

DESIGN E TIPOGRAFIA COMO ELEMENTOS DA EXPRESSIVIDADE DA POESIA DE AUGUSTO DE CAMPOS* ■

**DESIGN AND
TYPOGRAPHY
AS EXPRESSIVE
ELEMENTS IN
THE POETRY OF
AUGUSTO DE
CAMPOS**

**DISEÑO Y
TIPOLOGÍA COMO
COMPONENTES
EXPRESIVOS DE
LA POESÍA DE
AUGUSTO DE
CAMPOS**

TIAGO SANTOS

* **NOTA DOS EDITORES: UMA VERSÃO DA PARTE INICIAL DESTA TEXTO FOI PUBLICADA EM 2018 NO LIVRO DE ATAS DO 9º ENCONTRO DE TIPOGRAFIA DA ATIPO - ASSOCIAÇÃO DE TIPOGRAFIA DE PORTUGAL, REALIZADO NO INSTITUTO POLITÉCNICO DE TOMAR, EM TOMAR, PORTUGAL. COMO O PRESENTE ARTIGO APROFUNDA E AMPLIA AS IDEIAS EXPOSTAS EM TAL OCASIÃO PELO AUTOR, CONSIDEROU-SE QUE ELE ESTÁ DE ACORDO COM AS BOAS PRÁTICAS EDITORIAIS ADOTADAS POR ESTE PERIÓDICO E OPTOU-SE POR PUBLICÁ-LO, APÓS AVALIAÇÃO REALIZADA POR PARES.**

■ **NOTA DA REVISORA: OPTOU-SE POR PRESERVAR O TEXTO NA VARIANTE LINGUÍSTICA DO PORTUGUÊS DE PORTUGAL. FORAM FEITAS APENAS ADEQUAÇÕES AO ACORDO ORTOGRÁFICO EM VIGÊNCIA, COMUM A TODOS OS PAÍSES LUSÓFONOS.**

RESUMO

Artigo Inédito
Tiago Santos*

<https://orcid.org/0000-0001-9983-0490>

*Universidade de
Coimbra, Portugal

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.160035

A poesia de Augusto de Campos afirmou-se concreta ao abandonar a convenção aceites pelas gerações modernistas imediatamente anteriores. Avançou em prol de uma nova pluralidade de sentidos atingidos pela exploração intensiva do potencial expressivo da palavra e da sua materialidade. É um poeta de invenção, que recuperou a funcionalidade da página, controlando o tempo e o silêncio, que manipulam as sensações através do espaço em branco, e deslocou-se para as galerias e ruas. Neste artigo é analisada a poesia de Augusto de Campos considerando como o texto, na sua forma visual e tipográfica, activa as camadas de significação verbivocovisual e, subsidiariamente, as referências culturais e simbólicas associadas às formas da letra e aos *media*.

PALAVRAS-CHAVE macrotipografia; microtipografia; Futura, poesia concreta; Augusto de Campos

ABSTRACT

The poetry of Augusto de Campos affirmed itself as concrete when it abandoned the conventions accepted by immediately previous modernist generations. It advanced in benefit of a new plurality of meanings through intensively exploring the word's expressive potential and materiality. Campos is a poet of innovation who recovered the functionality of the page by controlling time and silence, which mobilize the senses through blank space, and who dislocated its work to exhibition spaces and to the streets. In this article we analyze his poetry considering the ways in which the text, in its visual and typographical form, activates the layers of the verbivocovisual meaning and, consequently, the cultural and symbolical references linked to the shape of letters and the media.

