo da percepção e da sensibilidade. É por isso que ele introyeta num idioma moderno ocidental, como o inglês, procedimentos derivados do ideograma chinês (a figuralidade de origem pictográfica e o pensamento por analogia) e de línguas clássicas como o grego ou o latim, tratando o seu idioma como se fosse uma língua flexionada. (CAMPOS, A., 1999, p. 14)

Assim como em Mallarmé, a grafia se faz função na obra de cummings. O que ele e os outros poetas que formam o *paideuma* pretendiam era a superação da versificação linear. O *paideuma* concreto não foi apenas formado por escritores estrangeiros. Importantes escritores brasileiros foram incorporados: João Cabral de Melo Neto, João Guimarães Rosa e Oswald de Andrade. Posteriormente, foram incluídos os poetas Pedro Kilkerry e José Joaquim Sôsândrade.

Augusto de Campos, no ensaio *Um Lance de 'Dês' no Grande Sertão*, traça uma relação entre o romance *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, com *Finnegans Wake* de James Joyce. Segundo Augusto de Campos:

O que o romance de Guimarães Rosa apresenta de parentesco com os de Joyce é, em primeiro lugar, a atitude experimentalista perante a linguagem. [...] Sob essa perspectiva, podem ser identificadas diversas técnicas, utilizadas por ambos os romancistas. Assim, as aliterações, as coliterações, os malapropismos conscientes, as rimas internas, etc. Também a sintaxe é, sob certos aspectos, manipulada de maneira fundamentalmente idêntica por Joyce e Rosa. É uma sintaxe telegráfica, [...] Sintaxe rítmica, pontuada, pontilhada de pausas. (CAMPOS, A., 1978, p.12)

Há elementos no romance *Grande Sertão* que justificam essa relação com Joyce. O romance não é dividido em capítulos, ele se dá em fluxo contínuo; a ordem dos eventos não obedece uma seqüência linear, ela é comandada pela memória. Outro exemplo desse questionamento se encontra na palavra *nonada*, a primeira a aparecer no texto é também uma das últimas da última página, nesse romance a estrutura linear (começo, meio e fim) dá lugar a uma forma aberta e atemporal.

João Cabral de Melo Neto faz parte da Geração de 45 somente por motivos cronológicos, pois sua poesia está mais próxima da poesia-minuto de Oswald de Andrade.

Haroldo de Campos, no ensaio sobre João Cabral de Melo Neto, *O Geômetra Engajado*, enumera algumas qualidades da poesia cabralina:

... o despojamento, o gosto pela imagem visual, de tátil substantividade (“No espaço do jornal / a sobra come a laranja”), aquilo que Cabral diz ter aprendido com a poesia de Murilo Mendes (“dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo”), ... (2004, pp. 79-80)

Haroldo de Campos identifica em *O Engenheiro*, de 1945, uma lógica construtiva. “É a instauração, na poesia brasileira, de uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista. (2004, p. 80)

Além disso, para Haroldo de Campos, “a unidade compositiva mais característica de JCMN, a quadra, não é tomada como forma fixa (ou fôrma) mas como um bloco, como unidade-blocal de composição elemento geométrico pré-construído, definido e apto, conseqüentemente, para a armação do poema. (2004, p. 81)

Apesar de João Cabral utilizar o verso em seus poemas, isso se dá de forma crítica e dessacralizadora. O poeta cria uma tensão entre o verso e sua linguagem florida com a linguagem seca da pedra e do Nordeste.

De Oswald de Andrade, os poetas concretos incorporaram seu conceito-chave, a *antropofagia*. Esse conceito representa para os poetas concretos a capacidade de incorporar os materiais mais diversos à vontade contrutivista da própria poesia concreta. Segundo Haroldo de Campos, no prefácio de *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*, são características da poesia de Oswald:

A poesia de O. A. - por ele mesmo denominada pau brasil (a nossa primeira 'mercadoria de exportação' ...) - caracterizava-se pela linguagem reduzida, pela extrema economia de meios, pela intervenção surpreendente da imagem direta, do coloquial, do humor [...] 'Nessa poesia pau brasil, além de síntese, do equilíbrio

geômetra, do acabamento técnico, da invenção e da surpresa inscritos programaticamente no manifesto, há também, preconizada nele, a luta por uma língua sem arcaísmos, sem erudição [...] natural e neológica. (1967, p. 9)

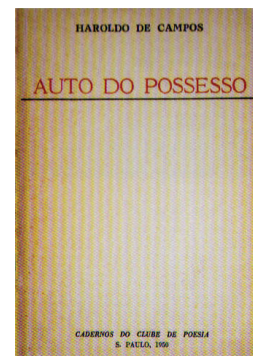
Também na prosa, Oswald de Andrade, de certa forma, contribuiu para o paideuma concreto. *Serafim Ponte Grande*, publicado em 1933, desafia várias regras do “bom escrever”. Este texto é todo constituído de fragmentos, justapostos pelo processo de montagem cinematográfica. Além disso, Oswald contribuiu através do seu *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e do *Manifesto Antropófago*. Neste último Oswald profetizou: “Somos concretistas.”

### 1.1.5 - Poesia concreta - de 1950 a 1955

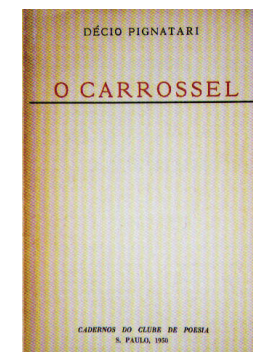
O período de 1950 a 1955 é considerado como um período preparatório para o movimento da poesia concreta. Após a publicação dos primeiros poemas em livro dos poetas concretos (*Carrossel* de Décio Pignatari, *Auto do Possesso* de Haroldo de Campos e *Rei Menos o Reino* de Augusto de Campos) e da ruptura com o Clube de Poesia, foi necessário criar condições para a publicação da produção dos poetas. A alternativa encontrada pelo grupo, que agora se chamava: *Grupo Noigandres*, foi a criação da revista que levou o mesmo nome do grupo. Pertencem a essa fase o primeiro e o segundo número da revista *Noigandres*, este último sem a participação de Décio Pignatari que encontrava-se em viagem pela Europa, desde junho de 1954. Nesses dois números da revista *Noigandres* o verso estava presente na produção dos poetas, com exceção de *poetamenos*, de Augusto de Campos, publicado no número dois de *Noigandres*, de 1955. Nesse poema, o verso já não é a unidade mínima, e, através da utilização das cores, o poeta cria uma dimensão gráfica e sonora plural. Sobre esse poemas falaremos mais detalhadamente em capítulo posterior.

No ano de 1953, os poetas concretos dão início a extensa correspondência com Ezra Pound. O contato com Pound e a formação do paideuma concreto é decisivo na trajetória dos poetas concretos.

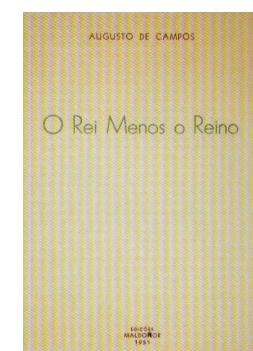
Em 1954, Décio Pignatari partiu para a Europa onde aprofundou o contato com músicos como: Boulez, Cage e Varèse. Além disso, foi decisivo para a criação do movimento da poesia



Auto do Possesso.



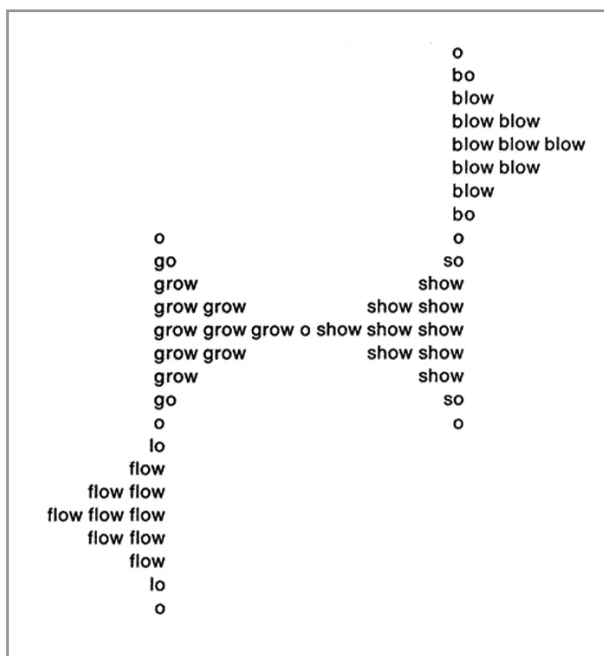
Carrossel.



O Rei Menos o Reino.

concreta o encontro entre Décio e Eugen Gomringer.

Gomringer, poeta suíço-boliviano, que na época era secretário de Max Bill na escola de Ulm (Escola Superior da Forma), já tinha publicado, em 1953, uma coletânea de poemas visuais intitulado *Konstellationen*, e, em 1955, publicou o manifesto “Do verso à constelação: função e forma de uma nova poesia” (revista suíça *Spirale*). Através do diálogo entre os poetas concretos e Eugen Gomringer foi possível o surgimento do movimento



Eugen Gomringer.

da poesia concreta no âmbito internacional. O termo poesia concreta foi cunhado pelo poeta Augusto de Campos em artigo que levou o mesmo nome.

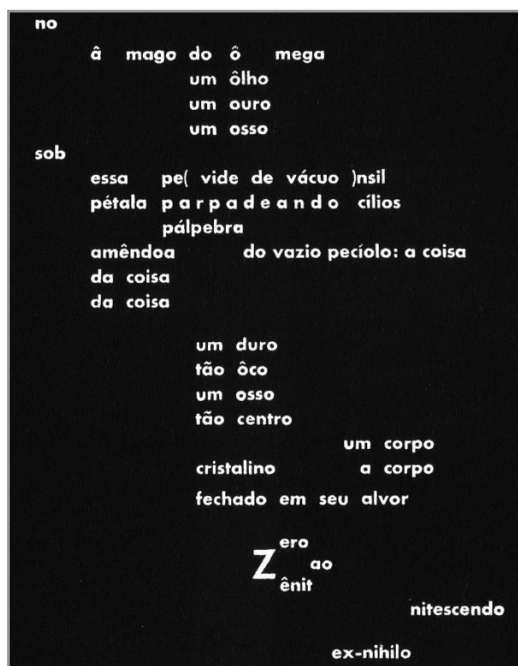
No Brasil, os poetas concretos estreitam as relações com Alfredo Volpi e os artistas do grupo Ruptura. O grupo Ruptura era formado por: Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto, Leopoldo Haar, Anatol Wladyslaw, Kazmer Féjer e Lothar Charoux. A importância desse grupo para a poesia concreta se dá pelo fato da Exposição do Grupo Ruptura no MAM-SP, em 1952, ser considerada o marco na introdução da arte concreta no Brasil.

A proximidade dos poetas concretos com os artistas concretos brasileiros (pintores e escultores pertencentes ou não ao grupo Ruptura) colaborou para a realização da Exposição Nacional de Arte Concreta, em São Paulo (1956) e no Rio de Janeiro (1957). Durante a exposição em São Paulo foi lançado, oficialmente, o movimento da poesia concreta. A revista *AD* nº20, de novembro/dezembro de 1956, publicou um suplemento sobre a exposição onde estavam os primeiros manifestos sobre a poesia concreta. Também durante a exposição, foi lançado o número três da revista *Noigandres*, com poemas de Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo. Nesse número da revista, os poemas apresentam o rigor e a eliminação do verso, que caracterizaram o período mais rígido da poesia concreta.

### 1.1.6 - Fase ortodoxa

O período mais radical da poesia concreta brasileira data do número três da revista *Noigandres* e do lançamento oficial do movimento na Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956. Podemos dividir a fase ortodoxa da poesia concreta em dois momentos: a fase orgânica e a fase matemática. Na fase orgânica, os poemas concretos

estão mais próximos dos produzidos por e. e. cummings e pelo poema *Un Coup de Dés*, de Stéphane Mallarmé. Os poemas dessa fase são marcados pela espacialização e pelo ordenamento irregular das palavras. Pertecem a esta fase os poemas da série *poetamenos* (1953), de Augusto de Campos; *o â mago do ô mega* (1955-1957), de Haroldo de Campos; *Semi di Zucca* (1956) e *Um Movimento* (1956), de Décio Pignatari. Nesse período, os poetas começam a utilizar a tipologia *Futura* na sua versão *bold* (negrito). A fonte *Futura* foi desenhada por Paul Renner, em 1927. Ela apresenta formas limpas e simplificadas como o “a” sem o



o mago do ô mega, Haroldo de Campos.

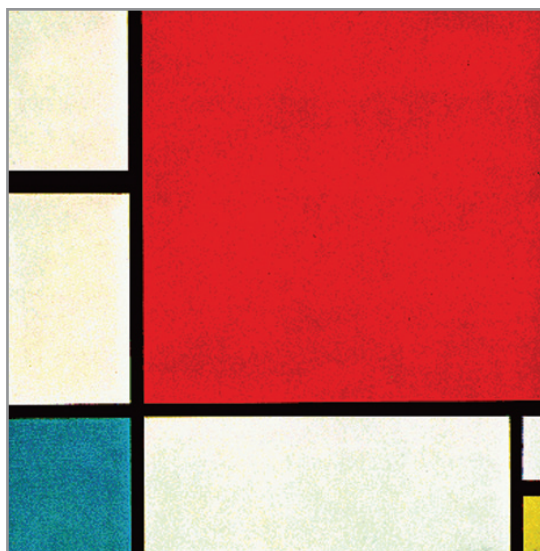
gancho superior, com seu desenho mais próximo a outras letras como o “e”, “o” e “c”, facilitando visualmente a interação entre as palavras e o uso das paranomásias.

Na fase matemática, as relações entre os signos são regulares, os poemas são ordenados no espaço em estrutura geométrica. No texto *Poesia Concreta: Organização*, de Décio Pignatari, de 1957, incluído na *Teoria da Poesia Concreta*, é possível entender a divisão entre a fase orgânica e a fase matemática:

O isomorfismo, num primeiro momento processual da prática compositiva espacial, tende à fisionomia e a um movimento imitativo do real (*motion*). Pode-se dizer que, nesta fase, predomina a forma orgânica. A esta fase, de maneira geral, pertencem poemas como o 'formigueiro' (Ferreira Gullar), 'solidão' (Wladimir Dias Pino), 'um movimento' (Décio Pignatari), 'silêncio' (Haroldo de Campos), 'ovonovelo' (Augusto de Campos), 'choque' (Ronaldo Azeredo), ou 'möv möv' (Eugen Gomringer), iniciador simultâneo, na Europa, da poesia concreta, com seu volume de *konstellationen*, 1953. Num estágio mais avançado de evolução formal, num estágio mais racional de criação, o isomorfismo tende a resolver-se em puro movimento estrutural, estrutura dinâmica (*movement*). Pode-se dizer que, nesta fase, predomina a forma geométrica ou matemática. Pertencem a esta fase poemas como 'tensão' (Augusto de Campos), 'velocidade' (Ronaldo Azeredo), 'mar azul' (Ferreira Gullar), 'terra' (Décio Pignatari), 'fala clara' (Haroldo de Campos) ou 'baum kind hund haus' (Eugen Gomringer). (1987, pp. 91-92)

A diferença entre a fase orgânica e a fase matemática está na aplicação das leis da

*Gestalt* e na ordenação do espaço observadas na última fase. O elemento mais característico dessa utilização é a quadrícula. A quadrícula permitiu, aos poetas concretos, a eliminação da estrutura linear do verso e da noção de sujeito. Desse modo, esse procedimento afastou ainda mais a poesia concreta das formas narrativas da discursividade poética e aproximou do trabalho espacial da pintura e da música que lhe são contemporâneas. Tal procedimento é encontrado na música serial, em que a série desempenha o papel dinâmico da quadrícula, e nas artes plásticas no trabalho de Piet Mondrian, como: *Composição em Vermelho, Azul e Amarelo*, de 1930.



Composição em Vermelho, Azul e Amarelo, de Mondrian.

A maior preocupação dos poetas concretos nesta fase continua sendo a eliminação do verso, porém é de extrema importância a percepção da materialidade do signo. Além disso, a poesia concreta soube dialogar, não só com a arte e a música de sua época, mas com o cinema, o design, a publicidade, o jornal, a arquitetura, etc. Segundo Figueiredo:

A singularidade da Poesia Concreta reside, em larga medida, em sua abertura a outros códigos - a uma certa pluralidade - e sua significação situa-se necessariamente num espaço intersemiótico. Qualquer método, por sua vez, que propugnar por uma análise imanente, tendo em vista localizar o singular, defrontar-se-á com essa programática taxa de heterogeneidade do objeto-poema concreto (considerado em sua generalidade). Mais que nunca, esse método só será singular em princípio: filiada ao princípio de uma poesia racional e projetada, cotejando programa e metalinguagem, a Poesia Concreta “pensou-se” também em termos de método para a determinação de suas opções formais: método que se moveu heurístico-analogicamente, seja pela recuperação do ideograma (via Pound/Fenollosa), seja voltando-se para a música dodecafônica, como o fez Augusto de Campos em seus poemas a cores, de 1953. [...]

Podemos dizer que sempre, na grande poesia, a linguagem ocupou um espaço intersemiótico, e é nesse quadro que se deve entender Pound, quando afirma que a poesia tem mais a ver com a pintura e a música do que com a própria literatura, e Sartre, quando estabelece a distinção prosa e poesia (“mot-signe” x “mot-chose”). O signo poético seria uma espécie especial de signo que, “desfuncionalizando-se” parcialmente (por exemplo, em sua função cognitiva), adquire super-funções. (1977, pp.6-7)

Não podemos esquecer que aliado a essa pluralidade de códigos, que não é exclusiva do período ortodoxo, e ao arranjo geométrico do espaço, o método ideogrâmico foi praticado pelos poetas concretos. Ele se dá pela disposição das palavras no espaço,

onde os significados se interseccionam pelas semelhanças gráficas e fônicas. A partir do método ideogrâmico, os poetas concretos elaboraram uma nova sintaxe, que operou por “justaposição, superposição, intraposição, desmembramento ou derivação do próprio desenho dos signos usados.” (SANTAELLA, 1986, p. 62)

É próprio da escrita ideogrâmica a inexistência de artigos, conjunções etc.; existem apenas substantivos e verbos (ações) representados através do ideograma. Essa técnica foi utilizada na fase ortodoxa da poesia concreta; em muitos poemas dessa fase a relação sintática se deu apenas com a utilização de substantivos. O texto de Augusto de Campos, *A moeda concreta da fala*, de 1957, aborda esse assunto. Segundo Augusto de Campos:

Não discursividade. Síntese. Circunscrição aos conceitos absolutamente indispensáveis da fala: A MOEDA CONCRETA DA FALA + os conceitos essenciais de relação. Nominalização e verbificação. = ÍNDICES-VETORES DA POESIA CONCRETA EM FACE DA LINGUAGEM.  
(CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, 1987, p. 124)

Na fase ortodoxa da poesia concreta, destacou-se o poeta que, apesar de não fazer parte do grupo Noigandres, teve fundamental importância para a poesia concreta: Ronaldo Azeredo.

Seus principais poemas são: *velocidade*, *ruasol*, *lesteoeste*, todos de 1957. Em *velocidade*, Ronaldo Azeredo, alcança um dos objetivos da poesia concreta que é ligar texto e movimento, ou seja, uma “estrutura dinâmica” onde a composição construtiva é regulada pelo isomorfismo. Nesse poema, a velocidade não está somente na palavra (significado), mas no processo total, na estrutura do poema. A produção artística dos poetas concretos foi acompanhada de textos, muitas vezes, denominados de manifestos pelos poetas, que serviram de espaço esclarecedor e



Velocidade, de Ronaldo Azeredo.

organizador da poesia concreta. Esses textos foram publicados, inicialmente, em jornais e revistas da época e, mais tarde, transformados no livro: *Teoria da Poesia Concreta: Textos críticos e manifestos 1950-1960*. A explicação para tal produção teórica está contida na introdução da primeira edição da *Teoria da Poesia Concreta*:

É preciso facilitar a sua compreensão e a sua discussão nos seus termos originais, sem a mediação das divulgações esquemáticas e das interpretações duvidosas. Publicados os textos, aqui recolhidos, na imprensa diária e em revistas diversas, em pouco tempo se tornariam fatalmente inacessíveis, pelo próprio caráter contingente e heterogêneo das folhas em que foram estampados.  
(CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, 1987, p. 7)

Os manifestos concretos guardam todo o estudo feito dos poetas concretos sobre o paideuma por eles eleito e a posterior utilização de suas técnicas e seus métodos na poesia concreta. O manifesto *Da fenomenologia da composição à matemática da composição*, escrito em 1957, por Haroldo de Campos, deixa claro o que os poetas concretos pretendiam na fase ortodoxa:

A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). I. é: em vez do poema de tipo palavra-puxa-palavra, onde a estrutura resulta da interação das palavras ou fragmentos de palavras produzidos no campo espacial, implicando, cada palavra nova, uma como que opção da estrutura (intervenção mais acentuada do acaso e da disponibilidade intuicional), uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra. A solução do problema da estrutura é que requererá, então, as palavras a serem usadas, controladas pelo número temático. A definição da estrutura que redundará no poema será o momento exato da opção criativa. A partir daí, a intervenção da inteligência disciplinadora e crítica se fará com muito maior intensidade. Será a estrutura escolhida que determinará rigorosa, quase que matematicamente, os elementos do jogo e sua posição relativa.  
(CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, 1987, p.96)

Os preceitos da fase ortodoxa da poesia concreta estiveram presentes, posteriormente, nos trabalhos dos poetas concretos, porém sem a preocupação excessiva com o rigor dessa fase. Em 1962, inicia-se o período denominado “salto participante”.

### **1.1.7 - Plano piloto**

O *plano-piloto para poesia concreta*, nome extraído do plano-piloto de Brasília, de 1957, elaborado por Lúcio Costa, foi publicado em 1958, na revista *Noigandres* número quatro. Esse manifesto é uma síntese do que é o movimento da poesia concreta. Para Rogério Camara, no *plano-piloto* existem dois pontos fundamentais: “1. o fim do 'ciclo histórico do verso (unidade rítmico-formal)' e a proposição de uma poesia sem verso; 2. 'o espaço gráfico como agente estrutural.’” (2000, P.39).

De forma resumida, o *plano-piloto* engloba toda a teoria que norteou a poesia concreta. Nele é declarado o fim do ciclo histórico do verso, a utilização do espaço gráfico como agente estrutural, o método ideogrâmico e outros procedimentos que os poetas concretos incorporaram dos seus precursores ou do *paideuma* eleito por eles. Além disso, o poema é encarado como uma estrutura dinâmica e *verbivocovisual*, ou seja, as palavras não são tratadas apenas como um código que se refere a algo exterior, mas,

além do verbal, há um enriquecimento gráfico e sonoro daquelas - trata-se de estruturas-conteúdo. Também é verificada a relação da arte concreta e da música concreta e eletrônica (Webern, Boulez e Stockhausen). Na poesia concreta são aplicadas as leis da *Gestalt*, bem como o isomorfismo entre forma-fundo e tempo-espço, e a tendência à substantivação e à verbificação, principalmente, na fase ortodoxa. No plano-piloto, o movimento da poesia concreta é dividido em duas fases: a fase orgânica, onde predomina a fisionomia, a forma orgânica e a fenomenologia da composição; e a fase matemática, de caráter estrutural, onde predomina a forma geométrica e a matemática da composição. Os poetas concretos pretendiam com essas técnicas elaborar uma poesia real, que fosse contrária à poesia subjetiva dos poetas que os precederam: a Geração de 45. O plano-piloto termina com a frase de Maiakovski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Apesar disso, muitos críticos consideraram os poetas concretos apáticos durante o momento político.

### 1.1.8 - Fase participante

A fase participante ou “salto participativo” teve início com a publicação dos poemas *Cubograma*, de Augusto de Campos; *Servidão de Passagem*, de Haroldo de Campos, e *stèle pour vivre n° 3*, de Décio Pignatari. Esses poemas foram publicados em 1962, na Revista *Invenção*. Haroldo de Campos opta em *Servidão de Passagem* pelo retorno ao verso, porém contaminado com a poesia concreta. O poeta preferiu acentuar mais os aspectos sonoros do texto do que os visuais ou espaciais. O poema *stèle pour vivre n° 3* não aborda de forma direta a temática política, apenas Augusto de Campos incorpora com maior força essa temática através de poemas como *Greve*, de 1961, *Cubograma*, de 1960-1962 e, posteriormente, os *Popcretos*, de 1964-1966. Em *Cubograma*, o poeta retoma o uso da cor, porém agora com conotações simbólicas: verde para Brasil, vermelho para Cuba, vermelho e azul para os Estados Unidos. Segundo Gonzalo Aguilar:

O poema possui, claramente, duas orientações: em direção ao passado, reassegura e reafirma a poesia visual, espacial e gestáltica, que distinguia os poetas concretos, e, em direção ao presente, responde de um modo direto à demanda de compromisso e participação poética que tinha como horizonte teleológico a Revolução Cubana. Porém, a pressão da atualidade acaba desequilibrando o poema em favor do conteúdo semântico, uma vez que o poeta incorpora essa demanda: o verde, considerado em Poetamenos em sua vibração cromática, adquire conotação nacionalista; a palavra de ordem - em função de seu poder epigramático - adquire uma coloração antiimperialista, mas nem a poesia nem a política terminam ganhando muito ao se encontrar. (2005, pp. 96-97)

Os poemas de Augusto de Campos serão abordados detalhadamente na segunda parte deste capítulo.

### 1.1.9 - Fim do movimento

Devido à própria situação política do País na década de 1960, a fase participante teve curta duração: já em 1964, os poetas voltam-se a projetos fora do movimento da poesia concreta. Em 1960, dão início ao trabalho de tradução dos poetas que compõem o *paideuma* concreto, como Pound e Cummings. Em 1962, publicam a tradução de *Finnegans Wake*, de Joyce. Além da publicação das traduções, Augusto e Haroldo de Campos preocuparam-se em desenvolver teorias sobre a tradução de textos poéticos. Haroldo de Campos desenvolveu esse projeto de forma detalhada em vários textos críticos, conferências e aulas, onde foi possível elaborar uma teoria sobre a tradução poética ou *transcrição*, teoria que será abordada no último capítulo deste trabalho. Outra preocupação dos poetas concretos foi trazer ao conhecimento do público importantes nomes da poesia brasileira, porém, desconhecidos. Em 1964, Haroldo e Augusto de Campos lançam o livro *Revisão de Sousândrade*, no qual o poeta José Joaquim Sousândrade é resgatado da incompreensão.

Haroldo de Campos publica pela primeira vez as *Galáxias* em 1964, no número quatro da Revista *Invenção*. *Galáxias* é um conjunto de textos que elimina a diferença entre poesia e prosa, um projeto que começou em 1963, um ano antes da primeira publicação parcial, e só terminou em 1976.

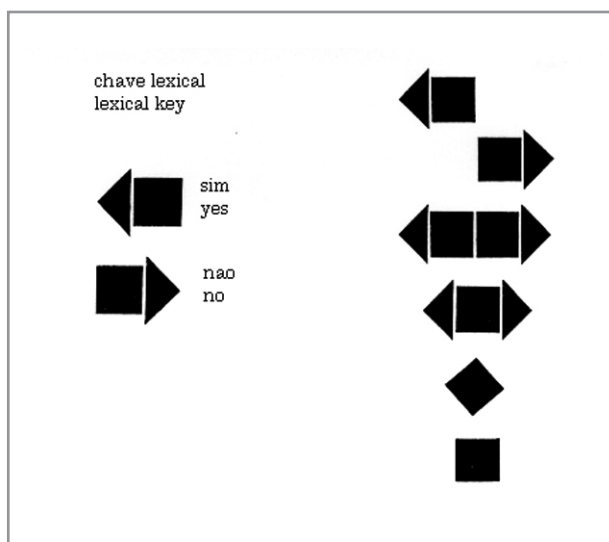
Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto iniciam, em 1964, os poemas semióticos, em que utilizam chaves léxicas para compor o poema. Posteriormente, Décio se dedicou à experimentação em prosa.

Dos poetas concretos, Augusto de Campos foi o que esteve mais próximo dos tropicalistas, através de textos em jornais sobre o Tropicalismo, além da troca mútua entre Augusto e Caetano Veloso

como a musicalização de poemas concretos do poeta.

Augusto de Campos continuou a criar poemas concretos a partir da utilização das tecnologias mas sempre traduzindo isso esteticamente. Iremos tratar da poesia de Augusto de Campos mais detalhadamente na segunda parte deste capítulo.

O fim do movimento da poesia concreta coincide com o último número da Revista *Invenção* de 1967. Neste número da revista, os poetas concretos publicaram um manifesto sem título. É visível a influência do tropicalismo nesse texto e também o sentimento de término do movimento da poesia concreta.



poema semiótico, Luiz Ângelo Pinto.

## 1.2 - A poética de Augusto de Campos

Na tentativa de compreender a poética de Augusto de Campos, dividimos o texto a seguir em subtópicos que relacionam o poeta a diversas artes, como a pintura e a música, aos meios de comunicação, à cidade e às novas tecnologias. É latente o fato de Augusto de Campos, durante todo o seu percurso poético, ter dialogado com vários meios e formas de expressão.

Devido à interpenetração *verbivocovisual* nos poemas de Augusto de Campos e de vários modos de fazer poesia, a separação do texto em subtópicos, a seguir, não se dá de forma rígida e estagnada, pois há uma inter-relação entre esses textos.

### 1.2.1 - Poesia e verso

A estréia de Augusto de Campos como poeta aconteceu em 1949. À época, Augusto, então com 18 anos, publicou seus primeiros poemas na Revista *Novíssimos*, vinculada ao Clube da Poesia de São Paulo, da Geração de 45. Os poemas dessa primeira fase denunciavam sua afinidade com a poética de João Cabral de Melo Neto, poeta incorporado ao *paideuma* concreto.

Em 1951, Augusto de Campos publica seu primeiro livro, *O Rei Menos o Reino*, que reúne poemas em verso de 1949 a 1951. Ainda em verso, Augusto de Campos publica *O Sol por Natural*, poemas datados de 1950 a 1951, *Ad Augustum Per Augusta*, de 1951 a 1952, e *Os Sentidos Sentidos*, de 1951 a 1952. Os dois primeiros poemas foram publicados, inicialmente, na revista *Noigandres* número um, de 1952, e na *Antologia Noigandres*, de 1962, já *Os Sentidos Sentidos* foi somente publicado em livro em 1979, na coletânea *Viva-vaia*.

Em *O Rei Menos o Reino*, Augusto de Campos define alguns dos princípios utilizados em seu projeto poético: a negatividade, a ausência e a subtração como modo de enfrentar os novos discursos. Essa negação é recorrente em todo o percurso poético de Augusto de Campos e, com o tempo, torna-se uma ferramenta afirmativa de um desejo de mudança - neste caso, de não considerar o verso como única forma poética.

Nos primeiros poemas de Augusto de Campos dessa fase verifica-se um progressivo esvaziamento do sujeito lírico. Desde o título de seu primeiro livro, *O Rei Menos o Reino*, a existência do sujeito lírico já é bastante problemática, definindo-se pela ausência de um espaço, em um não-lugar. Também podemos verificar que o “eu” continua sendo o ponto em torno do qual o poema se organiza, devido à frequência com que se utiliza o próprio pronome. Além disso, os verbos são conjugados na primeira pessoa do singular.

O poema *O Sol por Natural* é construído em torno da figura de *Solange Sohl*. Ao longo dele, acontece a transformação da figura humana em animal. Essa transformação



Segundo Maria Esther Maciel, há uma solidificação progressiva entre o verso e a forma que irá culminar em *poetamenos*:

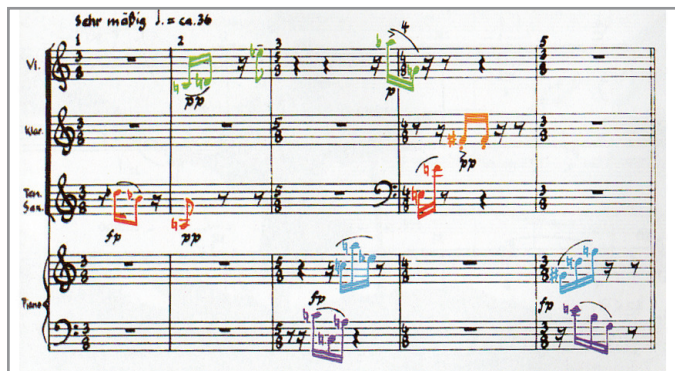
Da fluidez do verso à geometria das formas, da sintaxe à parataxe, da plasticidade à visualidade, percebe-se uma progressiva redução da matéria à sua essencialidade, ao seu mínimo mais concentrado. Um processo que condiz, portanto, com os sentidos da partícula de composição 'angusti-' (do latim angustus), que aponta para 'estreitamento', 'redução', 'compressão'. (MACIEL apud SÜSSEKIND; GUIMARÃES, 2005, p.134)

### 1.2.2 - poetamenos

Em 1897, Mallarmé, no prefácio de *Un Coup de Dés*, escreveu:

Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. [...] Sua reunião se cumpre sob uma influência, eu sei estranha, a da música vivida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo. (MALLARMÉ apud CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, 2002, pp. 151-152)

Augusto de Campos retoma o trabalho de Mallarmé na série *poetamenos*, de 1953, incorporando a cor aos poemas e tendo como ponto de partida a *Klangfarbenmelodie* (melodia de timbres) de Arnold Schoenberg. Embora a “melodia de timbres” tenha sido idealizada por Schoenberg, foi Anton Webern o primeiro e o mais radical praticante dessa espécie melódica.



Webern. Quarteto para Violino, Clarineta, Sax Tenor e Piano.

No texto que abre a série de poemas, Augusto de Campos esclarece o termo cunhado por Schoenberg: “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro mudando constantemente sua cor.” Augusto também fala sobre os instrumentos que utilizou nos poemas: “frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um temá gráfico-fonético ou 'ideogrâmico'.” (CAMPOS, A., 2000, p.65) Apesar de ter sido escrito em 1953, *poetamenos* só foi publicado em 1955, na segunda edição da revista *Noigandres* - nessa edição o poema ainda não utilizava a fonte tipográfica *Futura Bold*. Antes da publicação na revista *Noigandres*, os poemas dessa série eram reproduzidos de forma artesanal com o auxílio de uma máquina de escrever e carbonos coloridos. Em 1954, o poeta inscreveu os poemas no Concurso da Biblioteca Mário de Andrade, porém sem êxito. No mesmo ano, Décio Pignatari, com Damiano Cozzela e outros músicos, promoveu a leitura de alguns poemas da série a

quatro vezes no “V Curso Internacional de Férias de Teresópolis”. Em 1955, no Teatro de Arena em São Paulo, o grupo *Ars Nova* interpretou, dirigido por Diogo Pacheco e supervisionado por Augusto de Campos, uma leitura a várias vozes de *lygia fingers*, *eis os amantes* e *nossos dias com cimento* com a projeção de diapositivos (filme positivo). Segundo Gonzalo Aguilar: “... refutavam-se as críticas centradas na impossibilidade de oralização dos textos. Os poetas responderam com um *portemanteau* joyceano: a poesia é *verbivocovisual*” (2005, p.288).

Três poemas da série foram reimpressos na antologia *Noigandres 5*, de 1962. Em 1979, a série completa de *poetamenos* foi publicada novamente na antologia poética *Viva-vaia*, de Augusto de Campos.

Em 1973, foi publicada a segunda edição de *poetamenos*, porém em projeto individual, já que, em 1955, a série dividia espaço na revista *Noigandres* com outros poemas de Haroldo de Campos. Nessa edição comemorativa de 20 anos, houve uma revalorização de *poetamenos*, através da versão oralizada do poema *dias dias dias* feita por Caetano Veloso e pelo interesse de Hélio Oiticica sobre os poemas. Em 1975, a versão do poema *dias dias dias* feita por Caetano foi incorporada ao livro *Caixa Preta*, concebido em parceria com Julio Plaza. Sobre o trabalho de Caetano Veloso nesse poema, Augusto de Campos comenta:

“Dias dias dias” foi gravado em 1973, vinte anos depois de feito o poema, num estúdio improvisado por Caetano em sua casa em Amaralina. Ele diz, canta e se acompanha ao piano elétrico. O que é espantoso é que eu nunca conversara com Caetano sobre como se deveria ler o poema, que é impresso em várias cores, cada uma correspondendo a uma voz diferente. Apenas lhe dissera que aí estavam (na minha cabeça) Lupicínio e Webern (de quem ele só ouviu o “Quarteto para Saxofone” em minha casa). E ele me fez essa surpresa: ler o poema que muitos julgavam ilegível, vinte anos depois. Uma leitura impecável, a várias vozes, embutida em “Volta” de Lupicínio, webernizada, transformada em melodia de timbres com o uso dos pedais do piano, e espacializada com muitos silêncios de tal sorte que você só reconhece a melodia no final. (Entrevista cit. por SANTAELLA, 1986, p.23)

*poetamenos* é uma “confluência de influências”. Na série, dialogam a música de Webern, a música popular de Lupicínio, a pintura concreta e suas cores, a espacialização de Mallarmé, a fragmentação de cummings, o ideograma de Pound, as fusões de palavras de Joyce e o plurilingüísmo.

A série é formada por seis poemas: *poetamenos*, *paraíso podendo*, *lygia fingers*, *nossos dias com cimento*, *eis os amantes* e *dias dias dias*, que foram escritos entre janeiro e julho de 1953. Os poemas trabalham com a alternância, o contraste e a complementariedade entre as três cores primárias (azul, amarelo, vermelho) e as três cores secundárias (laranja, violeta, verde). O uso simbólico das cores é secundário em relação ao efeito retiniano conseguido por seu emprego estrutural, como o da pintura

concreta. Segundo Gonzalo Aguilar: “o valor das cores é autônomo e estrutural: o sentido de cada uma está na combinação que estabelece com as outras cores do poema (contraste, parentesco, vibração, gradação).” (2005, p. 291). O elemento básico de toda a série é a investigação da relação entre som e cor na composição poética. Também podemos perceber que, além do português, o poeta utiliza seis idiomas diferentes em toda a série: alemão, latim, italiano, inglês, francês e espanhol.

Apesar do foco principal estar na utilização das cores primárias e secundárias, o branco se faz presente como figura. Além do branco da página ventilar o texto, dar a espacialidade à frase e às palavras, e, em determinados momentos, orientar a leitura, ele também é um elemento formal da ausência abordada semanticamente no poema.

A série é iniciada pelo poema *poetamenos* grafado na cor primária amarelo e na secundária violeta - dos seis poemas da série é o único alinhado à esquerda. A explicação para essa diagramação vem da temática da ausência da amada e da angústia do poeta frente a essa condição. A intenção do poeta é dar ao poema a forma de uma rocha, matéria bruta a ser trabalhada por ele.

por  
suposto:  
'scanto  
eu  
rochaedo  
meu  
rupestro  
cactus  
ab  
rupt  
ao mar: us  
somos  
um unis  
sono  
poetamenos

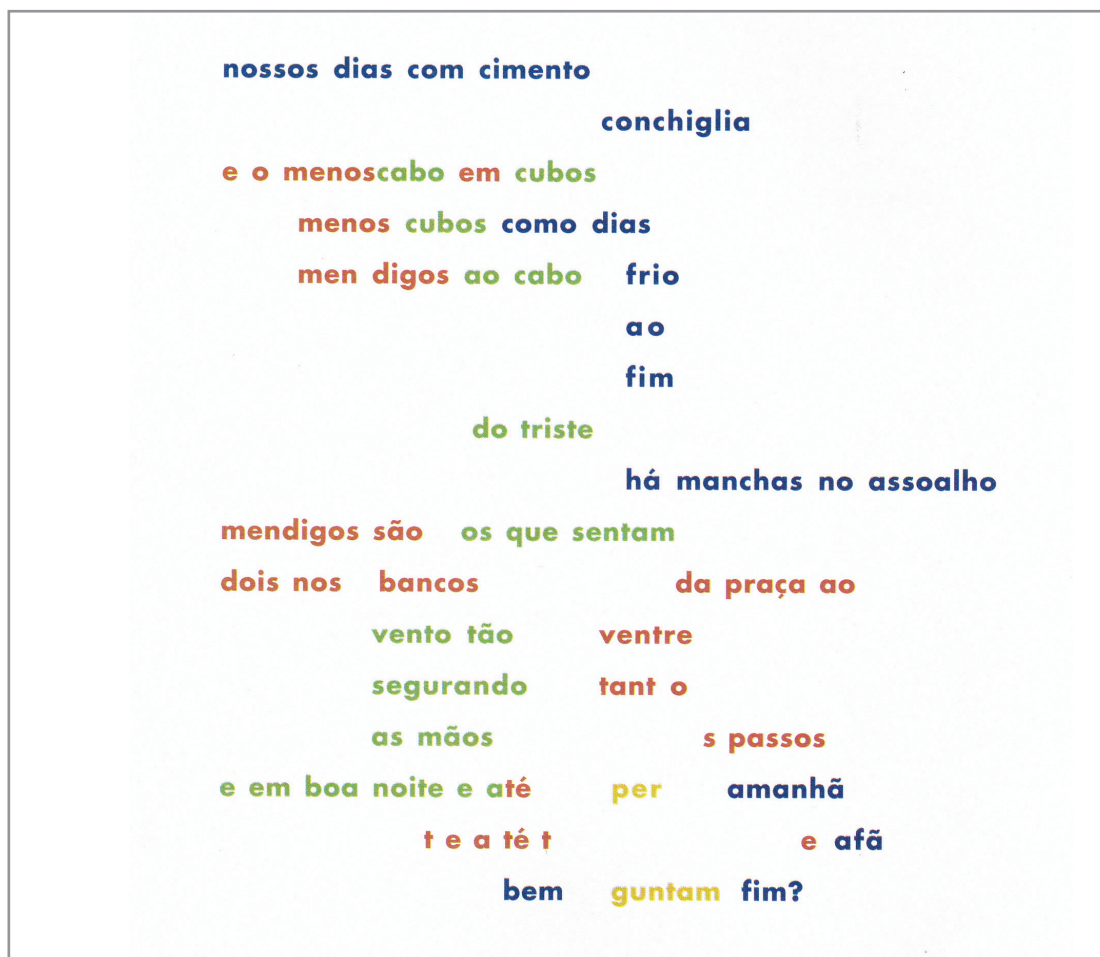
poetamenos.

no  
entrei ah  
inpubis figueiral  
jardim figueiredo  
braços  
suspenso  
petr'eu mim  
exempl'eu fêmoras a ella  
sus pênis  
flagrante  
ad nauseam  
e s p a l ( s ) m a s jardim  
caem joelhos debonança  
penso  
paraíso podendo

paraíso podendo.



o poema *lygia fingers*, mencionado por Gullar, era uma representação ideogrâmica do tema da mulher amada, realizado através da justaposição associativa e cumulativa de substantivos (*mãe, figlia, sorella*) ao adjetivo *felina* e suas variações semânticas (*fingers, digital, dedat, grypho, lince*); a palavra *lygia* (nome próprio de mulher) era reiterada fragmentariamente ou sob a forma de anagrama no corpo de outras palavras (*fe-ly-na*) (*figlia*) (*only*) (*lonely*), para dar um efeito de ubiquidade à presença feminina, culminando na última letra do poema, *l*, que remetia como um da *capo musical*, circularmente, ao começo. [...] É uma forma de grafia dinâmica, a abreviatura. [...] a letra (l) funcionava como redução dinâmica, como abreviação semântica e sonora a que o leitor era conduzido sem dificuldade pela reiteração, sublinhada ainda pelo uso da cor vermelha. [...] o elemento *significação* de minha poesia; procuro dinamizá-lo dentro de uma estrutura *verbivocovisual* onde atuem *em toda a sua extensão, com o máximo de rendimento possível* os elementos todos do poema. (1978, pp.66-67)

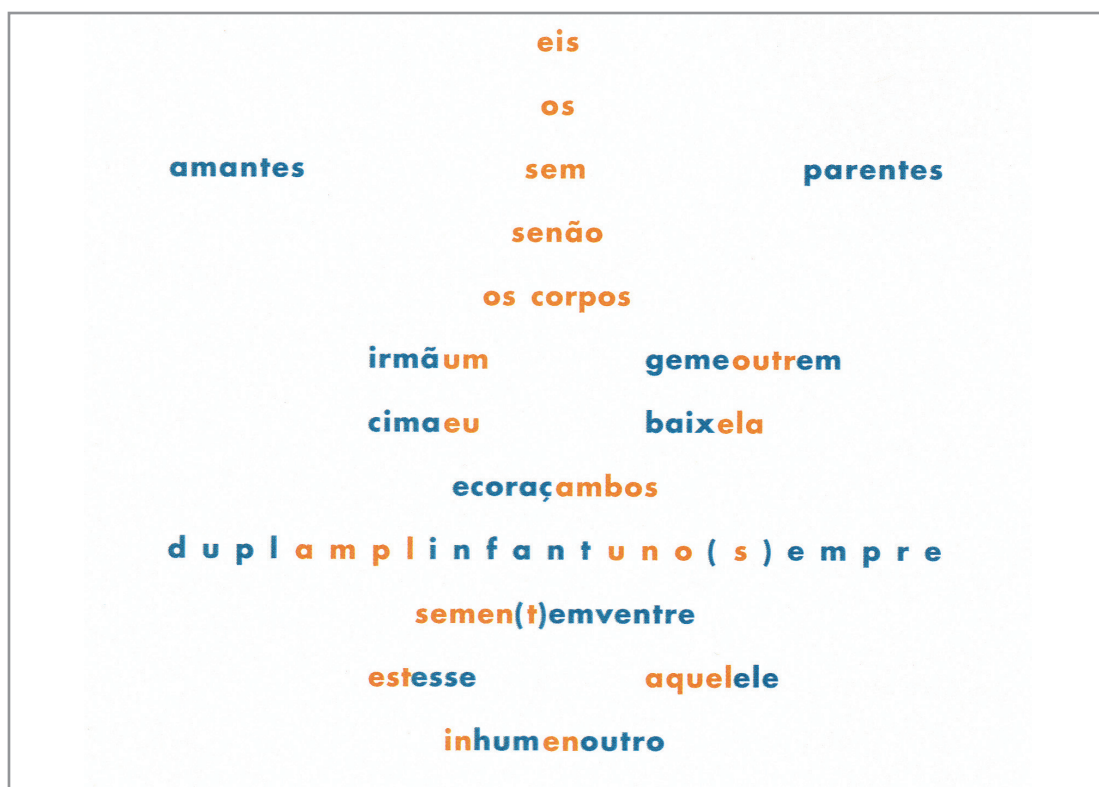


nossos dias com cimento

O poema *nossos dias com cimento* utiliza cinco cores, assim como *lygia fingers*, só que de forma invertida: duas cores primárias (vermelho e amarelo) e três cores secundárias. É o único poema da série que aborda a cidade, diferente da poesia concreta onde a presença urbana se dá isomorficamente, a cidade em *nossos dias com cimento* existe como cenário: “cubos”, “cimento”, “mendigos”, “bancos da praça”. Além disso, a representação do espaço acontece através de fragmentos da cidade. A palavra

“mendigos” é recorrente no texto e aponta para o substantivo *men* (homens), assim como a palavra “menos” que faz parte do mesmo “timbre” da cor vermelha.

Em *eis os amantes*, assim como em *poetamenos*, o eixo é determinado pelo poeta, no caso desse poema, o eixo é central à página. O poema é formado por duas cores: o azul e o laranja (cor complementar). O tema é o mesmo de *The Extasy*, de John Donne (1572-1631): a dialética se expressa nas palavras que se fundem ou se separam. A palavra é o corpo do outro, “cimaeu baixela” e o poema encena, espacial e cromaticamente, a fusão dos amantes. A fusão acontece através do método de *palavras-portmanteau* de Joyce, entre a “fragmentos-sementes”.



eis os amantes

*dias dias dias* é o único poema da série a utilizar todas as seis cores. O poema tem como tema o amor e a ausência da amada. O meio que articula os fragmentos desse amor e ausência é a memória. Há duas referências diretas em *dias dias dias*: “os dias na esperança de um só dia”, de Luís Vaz de Camões (1524-1580), em *Sete Anos de Pastor*; e, “Oh! se me lembro! e quanto!” de Luís Guimarães Júnior (1847-1898), um sonetista parnasiano, o que indica uma certa ironia na presença desta referência no poema. Uma das últimas linhas do poema consiste na transcrição de um telegrama cifrado: “Urge t g b sds vg filhazererdo pt”, a afirmação de Gonzalo Aguilar é de que o poema se originou “em uma carta que Augusto de Campos enviou à sua então namorada Lygia Azeredo (hoje sua esposa), em 20 de julho de 1953 (a carta-poema, nesta primeira versão não-colorida, foi escrita nos dias 18 e 19 daquele mês)”. (2005, p. 296)



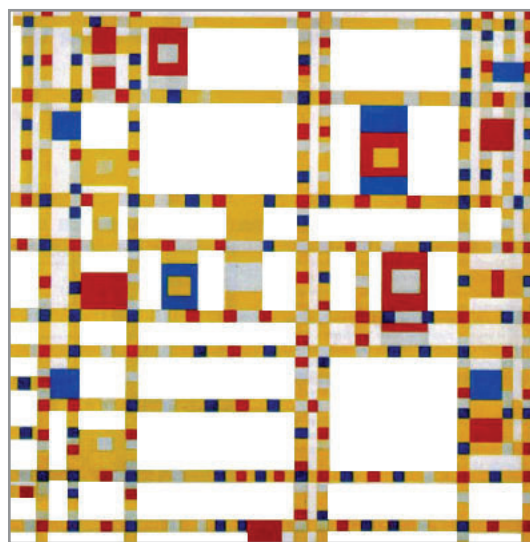
dias dias dias

Em entrevista ao *Diário de São Paulo* de 1976, Augusto de Campos conta que à época que escreveu *poetamenos*, entrou em contato com Abraham Palatnik (artista cinético) para associar os seus poemas ao trabalho do artista plástico, porém não obteve resposta. Segundo Antonio Risério, o texto introdutório de *poetamenos* denuncia a carência tecnológica: “mas luminoso, filmletras, quem os tivera!” Talvez a falta de recursos tecnológicos seja um dos motivos que levou Augusto de Campos a renunciar temporariamente (fase do movimento da poesia concreta) à poética de *poetamenos*. Somente após o fim do movimento concretista, o poeta retoma as experimentações iniciadas em 1953. De acordo com Risério:

Curiosamente, a poesia concreta brasileira não tomou o rumo aberto pelo Poetamenos. Pelo contrário, cristalizando-se numa ortodoxia, a “matemática da composição”, o concretismo: a) optou pelo geometrismo, pela construção “abstrata” do texto - e essa alta precisão geométrica na distribuição do material verbal descartava a assim chamada forma “orgânica”, então indigitada como “subjetivista”; b) colocou em primeiro plano a integridade da palavra, lateralizando a fissão ou a atomização vocabular a Cummings; e c) elegeu a uniformidade tipográfica, em detrimento da pesquisa e do emprego criativos das 'formas de escritura mais variáveis', imaginadas por Benjamin. (1998, p.98)

### 1.2.3 - Poesia e pintura

O diálogo entre poesia e pintura no trabalho de Augusto de Campos começa com a série *poetamenos* e se estende por toda a trajetória do poeta. É nítida a influência de Piet Mondrian nesses poemas, que podem ser comparados com seu *Broadway Boogie-Woogie* (1942-43). Mondrian utilizava em suas composições as cores primárias, assim como os poemas dessa fase. Também chamaram a atenção do poeta as idéias de Wassily Kandinsky sobre a aproximação da pintura com a música.

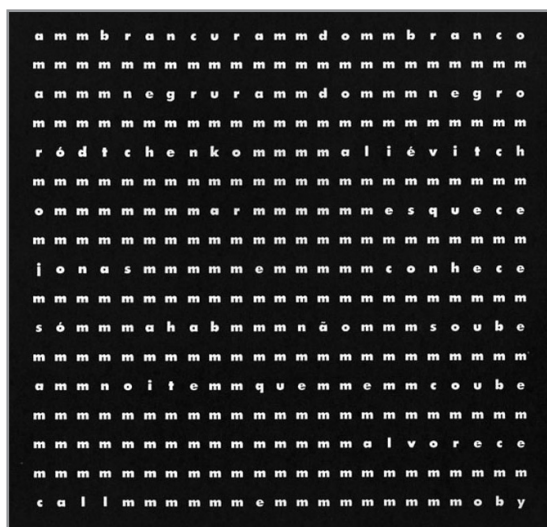


Broadway Boogie-Woogie.

No período em que o poeta participou do movimento concretista, a cor foi abolida de seus poemas. Ela só retornaria em 1965, no poema *Luxo*, no qual as letras são impressas em dourado. Porém, a falta de cor não significou um afastamento do convívio com os pintores concretos, muitas foram as contribuições recebidas desses pintores nessa época. De acordo com Augusto de Campos:

Do intenso convívio com os pintores concretos de São Paulo, especialmente com Fiaminghi, surgiram os poemas-cartazes de 56 e as edições de NOIGANDRES, INVENÇÃO e outros livros e poemas-livros em novos moldes gráficos visuais. A interação poeta/artista plástico se tornava cada vez mais urgente para nós, embora trabalhássemos cada vez mais sozinhos, orientando e diagramando, nós próprios, poemas e livros. (CAMPOS apud SANTAELLA, 1986, p. 69)

Os poetas concretos tinham Alfredo Volpi como um “membro de honra do grupo concreto” (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 24). A capa da edição comemorativa de 10 anos do movimento, *Antologia Noigandres 5*, foi realizada sobre um quadro do pintor. Volpi também era admirado pelos artistas concretos do *Grupo Ruptura*, que juntamente com os poetas concretos, promoveram a Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956. Nessa exposição, os concretistas brasileiros homenagearam o pintor. O Suprematismo de Kazimir Maliévitch teve grande importância nos poemas de Augusto de Campos. A partir dos



Walfischesnachtgesang.

*Stelegramas* (1975-1978) o poeta começa a explorar a composição de poemas em fundo negro. São poemas dessa série: *Inseto* (1977), *O Quasar* (1975), *O Pulsar* (1975), *Memos* (1976), *Po a Poe* (1978) e *Tudo está dito* (1974). Porém, foi em *Walfischesnachtgesang* (Canção noturnadabaleia), de 1990, que Augusto de Campos explorou plenamente os conceitos criados por Maliévitch.

A 'Canção Noturna' convoca dois artistas vanguardistas da Rússia de princípios do século XX: o construtivista Alexandr Rodchenko (1891-1956) e o suprematista Kazimir Maliévitch (1897-1935), e as duas linhas ('a brancura do branco' e 'a negrura do negro') fazem referência a uma polêmica que existiu entre eles no final da década de 1910. (AGUILAR, 2005, p. 299)

A influência desses pintores nos textos de Augusto de Campos é, muito provavelmente, um dos motivos da aproximação do poeta com as “artes visuais” após a fase concreta.

#### 1.2.4 - Augusto de Campos e a poesia concreta

A anulação da subjetividade, que existia em *poetamenos*, foi o ponto principal do programa concreto. Os poemas de Augusto de Campos escritos na fase estritamente concretista, entre 1954 e 1960, hoje estão reunidos na seção *ovo novo* de *Viva vaia*. Uma das formas encontradas pelos poetas concretos para anular a subjetividade foi a padronização da tipologia empregada nos poemas. De acordo com Antonio Risério, a escolha pela tipologia *Futura* não foi por acaso:

O tipo futura é perfeito no contexto da semiótica concreta porque ambos habitam um mesmo campo magnético: a moderna estética construtivista que se armou em resposta às novas realidades criadas pela expansão da sociedade urbano-industrial de massas. É um tipo nascido em meio ao funcionalismo bauhausiano, letra industrial projetada para a produção pesada de livros. Desse modo, no âmbito concretista, letra e texto como que se fundem, solitários, apresentando-se como exemplo de 'isomorfismo', para usar a expressão química sistematicamente empregada pelo grupo noigandres. A futura (apesar de 'bold') concorria para o caráter limpo, objetivo e pessoal que se queria para o texto. (1998, p.100)

Entre os poemas de Augusto de Campos da fase ortodoxa da poesia concreta, o poema *Tensão*, de 1956, se destacou dos demais poemas, pois conseguiu realizar plenamente o projeto concreto. *Tensão* é um dos poemas de maior densidade sonora e estrutural. O poema apresenta uma forma espelhada, a partir de um eixo central: “ten / são”. O que caracteriza o poema é a quadrícula (forma utilizada durante a “fase matemática” pelos concretos), a possibilidade da leitura geométrica e a exploração das intersecções sonoras. A tipologia *Futura* facilita o uso das paronomásias no poema: com/cam, tem/tam/tom. Com um mínimo de palavras e letras, o poema possibilita a existência de diversos sentidos. Palavras com o mesmo número de letras desdobram-se, formando pequenos blocos quadrangulares que, juntos, estruturam um bloco maior. A letra “t” (graças a sua





### 1.2.5 - Poesia e música

A música sempre esteve presente no trabalho de Augusto de Campos. Desde os primeiros poemas, o poeta se preocupou com a projeção sonora dos textos. Ainda em 1952, o poeta manteve contato com os músicos da Escola Livre de Música, fundada e dirigida por Hans-Joachim Koellreutten. Dois anos depois, é igualmente significativo o encontro com Pierre Boulez, na ocasião em viagem a São Paulo.

São exemplos dessa relação entre poesia concreta e música, as oralizações de alguns poemas da série *poetamenos* feita pelo conjunto *Ars Nova* e da oralização feita por Caetano Veloso de *dias dias dias* (já mencionadas no subcapítulo 1.2.2).

Caetano também oralizou outro poema de Augusto: *o pulsar*, de 1975. As duas oralizações foram incluídas na primeira edição da antologia *Viva vaia*, de 1979, e *Caixa Preta*, de 1975, em vinil “compacto duplo”.

Houve uma troca mútua entre o Tropicalismo, na figura de Caetano Veloso, e Augusto de Campos. Procedimentos *verbivocovisuais* da poesia concreta aparecem em composições do músico, como *Araçá Azul*. O poeta foi o primeiro, em 1968, a registrar a conjunção entre Tropicalismo e Antropofagia. Esse fato, de certa forma, ligava os poetas concretos aos músicos tropicalistas. Augusto de Campos também foi um grande aliado dos tropicalistas, promovendo-os em artigos críticos que escrevia para jornais da época.

Caetano também inspirou um dos trabalhos mais conhecidos de Augusto de Campos: o “logotipo-poema” *Viva vaia*, de 1972. Esse poema tem como tema a apresentação do músico no Festival de Música, de 1968, onde o público presente reagiu com agressividade à música de Caetano.

Outras referências importantes na poesia de Augusto de Campos são: Anton Webern e John Cage. Webern inspirou a série *poetamenos*, de 1953 (ver subcapítulo 1.2.2).

No seu texto-crítico *Cage: Chance: Change*, escrito em 1974 e, posteriormente, publicado em *O anticrítico*, de 1986, Augusto de Campos fala da importância do trabalho de John Cage:

depois que pound morreu  
o maior poeta vivo americano  
talvez o maior poeta vivo  
é um músico  
JOHN CAGE  
talvez porque não pretenda ser poeta  
'eu estou aqui  
e não tenho nada a dizer  
e o estou dizendo  
e isto é poesia'  
diz cage  
em sua conferência sobre nada (1949)  
enquanto os poetas que pretendem dizer tudo  
já não nos dizem nada (1986, p. 213)

Para Augusto de Campos, Cage “antecipou-se facticamente aos europeus na compreensão do fenômeno webern”. Essa ligação entre os dois músicos resultou no *profilograma nº 2 HOM'CAGE TO WEBERN*, de 1972. Montagem visual dos perfis desses músicos.

Além da sua produção musical, John Cage escreveu alguns livros com artigos, conferências e pensamentos. Tais materiais são considerados por Augusto de Campos como “livros-mosaicos”, pois são diagramados de forma inusitada. O músico começa, em 1950, a desenvolver sua teoria da indeterminação em música através do *I Ching*, uma espécie de oráculo chinês. Mediante as operações de acaso a partir do *I Ching* compôs, em 1952, *Music of changes*, com sons e silêncios distribuídos casualmente.

A música indeterminada de Cage influenciou a poesia de Augusto de Campos:

Mais tarde, já nos anos 60, as idéias de música indeterminada de Cage, [...] influíram, na minha decisão de incorporar o acaso aos procedimentos de elaboração do poema. É o que acontece com *Acaso* e *Cidade*, ambos de 1963. O primeiro, que faz do *acaso* o seu próprio tema, foi composto com todas as permutações possíveis das letras dessa palavra, liberando assim o controle semântico do texto; no segundo, as palavras terminadas em *cidade* foram simplesmente arroladas em ordem alfabética, e depois reduzidas, por um segundo critério arbitrário (o da identidade da grafia em português, francês e inglês) ao formato final do poema. Nesses dois exemplos, no entanto, não há indeterminação absoluta, e sim, um balanceamento entre o acaso e a razão semântica, que acabam direcionando o poema. Esse é também o caso de poemas posteriores, como *Memos*, em que eu sobreponho duas leituras, uma ordenada, pregnante, e outra, caótica, em caminho-de-rato, que se abre à exploratória casual. À parte disso, vários dos meus trabalhos se referem expressamente a Cage, em homenagem: *Hom'cage to Webern, Pentahexagrama para John Cage, Todos os Sons*. (CAMPOS, A., 1998, p. 143)

*Balanço da bossa (e outras bossas)*, 1968-1974, reuniu seus estudos sobre o Tropicalismo e a MPB, assim como as suas intervenções no campo da música contemporânea através de Charles Ives, Webern, Schoenberg e os compositores brasileiros do grupo *Música Nova*. Ensaios posteriores enfocando a música e a poesia de Cage e as obras radicais de Varèse, Webern, Erik Satie, Scelsi, Luigi Nono, Ustvólkskaia, entre outros, foram recolhidos no livro *Música de Invenção*, de 1998.

Em 1995, Augusto de Campos com seu filho, Cid Campos, lançam o CD *Poesia é Risco*, uma coletânea poético-musical composta por 30 peças, entre poemas de Augusto, de Cummings, Blake, Joyce e Rimbaud, recriados por ele, *O Verme e a Estrela*, de Pedro Kilkerry, e um samba composto por Eurico de Campos, pai do poeta. Segundo Ricardo Aleixo, a contribuição de Cid Campos, neste projeto, está na “confecção de intrincados tecidos sonoros, o contraponto ideal para a leitura de textos mais 'discursivos', como o *Barco Bêbado*, de Rimbaud, e, por outro, retrabalhar eletronicamente, sobre vigorosas bases rítmicas, as oralizações de poemas de desenho mais radical.”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Suplemento Literário de Minas Gerais, julho de 1996.

As técnicas não-convencionais de vocalização empregadas em *Poesia é risco* revelam a insólita musicalidade que se oculta nos poemas tipográficos.

O trabalho do poeta com Cid Campos testemunha a continuidade da presença da música na sua poesia.