KEYWORDS Macrotypography; Microtypography; Futura, Concrete poetry; Augusto de Campos

RESUMEN

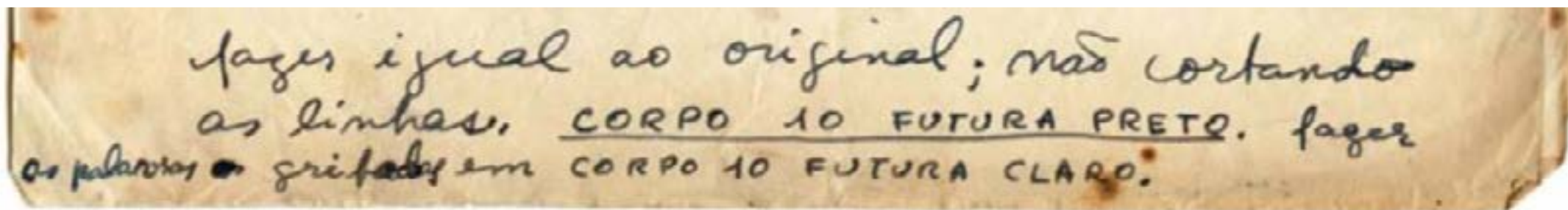
La poesía de Augusto de Campos se afirmó concreta al abandonar las convenciones aceptadas por las generaciones modernistas inmediatamente anteriores. Avanzó en beneficio de una nueva pluralidad de sentidos obtenidos al explotar intensamente el potencial expresivo de la palabra y de su materialidad. Es un poeta de invención, que recuperó la funcionalidad de la página controlando el tiempo y el silencio, que movilizan las sensaciones a través del espacio en blanco, y se dislocó hasta las galerías y las calles. Este artículo analiza la poesía de Campos considerando como el texto, en su forma visual y tipográfica, activa las camadas de significación verbivocovisual y, consecuentemente, las referencias culturales y simbólicas de la forma de las letras y de los *media*.

PALABRAS CLAVE macrotipografía; microtipografía; Futura, poesía concreta; Augusto de Campos

1. A MATERIALIDADE DA POESIA CONCRETA

A Poesia Concreta surgiu na sequência das manifestações do modernismo do entreguerras e em consequência do clima de censura e perseguição aos movimentos de arte moderna, tendo se expressado com maior preponderância em países “chamados” periféricos. A influência a este e oeste dos movimentos literários e artísticos levou os poetas a assumir total controlo sobre os parâmetros materiais e estéticos da sua poesia. Identificando essa intencionalidade em relação à visualidade e materialidade, não poderá ser surpresa ver que os poetas concretos brasileiros do grupo Noigandres tenham especificado, no seu “Plano piloto para poesia concreta”, que o texto deveria ser diagramado conforme ali descrito, usando a letra futuro negro com o tamanho de 10 pontos.

FIGURA 1.
Rodapé do “plano piloto
para poesia concreta”.



Além da sua plasticidade, a Poesia Concreta surgiu no Brasil após a Segunda Guerra com o optimismo próprio de uma época de progresso e de crescimento económico – fruto da expansão industrial, que promovia um estilo de vida moderno e próximo ao do “primeiro mundo” –, que podiam ser sentidos na sociedade por vários factores, entre eles, com a comunicação de massas – que, ancorada nesse progresso económico, tanto vê possibilitada a criação da TV Tupi, o primeiro canal de televisão sul-americano, como a proliferação de jornais, livros e revistas com um custo de produção cada vez menor – o que significou, conseqüentemente, a liberdade de imprensa, devido a uma menor dependência económica desta em relação ao poder político. Já este modificava profundamente o país com o desenvolvimento pujante de “cinquenta anos em cinco”, promovendo-se, além da industrialização, a construção da capital, Brasília, que dotou o país de nova centralidade. Além do desenvolvimento socioeconómico da região Centro-oeste, a cidade tornou-se ícone do “novo clima modernista”, que, rompendo com o tradicional, impôs novos conceitos espaciais ao cerrado brasileiro. O Plano Piloto de Brasília e o modernismo da capital foram o mote para a transposição, pelo grupo Noigandres, desse espírito para a página, fundindo-o aos contributos do modernismo pré-guerra, em específico aqueles da

literatura de Mallarmé, Pound, e. e. cummings e Joyce; da música de Stockhausen, Webern e Boulez; e da espacialidade proposta pela arte e pintura concreta de Van Doesburg. São influências que viriam a ser manifestadas em expressões análogas, mas mediadas por mudanças tecnológicas que permitiram a renovação de práticas e a liberdade artística, outrora limitadas pela capacidade técnica, o que abriu espaço para as novas dinâmicas textuais e plásticas que a poesia concreta veio a propor. Contudo, essas novas propostas textuais não são somente virtudes mediais, mas, sobretudo, autorais, que expressam, no mesmo plano, um conjunto de influências da arte de vanguarda e de rectaguarda ou, se quisermos assim o chamar, do arquivo.