### 1.2.6 - Poesia e jornal

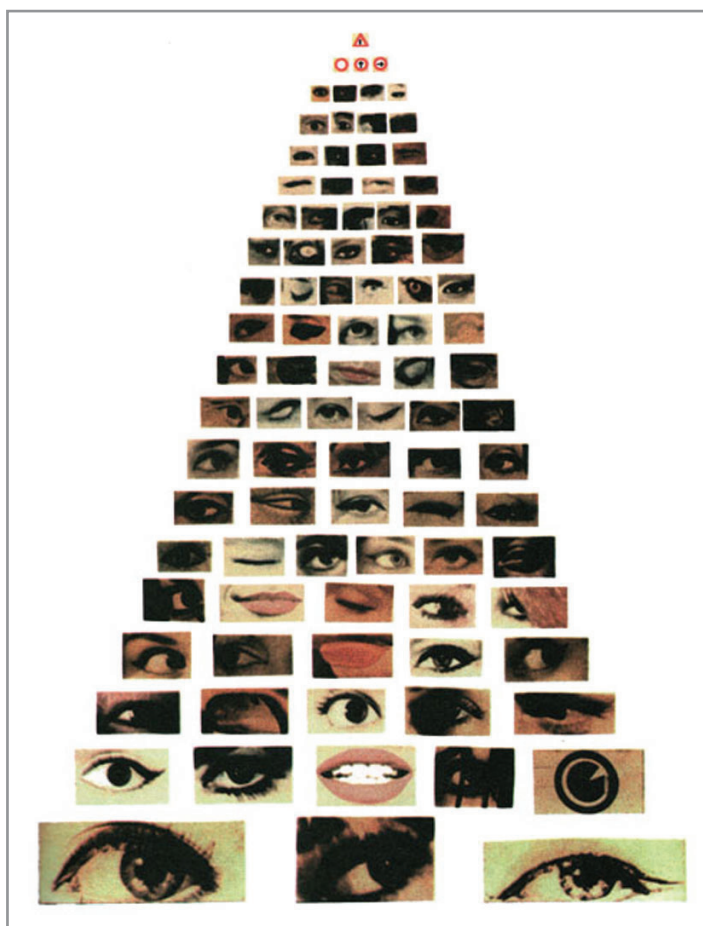
A série *popcretos* é composta pelos poemas *Olho por olho*, *SS*, *O anti-ruído*, *Goldweater* e *Psiu!*, com exceção do último, produzido em 1966, os demais foram escritos em 1964 e expostos na Galeria Atrium juntamente com trabalhos de Waldemar Cordeiro, em dezembro do mesmo ano. A temática desses poemas, principalmente *Olho por olho* e *Psiu!*, vem de encontro ao momento de incerteza política no País.

Os *popcretos* são poemas que combinam imagens e ícones que o poeta extrai dos jornais e revistas. Os poemas remetem aos *ready-made* de Duchamp e as colagens de Kurt Schwitters. A insatisfação do poeta ante os recursos tipográficos da época fez com que ele procurasse novas formas de expressão. Assim, o poeta deu início ao trabalho com os recortes de jornais e revistas. Apesar dos resultados técnicos serem precários, o poeta tinha a sua disposição um imenso parque gráfico.

Com os *popcretos*, o poeta se viu diante de novas

possibilidades, que não existiam na poesia concreta ortodoxa. A poesia concreta perdia aquela imagem de algo puro, da fase anterior, incorporando uma visão mais caótica e mais próxima à de Oswald de Andrade. Segundo Risério:

Mas foi o próprio Augusto de Campos quem se encarregou de romper, nesse particular, o cerco ortodoxo. De repente, ele deixou a *futura* na página (e ela fora



Olho por olho.

feita para isso mesmo: para o papel, não para as ruas) e avançou em direção às bancas de revista da cidade de São Paulo. Queria dinamitar a prisão tipológica. Extravasar em explosão anárquica de letras seu misto de raiva e desespero, num país que acabara de ser brutalmente trancado por um golpe militar. Nasceram assim os seus poemas 'popcretos'. Fala o próprio poeta, sempre lúcido em sua auto-análises: 'Os 'popcretos' correspondem a um momento de crise. Choque emocional. Insatisfação diante dos limitados meios técnicos de que eu dispunha. Embora eu não me pretenda um poeta político, talvez não seja fútil acentuar a época em que esses poemas foram feitos. E recordar que eles foram, quase todos, expostos, com hipotético risco, em dezembro de 1964, na Galeria Atrium. Arranquei-os das entranhas dos jornais, que, desde abril, documentavam a repressão institucionalizada. Estão cheios de signos testemunhais, para quem souber ler. O 'deboche' tentava ser uma resposta ao contexto e o 'caos' tipográfico sinalizava, de alguma forma, a sensação de desespero, raiva e impotência que a situação suscitava. Por outro lado, os jornais e revistas punham ao meu dispor um imenso parque gráfico: todas as letras do mundo! Depois, reorganizei-me, emocional e artesanalmente'. Mas o fato é que, tendo rompido a clausura gráfica imposta pelo *ostinato rigore* concretista e provado a liberdade tipológica das publicações mais típicas da cultura de massa, Augusto de Campos não pôde (e nem quis) retornar à uniformidade. Por uma coincidência feliz, surgiam naquele momento a chamada letraset e a fotoletra. (1998, pp.100-101)

### 1.2.7 - Poesia e tipografia

Com o fim do movimento da poesia concreta, Augusto de Campos iniciou suas experimentações com tipografias diferentes da *Futura Bold*. Com exceção do poema *Cubograma*, da fase participante da poesia concreta, em que utilizou uma fonte de jornal, diferente da *Futura*.

Pouco tempo depois dos *popcretos*, começaram a ter maior difusão as fotoletras, com as quais Augusto fez *Luxo*, de 1965, e os caracteres instantâneos. A *Letraset* do Brasil estabeleceu-se por volta de 1968.



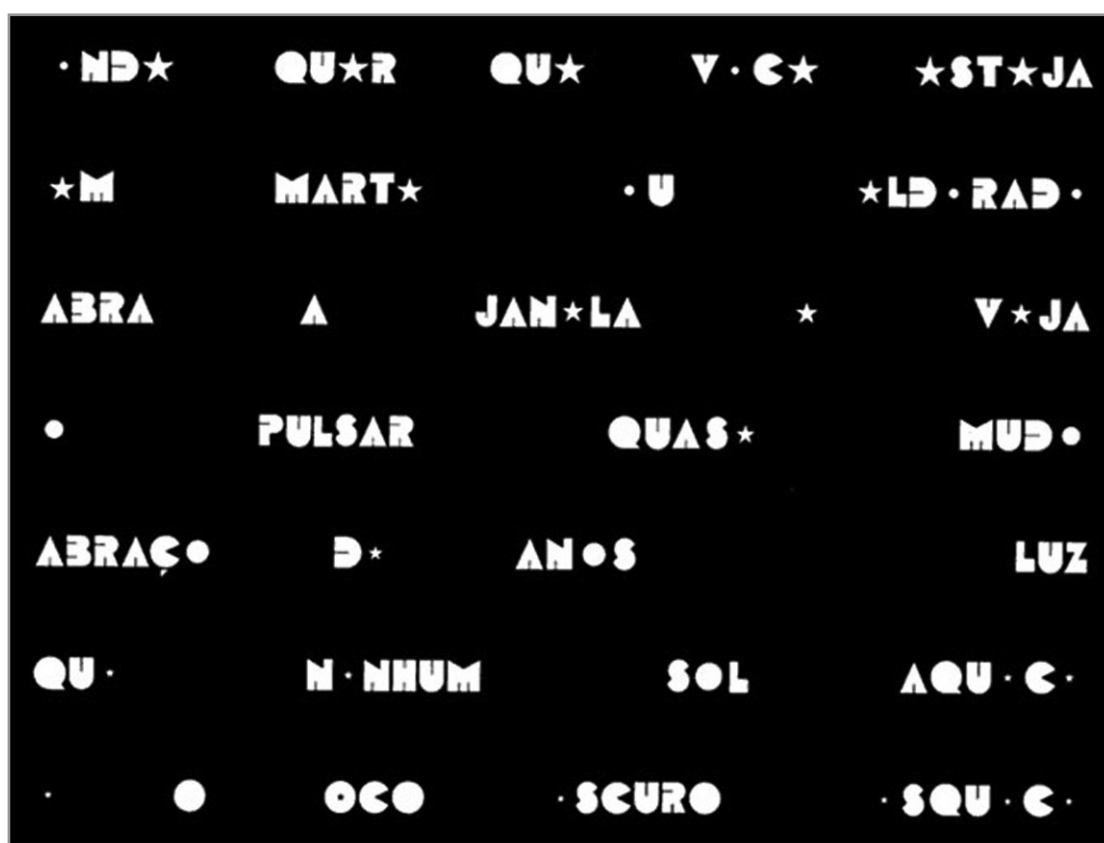
Luxo.

A *Letraset* consiste em letras e desenhos tipográficos variados, que são transferidos para o papel em decalcomania. Os computadores pessoais tornaram esse sistema obsoleto. As fontes tipográficas que apresentam um desenho não convencional são classificadas como "fantasia". Essas fontes são utilizadas nos poemas de Augusto de Campos,

apenas quando existe uma relação entre a forma dessas fontes e o poema. Do contrário, o poeta utiliza a fonte tipográfica *Futura*, e suas ramificações, considerada como uma fonte padrão para os poetas concretos.

As variações tipográficas atuam sobre as dimensões e sobre a forma, modificando o desenho do poema e sua espacialidade.

O uso de fontes do tipo “fantasia”, pode aumentar o grau de iconicidade do poema. Em *o pulsar*, de 1975, a fonte empregada foi a *Baby Teeth*, criada pelo designer Milton Glasier. Nessa fonte, a letra “o”, em fundo negro, ganha a forma de um planeta, assim como o “e” tem a forma de uma estrela.



o pulsar.

As fontes tipográficas que simulam o manuscrito podem remeter à dimensão da individualidade. Assim como as fontes que simulam o datiloscrito, como as utilizadas nos poemas: *chuva oblíqua de maiakóvski* (1982), *roland* (1980) e *dp* (1987). Podemos concluir que quanto mais próximo de um resultado artesanal, mesmo que de forma eletrônica, mais será remetido ao individual, ao Eu. Em *Não*, último livro de poemas publicado, o poeta emprega em *preposições* (1971-1995) procedimentos da escrita manual, como: riscar a palavra ou rasurar o poema.

Em *memos* (1976) e *todos os sons* (1979), a variedade de fontes tem função icônica em relação à multiplicidade de elementos em jogo nos dois poemas e à complexidade desses elementos, principalmente, em *memos*. Nesse poema, as fontes também

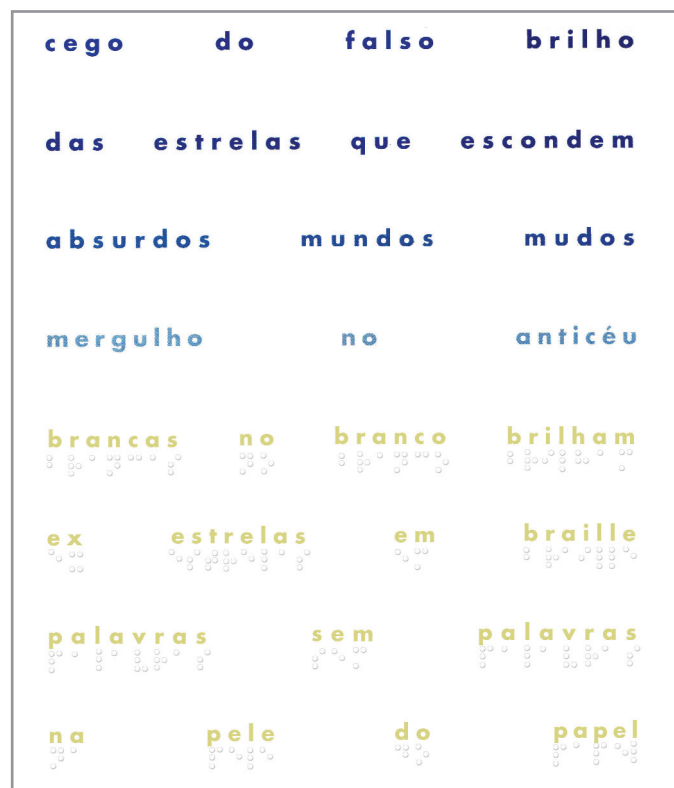
representam a caoticidade dos *memos* (recados), dificultando, propositalmente, a tentativa de apreensão global imediata do poema, ao mesmo tempo em que sublinham a idéia de temporariedade.

O poema *Anticéu*, de 1984, possui dois níveis de percepção: o visual e o tátil. No primeiro é utilizada a tipografia *Futura Bold*, que parte da cor azul até bem próximo ao branco do papel, em um amarelo-claro. A parte impressa na cor amarelo-claro é seguida pelos sinais em *braille*, formando o nível tátil do poema. Por meio de um processo que parece materializar sensorialmente as quatro linhas finais do texto: “brancas no branco brilham / ex estrelas em braille / palavras sem palavras / na pele do papel”.

A experiência tátil não ficou restrita apenas a esse poema. Dez anos antes (1974), o poeta juntamente com Julio Plaza, explorou a interatividade com o leitor através de objetos poéticos: os *Poemóviles*.



memos.



anticéu.

### 1.2.8 - Poesia e interatividade

A necessidade de estrapolar os limites da página foi um processo gradual no trabalho de Augusto de Campos. Através do diálogo com artistas plásticos, engenheiros, músicos, o poeta explorou outras formas de poesia. A interatividade entre texto e receptor-fluidor nos trabalhos do poeta tornou-se latente com os *Poemóviles*, de 1974, em parceria com Julio Plaza.



poemóviles.

Os *Poemóviles* são objetos poéticos que, ao serem manipulados pelo receptor, no ato de abrir e fechar, saltam da página em branco. Ao abrir cada uma das páginas soltas, as cores-formas vão surgindo como palavras, combináveis, recombináveis, livres no ar, entre os brancos, vazios do espaço. Sem deixar de ser palavra, a palavra salta do plano do papel e passa a existir como corpo volumétrico que se mexe como coisa viva. Augusto de Campos declarou em 1976:

O encontro com Plaza foi o acontecimento mais importante destes últimos anos para a minha produção poética. Desde muito tempo pensei poesia em termos do que hoje chamaríamos 'intersemiótica' ou 'intermedia'. Já na introdução ao *POETAMENOS*, de 1953 (eu tinha, então, 22 anos), eu falava de 'luminosos' ou 'filmeletras' para os meus poemas. [...] Em 1968 conheci Plaza - ele preparava o seu livro *OBJETOS* - e fiz com ele o primeiro 'poemóvil'. Mas o contato foi interrompido, com a viagem dele para o exterior. Surgiram *EQUIVOCÁBULOS* (1971), que compus inteiro com fotos e letraset, e *COLIDOUESCAPO* (1972): folhas soltas, recombináveis; palavras em decomposição e recomposição. Mas ainda me sentia amarrado, sem meios de levar avante minhas idéias. Foi só quando Plaza voltou, em 1974, que as coisas ficaram claras. Fizemos *POEMÓBILES*

e partimos para o projeto mais complexo da CAIXA PRETA, uma impossibilidade tornada possível. Plaza não só me permitiu viabilizar projetos e concretizar 'produtos' poéticos, mas me sugeriu novas idéias. Ao lado de nossos trabalhos individuais, outros nasceram, planejados e discutidos entre nós, intermotivados por esse contato entre 'designers' da linguagem poética e visual. E como há muitas afinidades entre nossas concepções artísticas, não encontramos dificuldade em trabalhar em conjunto. Algo assim como certos parceiros de letra e música da canção popular'. (CAMPOS apud SANTAELLA, 1986, pp.68-70)

Além dos *Poemóviles*, Augusto de Campos e Julio Plaza foram responsáveis pela criação de outro trabalho interativo: *Caixa Preta*, de 1975.

*Caixa Preta* é, literalmente, uma caixa contendo folhas impressas, cartões, objetos poéticos para montar, *displays* e um disco com as oralizações de *o pulsar* e *dias dias dias*, feitas por Caetano Veloso. Como concepção, *Caixa Preta* é descendente direto das caixas de Marcel Duchamp, *Caixa Verde* (1934) e *Caixa-Valise* (1938-41).

Sobre o trabalho de Duchamp, o próprio poeta escreveu um poema-ensaio publicado originalmente na revista *Polem*:

'a caixa numa valise (1941)  
contendo réplicas-miniaturas  
e reproduções em cores  
é um museu portátil  
das invenções de duchamp  
e talvez  
presque un art  
o livro do futuro' (CAMPOS, A., apud RISÉRIO, 1998, p.165)

O título geral da obra, *Caixa Preta*, remete às caixas que contêm informações importantes, como aquelas que acompanham os aviões. Esse termo deriva da cibernética, que se refere a um sistema cujo interior não pode ser desvendado, cujos elementos internos são desconhecidos e que só podem ser conhecidos “por fora”, por meio de manipulação ou de observação externa.



Caixa Preta.

Sobre *Caixa Preta*, de Augusto de Campos e Julio Plaza, Antonio Risério comenta:

Olhando para ela, não temos idéia do que nos aguarda. Abrindo-a, topamos com artefatos e artifícios de linguagem que nos tomam de surpresa, no melhor sentido

que a expressão possa ter. Augusto e Plaza *performing* em alto estilo, para nos propiciar uma experiência estética inesquecível. No final da viagem, aliás, depois de ter lido-olhado-recortado-montado o que lhe foi dado manipular, o receptor-fruidor daqueles objetos e mensagens vai se ver cercado de letras e formas por todos os lados. (1998, p. 166)

### 1.2.9 - Poesia e design

Augusto de Campos faz jus à frase de Décio Pignatari: “O poeta é o designer da linguagem” ou nas palavras de Carlos Ávila: “Augusto é quase um artista plástico (melhor, um artista gráfico), é um artesão da palavra explorada em todas as suas dimensões sígnicas, um *designer* do texto.” (ÁVILA apud GUIMARÃES, SÜSSEKIND, 2005, p. 223)

O poeta explorou vários materiais e procedimentos, desde a produção de poemas datilografados com o uso de carbonos coloridos (*poetamenos*), a manipulação de *Letraset*, o desenho de letras (*Viva vaia* e *Código*), a diagramação dos poemas, o uso da cor, até a criação da capa de seus livros. Dessa forma, o poeta alcança a totalidade do poema, ou o *verbivocovisual*, tão caro aos poetas concretos.

Além de todos os poemas criados pelo poeta, os quais exigem uma preocupação maior com o aspecto gráfico, são exemplares dessa tarefa de *designer* da linguagem os poemas: *Viva vaia* e *Código*.

*Viva vaia*, de 1972, dedicado ao músico Caetano Veloso, foi publicado na *Caixa Preta*, em 1974, e, posteriormente, foi redesenhado para servir de capa da antologia de poemas de mesmo nome, publicada em 1979.

Esse poema aparenta a forma de ideograma, sendo um paralelogramo, rotacionado



viva vaia.

45 graus à esquerda, composto de seis triângulos e duas linhas-barras, os triângulos correspondem às letras “v” e “a” e a linha à letra “i”. Dessa maneira, produz uma estrutura perfeitamente espelhada. Sua forma tem semelhanças com os quadros de Volpi da fase ultraconstrutivista.

No poema *Código*, de 1973, o leitor encontra uma estrutura em forma de labirinto, que, para o observador atento, contém todas as letras da palavra “código”. A estrutura do poema é densa e reduzida a círculos. Também apresenta semelhança gráfica com o

desenho de logotipo, encontrados na publicidade. *Código* serviu de logotipo para a revista do mesmo nome comandada por Erthos Albino de Souza.

A circularidade do poema funciona como um ideograma que lembra os discos ópticos de Duchamp por seu efeito hipnótico. Não só estão ali o “código” e o “digo”, como também “dog” e “god” e, finalmente, o prefixo de união e companhia “co-” que rege essa hipnose, eliminando as fronteiras entre poema e leitor, imagem e olhar.



código.

Mais próximo das artes plásticas do que do design corporativo estão os poemas da série *Expoemas*, publicados em 1986 com a colaboração de Omar Guedes. São serigrafias de 13 de seus poemas produzidos entre 1980 e 1985. Essas serigrafias, em tamanho 40 x 36 cm, podem ser penduradas na parede como se fossem quadros. Nelas, o uso das cores lembra *poetamenos*, embora nas serigrafias os tipos variem e o trabalho de contraste não se faça entre letras, e sim, entre as letras e o fundo.

As serigrafias foram impressas manualmente por Omar a partir de poemas feitos em *Letraset*. Alguns dos poemas haviam sido publicados no *Suplemento Folhetim*, do jornal Folha de S. Paulo, em grandes tiragens. Porém, a técnica da serigrafia não permite a impressão de vários números. A edição de *Expoemas* foi de 300 exemplares, custeados pelo próprio poeta. O que chamou a atenção de Augusto de Campos para um projeto desse porte foi a impressão de alto padrão conseguida através da serigrafia. *Expoemas* reafirma a relação entre a poesia de Augusto e a pintura, o design etc.

### 1.2.10 - Poesia e cidade

O contato do poeta com a cidade está presente desde 1953, no poema *nossos dias com cimento*. Somente em *cidade/city/cité*, de 1963, a cidade perde o *status* de personagem secundário para ser um espaço semiótico.

*cidade/city/cité* utiliza a técnica da *scriptio continua* (uma técnica de escrita antiga onde não há divisão entre as palavras, exigindo a vocalização do texto). O poema é composto

por uma sucessão ininterrupta de palavras e fonemas que sugere inúmeras combinações possíveis, dependentes da oralização. A audição esclarece que a *cidade* é uma *partitura* a ser explorada performaticamente segundo o meio em que seja difundido.

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipubliarapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade

city  
cité

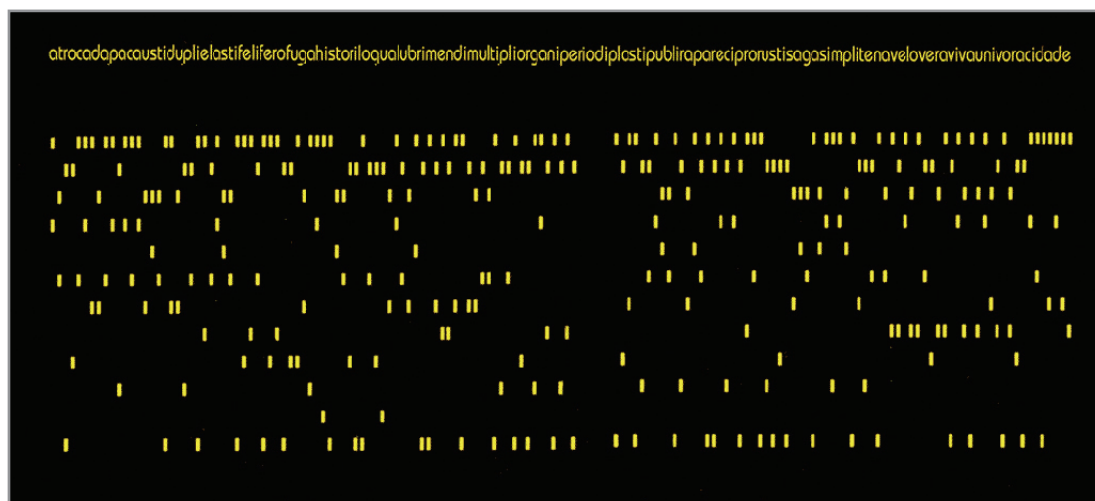
cidade/city/cité.

Nesse poema, encontramos a emergência do acaso. As surpresas desse texto são do tipo das que ocorrem no percurso urbano, com uma exceção: essas surpresas não se limitam ao transeunte (o leitor) mas também pertencem ao planejador (o poeta). Este planeja uma regra que não exclui o aleatório: tomar aquelas palavras terminadas em “-cidade” colocadas em ordem alfabética, sucessiva e linear. O poema começa com a palavra “atrocidade” e termina com “voracidade”. Esse poema remete à cidade como ordem, apesar do aparente caos.

Augusto de Campos utiliza elementos sonoros para “organizar” o caos causado pela ausência do verso. Segundo Charles Perrone:

Estilisticamente, implica uma negação do verso como veículo de expressão do eu e constitui uma asserção icônica da urbanidade por meio da materialidade lingüística, incluindo formas e elementos sonoros, foi concebido e tem sido praticado como pauta-partitura para vocalizações, performances e musicalizações. (PERRONE apud GUIMARÃES, SÜSSEKIND, 2005, p. 216)

O poema foi “traduzido” para diversas mídias. No livro-valise *Caixa Preta* contém uma versão feita em cartão perfurado de computador que, sobre um fundo negro, lembra as janelas acesas dos edifícios na cidade à noite. Essa versão foi realizada por Erthos Albino de Souza, editor da revista *Código* e precursor da poesia em computador no Brasil.



cidade/city/cité por Erthos Albino de Souza.

*cidade/city/cité* e outros poemas são colocados em relação com as formas urbanas mediante novos modos de exposição. Cartazes, projeções em *laser*, uso do teletipo, néon, apresentações cênicas e videoclipes. Em 1982, o poema *Quasar* foi apresentado em um painel luminoso no Vale do Anhangabaú (São Paulo); em 1985, projetou-se o poema *Código* na mostra *Skyart*, realizada na Universidade de São Paulo (USP) e, em 1991, foi exposto poemas-laser na Avenida Paulista: *risco, rever, tygre de blake e cidade/city/cité*. A poesia intervém na cidade: já faz parte da paisagem.

### 1.2.11 - Poesia e pessoas

Na fase que antecedeu o movimento da poesia concreta, Augusto de Campos abordou em seus poemas as figuras da mulher amada (Lygia), do próprio poeta (Augusto) e de uma mulher ideal (Solange Sohl). Na década de 1980, Augusto publicou *Pagu: vida e obra*. *Solange Sohl* era um pseudônimo que Patrícia Galvão (Pagu) utilizou para publicar poemas na década de 1950 e, só mais tarde, o poeta tomou conhecimento desse fato.

Após o movimento concreto, de 1966 a 1974, o poeta produz os primeiros *profilogramas*, recolhidos no livro *Viva vaia: Pound/Maiakóvski* (1966), *Hom' Cage to Webern* (1972), *Sousândrade 1874-1974* (fotopsicograma de 1974) e *Janelas para Pagu* (1974). Esses *profilogramas* extrapolam o terreno do discurso poético, pois não utilizam palavras, são “rimas” de imagens: sobreposições de fotografias ou desenhos de poetas ou músicos com alguma afinidade formal entre si, de modo a repercutir graficamente uma afinidade mais funda entre os homenageados.

No livro, *Despoesia*, com poemas de 1979 a 1993, a seção intitulada *profilogramas* contém poemas que versam sobre pessoas

que fazem, ou fizeram parte, da vida do poeta. Muitas vezes, esses poemas utilizam procedimentos estruturais da poesia concreta. Além disso, eles são compostos por palavras, fontes que imitam datilografia, imagens, dependendo do resultado planejado pelo poeta. Pertencem ao *Despoesia: roland* (1980), *joão/agrestes* (1985), *fiaminghi*



Pound/Maiakóvski.

(1985), *sacilotto* (1986), *geraldo* (1986), *cordeiro* (1993), *fejer* (1993), *dp* (1987), *haroldo* (1989) e *ly* (1990).

No livro *Não*, de 2003, Augusto de Campos continua o trabalho de *profilogramas* com poemas como: *pérolas para cummings* (1994), *gouldwebern* (1998-2000), *maurício* (1996), *charoux* (1996), *judith* (2000) e *wollner* (2002). No livro, vem encartado um *Cd-Rom*, com poemas denominados pelo autor de “clip-poemas”, ou seja, poemas que utilizam a tecnologia do computador. Eles são divididos em: *animogramas*, *interpoemas* e *morfogramas* – esses últimos são uma evolução dos *profilogramas*, onde há uma transformação do rosto de uma personagem para a outra, com a incorporação do som e do movimento.

### 1.2.12 - Poesia e tradução

A “tarefa do tradutor” para Augusto de Campos se divide em dois caminhos: a tradução, propriamente dita, e a *intradução*.

O trabalho de tradução teve início com os textos do *paideuma* concreto. Com os concretos, Augusto de Campos traduziu: *Cantares* de Ezra Pound, em 1960; *Ezra Pound: antologia poética*, em 1968; *Mallarmé*, em 1974. Com Haroldo de Campos: *Panorama do Finnegans Wake* de James Joyce, em 1962; *Maiakóvski: poemas* (com Bóris Schnaiderman), de 1967; *Poesia russa moderna* (com Bóris Schnaiderman), de 1968; *Traduzir e trovar*, de 1968. Em 1956, voltou-se a tradução de poemas de e. e. cummings, supervisionada pelo próprio autor. O livro com os 10 poemas de cummings (julgados os mais difíceis de traduzir) só foi publicado em 1960, depois de idas e vindas da gráfica da Imprensa Nacional, no Rio de Janeiro. Em 1999, publicou *Poem(a)s: e. e. cummings*, em que amplia o número de poemas traduzidos.

A partir da tradução feita em 1970 de *Abc da Literatura*, de Ezra Pound, Augusto de Campos iniciou a tradução de parte do *paideuma* poundiano: Catulo, Guillaume de Poitiers, Bertran de Born, Bernard de Ventadour, Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri, François Villon, John Donne, Edward FitzGerald, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, além de outros nomes incorporados ao *paideuma*. Alguns desses artistas tiveram suas traduções compiladas em livro como: *Rimbaud livre* (1992), *Hopkins: a beleza difícil* (1997), *Coisas e anjos de Rilke* (2001), *Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti* (2003), e outros traduzidos em conjunto com outros poetas em livros como: *Verso reverso controverso* (1979), *O Anticrítico* (1986), *Linguaviagem* (1987).

Em entrevista cedida à Inês Oseki-Dépré, Augusto de Campos fala sobre a tradução:

... uma boa tradução não pareça uma tradução mas um poema e os dois poetas um só. Nunca traduzi sob comando ou por encomenda. Só traduzo aquilo que amo profundamente. Assim, sinto-me formal e animicamente ligado a todos os poetas que traduzi, embora não me sinta compelido a escrever como eles quando faço a

minha própria poesia. Certamente todos eles me terão influenciado, de um modo ou de outro. (OSEKI-DÉPRÉ apud GUIMARÃES, SÜSSEKIND, 2005, p.293)

A excelência do trabalho de tradução dos poetas concretos, ao contrário de sua poesia, foi poucas vezes questionada.

Dentre as traduções feitas por Augusto de Campos existem aquelas que demandaram mais esforços para se chegar, o mais próximo possível, ao resultado dos originais em sua língua de partida. As traduções desse tipo são consideradas pelo poeta como “traduções-arte”. Segundo o poeta:

O objetivo último das 'traduções-arte', como eu costumo chamá-las, ou das 'transcriações', como Haroldo de Campos preferia denominá-las, não é o proselitismo em favor da poesia concreta. Mas, de fato, essa antitradução tradutória nasceu com a poesia concreta e com a ênfase que ela pôs na invenção literária. O que nos propusemos foi, por um lado, colocar a tradução poética em pé de igualdade com a própria criação. Por outro lado, queríamos privilegiar autores considerados 'difíceis', impossíveis de traduzir, trazendo para o convívio da nossa língua especialmente os que Ezra Pound chamou de 'inventores', voltados à criação de novas linguagens.<sup>3</sup>

O segundo caminho trilhado pelo poeta foi a criação de poemas a partir de poemas ou trechos de outros autores, atribuindo-lhes um caráter visual. Algumas vezes, a fronteira entre as “intraduções” e as “transcriações” é borrada, chegando a ser considerada a mesma coisa. É o caso de *so l(a cummings)*, de 1984, no qual, apesar de ter utilizado outra fonte tipográfica na tradução e cor, o poeta procura elementos que sejam compatíveis ao texto de partida e segue o mesmo rigor e precisão de cummings.

A primeira intradução feita por Augusto, em 1974, recebeu o nome de *Intradução*. Ela surge da tradução de alguns versos do poeta provençal Bernart de Ventadorn. O poeta utiliza duas fontes tipográficas nas assinaturas dos poetas para diferenciar o poeta traduzido do tradutor. O primeiro é representado por letras góticas; o segundo por um tipo associado ao mundo da computação.

As intraduções estão presentes na antologia *Viva vaia* (1979), no *Despoesia* (1994) e *Não* (2003). Com a incorporação do computador, as intraduções passaram a contar com uma maior diversidade de fontes tipográficas e recursos gráficos.

<sup>3</sup> Em entrevista à Folha de S. Paulo em 04/10/2003.

### 1.2.13 - Poesia e tecnologia

Desde 1950, a poesia de Augusto de Campos sinaliza para as tecnologias eletrônico-digitais de hoje. A começar pelo texto de abertura da série *poetamenos*, no qual o poeta proclama: “Mas luminosos, ou filmeletras, que os tivera!” Foram necessárias algumas décadas para que aquilo que parecia *wishful thinking* (crença em algo improvável) se transformasse em realidade.

Para o poeta, a linguagem da informática repotencializa as propostas das primeiras vanguardas do século XX, anunciadas por *Un Coup de Dés*, de Mallarmé, e reprocessadas pela poesia concreta a partir da segunda metade do século passado.

O primeiro poema de Augusto de Campos a receber um tratamento eletrônico-digital foi *cidade/city/cité*. Em 1975, esse poema foi traduzido por Erthos Albino de Souza para cartão perfurado - uma mídia para armazenamento de dados, onde as letras correspondiam a furos. O resultado é uma espécie de paisagem noturna da cidade com suas janelas acesas.

A partir dos anos 80 do século anterior, as criações de Augusto de Campos começaram a migrar para as mídias eletrônico-digitais: a holografia, a tela de computador, o videotexto, os painéis eletrônicos, o *laser* e as performances multimidiáticas. Sobre as novas tecnologias, o poeta declara:

Para mim, o fato novo para a produção artística, que emergiu mais claramente na década de 80, reativando e potencializando as propostas de vanguarda, é precisamente a tecnologia. É esse fato novo, em meu entender, que qualifica e altera a discussão da vanguarda e do experimental, neste fimcomeço de século. O que quero dizer é que a revolução da informática, à medida que, a partir dos anos 80, vem, cada vez mais, chegando ao consumo, possibilitando ao artista o acesso doméstico aos microcomputadores, aos processadores de textos e de imagens e às técnicas mais sofisticadas de impressão, vem colocá-lo num novo contexto de compatibilidade com as novas linguagens. O que ocorre é a viabilização, num grau sem precedentes, das linguagens e procedimentos da modernidade - a montagem, a colagem, a interpenetração do verbal e do não-verbal, a sonorização de textos e imagens - em suma, a multimídiação do processo artístico. A circunstância de que esses recursos possam também ser utilizados convencionalmente, ou de que se possa, por outro lado, criar obras inventivas e originais com procedimentos não-informatizados, não desqualifica a importância dos novos mídia, os quais tendem a se impor como extensores sensíveis que facilitam e multiplicam as habilidades individuais. Outro fator relevante é a maior autonomia que a informatização pode proporcionar aos artistas. À medida que estes possam ter a sua própria miniestação computadorizada, ou em que se associem a ilhas de produção e edição de outros artistas independentes para a realização de suas experiências, terão muito melhores condições para resistir à convencionalização dos meios de informação, cujos implementos técnicos até aqui lhes foram negados. E para insistir na descoberta de novas formas de o homem conhecer e se conhecer, livres quer dos constrangimentos da linguagem convencional quer das máquinas de produção massificadas pela ideologia do lucro imediato. (CAMPOS, A. apud RISÉRIO, 1997, p.161)

A primeira experiência do poeta com o uso de computador foi em 1984, em um projeto artístico realizado com computadores do *Intergraph*. Seu poema, *Pulsar*, foi digitalizado sob sua orientação e convertido em clipe pela equipe do *Olhar Eletrônico*, com a colaboração de Wagner Garcia e Mário Ramiro.

Para o poeta, as novas mídias são como ferramentas e não excluem o poeta como o detentor da criatividade por trás do poema eletrônico-digital:

Como eu digo, eu não gostaria de fetichizar estas novas mídias. Eu acho que não é pelo fato de você dominar estas técnicas, estas tecnologias, não é só por isso que você vai construir um grande poema, um grande objeto artístico. Você terá que colocar muito de suas idéias e de sua capacidade criativa. Mas eu acho que estas mídias são muito estimulantes e inspiradoras e proporcionam uma multiplicidade de meios, que podem realmente conduzir a horizontes inesperados. A gente não sabe bem até onde vai isto. Mesmo porque estas tecnologias estão em desenvolvimento, os programas se sofisticam dia a dia, cada dia você tem mais recursos. Por exemplo, se você trabalha com letras, você tem a possibilidade de mudar, deformar, de alterar as letras, e até criar seu próprio alfabeto, suas próprias letras, jogar com isto em profundidade ou misturar com imagens. Então realmente os recursos se ampliam muito e, então, você, como artista, ainda mais se trabalha em equipe, ganha uma densidade que sozinho dificilmente conseguiria. Então, a coisa começa a se aproximar do desenho de elaboração do cinema, onde você trabalha com um diretor de fotografia, um roteirista; você cria um universo complexo, que eu acho que pode abrir muito para a poesia, principalmente agora, quando se pensava que a poesia estava fechada e não havia saída.

(CAMPOS, A. apud ARAÚJO. 1999, pp.52-53)

Augusto de Campos teve contato com a holografia, em 1985, através do hológrafo Moisés Baumstein. No ano seguinte, seus trabalhos participaram da Exposição *Triluz*. Em 1987, em companhia de Décio Pignatari, Julio Plaza e Wagner Garcia, participou da Exposição *ideoHOLOGia*, realizada em São Paulo, no Museu de Arte Contemporânea. A holografia é uma técnica de reprodução de imagens tridimensionais. Ela utiliza a incidência da luz para obter o resultado desejado: o holograma.

Em 1991, o poeta adquiriu seu primeiro computador pessoal. As primeiras animações que produziu emergiram das virtualidades gráficas e fônicas de poemas já existentes, ou seja, tais poemas foram traduzidos para a mídia digital. É o caso dos *poema bomba* e *S.O.S.*

O *poema bomba*, originalmente publicado em 1986 no caderno literário *Folhetim* do jornal Folha de S. Paulo, foi traduzido para o meio digital em 1992, no Laboratório de Sistemas Integráveis da Escola Politécnica. O trabalho dos técnicos consistiu em dar movimento ao poema (característica latente no original). As palavras “poema” e “bomba” são projetadas como estilhaços de uma bomba que partem do centro da tela. *S.O.S.*, de 1983, também foi computadorizado pelo Laboratório de Sistemas Integráveis em 1992. Ele recebeu sonorização de Augusto e Cid Campos. Foi

incorporado ao poema na vídeo-versão o movimento e o som.

Augusto de Campos continuou as experimentações em computador após o projeto *Vídeo Poesia*. Seus poemas animados recebem o nome de: *Clip Poemas*.

O trabalho em conjunto com Cid Campos, resultou no CD *Poesia é Risco* que, em 1997, transformou-se no espetáculo intermídia do mesmo nome. Trata-se de uma performance *verbivocovisual* de poesia/música/imagem com edição de vídeo de Walter Silveira.

No mesmo ano, seus *Clip Poemas* foram exibidos em uma instalação que fez parte da *Exposição Arte Suporte Computador*, na Casa das Rosas, em São Paulo.

O último livro de poemas de Augusto de Campos, *Não*, é acompanhado por um CD-ROM de animações de poemas feitas pelo poeta divididas em *interpoemas* (animações interativas), *animogramas* e *morfogramas*.

Atualmente, é possível ver alguns de seus poemas no endereço eletrônico do poeta: [www.uol.com.br/augustodecampos](http://www.uol.com.br/augustodecampos).

Através do trajeto percorrido neste capítulo, podemos constatar que a poética de Augusto de Campos é caracterizada por um processo contínuo de exploração do potencial poético de diferentes mídias e meios de expressão.

## Capítulo 2: Procedimentos Tradutórios: da poesia concreta para a poesia eletrônica

### 2.1 - Considerações Iniciais

No capítulo anterior, vimos que a produção de Augusto de Campos é marcada pelo diálogo com os meios tecnológicos disponíveis de cada época, pela tradução crítica e criativa dos autores que formam o *paideuma* concreto e também daqueles autores que, apesar de não serem tão conhecidos pelo público, são importantes. Podemos citar como exemplo a seleção de poetas do seu último livro de traduções *Poesia da Recusa*, de 2006. Fazem parte desta, os poetas *Quirinus Kuhlmann*, *Boris Pasternak*, *Óssip Mandelstam*, entre outros.

Também observamos que a tradução elaborada pelo poeta não se restringia ao campo verbal. Em alguns casos, a tradução adquire qualidades *verbivocovisuais*. Essas traduções foram denominadas pelo poeta como *intraduções*. A partir da década de 1980, com a incorporação de tecnologias eletrônicas na criação de poemas, Augusto de Campos pode “rever” antigos poemas e outros autores com “novos olhos”. O computador ampliou as possibilidades criativas tanto na criação de poemas como nas *intraduções* elaboradas por Augusto de Campos.

O livro *Despoesia*, de 1994, “traz o momento preciso da transição da *Letraset* para o *set* de letras do computador” (AGRA apud SÜSSEKIND e GUIMARÃES, 2004, p. 194). Apesar da publicação ser em formato livro, a produção dos poemas contou com recursos extraídos do computador.

Quase dez anos depois, o poeta publica seu último livro de poemas, *Não*, de 2003. Esse trabalho é acompanhado por um CD-Rom no qual encontramos poemas inéditos e antigos recriados para o meio digital. Na abertura do CD-Rom *Clip-Poemas*, Augusto de Campos declara:

A possibilidade de dar movimento e som à composição poética, em termos de animação digital, vem repotencializar as propostas da vanguarda dos anos 50. VERBIVOCOVISUAL era, desde o início, o projeto da poesia concreta, que agora explode para não sei onde, bomba de efeito retardado, no horizonte das novas tecnologias. Desde que, no início da década de 90, pude pôr a mão num computador pessoal, percebi que as práticas poéticas em que me envolvera, enfatizando a materialidade das palavras e suas inter-relações com os signos não-verbais, tinham tudo a ver com o computador. As primeiras animações emergiram das virtualidades gráficas e fônicas de poemas pré-existentes. Outras já foram sugeridas pelo próprio veículo e pelos múltiplos recursos de programas como o Macromedia Director e o Morph. Os CLIP-POEMAS são o produto de dois anos de experiências, entre muitos tateios, curiosidades e descobertas. Para orientação do usuário decidi dividir as animações em três grupos, distinguindo as interativas, que denominei INTERPOEMAS, das demais, ANIMOGRAMAS, e dos MORFOGRAMAS, categoria específica. Que o centenário do LANCE DE DADOS me sirva de totem nessa nova viagem ao desconhecido, e as palavras de

Mallarmé, ainda uma vez, de lema. “Sem presumir do futuro o que sairá daqui: NADA OU QUASE UMA ARTE”.

Apresentaremos a seguir os procedimentos tradutórios empregados, por Augusto de Campos e outros tradutores, na passagem de poemas que utilizam o meio impresso como suporte para o meio eletrônico da Internet e do CD-Rom.

A partir da distinção feita por Augusto na abertura do CD-Rom *Clip-Poemas*, entre ANIMOGRAMAS, MORFOGRAMAS e INTERPOEMAS, dividimos as traduções em: ANIMOTRADUÇÕES e INTERTRADUÇÕES. Não será utilizada nesse trabalho a definição MORFOGRAMAS. Essa definição criada pelo poeta abarca um tipo específico de poema a partir da fusão da imagem de duas personalidades distintas, que não será abordada nessa pesquisa.

Nas ANIMOTRADUÇÕES são empregados recursos de animação (movimento, som, cor) sem a participação do leitor, já as INTERTRADUÇÕES dependerão, em algum grau, da interação do leitor/fluidor.

## 2.2 - Animotraduções

### 2.2.1 - Pulsar (Augusto de Campos - 1975 / Olhar eletrônico - 1984)<sup>4</sup>

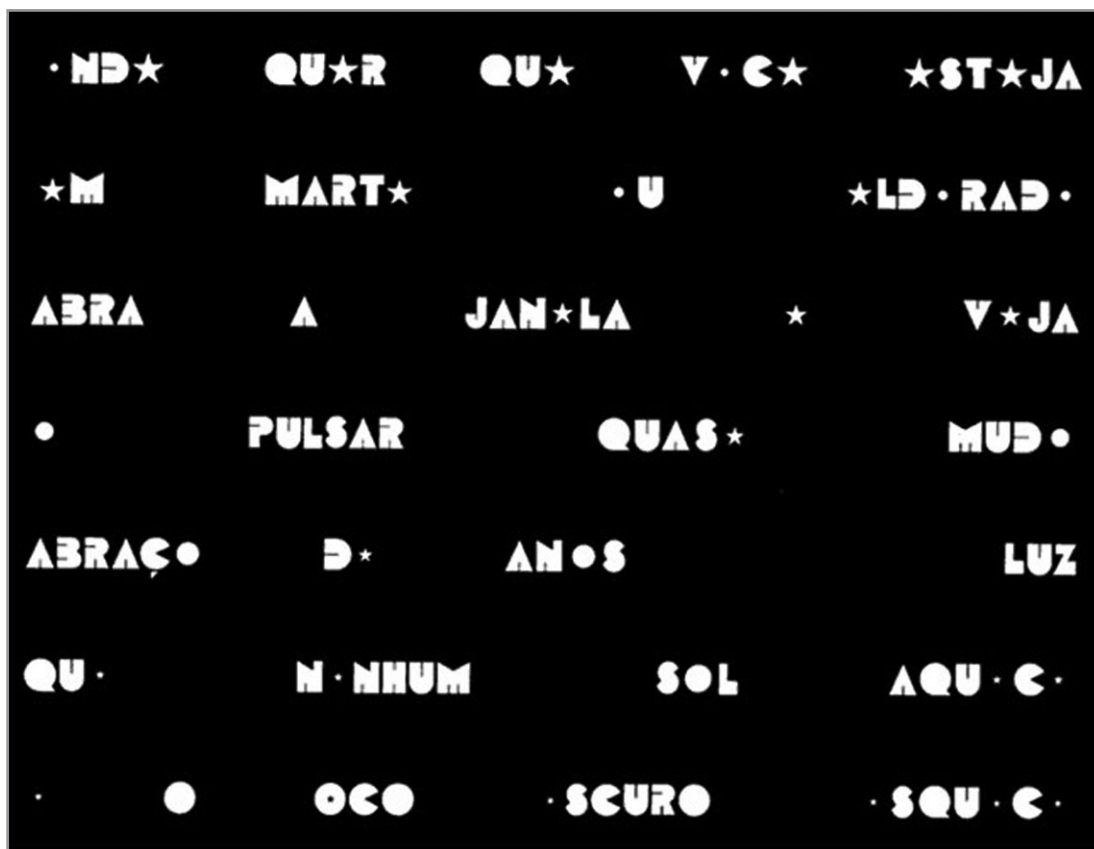
Na versão impressa de *Pulsar*, de 1975, o poeta utilizou a fonte tipográfica *Baby Teeth*, da *Letraset*, em fundo preto (através do processo de inversão do fotolito).

O texto *Onde quer que você esteja / em Marte ou Eldorado / abra a janela e veja / o pulsar quase mudo / abraço de anos luz / que nenhum sol aquece / e o oco escuro esquece*, tem suas letras “o” e “e” modificadas pelo poeta, de forma que, a letra “o” assemelha-se a uma lua, ou planeta, e a letra “e” a uma estrela. A letra “o” vai aumentando de tamanho a cada linha até atingir o tamanho das demais letras, já a letra “e” faz o caminho inverso, começa do mesmo tamanho das outras letras e vai diminuindo no decorrer do poema.

Este poema faz parte do livro-objeto *Caixa Preta*, elaborado em parceria com Julio Plaza. Além do poema impresso, e outros poemas de montar, acompanha o livro um compacto gravado por Caetano Veloso com os poemas: *dias dias dias* e *Pulsar*. A oralização do poema feita por Caetano Veloso é composta por três notas: uma altura intermediária para as sílabas que não possuem a letra “o” nem a letra “e”, uma altura grave para as sílabas com a letra “o” e uma aguda para as sílabas com a letra “e”. As notas agudas são acompanhadas por um sibilar agudo e as graves por um timbre grave (teclado ou sintetizador).

Em 1984, *Pulsar* foi animado, com o uso do computador, pela equipe do Olhar Eletrônico, sob a orientação de Augusto de Campos e com a colaboração de Wagner Garcia e Mário Ramiro.

<sup>4</sup> Disponível em: [www.imediata.com/BVP/Augusto de Campos/](http://www.imediata.com/BVP/Augusto%20de%20Campos/)



pulsar.

Na animação do poema são mantidos o desenho das letras (*Baby teeth*) e o fundo negro. Pequenos pontos brancos são acrescentados ao fundo, que têm como função representar estrelas mais distantes. No primeiro plano, as palavras do texto aparecem na tela uma de cada vez, ocupando diferentes localizações nela. A animação é sincronizada com a leitura de Caetano Veloso. As letras “o” e “e” recebem destaque, através do aumento do brilho, quando são oralizadas. O efeito obtido na animação simula o “pulsar” dos astros celestes. Por fim, toda a tela é preenchida com o poema em total silêncio.

Aqui os procedimentos cinéticos, potencializados pelo computador, são associados aos recursos sonoros de um estúdio também computadorizado (gravação em vários canais, decomposição fônica, montagens e superposições, ecoizações e outros efeitos) (o que) permite que quase se chegue de modo mais cabal à materialização das estruturas verbicocovisuais prenunciadas pela Poesia Concreta. (ARAÚJO, 1999, p.169)



versão animada.

**2.2.2 - Poema bomba** (Augusto de Campos - 1986 / LSI - Laboratório de Sistemas Integráveis da Escola Politécnica da USP - 1992)<sup>5</sup>

O *poema bomba* foi publicado pela primeira vez em 1986, na contra-capa do caderno literário “Folhetim”, nº565, de 11/12/1986, pelo jornal *Folha de S. Paulo*.

O poema tem como tema as oposições sonoras e visuais entre a palavra “poema” e “bomba”, dispostas na página de modo a simularem uma explosão.

Esta versão do poema foi impressa na cor preta e sem cor no fundo, a fonte tipográfica utilizada pelo poeta chama-se *Pump*, da



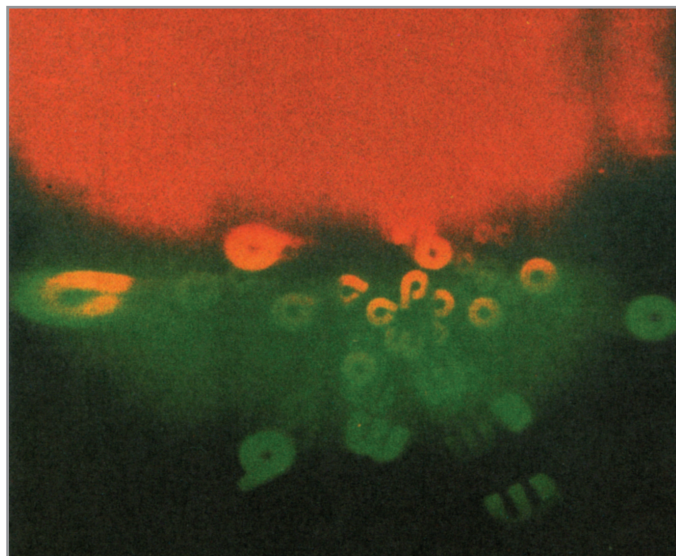
poema bomba.

*Letraset*. Para esse trabalho, o poeta modificou algumas características de determinadas letras dessa fonte. O “b” tem o mesmo desenho que o “p” invertido.

Todo o poema é formado pelas duas palavras “poema” e “bomba”, distribuídas espacialmente pela página impressa, de modo a simular o fenômeno de uma explosão. Essa distribuição do texto na página faz com que os símbolos adquiram uma dimensão icônica. Soma-se a isso a variação tipográfica de forma e de tamanho dando a

impressão de tridimensionalidade e movimento ao poema. Em todo o poema, há uma relação de semelhança estrutural com o fenômeno.

Antes da sua versão em videopoema digital, o *Poema Bomba* foi produzido em holografia, conferindo-lhe um melhor resultado na representação tridimensional comparado à versão impressa.



poema bomba em holografia.

<sup>5</sup> Disponível em: [www.uol.com.br/augustodecampos](http://www.uol.com.br/augustodecampos)

Somente em 1992, o poema migrou para o campo da computação gráfica. Nesse projeto, o poeta contou com a ajuda de Ricardo Araújo, os engenheiros e técnicos do LSI (Laboratório de Sistemas Integráveis da Escola Politécnica da USP).

Em 24 de maio do mesmo ano, foi publicado no jornal *Folha de S. Paulo* um *still* (imagem capturada da animação) do poema.

Basicamente, três elementos são acrescentados ao poema na animação: movimento, trilha sonora e a cor. O movimento é contínuo e unidirecional. Inicialmente, o texto aparece no centro da tela em tamanho muito reduzido. À medida que a animação avança no tempo, o poema vai aumentando de tamanho até ultrapassar os limites da tela. As palavras “poema” e “bomba” são projetadas como estilhaços de uma explosão que “partem do centro da tela, em uma expansiva explosão cinético-catódica, para fora do vídeo, tentando atingir o leitor-espectador” (Araújo, 1999, p.41).

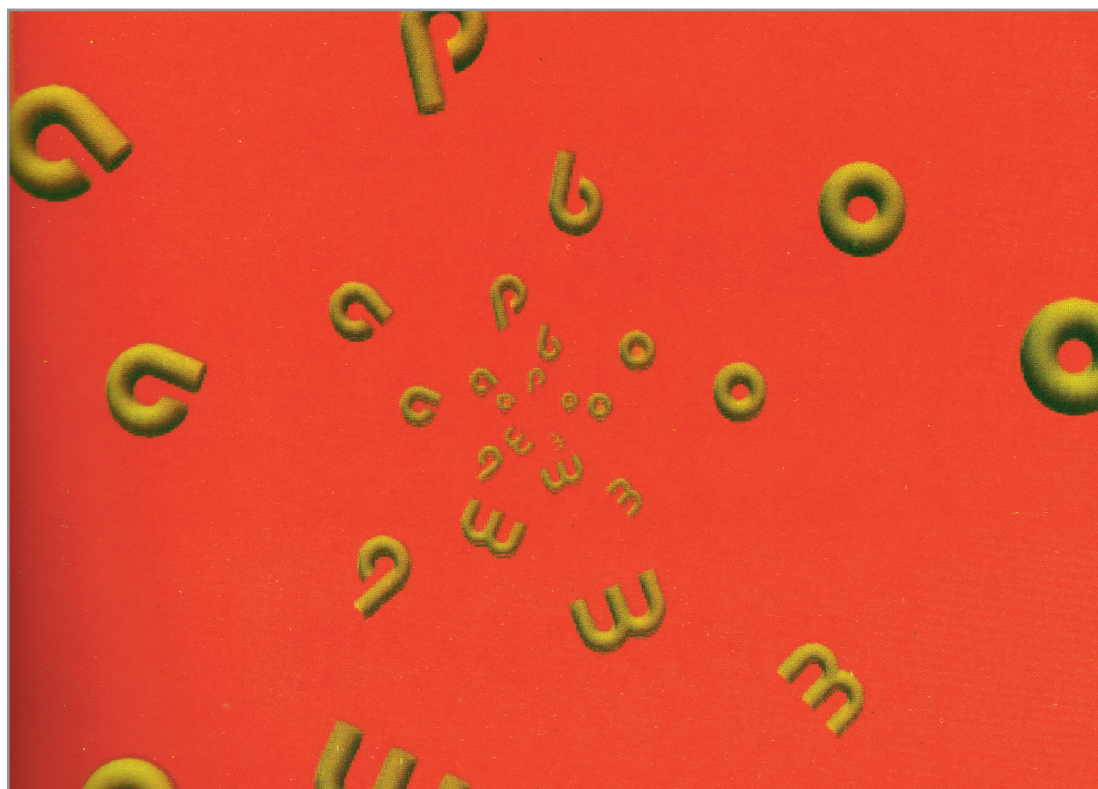


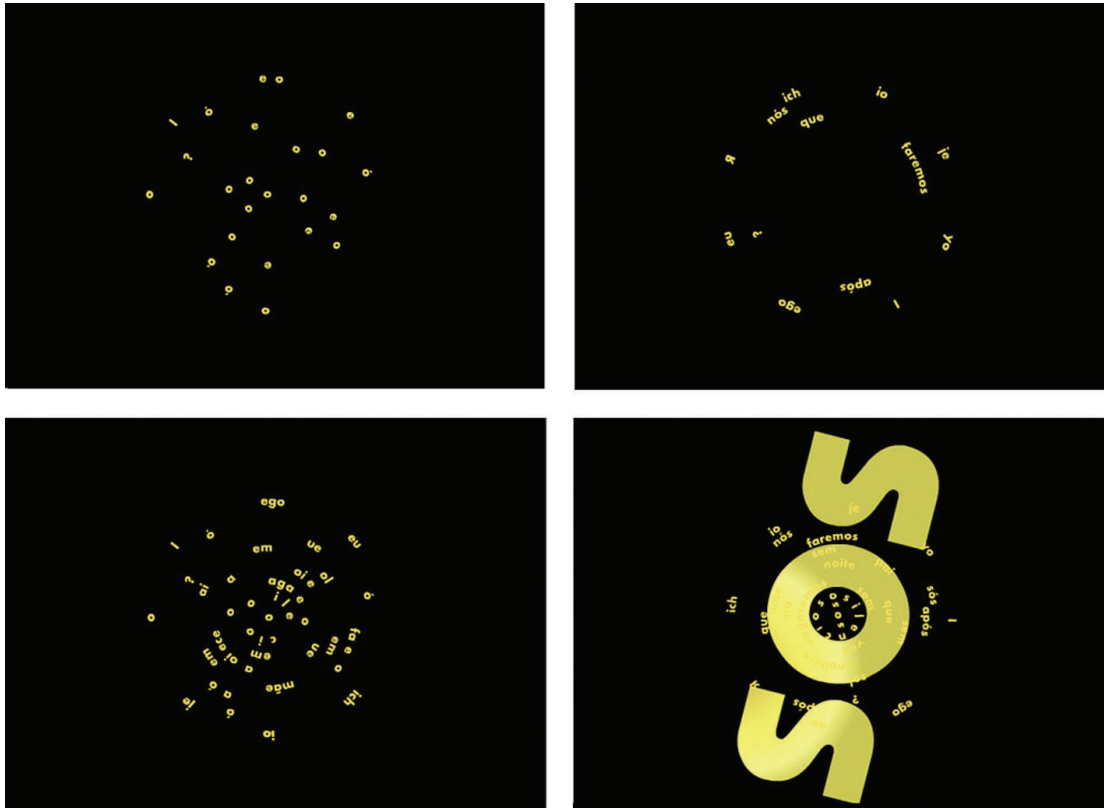
imagem extraída da animação feita em 1992.

As cores, vermelho e amarelo, empregadas na animação, juntamente com a trilha sonora elaborada por Cid Campos a partir da oralização feita por Augusto, potencializam o efeito explosivo do poema, que ultrapassa o campo visual, produzindo no leitor um quase-efeito de imersão através da explosão sonora e visual do poema. Segundo Araújo:

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



Esse significante “SOS” passa por um processo de expansão e traga todas as outras capas, que, todavia, continuam mantendo seus respectivos movimentos. Essa polarização em torno de “SOS”, conseguida através das três dimensões, dá ao poema uma idéia de buraco negro: de reter toda a luminosidade evidenciada nos segmentos dextrógiros e levógiros<sup>7</sup>. (1999, p.39-40)



versão animada.

A sensação de solidão sugerida pelo poema é ampliada através da trilha sonora elaborada por Augusto e Cid Campos.

#### 2.2.4 - cidade/city/cité (Augusto de Campos - 1963 / 1997)<sup>8</sup>

O poema cidade/city/cité, de Augusto de Campos, é, provavelmente, o mais vertido para outros meios:

já foi lido por seu autor em disco de Tomzé, transformado em espetáculo multimídia pelo compositor argentino Rufo Herrera e em 'teatro musical' por Gilberto Mendes, desverbalizado pela artista plástica Regina Silveira e pelo poeta e editor Erthos Albino de Souza - este, em cartão perfurado de computador. Já sonorizado, com a voz multiplicada do poeta reproduzindo os sinais do caos paulistano, o poema foi exibido na TV Cultura de São Paulo (em um especial sobre os trinta anos da poesia concreta) e em um display eletrônico, durante uma instalação realizada na avenida Paulista. (ALEIXO, 1996, p.21)

<sup>7</sup> Dextrógiros e levógiros: movimento circular para a direita e para a esquerda, respectivamente.

<sup>8</sup> Disponível em: [www.uol.com.br/augustodecampos](http://www.uol.com.br/augustodecampos)

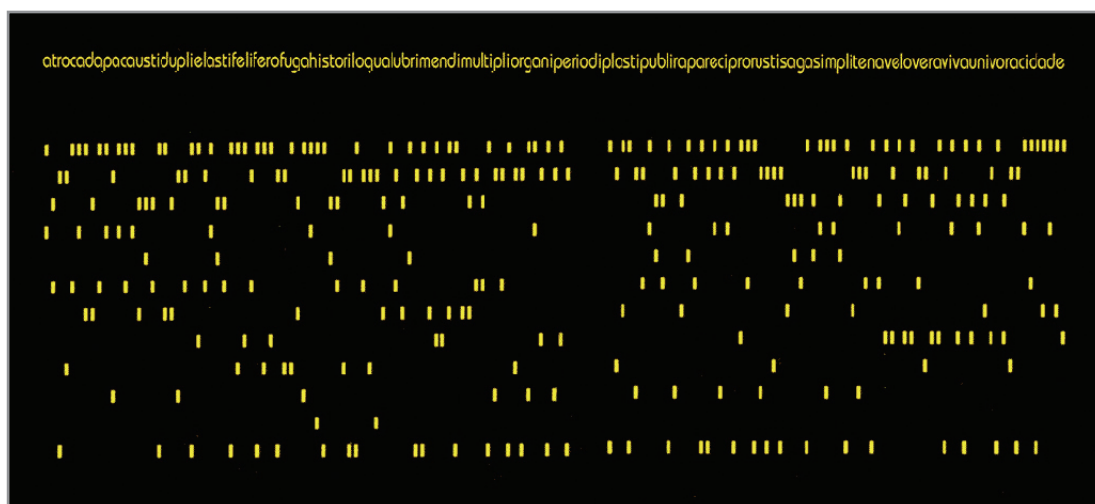
Em sua primeira versão, de 1963, o poema é formado por uma única linha de 150 letras a partir das raízes de palavras terminadas em -cidade, city, -cité. Segundo o próprio poeta “para conjurar a megalópole moderna”.

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorçaniperiodiplastipubliqpareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade  
city  
cité

cidade/city/cité.

Sua primeira incursão no campo informático foi através da tradução intersemiótica feita por Erthos Albino de Souza. Em 1975, o artista usou um cartão perfurado na recriação do poema. Os cartões perfurados eram um modo comum de armazenamento de informações através do código binário.

Erthos gravou o texto de Augusto, em código binário, no cartão, reproduzindo-o em amarelo sobre fundo preto. O resultado é semelhante às janelas dos edifícios acesas durante a noite numa paisagem urbana.



cidade/city/cité por Erthos Albino de Souza.

No site de Augusto de Campos encontramos o poema em duas versões: ampliado na escala do prédio da Fundação Bienal, no projeto de Julio Plaza, de 1987, e na tradução de Erthos, e, mais tarde, reproduzido na capa da revista *Código* número 10, de dezembro de 1985. Para José



tradução intersemiótica de Julio Plaza.