A poesia concreta tem como um dos seus criadores, a par com Eugen Gomringer, o poeta brasileiro Augusto de Campos. A sua primeira publicação ocorreu em 1951 com “O Reino menos o Rei”, que inaugurou o processo de “indagação material sobre o ato da escritura poética” (AGUILAR, 2005, p. 358), tendo a I Bienal de São Paulo, realizada no mesmo ano, provocado um despertar para os conceitos da arte abstracta, que revolucionara a “poesia paulista [com] de repercussão internacional” (REIFSCHNEIDER, 2001, p. 246). No ano seguinte, formou-se o grupo Noigandres com a publicação do primeiro número da revista homónima, ocasião

em que o grupo deparou-se com as limitações de composição da tipografia tradicional face às composições por ele idealizadas, como a revisitação do ovo de Símias de Rodes, de 300 a.C., com o poema “Ovonovelo”, que alerta para a chegada de um tempo em que o novo está presente no velho, e o velho, sendo revisitado no tempo presente, vem despertar novas formas literárias.

A poesia concreta afirmou-se no Brasil, como um movimento artístico, por ocasião da Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956 em São Paulo e, no ano seguinte, no Rio de Janeiro, que promoveu seu carácter participante apelando à manipulação e interação do público com poemas de artistas de ambas as cidades. Tal evento marca o início da presença da poesia em espaços não tradicionais à literatura, embora a sua expressão já se servisse da linguagem de outras artes. Essa relação interdisciplinar trouxe, à dimensão temporal da poesia, a dimensão espacial, herdada das características formais da pintura concreta. A partir dos espaços de exibição, a poesia concreta ocupa progressivamente também os espaços tradicionais dos meios de comunicação de massa e o espaço urbano, evidenciando a tensão entre ler/ver e verbo/imagem que virá a definir muitas obras concretas. A fruição do poema vai além do literário, relevando-se como uma experiência concreta, metarreferencial, que inaugura

experiências (GRÜNEWALD, 1964, p. 134) concretizadas de forma verbivocovisual, por oposição à descrição.

O uso da Futura é comum aos poetas concretos e surge por influência dos movimentos da nova tipografia de Tschichold e do funcionalismo *bauhausiano*¹, integrando ao texto poético a forma gráfica, isto é, tornando a tipografia parte integrante e funcional da obra poética. Perpetuando a filosofia *bauhausiana* da arte como catalisador do desenvolvimento da indústria, do comércio e das sociedades, a Futura é uma tipografia sem adornos, que privilegia o funcionalismo, a “economia e a transparência” (AGUILAR, 2005, p. 364), indo ao encontro do carácter da poesia concreta, isto é, tornando a materialidade literária o ponto de encontro entre a palavra, a voz e o visual (SOLT, 1971, p. 15).


Análoga à poética concreta, a geometria da Futura permite explorar outros espaçamentos e disposições, como o quadricular, e construir outras formas de ler e de olhar para o texto em busca do sentido de leitura, da significação poética e de sentidos secundários. A Futura é o reflexo da modernidade e da funcionalidade que era fundamental comunicar esteticamente na década de 20 do século XX, sendo uma das fontes geométricas sem serifa com mais ritmo e graciosidade, graças às formas humanizadas (BRINGHURST, 2004, p. 212, 257) construídas pelos ajustes ópticos introduzidos

por Paul Renner. Como instrumento poético, a Futura cumpre a sua função de catalisador da significação desses poemas, permitindo que se formem, do ponto de vista macroscópico, autênticas constelações tipográficas constituídas pelo espaço e contra-espaço dos caracteres. A geometria “perfeita” da tipografia não indica, nem pode especificar, o início da leitura, restando ao leitor a tarefa de instintivamente seguir o sentido lógico da conjugação de letras e palavras.