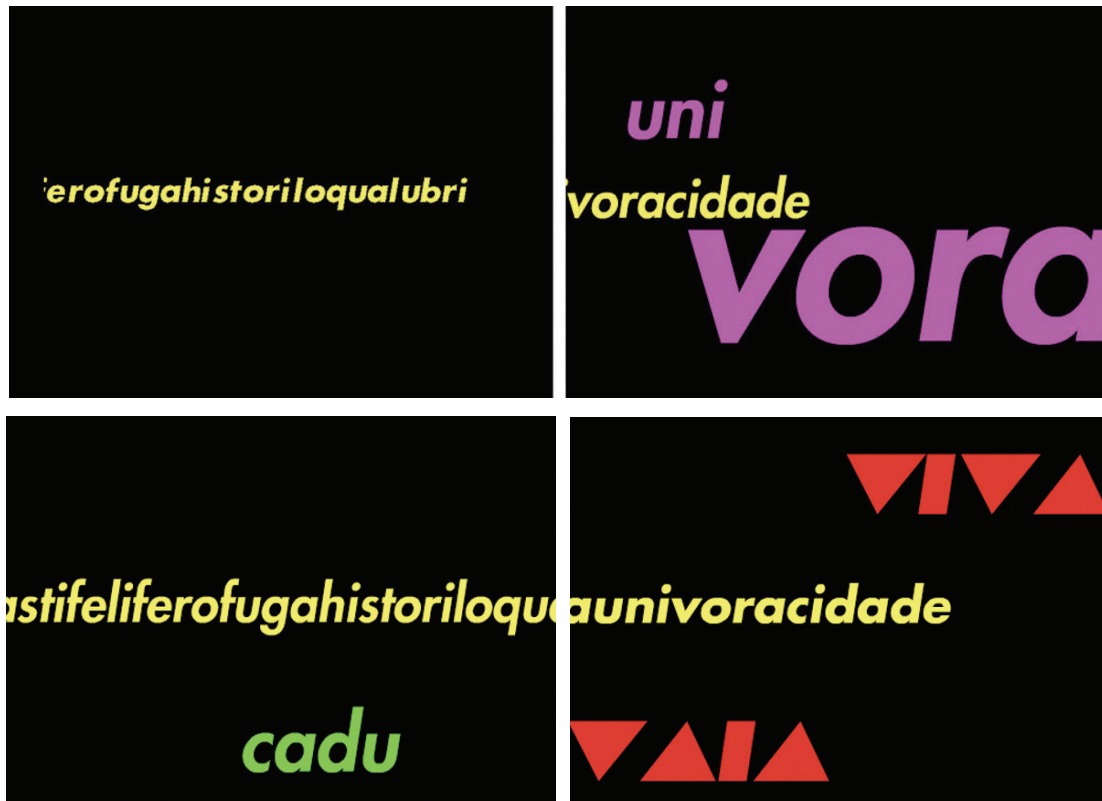
Miguel Wisnik, esse poema sintetiza a multiplicidade da metrópole:

Ao contrário de quem vê na poesia concreta mero trocadilho, eu vejo super trocadilho, condensação extrema, macro trocadilho, como no caso do poema *Cidade*, de Augusto de Campos: uma só palavra-fluxo diz a megacidade babélica em três línguas simultâneas, numa vertiginosa multiplicação de sentido que é,

para mim, uma das sínteses líricas possíveis e poderosas da experiência contemporânea. O fato de parecer (enganosamente) fácil e factível - depois de feito - só aumenta o interesse desse poema ao mesmo tempo vero e bem trovado.<sup>9</sup>

Nesse poema, Augusto de Campos utiliza a técnica da *scriptio continua*, em que não há divisão entre as palavras, frases e parágrafos, o que exigia a vocalização do texto. A oralização do poema esclarece que *cidade/city/cité* “é menos um texto que uma partitura a ser explorada performaticamente segundo o meio em que seja difundido” (ROCHA apud STERZI, 2006, p.103)

Na versão eletrônica do poema, encontrada no site do poeta e no CD-Rom, são incorporados o elemento cinético e o uso de cores. Além disso, acrescenta-se ao poema a versão sonora elaborada por Cid Campos do CD *Poesia é Risco*, de 1994. A sequência de palavras, não por acaso iniciam com a palavra cidade, correm pela tela em fundo negro. As palavras “cidade”, “city” e “cité”, surgem na tela de forma aleatória e em cores variadas. Este recurso lembra, em muito, o modo de notação musical criado por Anton Webern. Podemos afirmar tal relação pois, assim como Webern, o poeta utiliza diferentes cores para representar visualmente diferentes vozes. O poeta tira proveito do meio digital ao unir os elementos visuais com o movimento e a oralização do poema. Esses elementos juntos desenharam o espaço plural e dinâmico da metrópole.



cidade/city/cité versão animada.

<sup>9</sup> Depoimento de José Miguel Wisnik, professor de literatura brasileira da USP. Em: A multiplicação dos sentidos. Caderno Mais! - Folha de S. Paulo. 08/12/1996.

## 2.2.5 - Rever (Augusto de Campos - 1972 / Augusto de Campos -1997)

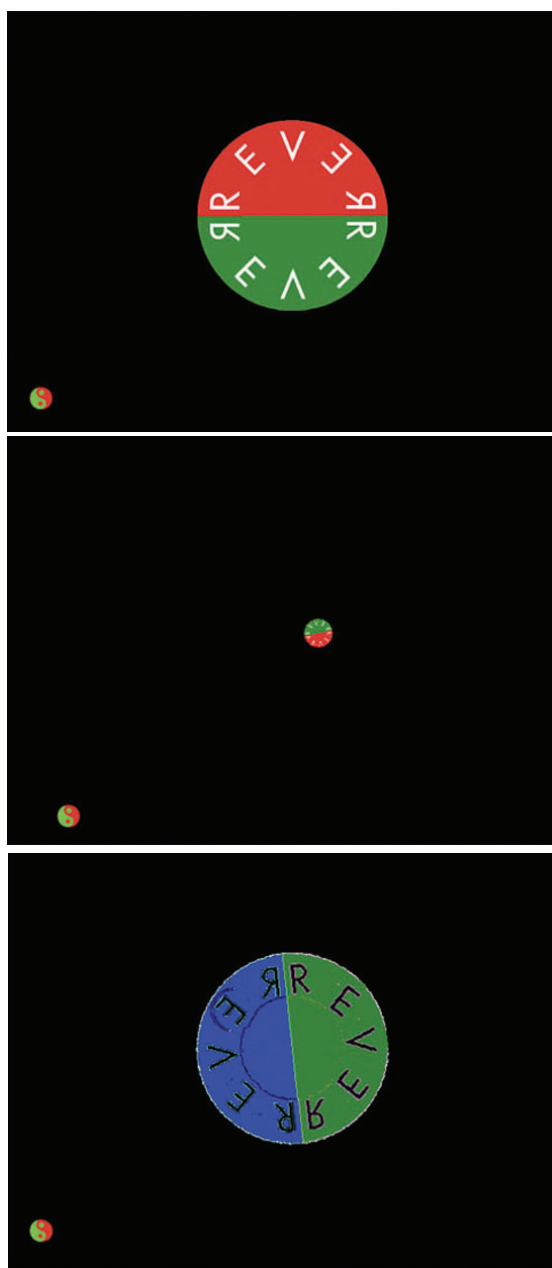
# REVER

Rever - versão impressa.

Assim como *cidade/city/cité*, *Rever* teve muitas “traduções” em diferentes suportes. Esse poema fez parte de livro *Viva vaia*, foi esculpido em acrílico pelo artista ZéNeto e, ainda teve duas versões em holografia. A primeira versão, de 1981, tornou-se marco da holopoesia no Brasil e foi feita por Wagner Garcia e o físico John Webster; já a segunda, de 1987, é assinada por Moysés Baumstein. *Rever* contou ainda com outras transcrições em neón, laser e animação digital de André Vallias.

A primeira versão de *Rever* data de 1972 e é formada apenas pela palavra REVER, escrita com o E e o R final invertido. Nessa versão, a palavra “rever” contém o seu significado na própria forma. Trata-se de uma palavra palíndromo, pois rever é “ver pela segunda vez” e a palavra “rever” é rever duas vezes, palindromicamente. Ainda, rever também é “voltar a ver”, e é voltando a leitura que se “revê” o verbo. O espelhamento da letra “e” e “r” no final do poema iconiza a palavra, que passa a ter, no aspecto gráfico, uma relação formal causal com o que significa. A intervenção poética apenas potencializa a perfeita relação semântico-formal palindrômica pré-existente.

Na versão animada do poema, do CD-Rom do livro *Não*, a relação semântico-formal palindrômica é “re-potencializada”. Tem-se a imagem de um círculo dividido ao meio pelas cores



Rever - versão eletrônica.

vermelho e verde, no qual a palavra encontra-se duplicada e espelhada. Na animação, há o movimento de ir e voltar do poema, através da rotação do eixo em 180°. Ao fazer o movimento “para frente” e “para trás”, o tamanho desse círculo diminui e aumenta sucessivamente. Em determinado momento, as cores desse círculo são invertidas, o verde passa a ser azul e as letras em branco se transformam em preto.

A idéia de continuidade é explorada por meio do recurso de *looping*, ou seja, o poema nunca termina, fica em constante retorno.

A versão animada é acompanhada pela sonorização do poema por Cid Campos.

### 2.2.6 - Femme (Décio Pignatari / LSI)

Augusto de Campos não foi o único a participar do projeto *Poesia Visual - Vídeo Poesia*, coordenado por Ricardo Araújo. Também fizeram parte desse projeto Haroldo de Campos, Julio Plaza, Décio Pignatari (com *Femme*) e Arnaldo Antunes.

Inicialmente, *Femme* foi publicado no bidimensional e em preto e branco, no caderno *Folhetim*, nº 537, do jornal *Folha de S. Paulo*, de 10 de abril de 1987.

O poema, escrito em francês, é formado por quatro linhas em que a sintaxe explora similaridades sonoras e visuais dos segmentos: *Femme / Elle s'ouvre / Elle s'offre / Elle souffre*. Já na primeira linha temos a intervenção do poeta na letra “m” que aparece de cabeça para baixo. Esse procedimento dialoga com outros poemas de Décio Pignatari. Em *O Jogral e a Prostituta Negra*, de 1949, no verso *tuas pernas em M*, a letra



Femme - versão impressa.

“m” refere-se à posição feminina no ato sexual. Em *Exercício Findo*, de 1968, a letra invertida é utilizada no *ideograma verbai homem/woman*.

Para o poeta, a experiência na tradução do poema com a utilização dos recursos eletrônicos correspondeu àquilo que ele tinha em mente quando fez o poema pela primeira vez. Segundo Pignatari:

Quería fazer um ciclo chamado *chips – Chips-Líricos*. Cada um desses *chips* seria realizado em uma língua. Eu havia feito em esperanto e em francês. Pretendia fazer ainda em latim, grego, tupi, alemão, italiano etc. Eventualmente em português. Seriam denominados de *Chips-Líricos*. Eu operava ao nível

bidimensional, em preto e branco. Nesse processo eu fazia o layout e pedia aos amigos para realizarem a arte-final. Eu pretendia imitar os *chips*, circuitos onde são embutidos os programas; na verdade é o *hardware* da coisa. E a versão francesa, 'Femme', foi justamente o meu segundo *chip* e que depois não prossegui. [...] Em segundo lugar, tivemos que partir do estático para o dinâmico, e da não-cor, ou seja, o preto e branco, para a cor. [...] E os brilhantes meninos do Brasil, do LSI, fizeram justamente a realidade desse *script*, que incluiu depois a trilha sonora de Livio Tragtenberg e a passagem para vídeo. E eu tive a boa idéia de ser um pouco prático, coisa que nem sempre consigo, de colocar o texto em *off* em francês, que é a versão matriz, mas também inglês e espanhol. E, com isso, o entendimento foi mais amplo para o público que assistiu. (PIGNATARI apud ARAÚJO, 1999, p.95-96)

O videopoema digital *Femme*, de 1994, foi realizado com o emprego do programa *3D Studio*, o que possibilitou o acréscimo de volume nas letras que formam o poema. Ele também ganhou cores e, sobretudo, um sofisticado *travelling* (movimento de câmera em que tem-se visão do todo), dando a sensação de que a câmara flutua pelo



Femme - imagem extraída de animação.

corpo do poema. No início, o poema aparece na íntegra como era originalmente no papel, a única diferença é a presença de cores. Lentamente, o corpo do poema começa a se deitar, as letras, a subir e descer, aflorando e penetrando o plano intermediário, no qual estão inscritas. Enquanto estes movimentos se repetem, a câmera (simulação) mergulha em direção ao corpo do poema e passeia pelo vão central do mesmo, em meio às letras tridimensionalizadas. Em seguida, a câmera sobe, circunda o 'MW', que se move sem parar, e lhe dá um close. Penetra pelo sulco do M e vai dar em uma 'dimensão interna', como se estivesse no interior do corpo do poema, na qual as cores da fonte e do fundo estão invertidas.

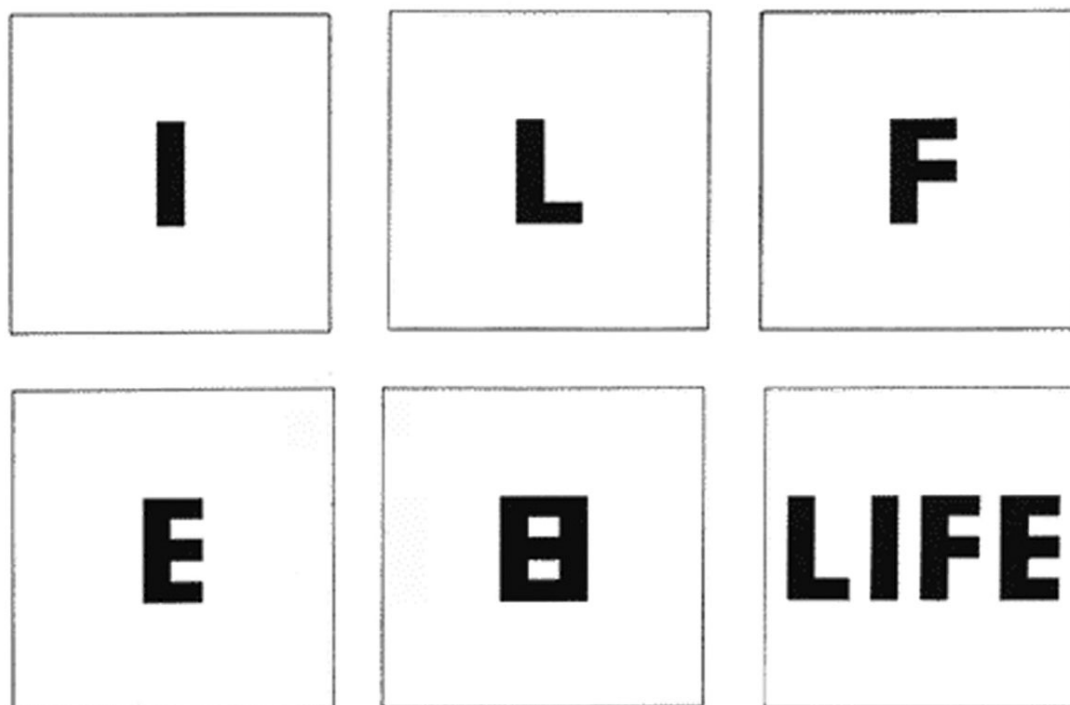
A tradução intersemiótica criou uma solução que supera os limites da forma inicial, virando-a ao avesso e revelando seu outro lado, não visível no texto de partida. A sugestão de penetração deste videopoema remete ao poema *Organismo*, de 1960, em que a evolução das páginas funciona como um *zoom* que adentra a letra 'O'.

A animação é acompanhada da leitura em português, francês, espanhol e inglês de

Décio Pignatari, com trilha musical de Livio Tragtenberg e Wilson Sukorski.

### 2.2.7 - LIFE (Décio Pignatari - 1958 / Kirby Conn - 2001)

O poema *Life*, de 1957, foi pela primeira vez publicado em 1958, na revista *Noigandres* número 4, num encarte separado, formado por seis páginas em formato quadrado. Na primeira, página temos a letra “i”, na outra página o “l”; em seguida, a letra “f”; depois, o “e”, para, finalmente, a sobreposição de todas as letras na quinta página, que também forma o ideograma chinês “sol”. O poema termina com a palavra “life” em caixa-alta (letra maiúscula). O poema desenvolve a passagem da unidade digital para a forma ideogrâmica através da grafia, letra por letra, em alfabeto ocidental, para o ideograma da escrita chinesa. A seguir, as letras formam o *corpus* semântico (a palavra) “life”. A montagem desse poema em formato de brochura, em que cada página é um “momento” no poema, sugere a continuidade entre os elementos digitais e analógicos, no caso, as letras e o ideograma chinês. Ao folhear rapidamente as páginas do poema é possível simular movimento. Essa técnica é a mesma usada nas animações “quadro-a-quadro”.

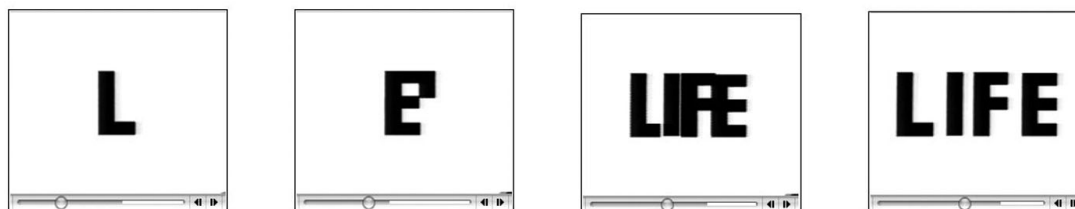


Life - seqüência de folhas impressas.

Um problema comum para Décio Pignatari é a reprodução desse poema em livros de outros autores. No livro-catálogo da exposição sobre *Arte Concreta Paulista*, organizado por Lenora de Barros e João Bandeira, o poema aparece impresso em uma página, na vertical, juntamente com a reprodução da capa da revista *Noigandres*

número 4. Já em *Grafo-sintaxe concreta*, de Rogério Camara, o poema ocupa o canto direito de oito páginas em tamanho reduzido, porém sem perder seu caráter de continuidade.

A versão animada<sup>10</sup> potencializa a qualidade de “cine-poema”. A progressão das letras corresponde à progressão de suas linhas. Nesta versão, todas as características do poema são mantidas, apenas é potencializado a continuidade, já existente desde a primeira vez em que o poema foi publicado.



Life - seqüência animada.

### 2.2.8 - Lua na água (Paulo Lembinski - 1982 / Julio Plaza - 1983 (videotexto)

/ Elson Fróes - 1997 )

O texto de partida, escrito por Paulo Lembinski, em 1982, desenvolve-se em uma única página, o que não ocorre nas outras versões do poema.

No videotexto elaborado por Julio Plaza, em 1983, os três núcleos do poema: *lua na água / alguma lua água / lua alguma lua* são decompostos em telas, adquirindo as qualidades do videotexto.



Lua na água - Paulo Lembinski.



Lua na água - Julio Plaza.

Segundo Julio Plaza:

O poema 'Lua na Água' é transferido para o videotexto, onde encontra sua inserção como prolongamento eletrônico da tipografia. Na transposição de meio para meio, temos que o videotexto apreende o poema original e o conforma no

<sup>10</sup> Disponível em: <http://www.imediata.com/BVP/Decio Pignatari/index.html>

seu modo de escansão, emprestando-lhe suas qualidades. Na tradução, a disposição gutenberguiana é negada e negativada na luz-cor sobre fundo preto. Produz-se, assim, um ícone de paisagem noturna, com mera similaridade. (2001, p.108)

Na tradução de Elson Fróes, de 1997<sup>11</sup>, um elemento novo é incorporado ao poema: a imagem da lua. Inicialmente, temos toda a tela preta com a imagem da lua ao centro. No decorrer da animação, a imagem da lua desloca-se para o canto direito da página em trajetória circular e os versos aparecem em sequência. Ao contrário do que ocorre no videotexto, onde não é possível escolher a fonte tipográfica, Elson Fróes utilizou a mesma fonte escolhida por Paulo Lembinski, pois o computador permite a escolha da fonte que se pretende utilizar.



Lua na água - Elson Fróes.

Nessa versão do poema temos a adição do elemento visual da lua e seu movimento. Porém essa adição de elementos não agrega informação nova ao texto de partida. No texto de Lembinski a lua está presente através do reflexo das palavras, sem a necessidade de sua representação visual.

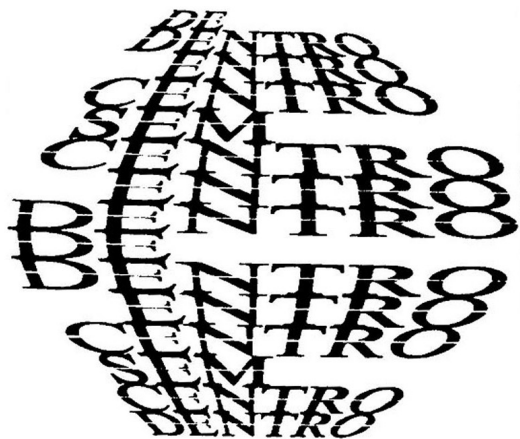
### 2.2.9 - Dentro (Arnaldo Antunes -1990 / Arnaldo Antunes e LSI - 1993)

Esse poema, de Arnaldo Antunes, também fez parte do projeto *Poesia Visual - Vídeo Poesia*, do LSI. Inicialmente publicado em preto e branco, no livro *Tudos*, de 1990, *dentro* ganhou mais duas versões: uma feita por Arnaldo Antunes e a equipe do LSI e outra exclusivamente para o projeto *Nome*.

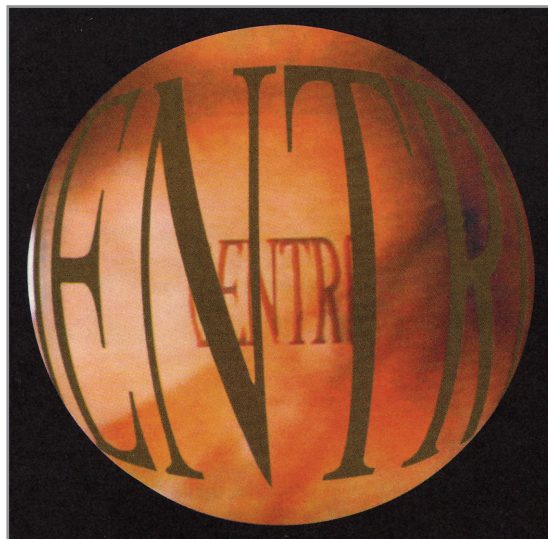
O trabalho multimídia *Nome*, formado por CD, livro e fita de vídeo, mais tarde transformado em DVD, reúne as três versões desse poema. Na primeira delas, as palavras *dentro*, *entro*, *centro* e suas variações têm as suas formas distorcidas. Contudo, essa distorção estava restrita apenas ao aspecto gráfico. A partir da segunda versão desse

<sup>11</sup> Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/intersem.htm>

poema, essa distorção se efetiva completamente e encontramos apenas o vocábulo “dentro” sofrendo sucessivas metamorfoses.



Dentro - primeira versão.



Dentro - terceira versão.

Na versão elaborada com o auxílio do LSI, foi possível chegar a terceira e a última versão do poema, contidas no trabalho *Nome*. Trata-se de uma animação de aproximadamente um minuto, em que aparece o interior do aparelho da garganta do poeta. Arnaldo Antunes submeteu-se a uma endoscopia e, nesse momento, articulava a sua glote para emitir os fonemas que compõem o poema. A essas imagens capturadas pela endoscopia uniram-se as metamorfoses elaboradas pela equipe do LSI.

Na animação, o poema ganha densidade entre o significado e o significante. Segundo Araújo:

Com essa animação, aliada ao ritmo da leitura, executada pelo próprio poeta, o poema ganha densidade fônico-significante inversamente proporcional às possibilidades plurissignificacionais impostas pelas sucessivas organizações do advérbio ('DENTRO'), preposições ('DE', 'SEM'), verbo ('ENTRO') e substantivo ('CENTRO'), que são amplificadas pelas homofonias desses vocábulos. (1999, pp.103-105)

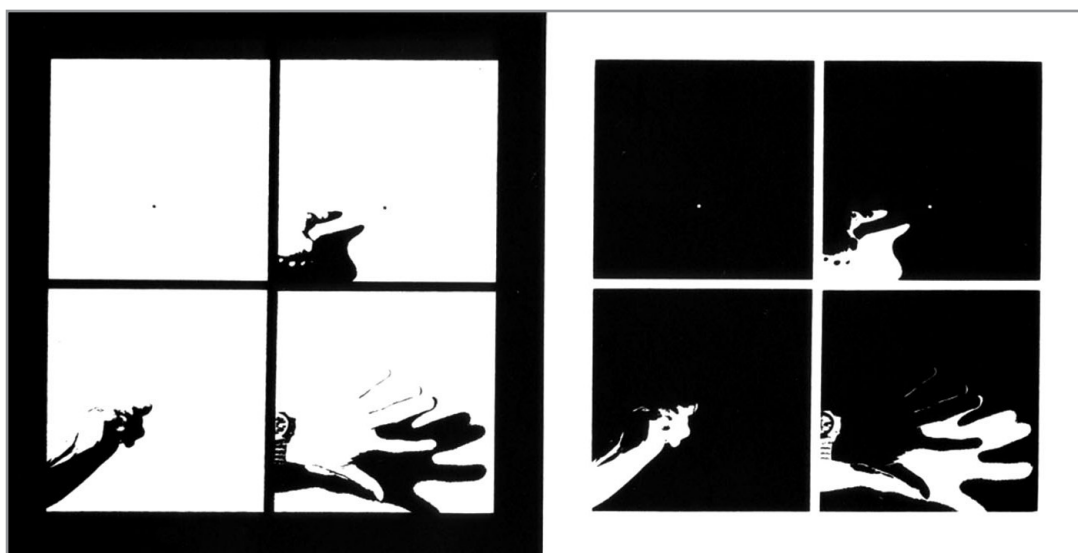
### 2.2.10 - Sem nome (Zéluz Valero - 1981 / Fabio Nunes - 2003)

Desde 1975, os poetas Paulo Miranda e Omar Khouri, com a participação dos irmãos Carlos Valero, Luiz Antônio Figueiredo e Zéluz Valero, publicam a revista experimental *Artéria*. Esse título sempre foi aberto a vários tipos de poesia, porém com uma proposta mutável: cada número da revista foi idealizado e realizado em um novo formato ou suporte.

O oitavo número de *Artéria*, de dezembro de 2003, foi produzido em suporte digital através da criação do endereço eletrônico<sup>12</sup> podemos encontrar vários poemas, de

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.arteria8.net>

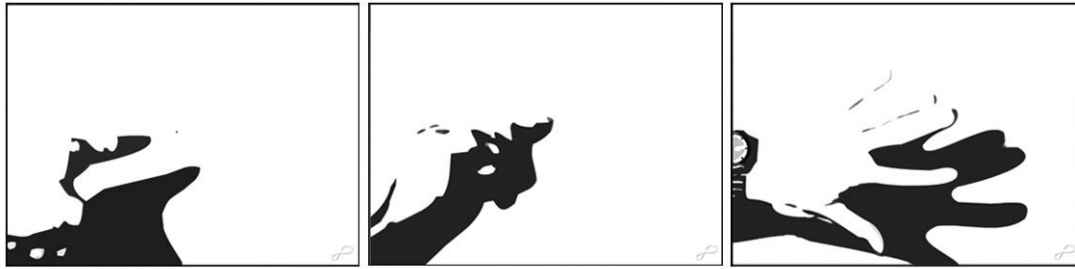
diferentes artistas, na sua maioria elaborados em programas como o Flash. Vários trabalhos, ainda que originários do meio impresso, foram adaptados para a sua visualização por meio da rede, indo muito além da reprodução de imagens. Dentre esses trabalhos está o poema visual de Zeluiz, que foi publicado pela primeira vez na revista *Zero à Esquerda*, produzida pela *Edições Nomuque*, em 1981. Na versão para a revista digital *Artéria*, o poema contou com a animação concebida por Fabio Oliveira Nunes. A versão impressa, de 1981, é toda em preto e branco. Ela é formada por dois quadros iguais, o primeiro em positivo o segundo em negativo, divididos em quatro partes. A primeira traz um ponto preto no centro da página branca, seguida por uma mão no canto esquerdo que aponta para o referido ponto, na terceira imagem a mão está fechada, e na última imagem temos a mão toda aberta e podemos ver uma parte de um relógio no pulso dessa mão.



Sem nome - versão impressa.

Ao saber com antecedência da influência da fotografia no trabalho de Zéluiz, percebe-se a preocupação do artista com o jogo de sombras que essas imagens propiciam. Além disso, essa sequência de imagens lembra os movimentos do tradicional jogo: *pedra, papel e tesoura*.

Apesar da participação ser mínima, só é possível iniciar a animação com a interferência do leitor. De início, a tela branca tem apenas um pequeno ponto preto no centro no qual, ao se clicar sobre o mesmo, inicia animação. Na tradução, o tempo é explorado como agente que efetiva o movimento, pois, ao colocar em sequência as imagens que estavam juntas lado a lado, cria-se uma dimensão temporal do poema, de tensão entre uma cena e outra. Fábio Nunes optou por trabalhar apenas com a versão em positivo do poema, deixando de lado a versão negativa (branco sobre fundo preto). Esta escolha não é justificada em nenhum momento pelo tradutor, dentro do endereço eletrônico.



Sem nome - versão eletrônica por Fábio Nunes.

**2.2.11 - Rã de Bashô** (Bashô 1644-1694 / Haroldo de Campos - 1958 / Augusto de Campos - 1998)

Esse poema de Bashô (1644-1694), segundo Haroldo de Campos, “talvez o haicai mais famoso do gênero” (1977, p.62), foi traduzido por vários poetas desde sua primeira tradução criativa para o português feita pelo mesmo em 1958.

Aqui estudaremos apenas as traduções encontradas nos *sites* de Haroldo e de Augusto Campos, por se tratarem de traduções para o meio digital. Deixaremos de lado outras traduções, não menos importantes, como a de Décio Pignatari no suporte papel, de 1980, e a feita por Julio Plaza em videotexto, de 1982.

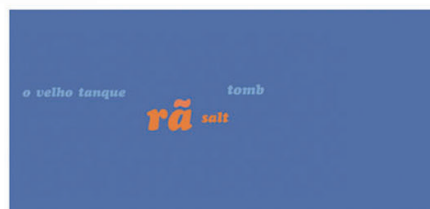
*o velho tanque*

*rã salt*

*tomba*

*rumor de água*

Rã de Bashô - tradução de Haroldo de Campos.



Tradução para meio digital - site de Haroldo de Campos.

Na tradução intersemiótica, presente na abertura do site de Haroldo de Campos<sup>13</sup>, a

<sup>13</sup> Disponível em: <http://www.haroldodecampos.com.br>

animação é acompanhada por trilha sonora, movimento e cor. A animação é constituída por palavras do poema traduzido em 1958. Através do movimento surgem na tela: *o velho tanque / rã salt / tomba / rumor de água*. As palavras “rã” e “salt”, a letra “a” e a pontuação gráfica “~”, recebem a cor laranja contrastando com o fundo azul, já as demais palavras estão escritas em azul-claro.

Temos então o seguinte roteiro: “o velho tanque” entra em cena da esquerda para a direita na cor azul-claro, a palavra “rã” surge no centro e aumenta seu tamanho em comparação com outras letras e fica destacada do restante do poema pelo uso da cor laranja.

A partícula “salt” entra em cena, movimenta-se isomorficamente a uma rã e recebe a cor laranja; a partícula “tomb” descreve uma trajetória de queda em linha reta e está grafada em azul-claro, já a letra “a” entra na cena pela direita girando em torno do próprio eixo e é da cor laranja; dessa maneira é possível completar a palavra “salta” na tela. Por último, “rumor de água” invade a tela da direita para a esquerda, o acento da palavra “água”, cai sobre a letra a e está na cor laranja.

Na *intradução* do mesmo poema feita por Augusto de Campos, presente em seu endereço eletrônico<sup>14</sup>, a letra “a” toma o lugar da rã na animação ao mudar da cor azul para a cor verde simulando o salto da rã sobre a lagoa. A animação não é acompanhada por som, nem movimento. O movimento da rã é sugerido através da mudança da cor azul para a cor verde da letra “a”. Na animação, todas as letras “a” do poema mudam de cor, uma de cada vez. O poeta percebe na letra “a” uma semelhança com a imagem de uma rã. Além disso, a fonte tipográfica (*Pump*) utilizada pelo poeta, a mesma empregada no *Poema Bomba*, auxilia na identificação da letra “a” com o objeto rã.