Essa (dis)funcionalidade é observável nos poemas “Lygia Fingers” (1953), da série autobiográfica poetamemos; “Ovonovelo” (1955) e “Tensão” (1956), de Augusto de Campos; “Beba Coca Cola” (1957) e “Terra” (1956), de Décio Pignatari, o que torna evidente o carácter da Futura, que vai ao encontro do corolário primeiro do processo *mallarmeano*: a exigência de uma tipografia funcional, que espelhe, com real eficácia, as metamorfoses, os fluxos e refluxos do pensamento (CAMPOS et al., 1975, p. 18). Essa fase foi também caracterizada pela recorrência do uso da letra de “caixa-baixa” – que, na geometria da Futura, era a “nova tipografia” aplicada à poesia concreta –, constituindo-se cada letra a partir da mesma forma e promovendo a economia material e de formas. O uso conjugado por outros poetas concretos dessa família tipográfica, em especial por Hansjörg Mayer, tornou a Futura

bandeira do movimento da poesia concreta (SOLT, 1971, p. 8) e, em particular, do concretismo brasileiro durante o seu período ortodoxo (de 1956 a 1960). Esse intervalo distingue-se pelo uso expressivo da cor, que cria camadas significantes adicionais, além da disposição espacial, que controla o ritmo e as possibilidades de leitura, bem como as representações e subversões do seu tempo presente (SHELLHORSE, 2017, p. 98).

O “plano piloto para poesia concreta” (1956) atestava a intencionalidade em controlar cada um dos aspectos materiais da poética presente nos poemas concretos que o antecedem, entendendo-se, como a sua execução prática, a série *poetamentos*, composta em 1953 e publicada no segundo número da revista *Noigandres*. A revolução que *poetamentos* trouxe fez-se pela transposição, para o campo da visualidade, da melodia de timbres, “criando palavras, aglutinando e decompondo-as” (KHOURI, 2015) e, também, associando-as à semiótica da expressividade de cor. Vermelho, verde, amarelo, roxo e azul medeiam o perigo, a paixão, a tranquilidade, a doença, a segurança, a advertência ou, ainda, “a união do vermelho e do azul, do masculino e do feminino, da sensualidade e da espiritualidade” e do poder (HELLER, 2014).

 **FIGURA 2.**
“Lygia Fingers”, poema da série *poetamentos*,
de Augusto de Campos (1953).

lygia

finge

rs

ser

digital

dedat illa(grypho)

lynx lynx

assim

mãe felyna com ly

figlia me felix sim na nx

seja: quando so lange so

ly

gia

la

sera

sorella

so only lonely tt-

I

A história da produção da série *poetamentos* é importante para percebermos o contexto de produção e de inovação da poesia do grupo Noigandres. Do desenho à mão, passando pelo decalque em papel químico colorido ou *letraset*, até a procura do impressor certo, que, num processo incomum, além da precisa operação tipográfica, manipulava a cor através de máscaras e impressões sucessivas no mesmo plano, são algumas das adversidades técnicas que os poetas paulistas enfrentaram. O resultado é um poema livre, em função das possibilidades da geometria, que libertam o leitor dos sentidos de leitura tradicionais e imputam-lhe a tarefa de instintivamente seguir o sentido lógico de letras e palavras. O restante processo de significação vem pela cor, que informa e comunica, respectivamente, na ambivalência do tom e da semiótica que podemos associar a cada palavra, e pelo espaço, que pautadamente define o ritmo de leitura, como uma escala musical. Essa série, ao longo do tempo, é revisitada, obtendo contributos de outros artistas que lhe dão corpo e voz, ampliando os seus sentidos de significação.

Os poemas concretos são um exercício exímio da operação tipográfica, indicando e deixando em aberto os sentidos de leitura. O lugar e a escolha de cada caractere são pensados em função do tempo e ritmo de leitura que cada poema exige. Isso

proporcionou a abertura da interpretação literária além do texto, olhando de igual forma à materialidade da linguagem, na qual se incluem, entre outras, as opções tipográficas, em específico a macro e a microtipografia. É em função do tamanho do suporte de inscrição que se tomam escolhas macroscópicas, definindo o formato da impressão, o tamanho das colunas, as hierarquias de informação; é nessa área, por sua vez, que operam as decisões microtipográficas, de detalhe – como os entrelinhamentos, espaçamento entre letras, entre palavras, goteiras –, que otimizam a experiência de recepção do texto, nomeadamente a legibilidade e a leiturabilidade do texto (HOCHULI, 2009, p. 7). Além da carga cultural e linguística associada a cada palavra, é possível olhar a tipografia e a composição ideogramática como agentes de internacionalização, uma vez que levam o texto do domínio verbal para o domínio visual. Como os efeitos visuais funcionam em retroação com a camada semântica da palavra, o domínio verbal puxa de novo o macrossigno visual para o seu contexto discursivo e social particular.

A Futura teve sempre uma procura superior à oferta, limitada aos espaços dos países europeus e norte-americanos até que, após a Segunda Guerra Mundial, chega à América Latina (EISELE et. al., 2017, p. 493). Devido às políticas económicas

proteccionistas, a importação de bens tinha um custo elevado, motivando a fundição dos tipos localmente. A empresa argentina Serra Hermanos, a partir de Buenos Aires, tornou-se o primeiro ponto de disseminação na América do Sul dessa família tipográfica, sem que, em dez anos, fosse satisfeita a sua procura. A indisponibilidade da Futura motivou os poetas concretos a usar outros tipos de geometria semelhante.

As alternativas surgiram pelo uso da Kabel, criada por Rudolf Koch em 1927, e da Metro, desenvolvida por William Addison Dwiggins em 1929. O seu uso verifica-se de forma intercalada ao longo das primeiras três edições da revista *Noigandres* e, posteriormente, na revista *Invenção*. A Kabel acabou por ser a única fonte geométrica a que os poetas tinham acesso aquando da primeira impressão de *poetamenos* e que lhes satisfazia a necessidade da expressão *bauhausiana* (REIFSCHNEIDER, 2011, p. 248), sendo o instrumento possível para reflectir a modernidade e funcionalidade (BRINGHURST, 2004, p. 212) que eles ambicionavam expressar nos poemas concretos. A Kabel é uma letra adornada por traços expressionistas e terminações angulares, distinguindo-se da Futura pela irregularidade com que assenta na *baseline* e, assim, tem uma expressão menos estática. A Metro apresenta um pouco do espírito *art deco*, expressando

ritmo e estilo mais extravagantes distintivos no universo sem serifa (HALEY *et al.*, 2012, p. 21).

A tipografia na poesia concreta é um instrumento essencial para definir a espacialização visual da escrita, a expressão da linguagem, pelo espírito, ritmo, entoação e silêncio, que se transformará na expressão sonora do poema. Assim, se o “domínio do poema concreto”, constituído pelos domínios verbal, vocal e visual, é atingido de forma consciente, ao se rejeitar as tradições e hábitos enraizados na “literatura literária” em prol da exploração do espaço da página, da inovação tipográfica de Mallarmé, da liberdade de sintaxe de Holz e da “purificação da linguagem” que a arte Concreta de Van Doesburg trouxe (BIERM, 1985, p. 5), o que resulta desse domínio é a transformação do poema, da página, das letras, das palavras ou partes destas em instrumentos ou materiais úteis para a construção de um objecto artístico, e que, por ser artístico, é capaz de se expressar universalmente para além do nível estrita ou predominantemente verbal.