Intradução de Augusto de Campos.

### 2.2.12 - Apfel (Reinhard Döhl - 1965 / Johannes Auer - 1997)

Em *An anthology of concrete poetry*, de Emmett William, encontramos *Apfel*, poema concreto de Reinhard Döhl, de 1965, que tem a forma de uma maçã e é construído a partir da repetição das palavras *Apfel* (maçã) e *Wurm* (verme), que aparece, uma única vez, entre as repetições de “apfel”. Na sua versão de 1965, o poema está em preto e

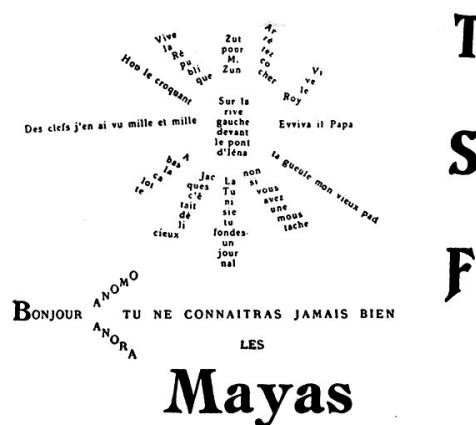
<sup>14</sup> Disponível em: <http://www.uol.com.br/augustodecampos/>

branco e só identificamos a palavra “wurm” após uma leitura atenta. Essa versão assemelha-se aos caligramas de *Apollinaire*.

Nos poemas de Guillaume Apollinaire encontramos a representação figurativa do tema como peça chave nas suas criações. Suas composições, apesar de utilizarem o código



Apfel de Reinhard Döhl, de 1965.



Calligramme de Apollinaire.

verbal, formam o desenho de objetos, como relógios, coroas, fontes, entre outros. Para Augusto de Campos, em *Pontos-periferia-poesia concreta*,

Já em Apollinaire a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras, que tomam a forma do recipiente mas não são alterados por ele. Isso retira grande parte do vigor e da riqueza fisiognômica que possam ter os ‘caligramas’, em que pese a graça e o “humor” visual com que quase sempre são ‘desenhados’ por Apollinaire. (2006, p.38)

No endereço eletrônico de Johannes Auer<sup>15</sup> encontramos a versão animada desse poema. Nesta tradução, o *worm* (verme) está grafado em vermelho, destacando-se da



Apfel de Johannes Auer, de 1997.

maçã. O principal recurso utilizado aqui é o movimento. Durante a animação, a palavra “wurm” desenvolve vários percursos pela “maçã”, alimentando-se, literalmente, da palavra “apfel”. À medida que a palavra *wurm* “devora” o poema, aumenta de

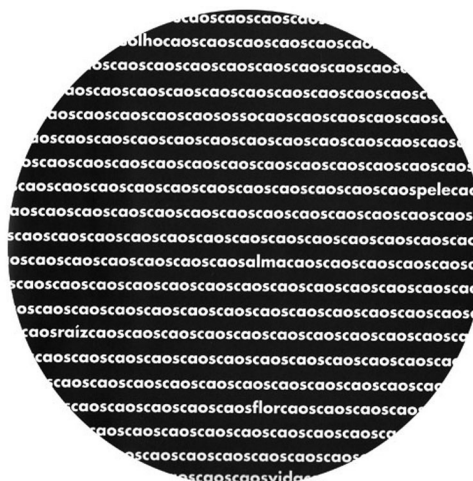
<sup>15</sup>Disponível em: <http://auer.netzliteratur.net/worm/applepie.htm>

tamanho até acabar com toda a sua fonte de alimento. O ciclo de vida do “worm” termina com sua morte por falta de alimento. O poeta ainda dispõe de outras recriações com base em *Apfel*.

## 2.3 - Intertraduções

### 2.3.1 - Caosage (Augusto de Campos - 1974 / 1995)

*Caosage* tem como ponto de partida o poema *Caos*, de 1974. No livro *Não*, de 2003, encontramos abaixo do nome do poema a citação: “no 7º dia o caos morreu” (kuang-tse via cage). A versão impressa é em preto e branco; dentro de um círculo preto, têm-se vinte linhas de texto em que a palavra “caos” preenche todas sem deixar espaços entre as palavras. Com o intervalo de duas linhas, descobrimos, em uma leitura atenta, palavras que surgem entre o caos. São elas, a partir da segunda linha: *olho, osso, pele, alma, raiz, flor e vida*. Nesta versão, os elementos do poema são escassos para o entendimento do leitor que toma conhecimento do poema pela primeira vez.



Caos, 1974.

A segunda versão do poema presente no CD-Rom, ao utilizar os recursos de multimídia através do som, do movimento, de imagens, da cor e da interação do leitor, torna mais clara a temática desse poema.

Segundo o próprio poeta, em nota que acompanha o CD-Rom:

O título provém de um ensaio de Roland de Azeredo Campos (Física e Poesia: Convergências', Revista USP, nº25, março-abril 1995), no qual as palavras Cage e Caos são aproximadas ('change strange attractor - cage caos'). Afora as indicações textuais de interferência, o som se altera conforme seja clicada a palavra 'som' da esquerda ou da direita ou a palavra 'boca'. O 'som' musical é um célula que compacta Debussy, Webern e Cage. A introdução sonora é de Cid Campos.

Também faz parte do poema o texto completo do filósofo taoísta Kuang-Tsé, em gravação feita por John Cage e traduzida para o português por Augusto de Campos. O texto em português surge na tela em conjunto com a oralização em inglês:

As quatro Névoas do Caos  
- o Norte, o Leste, o Oeste e o Sul -  
foram visitá-lo.  
Ele as tratou muito bem.  
Quando elas saíram, se perguntaram  
Como poderiam retribuir-lhe a hospitalidade.

Vendo que o Caos não tinha buracos no corpo  
 como elas tinham  
 (olhos, nariz, boca, ouvidos, etc),  
 resolveram dar-lhe um buraco por dia.  
 Ao fim de sete dias,  
 o Caos morreu.  
 (Kuang-Tsé via John Cage)

Na segunda versão do poema há a incorporação de elementos sonoros, visuais, cinéticos, além da possibilidade de interação do leitor, transformando-o em agente da



Seqüência de imagens extraídas da animação Caoscape.

destruição do caos. O fim do caos revela a face de John Cage no poema, o que culmina na oralização do texto de Kuang-Tsé pelo músico, seguida de silêncio. Percebe-se que os recursos do computador colaboram para o entendimento do poema.

### 2.3.2 - Sem-saída (Augusto de Campos - 2000 / 2003)

Sua versão impressa, de 2000, ilustra a contracapa do livro *Não*, de 2003. Ao contrário do que acontece nos poemas que receberam a denominação de animogramas, *Sem-saída* dá a impressão de que sua versão estática foi criada a partir da versão animada e não o inverso.

O poema apresenta todos os versos ao mesmo tempo. Cada um deles segue por um caminho, às vezes sobrepondo-se aos outros, de forma a desenhar uma paisagem caótica de difícil leitura, apesar de cada verso ser de uma cor diferente. Dessa forma, temos os seguintes versos: roxo: *Não posso voltar atrás*; verde: *A estrada é muito comprida*; laranja: *Nunca saí do lugar*; vermelho: *O caminho é sem saída*; azul: *Não posso ir mais adiante*; amarelo: *Levei toda a minha vida*; rosa: *Curvas enganam o olhar*.

A diagramação do poema na página possibilita várias leituras, pois não existe uma seqüência pré-estabelecida entre os versos. Além disso, a fonte tipográfica utilizada

nesse poema não permite um reconhecimento imediato do texto. A versão animada de *Sem-Saída* data de 2003 e faz parte do *site* do poeta e do CD-Rom encartado no livro *Não*.

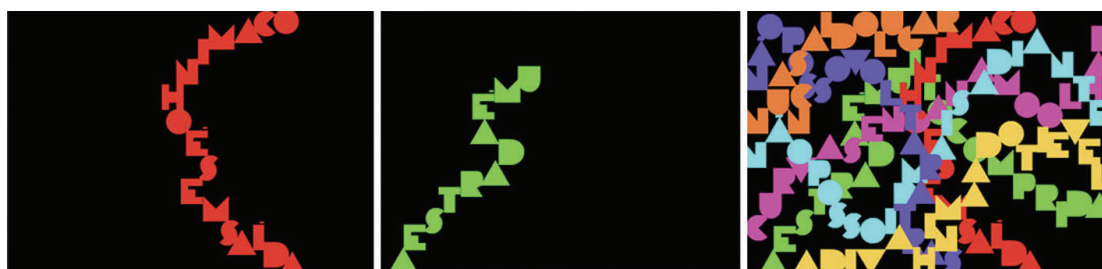
Augusto de Campos define essa versão como um “labirinto interativo-reiterativo”. A animação é dividida em duas partes. Na primeira, temos contato com cada verso separadamente. Ao movimentar o *mouse*, o verso traça um caminho na tela. Assim que acionamos o *mouse*, mudamos de verso, de cor e de



Sem-saída, 4ª capa do livro Não.

caminho, até termos percorridos todas as sete cores disponíveis. Apenas o último caminho, o da cor laranja, comporta-se de forma diferente na tela. A última palavra do verso, “lugar”, fica presa ao *mouse*, libertando-se apenas depois de apertarmos o dispositivo. Tal procedimento dá início à segunda parte do poema.

Nesta fase, todas os versos estão dispostos na tela do computador, assim como na versão impressa. Essa parte da animação é acompanhada pela oralização caótica do



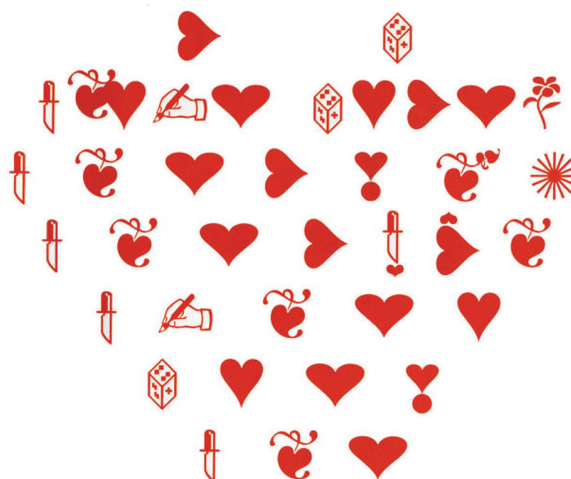
Sem-saída, seqüência animada.

poema feita por Augusto. Ao selecionarmos um verso sua oralização é destacada dos demais tornando-o compreensível. Este poema, na sua versão animada, depende ainda da participação do leitor que dá início à animação. Assim como na versão impressa, cabe ao leitor escolher seu “caminho” de leitura.

### 2.3.3 - Criptocardiograma (Augusto de Campos - 1996 / 2003)

A versão impressa de *Criptocardiograma*, de 1996, foi publicada no livro *Não*. Nesse poema, assim como em *Sem-saída*, temos a sensação de incompletude, pois a versão impressa parece ser posterior à animada.

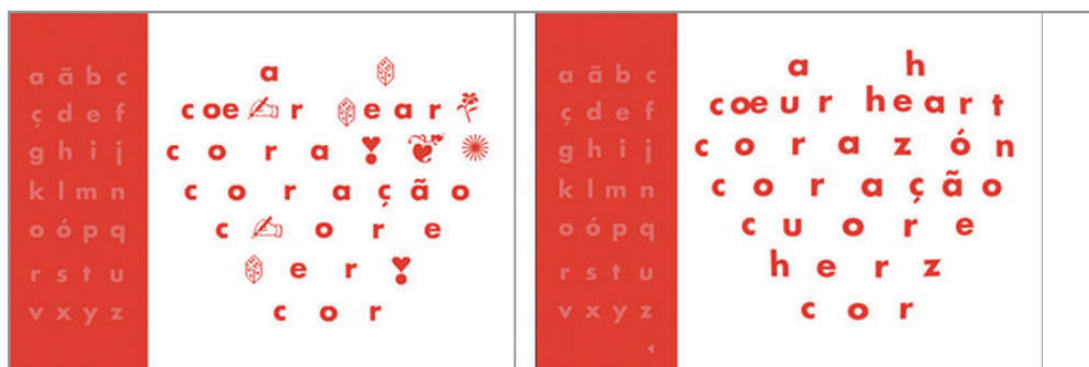
Aqui encontramos o poema na forma criptografada sem as chaves lexicais para sua transcodificação para uma linguagem conhecida.



Criptocardiograma, versão impressa.

Esse código “não-conhecido”, com o qual é escrito o poema, é formado por imagens de corações, facas, dados, flores, etc. Dentro desse código, existem relações entre as imagens, um coração maior, outro rotacionado em noventa graus e assim por diante.

Já a versão animada do poema, presente no site do poeta e no CD-Rom de *Clip-poemas*, traz junto ao poema sua chave léxica. Tal procedimento lembra aquele que foi utilizado nos poemas semióticos, criados por Décio Pignatari e Luís Ângelo Pinto, no fim do movimento da poesia concreta.



Criptocardiograma, seqüência animada.

Augusto define o poema animado como um “criptograma translingüístico interativo”. Tem-se, portanto, o poema criptografado no lado direito da tela e, à sua esquerda, um quadro em vermelho com algumas letras do alfabeto quase na mesma cor do fundo do quadro.

Ao arrastar uma letra sobre um símbolo pertencente ao poema, e, se os mesmos corresponderem mutuamente, tem-se a substituição do símbolo pela letra em todos os campos onde aparece tal símbolo. Desta forma, o poema pode ser transcodificado para um código conhecido do leitor. Nem todas as letras que aparecem no quadro são

utilizadas no poema. O que nos leva a crer na possibilidade da criação de mais poemas por meio desta chave léxica.

Ao terminar de “transcodificar” o poema, inicia-se a animação do coração batendo. Esse movimento é acompanhado pelo som dos batimentos cardíacos e pela voz do poeta: “heart”. Os recursos utilizados pelo poeta possibilitam a participação do leitor, ainda que o poema não possa ser alterado pelo mesmo.

#### 2.3.4 - Econ (E. M. Melo e Castro - 1994 / Silvia Laurentiz - 1998)

O poema interativo *Econ* tem como referência o poema *O Eco e o Icon*, de 1994, elaborado por Melo e Castro para a introdução do livro *Visão Visual*, que reúne grande parte de seus poemas. O referido material é composto por 14 versos silábicos de regularidade imperfeita.

Para Melo e Castro a tradução feita por Laurentiz não é uma mera fusão das palavras que formam o nome do poema: *O Eco e o Icon*. Segundo o autor:

não recobrem as coisas as palavras  
que se dizem de si arbitrarias e vagas  
oceânicas em contratempo e luz  
só descobrem ruídos onde o som  
electrónico infiltra uma frequência  
de imagens hiperbólicas suspensas  
em nada que se veja

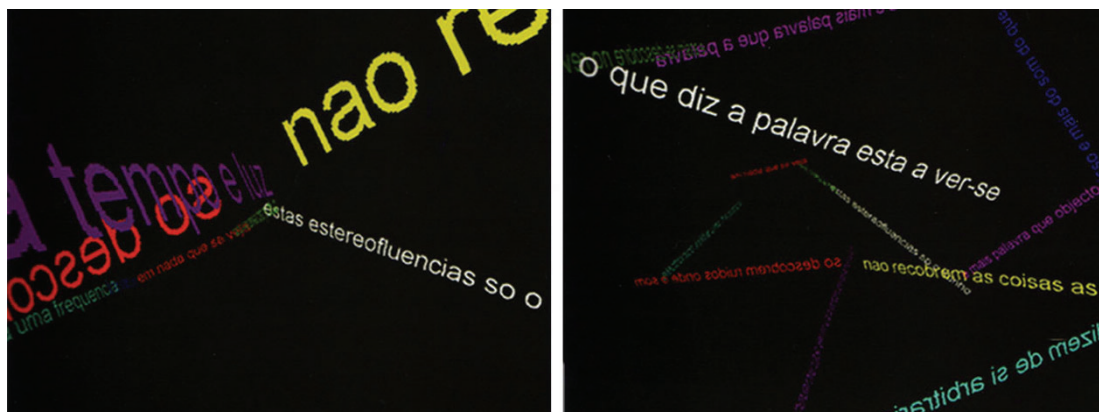
o que se vê não pensa não produz  
estas estereofluências só o sonho  
é mais palavra que objecto por  
isso é mais do som do que do tacto  
mas a palavra é mais palavra que a palavra  
e assim se descobre no reverso  
o que diz a palavra está a ver-se

○ Econ e o Icon.

Trata-se muito mais de ecos que são ícones e de ícones que são ecos e que multiplamente se transformam pela ação do utilizador-fruidor: aproximando-se ... afastando-se ... dobrando-se ... desdobrando-se ... desaparecendo ... aparecendo ... aumentando ... diminuindo ... torcendo-se ... destorcendo-se ... redobrando-se ... distendendo-se ... encolhendo ... mas sempre mantendo a estrutura sintagmática da seqüência dos versos que lhe é essencialmente própria: a seqüência dos catorze versos que constituem o texto inicial, através de articulações móveis e diferentes tamanhos e cores das letras de cada verso. Essa é a estrutura que possibilita os movimentos interactivos tanto de ícone verbal como de eco virtual, ou vice-versa, em que o poema se realiza, ambíguo e simultâneo. (CASTRO, 2006, p. 89)

O poema *O Eco e o Icon* é transposto do meio impresso para o digital por Laurentiz, o que não altera o significado e, tampouco, incorpora novos sistemas de signos. Sempre que um texto poético é passado para outro meio sem mudanças de conteúdo, ao invés de ser transformado pelo outro suporte, o texto é apenas flexionado, ou seja, existe uma modificação no seu significante. Em *Econ* os versos são distingüidos pelo uso de diferentes cores.

*Econ* faz parte do projeto *Percorrendo Escrituras*, em que a autora explora a poesia em espaços tridimensionais navegáveis. O uso de palavras em ambientes virtuais pode ser feito com a utilização de tecnologias como o *VRML* (Virtual Reality Modeling Language).



*Econ*, tradução intersemiótica de Sílvia Laurentiz.

Para a autora, os recursos da *VRML* estão em consonância com a proposta do trabalho de Melo e Castro. Segundo Marcus Bastos:

O texto foi escolhido, segundo a autora, por antecipar o universo das mídias digitais e pelo histórico de experimentação com diversas mídias que marcaram a trajetória do poeta. A recriação em *VRML* atualiza a busca pela palavra que “se descobre no reverso” das experimentações de Melo e Castro. Na simulação, a mistura de sentidos sugerida no poema original torna-se *perceptível*. [...] De qualquer forma, que os “ruídos onde o som electrónico infiltra uma frequência de imagens hiperbólicas suspensas em nada que se veja”, que o texto na página impressa evoca, ganha no computador uma representação menos metafórica. O texto na tela preta em que o poema está suspenso, sons descontínuos ao fundo, um *mouse* cercado de palavras por todos os lados explodem com os limites entre as linguagens de forma impossível sem os recursos técnicos, o que o próprio Melo e Castro também faz, em seus poemas em vídeo e computação gráfica. (2005, p.93)

### 2.3.5 - O poeta (Torquato Neto - 1972 / Audrei Carvalho - 2003)

A tradução tem como ponto de partida o poema visual sem título de Torquato Neto publicado posteriormente a sua morte em *Os últimos dias de paupéria*, organizado por Wally Salomão, em 1973, e, no ano seguinte, na revista *Navilouca*, edição única, de 1974. O poema é dividido em oito linhas de cinco letras cada, sem espaços entre as palavras e sem respeitar a sintaxe oficial. Consideramos esses procedimentos como referência direta aos poemas concretos. Em 2004, sua tradução intersemiótica foi selecionada e participou do *FILE - Festival Internacional de Linguagem Eletrônica*.

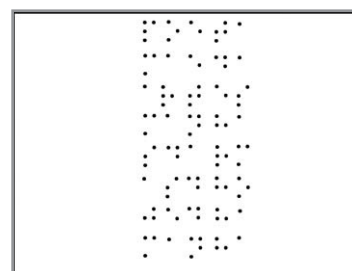
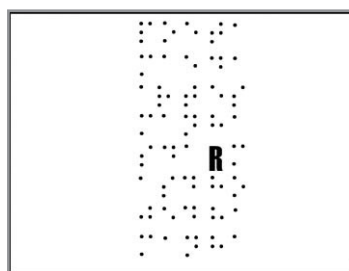
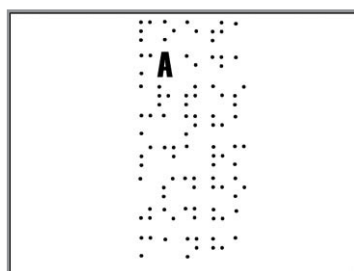
A versão do poema feita em meio digital é baseada na interação do leitor junto ao poema. Foi mantida a estrutura original do poema, contudo somam-se a ela

fragmentos sonoros e um novo sistema de signos: a linguagem *braille*.

A animação tem início com o texto do poema escrito em *braille*. Ao passar sobre um dos sinais com o *mouse*, a seta indicativa desse transforma-se em um ícone de mão e, ao mesmo tempo, aparece na tela a letra e o som correspondente àquele símbolo. A trilha sonora da animação é formada por sons extraídos de várias músicas escritas por Torquato Neto. Este procedimento assemelha-se ao usado por Augusto de Campos em *Criptocardiograma*. O leitor pode “ler/ouvir/interagir” o poema a partir de qualquer letra.



Poema sem título de Torquato Neto.



Tradução para meio digital, Audrei Carvalho.

## 2.4 - Procedimentos tradutórios do meio digital

No decorrer deste capítulo, pudemos perceber duas diferenças na forma de produção dos primeiros projetos e dos últimos, de 1997 em diante. Nos primeiros projetos, os poetas contaram com a colaboração de técnicos na execução das traduções. Além disso, por se tratar de uma linguagem nova, alguns poemas propostos tiveram de ser adaptados para a tecnologia disponível no momento. A partir da popularização da utilização do computador, do acesso à tecnologia pelo poeta e leitor, foi possível ampliar os procedimentos tanto de tradução como de criação dos poemas. Neste capítulo, vemos essas transformações nas traduções denominadas como *intertraduções*.

Resumidamente, podemos afirmar que existem procedimentos análogos entre a poesia experimental (concreta, visual) e sua tradução para a mídia digital. Alguns exemplos onde tais procedimentos podem ser verificados: a) a distribuição não linear dos signos verbais na página; b) a utilização de diferentes tipos gráficos; c) a sintaxe desmembrada; d) a exploração das formas geométricas; e) as estruturas anagramáticas; f) a incorporação de elementos pictóricos; g) a participação do leitor (exemplo: Poemóbiles); h) uso da cor; e i) incorporação de processos aleatórios. A esses procedimentos são incorporados outros que podem ser encontrados no vídeo como o

movimento e som. Também são elencadas por Melo e Castro outras características da mídia digital:

- Sendo imagens virtuais, os infopoemas são desmaterializados - são luz - e por isso facilmente transformáveis; daí resulta que a seqüência do processo de criação seja enfatizada e as transformações sucessivas gerem uma interatividade crítica entre o sistema informático e o operador/autor até se chegar a uma imagem/poema considerada, naquele momento, como aceitável, face aos objetivos estéticos desejados.
- A noção convencional de autor é relativizada pois, se dele depende a condução do processo interativo e a sua paragem [suspensão], esse processo é possibilitado, também, tanto pelo hardware como pelo software utilizados.
- Não detendo o caráter único da obra de arte, as imagens/poema geradas no computador podem ser fixadas por impressão em papel ou por fotografia, desaparecendo a diferenciação material entre original e cópia já que a imagem/poema é desmaterial; ou, dizendo de outro modo, o original é virtual e o que podemos obter são atualizações noutros suportes. Esses suportes, além do papel, podem, no entanto, registrar e conservar essas imagens, tais como o vídeo e o CD-ROM. No suporte vídeo a interatividade perde-se, o mesmo não acontecendo com o CD-ROM que permite um certo tipo de interatividade de navegação e manipulação transformativa dos infopoemas. Esta interatividade deve ser programada como uma característica estrutural desses infopoemas.
- Relativamente aos meios até agora usados na criação de poesia visual, quer caligráficos, tipográficos ou por colagem, a utilização de meios informáticos traz consigo um aumento incomensurável do grau de complexidade das imagens/poema, elevando a utilização simultânea de vários códigos verbais e não-verbais ao nível de uma poiesis transpoética, implicando insuspeitadas problemáticas de leitura.
- Deslocada, assim, a ênfase do autor e do processo de criação para o lado do receptor e da leitura, fácil se torna entender que uma relação dialética entre o verbalmente legível e o ilegível está embutida estruturalmente na infopoesia, deslocando-se o próprio significado de LER, no sentido de um transcódigo que cada infopoema consigo transporta, à espera de ser re-inventado pelos leitores.<sup>16</sup>

É importante salientar que, por trás da liberdade de ação do leitor, disponível nos poemas interativos, existe um programa que regulamenta tal interação.

Sobre o uso da mídia digital, Augusto de Campos conclui em entrevista cedida a José Carlos Prioste:

É indispensável redimensionar o uso da palavra poética, já agora, em pleno deslanche do universo digital, no qual ela tem que ser reciclada, curto-circuitada com a dimensão não-verbal, as imagens e os sons, chegando a ser interdisciplinar, intertextual e muitas vezes interativa, além de projetar-se em parâmetros materiais mais amplos, que devem levar em conta critérios de forma, cor, espaço e movimento. Não há porque excluir o livro ou outros suportes matéricos e texturais, que seguem o seu curso e até se beneficiam das novas mídias. O que ocorre é a abertura irreversível para o universo virtual, em situações em que a palavra, potencializada em todos os seus parâmetros, já não cabe no livro. Sem dúvida o universo da informática oferece condições ideais para quem deseja trabalhar com a palavra em movimento e em novas sintaxes espaciais. Por isso mesmo, há mais de 10 anos, em 1991, quando pus as mãos num computador (e eu, achava uma jóia esse Mac Classic preto e branco e com monitor de apenas 9 polegadas), não fiz mais nada que não passasse

<sup>16</sup> Disponível em: [www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/trans.htm](http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/trans.htm) acessado em 15/04/2007.

pelo filtro digital. [...] Quando lanço um olhar para trás chego a pensar que o concretismo prenunciou a nova tecnologia dos textos digitais.<sup>17</sup>

É importante salientar que a utilização dos meios eletrônicos, através do uso do computador, não é garantia de criação poética. Segundo Augusto de Campos:

Sempre entendi que a utilização de novos mídia não assegura, por si só, arte, poesia ou invenção. Mas a massagem dos mídia pode ser altamente estimulante para o artista, sugerindo caminhos não batidos pela imaginação, reciclando-a, ajudando-a a criar outras imagens e magias. (CAMPOS apud KHOURI, 1996, p.143)

Ao incorporar o computador na produção de textos criativos, percebemos que a potencialização de procedimentos já existentes somada à participação do leitor como co-criador, torna o texto dinâmico e periférico, pois ele é formado por elementos de vários sistemas (movimento, som, cor etc.), é manipulado pelo interator, além de dialogar com outros textos. Esse último procedimento se dá através dos *links* que formam um *continuum* de textos. Segundo Risério: “Ao apelar para outros códigos, ele (o texto) se situa numa zona de fronteira. Roça outras semioses possíveis. Outras articulações sígnicas ou para-sígnicas. O que equivale a dizer que ele vive, esteticamente, em interstícios intersemióticos.” (1998, p.58)

<sup>17</sup>Disponível em: [www.bn.br/fbn/arquivos/pdf/Entrevista\\_Augusto\\_de\\_Campos.pdf](http://www.bn.br/fbn/arquivos/pdf/Entrevista_Augusto_de_Campos.pdf)

## Capítulo 3: Tradução Intersemiótica

### 3.1 - Estudo de caso: tradução de *poetamenos* para mídia digital

#### 3.1.1 - Considerações iniciais

No primeiro número da *Revista Galáxia*, de 2001, Haroldo de Campos aponta a importância da prática tradutória: “A tradução de poesia é um problema teórico-prático ou uma práxis teórica: só fazendo é que você pode meditar sobre o fazer. É um fazer reflexivo no qual a teoria e a práxis se alimentam mutuamente.” (p.36)

Essa necessidade “teórico-prática” já é percebida por Haroldo de Campos, no ensaio *Da tradução como criação e como crítica*, de 1962, onde o poeta-tradutor propõe um laboratório de textos e justifica:

Ora, nenhum trabalho teórico sobre problemas de poesia, nenhuma estética da poesia será válida como pedagogia ativa se não exibir imediatamente os materiais a que se refere, os padrões criativos (textos) que tem em mira. Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos. A estética só se pode aferir em relação à *linguagem-objeto* (o poema, o texto criativo enfim) sobre o qual discorre. (CAMPOS, 2004, p.46)

Este capítulo segue a proposta sugerida por Haroldo de Campos para o estudo da tradução de poesia e divide-se em duas partes. A primeira parte consiste na tradução dos poemas da série *poetamenos*, e a segunda, na reflexão entre alguns conceitos escolhidos sobre a tradução criativa e os resultados obtidos na primeira parte deste capítulo.

A seguir, apresentamos as soluções tradutórias escolhidas para a versão eletrônica da série *poetamenos*. Por se tratar de uma série, alguns procedimentos são comuns a todos os poemas.

#### 3.1.2 - Procedimentos comuns a todos os poemas

Toda a série é estruturada na relação entre as cores primárias e as cores secundárias. Tem-se como ponto de partida o estudo sobre cores feito pelos pintores concretos e por Piet Mondrian (*Boogie-Woogie*). Além disso, já no texto introdutório da série, o poeta aponta a importância do conceito de *Klangfabermelodie*, um tipo de notação musical elaborado por Anton Webern em que as cores servem para identificar os diferentes timbres dos instrumentos musicais. Esse conceito é amplamente explorado pelo poeta em *poetamenos*.

Ao longo dos seis poemas nos deparamos com um tema comum: a ausência da amada, a distância física, e todos as sensações oriundas dessa separação. O próprio nome *poetamenos* já lança ao leitor os indícios dessa incompletude.

Esse sentimento apresenta-se nos poemas por meio do uso da cor. Entre as cores primárias (cores puras) e as secundárias (formadas a partir de duas cores primárias) constata-se as relações de ausência (a presença de uma cor primária e outra cor secundária denota a falta da outra cor primária que participa na composição dessa cor) e a relação entre as cores complementares, formadas por cores opostas entre si, portanto, contrastantes.

Para entendermos melhor de que modo o poeta utiliza as cores nestes poemas, recorreremos ao estudo elaborado por Israel Pedrosa, em *Da cor à cor inexistente*:

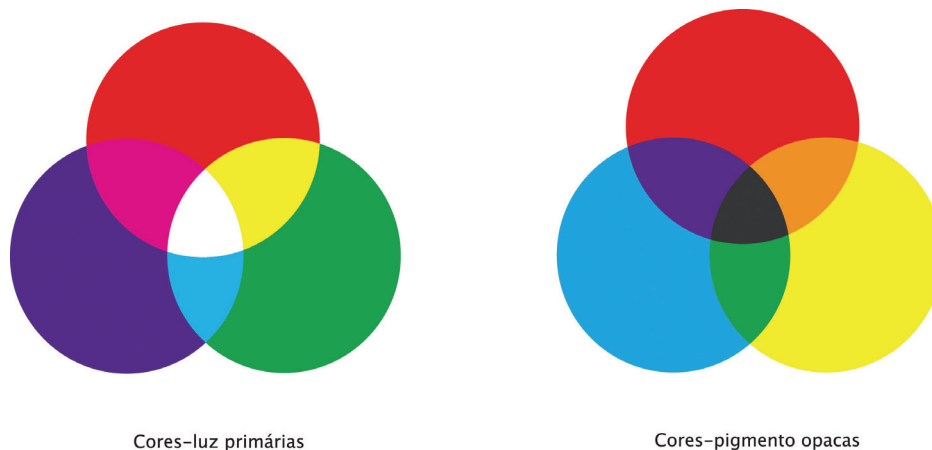


Gráfico 3.1

Podemos observar no GRÁFICO 3.1 que as cores-pigmento, ou seja, aquelas obtidas com o uso de pigmentos sólidos, são diferentes das cores-luz, baseadas no espectro luminoso.