A poesia concreta é uma construção feita em contracorrente, pelo uso expressivo da tipografia sem olhar directamente à sua tarefa primordial, comunicar, procurando pela expressividade da forma e do material de inscrição, aos leitores livres de preconceitos literários, internacionalmente. Assim, o

poema mostrar-se em autonomia, engajando o leitor para outras formas de ver e ter a experiência de ler, contendo em si, igualmente, o vínculo a uma língua, a referências culturais e históricas locais. Essa é uma tensão fundamental para se compreender o poema concreto como um objeto que ambiciona à instantaneidade da comunicação globalizada, actuando, sobretudo, no eixo da significação, e não dos significados. Ao mesmo tempo, está vinculado a contextos locais muito específicos, promovendo novas perspectivas para o *design*, a publicidade e a prática tipográfica e tornando muito ténue a fronteira entre a publicidade e a poesia concreta (AGUILAR, 2005, p. 113). É um trabalho que se faz pela “intervisualidade como processo de construção, de reprodução ou de transformação de modelos” (PLAZA, 2003, p. 11) e que, pela intersemiose com a publicidade, vê as suas fronteiras definidas em função dos seus contextos de publicação. O duplo exemplo “Disenfórmio”, de Décio Pignatari (1967), e “Break-Up Cough”, de Herb Lubalin (1956) é revelador da partilha de códigos semânticos entre a poesia concreta e publicidade, apesar do universo dos seus autores não se ter cruzado. Será por via da intersemiose e da intervisualidade que a poesia ocupará com tanta presença os locais não tradicionais da literatura, permitindo a participação integrada e colectiva na criação artística, ao tomar-se opções

conscientes sobre cada um dos aspectos formais das obras à luz dos contextos materiais e culturais do seu tempo.

Evolutivamente, a poesia de Augusto de Campos atinge formas mais controversas, incisivas, indo ao encontro de uma posição política e social bem definida e uma nova exigência: a criação de sentido a partir da exploração material da linguagem (BIERMA, 1985, p. 13). Esse caminho chega com o final do período ortodoxo do grupo de Noigandres, estabelecendo-se entre 1960 e 1962. Inicia-se um salto participante com uma aparente mudança, a união com outros artistas e artes, como a música e o cinema. Abandonada a fase ortodoxa com as suas ‘fenomenologias e matemáticas da composição’, observa-se, no *corpus* editado, a introdução de novas tipografias, como em “Organismo”, de Décio Pignatari (1960), composto com uma letra clássica *garalde*, ou “Cubagrama”, de Augusto de Campos (1960-62), combinando a Univers, letra “moderna *lineale* grotesca” de Adrian Frutiger, à geometria da Metro, o que permite “ampliar as possibilidades de leitura sem reduzi-las à totalidade da estrutura” (AGUILAR, 2005, p. 223), atingindo-se composições mais expressivas visualmente. A proliferação de novas formas tipográficas nos anos 1960, devido à introdução do *letraset* e do fotolito, diluiu o “carácter programático” da tipografia, justificando-se as suas escolhas devido a “contextos

particulares e pela imanência do texto” (AGUILAR, 2004, p. 223). Solidariamente à evolução dos meios de comunicação e de produção literária, o grupo, especialmente Augusto de Campos, produziu poesia usando alta tecnologia, como a holografia, a computação gráfica e animação *flash*, explorando os limites do signo como significação poética.

PÓS-ORTODOXISMO E O POP-CONCRETO OU O ROCK’N’ROLL DA POESIA

O período após o ortodoxismo concreto é marcado visualmente pelo abandono do rigor matricial e do uso recorrente da Futura, abrindo-se a composição dos poemas a outras formas tipográficas, visuais e materiais. Inicia-se a produção independente de cada poeta do grupo Noigandres e o caminho para uma poesia de invenção em detrimento da dura poesia concreta. Dá-se o período do “salto participante” e dos “poemas semióticos”, cunhados pela crítica social e a temática antropofágica de 22 (AVILA, 1962, p. 55), que colidem com os paradigmas do modernismo (AGUILAR, 2004, p. 95). A produção