No sistema de cores-pigmento, as cores primárias são formadas por: amarelo, azul e vermelho; já as secundárias por: laranja, violeta (roxo) e verde.

Na tradução dos poemas de Augusto de Campos para a tela de computador (cor-luz), optamos por manter as cores “originais” da versão impressa do poema, pois consideramos que a escolha dessas cores pelo autor não é mera formalidade, mas se dá no diálogo entre a pintura e a poesia concreta.

A relação das cores complementares fica explícita no quadro ao lado:

Nesse quadro (GRÁFICO 3.2) podemos observar que o vermelho é complementar de verde, o azul

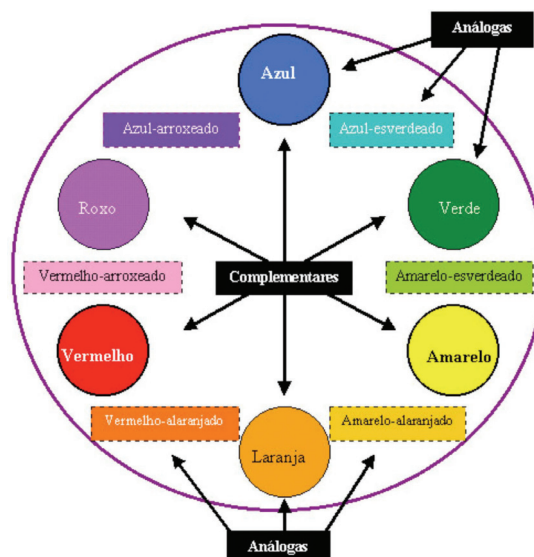


Gráfico 3.2

do laranja e o amarelo do violeta (roxo). Esse recurso é amplamente utilizado por Augusto de Campos na criação de *poetamenos*.

A mescla das cores primárias e secundárias, em proporções diversas, produz a sensação de profundidade, simulando, dessa forma, um espaço tridimensional.

As cores mais claras, como o amarelo, em relação a sua cor complementar, o violeta, produzem a sensação de que estão mais próximas em relação ao leitor do que a cor violeta, de menor luminosidade.

Essa trama visual formada pelo uso da cor tem seu correspondente no campo sonoro através do mosaico criado pelo poeta a partir da *Klangfabernmelodie* (melodia de timbres) de Webern. Podemos dizer que, em *poetamenos*, para cada voz existe uma cor correspondente. O silêncio é representado no papel pelos espaços em branco. Segundo Augusto de Campos:

Em Webern encontramos um uso sem precedentes da concisão formal, da dialética entre som e silêncio (este, pela primeira vez, tornado 'audível', empregado não como pausa mas como elemento estrutural, em pé de igualdade com os próprios sons) e da melodia-de-timbres, que põe ênfase nos timbres dos instrumentos, fragmentando a melodia num caleidoscópio multicolorido de sons e de 'brancos' sonoros. (1998, p.96)

Outro procedimento verificado é a utilização de diferentes idiomas em igual número das cores, e da quantidade de poemas que forma a série. São seis poemas, seis cores (vermelho, amarelo, azul, verde, laranja e violeta) e seis idiomas diferentes do português (inglês, francês, italiano, alemão, espanhol e latim). Nem todos os seis idiomas ou as seis cores são utilizados em todos os poemas, porém eles formam uma unidade dentro da série.

Além desses procedimentos, Augusto de Campos pratica outras experimentações a partir do *paideuma* concreto. Com *e. e. cummings*, ele traz a fragmentação das palavras; de *Mallarmé* a espacialidade; de *Joyce* as “palavras-valise”, e de *Pound* o método ideográfico.

Outros procedimentos são observados por Camara:

Na composição da série é explorada a utilização de alguns sinais de pontuação que, como tais, regulam sua estruturação. O parêntese, sinal simultaneamente de inclusão e exclusão, é utilizado como recurso para intrapor uma ou mais palavras, acusando, entre elas, uma interseção verbivocovisual e tornando possível sua ocorrência concomitante em um mesmo espaço, separando-as e agrupando-as ao mesmo tempo: *espal(s)mas*, *illa(grypho)*. Os dois pontos têm função de pausa, separação ou introdução ao que se seguirá. O hífen, em significados contrapostos, *une* e *separa*, favorecendo a hipertextualização. [...] Utiliza-se ainda a quebra das linhas, a caixa alta e diferentes espaçamentos entre as letras na palavra, que objetivam, como em *e. e. cummings*, uma descrição fisiognômica do movimento (*espal(s)mas*) e uma unidade texto-forma (*s e p a r a d a m e n t e*). (2000, pp.84-85)

Para a tradução desses poemas foi escolhido como suporte o meio digital, mais

precisamente, a elaboração de um projeto hipermídia em que a seqüência dos poemas fica a critério do leitor, que interage com os escritos pelo *mouse*. A eleição desse e de outros procedimentos no decorrer das traduções está de acordo com o projeto proposto por Augusto de Campos em 1953, na forma de texto introdutório (*mas luminosos, ou filmlétricas, quem os tivera!*).

Outro indício da capacidade desse texto ser transposto para a mídia digital é vista na segunda edição da série de poemas, em 1973. Nessa versão os poemas foram impressos em lâminas soltas e acondicionados em uma “caixa-envelope”, e que, apesar de contarem com um índice em outra lâmina solta, não seguem uma paginação rígida. Contudo, tendo o conhecimento do rigor que permeava toda a poesia praticada pelos poetas concretos, optou-se por elaborar a relação entre um determinado poema e sua respectiva cor. Ainda que, em alguns dos poemas, encontramos referências a mais de uma cor. Temos assim:

- amarelo: *poetamenos*
- azul: *nossos dias com cimento*
- laranja: *lygia fingers*
- violeta: *eis os amantes*
- verde: *paraíso pudendo*
- vermelho: *dias dias dias*

Explicaremos essas escolhas tradutórias ao abordarmos os poemas separadamente. Muitas vezes, o poeta utiliza referências externas em seus poemas. É o caso, por exemplo, da citação de *Solange Sohl* no poema *lygia fingers*. A solução encontrada para esses casos é a utilização de *links* (ligações) a outros endereços eletrônicos, a imagens, ou a textos, que se encontram fora do poema. Dessa forma, tenta-se produzir uma leitura dinâmica.

O trabalho de tradução começa pela criação da página inicial, do projeto eletrônico animado, em que encontramos todos os poemas dispostos simultaneamente e em constante movimento.

Ao término da animação da abertura, o leitor poderá acessar os poemas através do nome de cada um deles presentes nos respectivos poemas.

Essa animação é acompanhada de trilha sonora de Webern, o

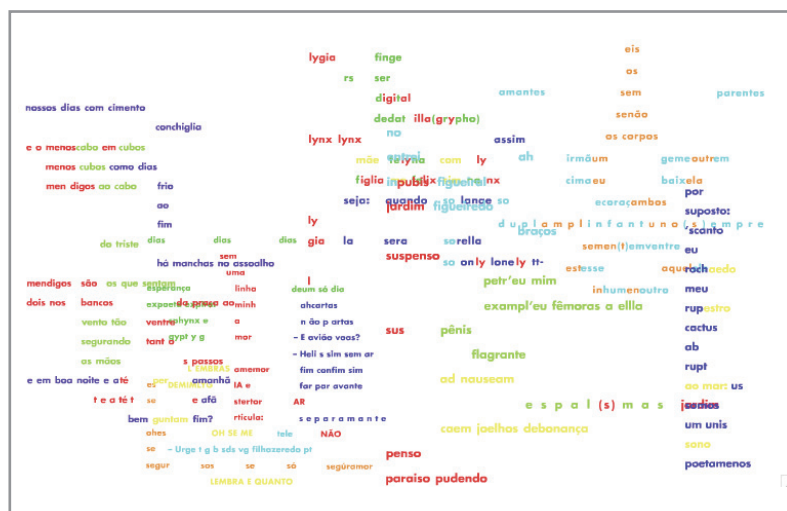


Imagem extraída da animação de abertura.

*Quarteto op.22*, escrito para piano, saxofone tenor, violino e clarinete.

Dentro de cada poema existem dispositivos, que possibilitam a navegação para outros poemas. Trata-se de um menu (gráfico que possibilita a navegação entre os poemas) formado pela palavra *POETA* mais o sinal gráfico de menos (-). Esse *menu* pode ser acionado pelo leitor e a quantidade de possibilidades é proporcional ao número de cores utilizadas no poema exibido na tela. As “ligações” entre as cores e os poemas podem ser representadas pelo gráfico a seguir:

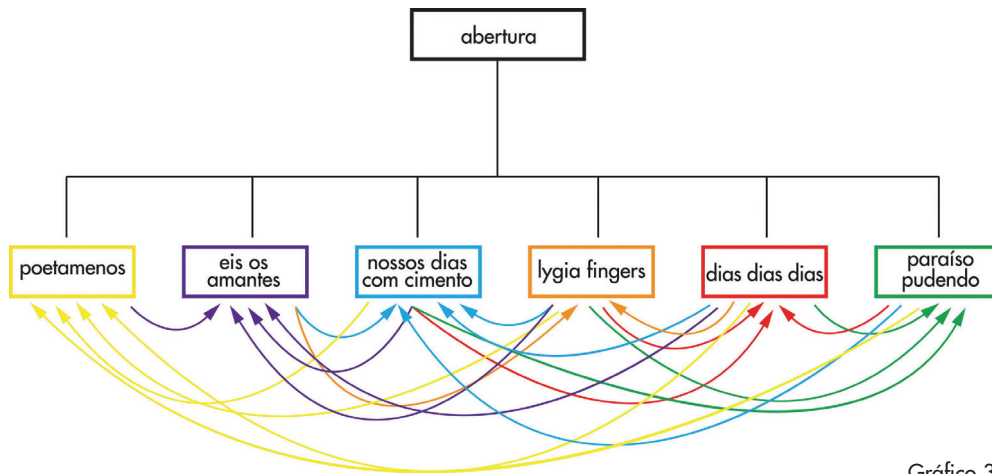


Gráfico 3.3

No capítulo 1.2.2 apresentamos a série de poemas *poetamenos*. Neste capítulo, abordaremos cada poema de forma detalhada e sua possibilidade tradutória.

A ordem dos poemas segue a mesma estabelecida por Augusto de Campos, na sua versão impressa, de 1973.

### 3.1.3 - poetamenos

Diferente dos outros poemas aqui abordados, com exceção de *eis os amantes*, *poetamenos* é alinhado à esquerda e dele participam apenas duas cores: o amarelo e o violeta. Essas cores são complementares entre si (ver Gráfico 3.2).

Neste poema, forma e significado completam-se, de modo que, temos a fusão de ambos. A forma rígida representada pelo alinhamento à esquerda está em conformidade com o sentimento de petrificação do poeta ante a ausência da amada. A sensação evocada pelo poeta é de estar engastado em rocha como uma escultura feita a partir de um maciço de pedra. Percebe-se isso através da criação da “palavra-valise” (combinação de duas palavras para formar uma nova) *rochaedo*: rocha + aedo (poeta). Todo o poema sugere a sensação de inércia provocada pela distância física entre os amantes. Ao mesmo tempo, a unidade dos enamorados se dá na forma de memória e de sonho: *us* (nós em inglês) / *somos* / *um unis* / *sono*.

Para representar esse poema, elegemos a cor amarela; pois, a nosso ver, e tendo como

base o estudo sobre as cores primárias e secundárias, ela denota a ausência do violeta que é composto pela união das cores primárias azul (poeta) e vermelho (amada). A cor violeta representa, portanto, o ato sexual entre os dois personagens que não se concretiza devido à distância entre eles. Outro elemento presente no poema, que nos leva a tal afirmação, é a existência da palavra *estro*, escrita em amarelo, que significa engenho poético, imaginação criadora e também desejo sexual.

A partir dos recursos disponíveis e, principalmente, das informações contidas no poema, propomos a simulação de um objeto tridimensional formado pelo poema, em que a quantidade de letras é convertida em volume. Dessa maneira, cria-se um sólido tridimensional que é acompanhado pela oralização do poema feita pelo próprio poeta, em 1953, presente no CD do catálogo da exposição *Arte Concreta Paulista*, de 2002. Para completar a tradução para mídia digital, cada linha do poema movimenta do plano para o tridimensional com a interação do leitor. As linhas são independentes umas das outras. O acionamento da animação se dá através do *mouse*, que permite ligar e desligar a animação. Esse procedimento, somado ao uso das cores complementares, produz um jogo de luz e sombra. O conjunto de animações de cada linha do poema forma uma tessitura sonora, visual e cinética.

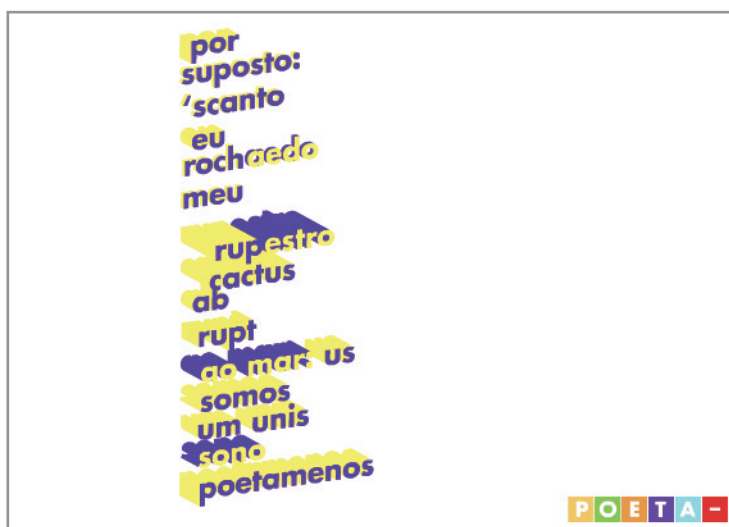


Imagem extraída da animação do poema poetamenos.

### 3.1.4 - paraíso pudendo

Em *paraíso pudendo*, Augusto de Campos utiliza as três cores primárias (azul, amarelo e vermelho) e apenas a cor verde do grupo das secundárias. Apesar disso, todos os grupos de palavras de cada cor relacionam-se mutuamente. O fato da cor verde ser uma cor secundária não a exclui dessa relação. Ela é complementar da cor vermelha, formada pela mistura entre as cores azul e amarelo.

Tais argumentos nos levaram a eleger a cor verde como a representante desse poema na página de abertura da animação.

No poema encontramos, na cor azul, uma seqüência de palavras que alude ao primeiro verso da *Trova dos Figueiredos ou Canção do Figueiral*, uma canção trovadoresca de autor desconhecido: *No figueiral figueiredo, a no figueiral entrey.*

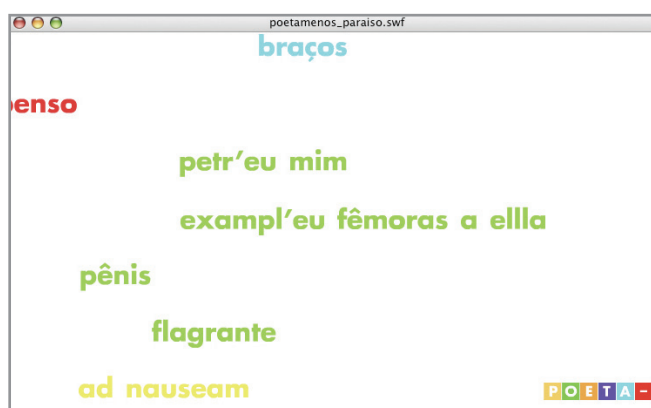
Segundo Jacques Donguy (2002, p.20), em suas notas de rodapé que acompanham a antologia francesa de Augusto de Campos, *Despoesia*, “ ‘no entrei’ é uma inversão sintática de ‘entrei no’, da antiga canção trovadoresca”. Esta inversão se dá ao estilo de *cummings* e justifica-se pela confusão de sentido: “não entrei” e “entrei no”. Donguy também chama a atenção a criação da “palavra-valise” *espal(s)mas*, por significar, ao mesmo tempo, espalmar e espasmo. Tais palavras sugerem o movimento de abrir e contrair da vagina. Esta afirmação é reforçada pela palavra *ellla*. *Ella* (ela em espanhol) está grafada com um “l” a mais, tal procedimento encontra semelhança no verso do poema de Décio Pignatari, *O Jogral e a Prostituta Negra*, de 1949: *tuas pernas em M*, em que a letra “M” representa a posição das pernas. Temos em *ellla* a representação do órgão sexual masculino entre a palavra *ella*. O próprio nome do poema já faz referência aos órgãos genitais externos.

Não tão distante do poema *poetamenos, paraíso podendo* traz os versos em azul e vermelho alinhados à esquerda com exceção das palavras *braços* e *jardim*. Esta configuração sugere o movimento de vaivém, ou seja, contração e relaxamento, próprio do ato sexual, como já foi notado anteriormente na palavra *espal(s)mas*.

Outros procedimentos utilizados pelo poeta é a quebra das palavras como em *sus penso*. Também todas as palavras que possuem a letra “p” são grafadas em vermelho ou verde. Nossa proposta para a tradução é a elaboração de uma animação em que é possível penetrar no poema. Isso se dá através da utilização do recurso de *zoom in* (aproximação) e *zoom out* (afastamento), ao mesmo tempo que simula o movimento de entrar e sair do poema. Tal recurso é acionado pelo leitor através do teclado, nas teclas “para cima” (seta) e “para baixo”.

A animação é acompanhada por trilha sonora de Webern (*Variações para piano, op. 27*), pois não existe registro de oralização deste poema.

As palavras *figueiredo* e *figueiral* acionam o surgimento de um endereço eletrônico, em uma janela externa ao poema, que contém a *Trova dos Figueiredos ou Canção do Figueiral* na íntegra.



Imagens extraídas da animação do poema paraíso podendo.

### 3.1.5 - *lygia fingers*

O poema *lygia fingers* é formado por três cores primárias (vermelho, amarelo e azul) e duas cores secundárias (verde e violeta).

Escolhemos a cor laranja para representar esse poema no *menu* de navegação, pois é a única cor ausente no texto. Nela encontramos algumas relações com o nome da amada, pois ambas *laranja* e *lygia* começam com a letra “l” e por representar, já vista em análises anteriores, a mescla da cor amarelo com a vermelha (memória + amada).

No seu livro *Poesia Concreta: uma prática intersemiótica*, de 1998, Pedro Reis exibe uma análise completa deste poema e o compara à composição *Quarteto op.22*, de Webern:

Assim, Campos faz corresponder as cores dos elementos verbais do seu texto ao timbre dos instrumentos de Webern. Lendo o poema linha após linha, encontramos primeiro um nome feminino, de três sílabas, impresso a vermelho – *lygia*. Isto corresponderia à sequência inicial, de três timbres executada pelo saxofone tenor. Este nome é seguido por três elementos a verde (o violino): a palavra portuguesa *finje* torna-se, pela adição de *rs*, na palavra inglesa *fingers*, que pode ser lida como um verbo (de *to finger*, que significa dedilhar, as teclas do piano, por exemplo) ou como um nome plural; e o reverso da sequência *rs* torna-se na palavra portuguesa *ser*. A linha seguinte apresenta o adjetivo trissilábico, correspondente a *fingers - digital* - que tanto pode ser lido como português ou como inglês; as quatro letras de *digital* contidas em *lygia* estão impressas a vermelho, enquanto que *d* e *t* representam o motivo *finger*, a verde. A presença simultânea das duas cores numa palavra corresponde à execução simultânea de saxofone e violino no ponto de transição da primeira para a segunda sequência. [...]

A linha seguinte, uma palavra 'composta' baseada em *datilografo* (palavra derivada do grego *daktylos*, dedo, e *graphein*, escrever), mas que inclui também a palavra latina *illa* (ela), assim como um trocadilho da palavra portuguesa *dedo*, contém três sílabas de *lygia*, a vermelho, rodeadas a verde por sons de *fingers*, seja em português, seja em inglês (d, t, r, ph/f). [...]

A seguir, *lygia* aparece transformada num felino, *lynx* – uma transformação assinalada, não só pelo alinhamento vertical e a presença de *ly* como, mais enfaticamente, pela cor vermelha do motivo *lygia*. As duas sílabas obtidas pela repetição são ecoadas na mesma linha, mas após um largo espaço, pela palavra bissilábica portuguesa *assim*, em cor púrpura, fica em suspenso, enquanto pode ser lida como uma simples afirmação, mas encontra uma significância mais completa quando os olhos atravessam diagonalmente as duas linhas seguintes até encontrarem o próximo elemento em púrpura que completa a afirmação: *assim seja*. Essas duas linhas interpostas são compostas por fragmentos entrelaçados do motivo *lygia lynx*, a vermelho, e do motivo *finger*, a verde, que também foi transformado, tal como acontecera com *lygia*, e por quatro sílabas separadas numa outra cor, o amarelo, que corresponde à entrada do clarinete, com duas curtas notas para completar a sequência violino-saxofone na composição de Webern. E quando o piano reaparece no *Quarteto*, reencontramos a cor púrpura no texto, que permanece a cor dominante até ao fim, interrompida apenas por quatro elementos *so* a azul e flanqueada, no lado esquerdo, por *lygia*, a vermelho, que foi dividida e disposta verticalmente de modo idêntico à disposição de *lynx* que aparece à direita das duas linhas de três cores. Podemos, portanto, concluir que, embora não se verifique uma exacta transposição do *Quarteto* de Webern, a sequência de

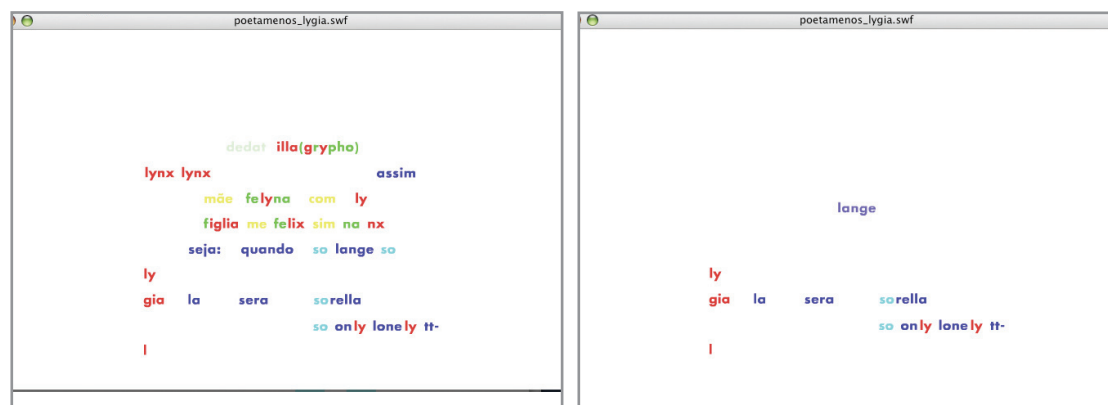
cores do ideograma policromático de Campos segue de perto a sequência de timbres dos compassos iniciais daquela peça musical. (pp. 124-125)

No poema, como já vimos, existe a relação entre a figura enigmática de *Solange Sohl*. Esse recurso externo utilizado pelo poeta possibilita na tradução a inclusão de um *link* (elo) para um quadro externo que contém o poema *O sol por natural*, escrito em 1950-1951, por Augusto de Campos em homenagem a *Solange Sohl*. O dispositivo que dispara essa janela encontra-se na sequência monossilábica *so so so*, grafada em azul. Outro possível *link* é “ly” que, posteriormente, deu nome a um poema em homenagem a Lygia, em 1990, no livro *Despoesia*. Dessa forma, ao passar o *mouse* sobre a palavra “ly” abre-se o quadro externo com o poema *ly*. Outro procedimento a ser explorado na tradução é a redução do nome *lygia* até a letra “l”.

Para Haroldo de Campos, *lygia fingers* é um exemplo de anagramatização e compara o uso das cores no poema com um antigo procedimento germânico na elaboração de poemas:

No poema 'Lygia fingers' [...] há, por exemplo, uma verdadeira anagramatização progressiva do nome-tema, a percorrer toda a peça, com seus fonemas total ou parcialmente redistribuídos por outras palavras (digital, linx, felyna, figlia etc.), as quais funcionam como emblemas metonímicos ou metafísicos da feminilidade e seus atributos. Como o antigo poema germânico, que se servia de seixos coloridos para marcar os fonemas de sua composição, o poeta concreto se valeu de uma notação própria, onde cores diferentes assinalam as diversas 'partes' (no sentido musical) de leitura, cada conjunto fono-temático devendo ser executado por uma voz (timbre) diversa (5 vozes ao todo no poema considerado). (CAMPOS, 1976, pp.111-112)

A melhor explicação sobre *lygia fingers* foi dada por Augusto de Campos na apresentação do poema no espetáculo *Poesia é Risco*, publicado na antologia francesa organizada por Jacques Donguy: “Mélodie de mot-couleurs, hommage à Anton Webern. Un poème d'amour à lygia, idéogramme de la femme, idéofemme, mère féline, soeur, sorella, enfant fille. Lygia. Mot rouge qui se répand dans tout le poème.” (CAMPOS apud DONGUY, 2002, p. 22).



Imagens extraídas da animação do poema *lygia fingers*.

Em um primeiro momento, temos na tradução, a visualização total do poema e, à medida que as palavras são pronunciadas, elas desaparecem, restando ao final apenas a letra “I”.

Ao leitor, é dada a possibilidade de visualizar novamente o poema através do movimento do *mouse* sobre a tela. Esse procedimento justifica-se pelas palavras *dedat illa (grypho)* e *digital* presentes no poema. Exige-se do leitor o “dedilhar” do *mouse* sobre a tela.

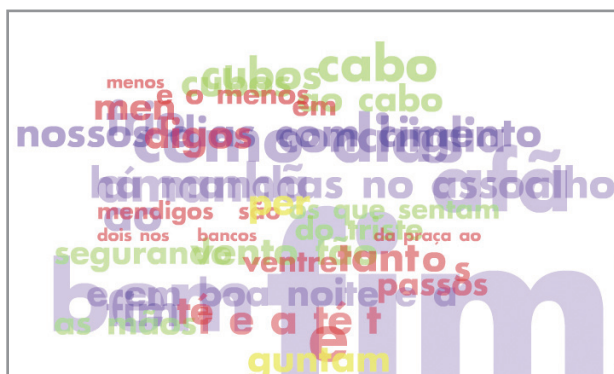
### 3.1.6 - nossos dias com cimento

Aqui, encontramos as cores primárias vermelha e amarelo, e secundárias verde e violeta. O tema central é a solidão dos amantes entre a multidão. A paisagem urbana é representada por elementos como bancos de praça, mendigos e cimento. Observamos nesse poema a referência ao poema *The Extasy*, do poeta inglês John Donne, *Nossas mãos duramente cimentadas* (CAMPOS, 1986, p.45). No poema *eis os amantes*, Augusto de Campos faz, novamente, referência ao poema de Donne.

Para representar esse poema, no *menu* de navegação, escolhemos a cor azul por se tratar da cor primária ausente no poema e que é oposta ao laranja, outra cor ausente aqui, porém já utilizada na representação de *lygia fingers*.

Devido a todos os elementos que sugerem essa paisagem urbana (ao contrário do que acontece em *paraíso podendo* em que se tem a paisagem do campo), optamos por criar uma animação que simula esse ambiente formado por palavras.

A oralização do poema é ouvida quando o *mouse* passa sobre o nome do poema. Nesse momento, inicia-se automaticamente uma animação que culmina com a apresentação do poema inteiro na tela.



Imagens extraídas da animação do poema nossos dias com cimento.

### 3.1.7 - eis os amantes

Este poema é formado pela cor primária azul e sua complementar, a cor laranja. Essas cores representam no poema a figura do poeta e da amada.

*Eis os amantes* possui eixo de força central, todo poema está alinhado a partir do centro da página.

O poema é estruturado através do método de criação de “palavras-valises”, encontrado nos textos de James Joyce. Esse procedimento, aliado à utilização das cores complementares, dá a sensação de fusão entre as palavras, assemelhando-se ao ato sexual entre os amantes, como o próprio nome do poema já diz.

Esta fusão entre opostos também é verificada na oralização do poema feita por Augusto de Campos e Lygia Azeredo, em 1953, presente no CD do catálogo da exposição *Arte Concreta Paulista*, de 2002. Na gravação, o poeta recita as partes do poema grafadas em laranja, enquanto Lygia as grafadas em azul.

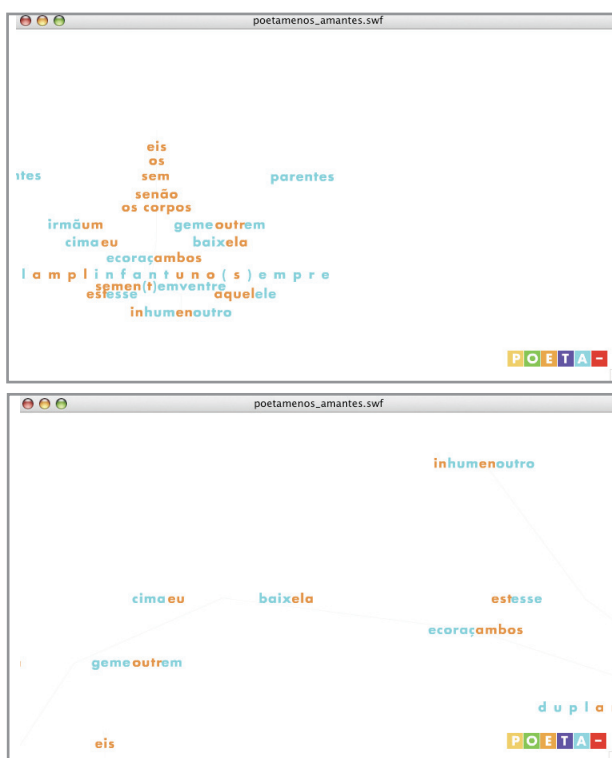
Ao juntar a versão oral com a versão impressa do poema, forma-se uma trama verbivocovisual inseparável.

Outro elemento importante nesse poema é a referência que ele faz ao poema *The Extasy*, de John Donne. Percebemos isso no fragmento da tradução que Augusto de Campos fez do poema:

Mas que assim como as almas são misturas  
Ignoradas, o amor reamalgama  
A misturada alma de quem ama,  
Compondo duas numa e uma em duas. (1986, p.47)

A partir dos elementos apresentados e das possibilidades do suporte digital, temos como proposta tradutória a criação da animação em que os elementos gráficos do poema seguem o movimento feito pelo leitor através do *mouse*.

Ao leitor, é dado o poder de interferir nesse movimento, porém não é permitido separar seus elementos. Soma-se a esse procedimento a criação de “células sonoras” que estão espalhadas pela tela e só são ouvidas quando o *mouse* passa sobre esses espaços.



Imagens extraídas da animação do poema eis os amantes.

### 3.1.8 - dias dias dias

Único poema da série *poetamenos* que possui todas as cores primárias e secundárias. *dias dias dias* foi oralizado por Caetano Veloso, em 1975, incluindo no final os versos da canção *Volta*, de Lupicínio Rodrigues:

Volta!  
Vem viver outra vez ao meu lado  
Não consigo dormir sem teu braço  
Pois meu corpo está acostumado  
(Lupicínio Rodrigues, 1957)

Essa adição de elementos feita por Caetano Veloso é o resultado de um conhecimento prévio da simpatia de Augusto de Campos pelo “pai da dor-de-cotovelo”.

A oralização feita por Caetano Veloso já é uma tradução intersemiótica do poema impresso, à medida que o cantor, além de incluir outros elementos, interpreta o poema a partir da sua visão pessoal.

Além dessa, encontramos outras referências no texto de Augusto de Campos anteriores à versão de Caetano Veloso. É o caso do soneto de Luís de Camões, *Sete anos de pastor Jacob servia*, através dos fragmentos: *esperança* e *deum só dia*, presentes no verso *Os dias, na esperança de um só dia*, do poema de Camões.