FINE GENTLE ART

O "Rock'n Roll" da POESIA

MOVE ATÉ PROPAGANDA DE DESINFETANTE
NO RECITAL, ONTEM, DE POESIA CONCRETA

Bandeira vendeu
seu primeiro
poema concreto

PANICO NA POESIA

POESIA CONCRETA, A FLOR DA CIVILIZAÇÃO DA RAIVA

Teatro
Recital de poesia concreta

Menotti:
matam
a poesia

MESMO SENDO "CONCRETOS", NINGUÉM
ENTENDEU NEM POESIAS NEM QUADROS

Poetas concretos
respondem
aos seus criticos

Querem mudar
a maneira de
ler e escrever

- Isso é coisa de
debeis mentais!

POETAS E PINTORES "CONCRETISTAS": LEVAM
AGITACAO AOS MEIOS ARTISTICOS CARIOCAS

OS CONCRETISTAS, ESTES MOZAMBIOS

CONCRETISTAS

FIGURA 3.

Pormenor de uma página do livro *À Margem da Margem* sobre "a Noite de Arte Concreta na UNE 1957". Originalmente publicado na revista *Cruzeiro*. Foto: do autor.

de Augusto de Campos nessa década divide-se entre uma curta fase participante, a produção dos popcretos, retomando o estreito diálogo com Waldemar Cordeiro, e a produção dos poema-objectos, em conjunto com o artista espanhol Julio Plaza.

Paralelamente, o movimento da poesia concreta brasileira implementou um programa de internacionalização, o que permitiu “o alargamento do seu âmbito conotativo (*sic*) e a amplificação dinâmica da sua influência sociológica para lá dos círculos fechados dos Laboratórios artísticos do começo do século” (MELO E CASTRO, 1966, p. 1). Essa é a década de afirmação e consolidação da teoria da poesia concreta assente numa dupla-estratégia, composta pelo contacto regular com as suas congêneres internacionais e pela distribuição “bumerangue”, que, ganhando, em primeiro lugar, um prestígio internacional, se afirmaria no Brasil, inclusive nos círculos que a teriam, em primeira instância, ignorado.

A criação e invenção dessa fase participante transportam os contextos da actualidade para dentro da temática da poesia concreta de Augusto de Campos. O poema mais marcante dessa fase participante é certamente “Greve” (1961). Ele teve três concretizações diferentes: a primeira, em 1962, no segundo número da Revista Invenção; a segunda em *Viva-Vaia Poesia*

1949-1979, de 1979; e uma terceira, de 1999, em animação *gif* desenvolvida para o *website* do poeta Augusto de Campos. Tipograficamente, a primeira e a terceira são similares, fazendo o uso de tipografia geométrica, *Metro Black* e *Futura Regular*, respectivamente. A segunda é composta usando a tipografia Helvética. Funcionalmente, as três representam a dicotomia de um poema em greve, isto é, de um poema em luta consigo mesmo, cuja escrita sobre a escrita adiciona novos sentidos para a leitura. Estes podem ser percebidos como ruído ou como novas conjugações para o primeiro plano do poema. Esse primeiro plano tem duas concretizações materiais diferentes: em folha transparente, nas versões mais antigas, e em exibição intercalada, na imagem animada. O primeiro plano do poema é composto por cinco linhas em bloco justificado, cada uma com quatro palavras, à exceção da última linha, com três. Esse primeiro plano manipula o espaço para encetar um diálogo com as palavras “greve” do segundo plano do poema.