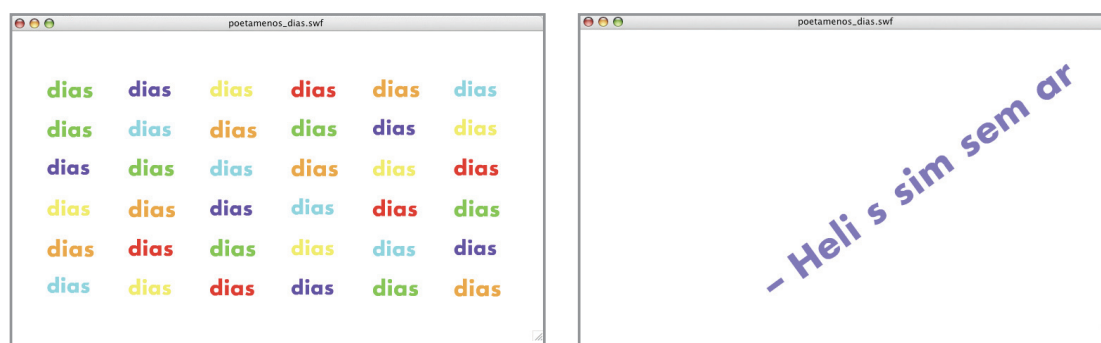
Outra referência, porém dessa vez irônica, é o fragmento *LEMBRA E QUANTO*, extraído do trecho *Era esta a sala... (Oh! se me lembro! e quanto!)*, do soneto *Visita à casa paterna*, de 1876, do parnasiano Luís Guimarães Junior.

Em *dias dias dias*, bem como nos outros poemas da série *poetamenos*, as cores empregadas têm papel fundamental. Nesse caso, cada cor funciona como separação para os diversos temas abordados no poema. Grafado em cor verde, encontramos a esperança do poeta em reencontrar a amada. Na cor vermelha temos ligação entre o texto na cor violeta, que transcreve um diálogo entre os amantes; o texto na cor azul, trata-se de uma mensagem escrita em formato de telegrama; e, o texto na cor amarela é escrito em caixa alta e aborda a memória. Na cor laranja temos as palavras *es / se / ohes / se* que formam o pedido de socorro conhecido como *S.O.S.*, trata-se do sentimento de solidão. A disposição do trecho em laranja forma na página o desenho da letra *L*.

Como proposta tradutória desse poema, optamos por utilizar como trilha sonora da animação a oralização do poema feita por Caetano Veloso. Em um primeiro momento, temos a palavra “dias” repetida 36 vezes na tela, seis vezes em cada cor. Somente aquelas grafadas em verde e vermelho dão início à animação.

A animação segue o ritmo da versão de Caetano Veloso e conta com *links* para as referências externas ao poema, como no caso dos sonetos de Camões e Luís Guimarães Junior. Outros recursos são a visualização de cada letra, uma por vez, do texto escrito

em azul, para simular a digitação de um telegrama. Ao término da animação, restam apenas sobre a tela as palavras que servem de *links* para outros quadros e o menu que possibilita a visualização dos outros poemas da série.



Imagens extraídas da animação do poema dias dias dias.

### 3.2 - Recriação, tradução-arte, intradução, tradução criativa, transcrição, ou apenas: tradução intersemiótica

A tradução de textos criativos recebeu diversas denominações por seus teóricos. Eis uma amostra: Haroldo de Campos - *transcrição, transluciferação*; Augusto de Campos - *recriação, intradução, tradução-arte*; Roman Jakobson / Julio Plaza - *tradução intersemiótica*.

Para Haroldo de Campos, essa variedade de terminologias já exprime a insatisfação sobre a necessidade de fidelidade da tradução ante o texto de partida. Segundo Campos:

Desde a idéia inicial de recriação, até a cunhagem de termos como transcrição, reimaginação (caso da poesia chinesa) transtextualização, ou - já com timbre metaforicamente provocativo - transparadisação (transluminação) e transluciferação, para dar conta, respectivamente, das operações praticadas com Seis Cantos do Paraíso de Dante e com as duas cenas finais do Segundo Fausto. Essa cadeia de neologismos exprimia, desde logo, uma insatisfação com a idéia 'naturalizada' de tradução, ligada aos pressupostos ideológicos de restituição da verdade (fidelidade) e literalidade (subserviência da tradução a um presumido 'significado transcendental' do original), ... (CAMPOS in OLIVEIRA; SANTAELLA, 1987, p.54)

No trabalho, *Tradução, ofício e arte ou traidores de tradutores*<sup>18</sup>, Gilfrancisco dos Santos esclarece o sentido de tradução sobre o ponto de vista etimológico:

tradução de acordo com a etimologia latina (traductione) é o ato ou efeito de conduzir além de, transferir, um texto ou dito de uma língua para outra, ou seja, é um processo de converter uma linguagem em outra. A própria palavra tradução é um termo ambíguo, sendo as mais usadas: justalinear (aquela em que o texto de cada linha vai traduzido ao lado, ou na linha imediata), literal (a que é feita ao pé da letra), e livre (a que se atém às palavras do texto original, opondo-se à tradução literal). Tradutor é aquele que torna compreensível àquilo que antes era inteligível; por isso, o primeiro tradutor foi o hermeneuta, a quem cabia traduzir

<sup>18</sup> Disponível em: [www.cronopios.com.br](http://www.cronopios.com.br)

em linguagem humana a vontade divina, permitia a comunicação em plano vertical, entre Deus e os homens. [...] A tradução, o novo texto, a recriação alarga o círculo de objetivos do texto precedente, cujo autor não consegue prever todos os efeitos daquilo que escreveu e que pode aparecer numa nova roupagem de outro idioma.

Essa definição se enquadra no tipo de tradução, comumente conhecida, feita para tornar um texto compreensível.

Para Haroldo de Campos, as “traduções comuns” podem ser separadas por dois tipos:

ou se trata de traduções simplesmente mediadoras, que outra coisa não visam senão à útil tarefa de auxiliar a leitura do original, como uma espécie de dicionário portátil ou léxico arrazoadado ad hoc; ou se trata de traduções medianas, que procuram intermediar de maneira média, guardando da aspiração estética apenas as marcas externas de um dado esforço de versificação e de um deliberado empenho rímico. (2005, p.184)

Em *Aspectos Lingüísticos da Tradução*, publicado inicialmente em 1959, Jakobson nos leva a pensar a tradução como um fato semiótico. A partir do estudo de Peirce sobre os signos, ele divide a tradução em três tipos: *intralingual*, *interlingual* e *inter-semiótica*. Segundo Jakobson:

Para o lingüista como para o usuário comum das palavras, o significado de um signo lingüístico não é mais que sua tradução por um outro signo que lhe pode ser substituído, especialmente um signo 'no qual ele se ache desenvolvido de modo mais completo', como insistentemente afirmou Peirce, o mais profundo investigador da essência dos signos. O termo 'solteiro' pode ser convertido numa designação mais explícita, 'homem não-casado', sempre que maior clareza for requerida. Distinguímos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas:

- 1) A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua.
- 2) A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
- 3) A tradução inter-semiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais. (2005, pp.64-65)

Julio Plaza extrai o conceito de tradução intersemiótica do lingüista Roman Jakobson, como escreve no texto de abertura do seu livro, *Tradução Intersemiótica*:

A Tradução Intersemiótica ou 'transmutação' foi por ele [Roman Jakobson] definida como sendo aquele tipo de tradução que 'consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais', ou 'de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura', ou vice-versa, poderíamos acrescentar. (2001, p.XI)

O teórico brasileiro compara a *tradução interlingual* e a *tradução intersemiótica* e constata que na primeira, “o processo tradutório processa-se no mesmo meio, porém

em língua diferenciada, tendo, por isso mesmo, a tendência a despertar os sentidos latentes na língua de partida”; já na segunda “os diferentes sistemas de signos, tornam-se relevantes às relações entre os sentidos, meios e códigos.” (2001, p.45)

Ao término de tal constatação, ele vê na tradução intersemiótica a importância do uso material dos suportes, “cujas qualidades e estruturas são os interpretantes dos signos que absorvem, servindo como interfaces.” (2001, p.67)

Plaza vai além da divisão estabelecida por Jakobson e divide a tradução intersemiótica em três categorias: *tradução icônica, indicial e simbólica*.

Para Plaza, a *tradução icônica* se pauta pelo “princípio de similaridade de estrutura.” (2001, p.89) Dessa maneira, ela produzirá significados sob a forma de qualidade entre ela e seu original. “Será uma *transcrição*.” (2001, p.93) Julio Plaza afirma que:

Neste tipo de tradução, trata-se fundamentalmente de enfrentar o intraduzível do Objeto Imediato do original através de um signo de lei transductor. Podem-se distinguir, assim, as traduções icônicas de caráter isomórfico e paramórfico, numa apropriação metafórica destas noções vindas da química e da física. (2001, p.90)

Os outros dois tipos de tradução são *indicial e simbólica*. A primeira se pauta pelo contato entre o texto de partida e o texto de chegada. “Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre o original e tradução.” (2001, p.91)

Esse tipo de tradução é denominada por Plaza como *transposição*.

Já a *tradução simbólica* é um tipo de tradução que se dá por convenção. Ela opera pela

contigüidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional. Ao tornar dominante a referência simbólica, eludem-se os caracteres do Objeto Imediato, essência do original. A tradução simbólica define a priori significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis. (PLAZA, 2001, p.93)

Esse tipo de tradução é chamada de *transcodificação* por Julio Plaza.

Apesar da contribuição de Julio Plaza para a teoria da tradução, elegemos a perspectiva de Haroldo de Campos, “a tradução como uma forma privilegiada de leitura da tradição” (CAMPOS apud OLIVEIRA, 2003, p.94), como aquela que soube sintetizar, criticamente, o conceito de tradução elaborado por pensadores como Benjamin, Pound e Jakobson. Tal escolha se dá, entre muitas razões, por Haroldo de Campos ser, juntamente com Décio Pignatari e Augusto de Campos, um dos criadores da poesia concreta no Brasil e ter sido responsável por traduções de importantes poetas de todos os tempos. Além disso, Haroldo de Campos preocupou-se em “criar uma tradição”, através de seus textos críticos sobre tradução, para futuros *poetas/tradutores*.

Falaremos mais detalhadamente sobre a perspectiva de tradução do teórico na próxima parte desse capítulo.

### 3.2.1 - Considerações sobre a(s) teoria(s) da tradução

Como já mencionamos, existem vários autores que abordam a tradução. Esses teóricos, principalmente Haroldo de Campos, tiveram como base, em maior ou menor grau, *A Tarefa do Tradutor*, de Walter Benjamin.

Para Benjamin, é no original que encontramos a chave para a tradução bem-sucedida. De acordo com o autor: “Translation is a mode. To comprehend it as mode one must go back to the original, for that contains the law governing the translation: its translatability.” (1981, p.70)

Benjamin também afirma que a tradução é “a transposição de uma língua para a outra por meio de um *continuum* de transformações. São espaços contínuos de transformação, e não regiões abstratas de igualdade e de similaridade que a tradução atravessa.” (BENJAMIN apud LAGES, 2002, p.202)

A afirmação acima é semelhante ao pensamento de Lotman encontrado em *Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto* no qual toma emprestado de Tinianov as seguintes palavras:

A unidade da obra não é uma totalidade simétrica fechada, mas um todo dinâmico que se desenvolve; entre seus elementos não existe nenhum signo estético de igualdade ou de adição, mas há sempre um signo dinâmico de correlação e integração. A forma da obra literária deve ser compreendida como dinâmica. (TINIANOV apud LOTMAN, 1979, p.131)

A partir de Lotman, Haroldo de Campos conclui que ao traduzimos um texto, estamos traduzindo também toda a série cultural. Segundo ele: “Tradução como transcrição e transculturação, já que não só o texto, mas a série cultural (o “extra-texto” de Lotman) se transtextualizam no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos.” (CAMPOS, H. 1976, p.10)

Com efeito, a constatação de que “em poesia, as equações verbais são elevadas à categoria de princípio construtivo do texto”(p.72), leva Jakobson a concluir que a poesia é intraduzível. De acordo com o teórico:

quer esta dominação seja absoluta ou limitada, a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual - de uma forma poética a outra -, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica - de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura. (2005, p.72)

Tal impossibilidade de tradução aparece nos textos que Umberto Eco denominou como *obra aberta*. Segundo Eco:

1) as obras 'abertas' enquanto em movimento se caracterizam pelo convite a fazer a obra com o autor; 2) num nível mais amplo (como gênero da espécie 'obras em movimento') existem aquelas obras que, já completadas fisicamente, permanecem contudo 'abertas' a uma germinação contínua de relações internas que o fruidor deve descobrir e escolher no ato de percepção da totalidade dos estímulos; 3) cada

obra de arte, ainda que produzida em conformidade com uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma execução pessoal. (2005, pp.63-64)

Podemos considerar como falha a tentativa de tradução da poesia, pois dela pressupõe a multiplicidade de sentidos, da mesma forma que a *obra aberta* encontra-se em constante transformação. Haroldo de Campos novamente encontra em Lotman uma justificativa para a impossibilidade da tradução desses textos:

Para ser percebida como texto, a mensagem deve ser pouco ou nada compreensível, e suscetível de uma tradução ou interpretação ulteriores. Os oráculos píticos, as predições do profeta, as palavras da quiromante, as prédicas do sacerdote, os conselhos do médico, as leis e as prescrições sociais, quando seu valor é definido não por uma mensagem lingüística real mas por uma supramensagem textual, devem ser incompreensíveis e suscetíveis de interpretação. A isso se ligam, igualmente, as tendências à semiinteligibilidade, ao duplo sentido e à multiplicidade de sentidos. A arte, onde a pluralidade de sentidos é erigida em princípio, não produz teoricamente senão textos. (LOTMAN apud CAMPOS, 1976, pp.90-91)

Da mesma forma, ao afirmar que tradução é forma, Benjamin termina por aceitar a impossibilidade de tradução. Para Benjamin:

Uma tradução já não é mais o texto original, passado, e não chega ainda a ser um novo texto, completamente autônomo, pois ainda se vincula, de alguma forma, ao texto a partir do qual foi criada. Como o tempo, uma tradução é caracterizada por uma certa instabilidade, uma vez que se define como mediadora, não apenas entre duas culturas espacialmente distantes, mas também entre dois momentos históricos diversos. A tradução ocupa um espaço de passagem, no qual não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas, mas se aponta continuamente para a condição diferencial que a constitui. Simultaneamente excessivo e carente, poderoso e impotente, sempre o mesmo texto e sempre um outro, o texto de uma tradução ao mesmo tempo destrói aquilo que o define como original - sua língua - e o faz reviver por intermédio de uma outra língua, estranha, estrangeira. (BENJAMIN apud LAGES, 2002, p.215)

Essa impossibilidade produz a necessidade de uma tradução que seja paralela ao texto de partida. Para Haroldo de Campos: “A tradução é também uma *persona* através da qual fala a tradição. Neste sentido, como a paródia, ela é também um 'canto paralelo', um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais.” (CAMPOS, 2005, p.191)

Em outro texto, Campos expõe que essa necessidade de paralelismo da tradução está presente no pensamento de Benjamin:

Walter Benjamin rejeita a teoria da 'cópia', que implicaria a preocupação de 'assemelhar-se' ou 'assimilar-se' ao sentido do original. Propõe, [...] (uma 'figuração junto', 'paralela', uma 'parafiguração') do 'modo de significar' desse original. Isto tem a ver com a 'afinidade' , com o que se poderia denominar

contigüidade semiótica: [...] O tradutor traduz não o poema (seu 'conteúdo' aparente) mas o modus operandi da 'função poética' no poema, liberando na tradução o que nesse poema há de mais íntimo, sua intentio 'intra-e-intersemiótica': aquilo que no poema é 'linguagem', não meramente 'língua', para servir-me aqui de uma distinção operacional cara a D. Pignatari. (CAMPOS apud OLIVEIRA; SANTAELLA, 1987, p.70)

No texto *Da Tradução como criação crítica*, encontramos em Haroldo de Campos a preocupação com o conceito de *recriação*. De acordo com ele:

tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta à recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. [...] O significado, o parâmetro semântico será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois no avesso da chamada tradução literal. (2004, p.35)

A solução encontrada por Haroldo de Campos para tal impossibilidade é a *recriação* através do conceito de *isomorfismo* elaborado por ele. Segundo o autor:

a possibilidade, em princípio, da recriação (re-criação) de textos poéticos. Para fazer face ao argumento da 'outridade' da 'informação estética' quando reproposta numa nova língua ('Em outra língua, será uma outra informação estética, ainda que seja igual semanticamente', M. Bense), introduzi o conceito de isomorfismo: original e tradução, autônomos enquanto 'informação estética', estão ligados entre si por uma relação de isomorfia; 'serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema.' Insinuava-se, aqui, a noção de mimesis não como cópia ou reprodução do mesmo, mas como produção simultânea da diferença. (CAMPOS apud OLIVEIRA; SANTAELLA, 1987, p.59)

Campos não só acredita na tradução como *recriação* do texto como também que os textos difíceis detêm as melhores possibilidades para a tradução criativa. De acordo com Campos:

... quanto mais difícil ou mais elaborado o texto poético, mais se acentuaria aquele traço principal da impossibilidade da tradução. No caso da recriação, dar-se-ia exatamente o contrário: 'quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação.' [...] A disjunção poesia/prosa deixava de ser relevante a essa noção de 'tradução criativa', onde a condição de possibilidade se constituía, exatamente, com apoio no critério da dificuldade. Eu não conhecia àquela altura, o lema de Lezama Lima: 'Sólo lo difícil es estimulante', mas ele corresponderia ponto por ponto à minha concepção do traduzir como re-criação. (CAMPOS apud OLIVEIRA; SANTAELLA, 1987, p.60)

Com o passar do tempo o termo *recriação* foi aprimorado por Haroldo de Campos para o conceito de *transcrição*. Em uma das suas últimas entrevistas, ele afirma:

Transcrição é um conceito de que valho em correspondência aos de *creative*

*transposition*, (transposição criativa), de R. Jakobson, e de *Umdichtung* (trans-ou-circunpoetização), de W. Benjamin. Significa semiótico-operacionalmente, não apenas verter o conteúdo (a semântica) do poema de origem, mas transpor-lhe a forma significativa (todos os elementos pertinentes às duas dimensões conhecidas pelo pai da Glossemática, o lingüista dinamarquês Hjelmsleu). No plano da forma do conteúdo tratam-se de 'desenhos sintáticos', traços morfológicos, de estrutura gramatical, ou, para Jakobson, da poesia da gramática; para E. Pound, da logopéia.<sup>19</sup>

Augusto de Campos fala, em seu último livro de traduções *Poesia da recusa*, sobre o significado da tradução e a importância dos textos por ele traduzidos:

As minhas traduções procuram preservar as características formais do original. São, nesse sentido, estudos de dicção e de estilo. Mas o meu lema é oferecer ao público somente aqueles poemas que efetivamente continuam poemas depois de traduzidos. Daí a necessidade de captar, além da sua forma, a sua 'alma', o que traz para o tradutor o problema de identificar-se com o texto e abdicar de uma programação inteiramente premeditada. Essas motivações, que implicam uma questão de empatia, a par das dificuldades dos próprios poemas, os seus diferentes graus de traduzibilidade, ditam o maior ou menor número de peças deste ou daquele autor. Trata-se, pois, de uma intervenção seletiva, inevitavelmente idiossincrática, dentro dos parâmetros conceituais propostos. (2006, p.17)

A seleção dos textos a serem traduzidos é fundamental. Essa preocupação com a escolha ocorre porque esses textos modificam os textos futuros, assim como os últimos modificam os textos do passado. Borges afirma que :

A verdade é que cada escritor cria os seus precursores. A sua obra modifica a nossa concepção do passado como há de modificar a do futuro [...] Pode-se dizer que uma nova obra decisiva ou um novo movimento artístico propõem um novo modelo estrutural, à cuja luz todo o passado subitamente se reorganiza e ganha uma coerência diversa. (BORGES apud CAMPOS, H. 1976, p.21)

Nesse sentido, é interessante mencionar a importância do suporte, principalmente, a mídia digital para a tradução. Para Julio Plaza (2001, p.115), “toda 'nova tecnologia' é, inicialmente, tradutora e inclusiva das linguagens anteriores”. Segundo ele:

A transposição de um signo estético num meio determinado para um outro meio tecnológico deve obedecer os recursos normativos (signos de lei) do novo suporte, seus sistemas de notação. [...] Assim, todo suporte declara e impõe suas leis que conformam a mensagem. (p.109)

Para finalizar, resta esclarecer que, a “tarefa do tradutor” é transpor o texto traduzido para um novo contexto histórico e lingüístico, ou seja, reescrever o texto em outra mídia, para num novo público com percepções diferentes daqueles que receberam o texto de partida como criação. Ao mesmo tempo, o tradutor deve lidar com a pluralidade de sentidos que o texto de partida carrega, não somente as internas, mas também aquelas do ambiente em que foi criado. Para nós, as recriações de textos

<sup>19</sup> Revista E. SESC-SP – n.10. São Paulo: Lazuli, 2003, p.13.

criativos proporcionam uma experiência múltipla de leitura desses textos, pois, através da recriação, é possível sobrepor várias versões de um mesmo texto. De acordo com Octavio Paz:

Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único. (2006, pp.05-06)

## Ao modo de conclusão

Procuramos, ao longo desse trabalho, apontar a importância dos textos que trazem dentro de si, elementos que possibilitam sua recriação em outras mídias, diferentes daquelas em que foram criados.

Tal estudo teve como ponto de partida o trabalho de Augusto de Campos, pois ele contribuiu, e ainda contribui, em grande parte, para a tradução daqueles “textos difíceis” como, por exemplo, textos de *cummings*, *Pound*, *Joyce* e *Mallarmé*. Não por acaso, eles fazem parte do *paideuma* concreto, espécie de autores que se enquadram na categoria de *inventores* estabelecida por Pound.

Além disso, Augusto de Campos deu continuidade ao trabalho de tradução na exploração da mídia digital, ao recriar antigos poemas em *CD-ROM* e *Internet*.

Acredito que nesse trabalho conseguimos alcançar, senão em sua totalidade pelo menos em parte, o projeto de Haroldo de Campos de fazer da tradução de textos criativos uma prática coletiva. De acordo com Campos:

O problema da tradução criativa só se resolve, em casos ideais, a nosso ver, com o trabalho em equipe, juntando para um alvo comum lingüistas e poetas iniciados na língua a ser traduzida. é preciso que a barreira entre artistas e professores de língua seja substituída por uma cooperação fértil, mas para esse fim é necessário que o artista (poeta ou prosador) tenha da tradução uma idéia correta, como labor altamente especializado, que requer uma dedicação amorosa e pertinaz, e que, de sua parte, o professor de língua tenha aquilo que Eliot chamou de 'olho criativo', isto é, não esteja bitolado por preconceitos acadêmicos, mas sim encontre na colaboração para a recriação de uma obra de arte verbal aquele júbilo particular que vem de uma beleza não para a contemplação, mas de uma beleza para a ação ou em ação. [...] no projeto de um LABORATÓRIO DE TEXTOS, onde os dois aportes, o do lingüista e o do artista, se completem e se integrem num labor de tradução competente como tal e válido como arte. Num produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na medida mesma em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual. (Campos, H. 2004, pp.46-47)

Assim como a *recriação* é apenas uma possibilidade, pois pressume escolhas por parte do tradutor, esse trabalho não encerra as discussões sobre a tradução criativa, qualquer que seja o suporte midiático. Os poemas de Augusto de Campos, aqui abordados, aliados ao uso do computador na prática tradutória, possibilitam a *recriação* de outros textos a partir desses mesmos textos.

Finalmente, aproprio-me do pensamento de Augusto de Campos para justificar a escolha do *corpus* dessa pesquisa:

*O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo.* (1988, p.8)

## **Bibliografia**

AGUILAR, Gonzalo. Poesia concreta brasileira: As vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

ANTONIO, Jorge Luiz. Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais. PUC-SP: Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, 2005.

\_\_\_\_\_ Cores, forma, luz, movimento: A poesia de Cesário Verde. São Paulo: Musa, 2002.

ANTUNES, Arnaldo. 40 escritos. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_ As coisas. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ARAÚJO, Ricardo. Poesia visual, vídeo poesia. São Paulo: Perspectiva, 1999.

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

\_\_\_\_\_ (org.). Arte concreta paulista: documentos. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BASTOS, Marcus Vinícius Fainer. ex-Crever? literatura, linguagem, tecnologia. PUC-SP: Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica, 2005.

BENSE, Max. Pequena estética. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_ Illuminations; ed. e introd. Hannah Arendt; trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1981.

CAMARA, Rogério. Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Teoria da Poesia Concreta, São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_ Mallarmé. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Augusto de. Poetamenos. São Paulo: Invenção, 1973.  
\_\_\_\_\_ Poesia, antipoesia, antropofagia. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.  
\_\_\_\_\_ O anticrítico. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.  
\_\_\_\_\_ Linguaviagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.  
\_\_\_\_\_ Verso, Reverso, Controverso. São Paulo: Perspectiva, 1988.  
\_\_\_\_\_ À margem da margem. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.  
\_\_\_\_\_ O balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 1993.  
\_\_\_\_\_ Despoesia. São Paulo: Perspectiva, 1994.  
\_\_\_\_\_ Hopkins: a beleza difícil. São Paulo: Perspectiva, 1997.  
\_\_\_\_\_ Música de invenção. São Paulo: Perspectiva, 1998.  
\_\_\_\_\_ Vivavaia: poesia 1949 - 1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.  
\_\_\_\_\_ Coisas e anjos de Rilke. São Paulo: Perspectiva, 2001.  
\_\_\_\_\_ Rimbaud livre. São Paulo: Perspectiva, 2002.  
\_\_\_\_\_ Anthologie – despoesia. Paris: Al Dante, 2002.  
\_\_\_\_\_ Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti. São Paulo: Arx, 2003.  
\_\_\_\_\_ Não poemas. São Paulo: Perspectiva, 2003.  
\_\_\_\_\_ Colidouescapo. São Paulo: Amauta Editorial, 2006.  
\_\_\_\_\_ Poesia da recusa. São Paulo: Perspectiva, 2006

CAMPOS, Haroldo de. Oswald de Andrade: trechos escolhidos. Rio de Janeiro: Agir editora, 1967.

\_\_\_\_\_ A operação do texto. São Paulo: Perspectiva, 1976.  
\_\_\_\_\_ A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1977.  
\_\_\_\_\_ O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.  
\_\_\_\_\_ O arco-íris branco. Rio de Janeiro: Imago, 1997.  
\_\_\_\_\_ Metalinguagem & outras metas. São Paulo: Perspectiva, 2004.  
\_\_\_\_\_ Crisantempo: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 2004.  
\_\_\_\_\_ Galáxias. São Paulo: Ed. 34, 2004.

CAMPOS, Roland de Azeredo. Arteciência: afluência de signos co-moventes. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas Híbridas. São Paulo: Edusp, 2006.

CASTRO, Ernesto Manuel de Melo e. Poéticas dos meios e artes high tech. Lisboa: Vega, 1988.

\_\_\_\_\_ O fim visual do século XX & outros textos críticos. São Paulo: Edusp, 1993.

- \_\_\_\_\_ Algoritmos: infopoemas. São Paulo: Musa, 1998.
- \_\_\_\_\_ Antologia efêmera: poemas 1950-2000. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.
- \_\_\_\_\_ O caminho do leve. Porto: Museu Serralves, 2006.
- DOMINGUES, Diana; VENTURELLI, Suzete (org.) Criação e poéticas digitais. Caxias do Sul, RS: Educs, 2005.
- DOMINGUES, Diana. A arte no século XXI: a humanização das tecnologias. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.
- \_\_\_\_\_ Arte e vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.
- ECO, Umberto. Obra Aberta. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FENOLLOSA, Ernest. “Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia” in: Ideograma - lógica, poesia e linguagem. São Paulo: Edusp, 2000.
- FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GLAZIER, Loss Pequeño. Digital Poetics: the making of E-Poetries. Tuscaloosa: Alabama Press, 2002.
- JAKOBSON, Roman. Lingüística e comunicação. São Paulo: Cultrix, 2005.
- \_\_\_\_\_ Lingüística, poética, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_ Poética em ação. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- KAC, Eduardo. A luz e a letra: Ensaios de arte, literatura e comunicação. Rio de Janeiro: Contra-capa, 2004.
- KHOURI, Omar. Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 aos 90. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_ Poesia visual brasileira: uma poesia na era pós-verso. PUC-SP: Tese de Doutorado, 1996.
- LAGES, Susana Kampff. Benjamin: tradução & melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.
- LEÃO, Lucia (org.). O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Senac, 2005.

\_\_\_\_\_ Derivas: cartografias do ciberespaço. São Paulo: Annablume; Senac, 2004.

LOTMAN, Iuri M. La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto. Madri: Ediciones Cátedra, 1996.

\_\_\_\_\_ La semiosfera III: semiótica de las artes y de la cultura. Madri: Ediciones Cátedra, 2000.

\_\_\_\_\_ “Sobre algumas dificuldades de princípio na descrição estrutural de um texto” in: SCHNAIDERMAN, Bóris. Semiótica Russa. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 131 - 138.

MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Edusp, 1996.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Ofício de Cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Loyola, 2004.

\_\_\_\_\_ Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo: Cultrix. 2003.

\_\_\_\_\_ McLuhan por McLuhan: conferências e entrevistas. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MENEZES, Philadelpho. Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. São Paulo: Editora Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_ A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade. São Paulo: Experimento, 2001.

MORRIS, Adelaide; SWISS, Thomas (org.) New media poetics: contexts, technotexts, and theories. Cambridge: The MIT Press, 2006.

MOTTA, Leda Tenório da (org.) Céu acima para um "tombeau" de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2005.

NETO, Torquato. Os últimos dias de paupéria. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1982.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de; SANTAELLA, Lucia (Orgs.). Cadernos PUC 28 – Semiótica e Literatura. São Paulo: EDUC, 1987.

PARENTE, André (org.). Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

PAUL, Christiane. Digital art. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2003.

PAZ, Octavio. Signos em rotação. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_ Tradução, literatura e literariedade. Trad. por Doralice Alves de Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.

PAZ, Octavio; CAMPOS, Haroldo. Transblanco. São Paulo: Siciliano, 1994.

PEDROSA, Israel. Da cor à cor inexistente. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERLOFF, Marjorie. Radical artifice: writing poetry in the age of media. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

PIGNATARI, Décio. Semiótica & literatura. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_ Contracomunicação. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

\_\_\_\_\_ Informação. Linguagem. Comunicação. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PINHEIRO, Amálio. César Vallejo: o abalo corpográfico. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1986.

\_\_\_\_\_ César Vallejo: a dedo. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.

POUND, Ezra. Abc da Literatura. São Paulo: Cultrix, 1973.

REIS, Pedro. Poesia concreta: Uma prática intersemiótica. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.

RISÉRIO, Antonio. Ensaio sobre o texto poético em contexto digital. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Annablume, 2004.

SANTAELLA, Lucia. Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias \_ cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

\_\_\_\_\_ Convergências: poesia concreta e tropicalismo. São Paulo: Nobel, 1986.

\_\_\_\_\_ A assinatura das coisas: Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

\_\_\_\_\_ A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Pioneira, 2004.

\_\_\_\_\_ Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHNAIDERMAN, Bóris. Semiótica Russa. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHNAIDERMAN, Bóris; CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. Maiakóvski: poemas. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STERZI, Eduardo (org.) Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006.

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

TOSIN, Giuliano. Do papel aos suportes eletrônicos: o percurso da poesia experimental e sua tradução para as novas tecnologias. UNICAMP: Dissertação de Mestrado, 2003.

### **Revistas:**

Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura. Programa Pós Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP – n.1. São Paulo: EDUC; Brasília: CNPq, 2001.

Revista E. SESC-SP – n.10. São Paulo: Lazuli, 2003.

Revista USP - n.15. São Paulo: Coordenadoria de Atividades Culturais da USP, 1992.