A exploração material e o uso não tradicional das formas de composição do texto usadas nesse poema (em) “greve” formalmente inauguram a fase participante. Uma fase que provoca o leitor a alcançar os vários caminhos para a compreensão do poema. O poema promove uma forma de opacidade textual

que, pela manipulação material, pode dar ao leitor diferentes pontos de vista: evidenciar o ruído, a repetição ou o silêncio; e, ao artista uma procura incessante pela novidade. Augusto de Campos mudou as possibilidades tradicionais da combinatória material literária ao introduzir e explorar a semitransparência da página. Dividindo-se em duas folhas ou planos, a primeira translúcida e a segunda opaca, o poema opera pelo seu conjunto, que ora é grifado pelas onze linhas de GREVE, ora se expressa individualmente, usando elementos da poesia de verso, como a redondilha. Segundo Augusto de Campos, o poema “Greve” é sobre “o poeta em greve de Mallarmé e é (sobre) a própria greve” (CAMPOS *apud*. TEIXEIRA, 2006, p. 39) de 1961, entre outras. Nos cinco versos, o poeta debate-se com a finitude do tempo e com a importância dos actos que nos permitem viver além-vida (“arte longa vida breve”), marcando o nosso lugar na história (“escravo não se escreve”) através de atos singulares (“escreve não descreve”). A singularidade atinge-se pela greve *mallarmaica*, isto é, ao se rejeitar as convenções e ir ao encontro do novo (CAMPOS, 1991, p. 20), por isso se “grita grifa grafa grava”, se experimenta a experimentação. A experimentação que se faz pelo ato e a que se atinge pela reflexão. É uma Greve do poeta que recusa toda a tradição e, por isso, pode propor um novo modelo,

um modelo mais próximo do “isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento” (CAMPOS *et al.*, 1956, p. 2), operando tanto na linguagem popular e de massas como atraindo os círculos burgueses num “vernissage representativo do exotismo tropical” (DUPRAT, 1963, p. 8). Um exotismo que tira partido da greve como um ruído de fundo para explorar os “limites de sua própria anulação, flertando com o silêncio” (TEIXEIRA, 2006).

Os “novos” modelos da fase participante trouxeram uma composição mais flexível, sem renunciar aos princípios do “plano piloto” (JACKSON, 2007), aproximando a poesia concreta das práticas da arquitectura e do *design* ao procurar a utilidade e valorização social enquanto explora a tensão entre forma e conteúdo (AGUILAR, 2004, p. 236). Ao mesmo tempo, o deslocamento da poesia concreta para o domínio do *inter-artístico* promove-o como objecto de (experiência de) (hiper) consumo, cuja função é somente a promoção de “experiências e sensações”², encontrando a teorização de Max Bill sobre como “bens de consumo se tornarão bens cultural [...] como parte integrante e de suporte [do quotidiano]” (BILL, 1953, p. 80). O salto participante da poesia concreta caracteriza-se por essa relação tensa entre a literatura e os suportes mediais e processos criativos, abandonando-se o *ready-made* em prol de

uma leitura interpelada e possibilitada pela radicalização da condição do meio de inscrição e das formas de identificação, interpretação e percepção do que é compreendido como literatura (SHELLHORSE, 2017, p. 11).

“Cubrogramma”, produzido durante a transição do ortodoxismo concreto para a fase participante, veio evidenciar o núcleo poético por “um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (CAMPOS *apud*. PIGNATARI, 1967, p. 107). Constituído por nove secções rectangulares, três tamanhos e duas famílias tipográficas – Univers e Metro –, este poema-cartaz permite uma pluralidade de leituras e sentidos que coloca no mesmo plano a literatura e a política. Simultaneamente, liberta e/ou obriga um olhar em constante movimento e possibilita múltiplas leituras sobre o embargo americano a Cuba. As nove bases são preenchidas por coloridas formas macrotipográficas distribuídas de forma irregular, que, operadas pela microtipografia, funcionam como se fossem elementos da Batalha Naval, da qual não se permite “extrair uma forma (...) que funcione, simultaneamente, como suporte estrutural e forma significante” (AGUILAR, 2005, p. 214). Cromaticamente, recuperam-se os sentidos de cores usados em *poetamenos*, ao qual se junta o verde do Brasil. O vermelho em letras góticas alerta

para o lema “Cuba sim, Ianque não”, distribuído espacialmente pelas partes superior e inferior do cartaz e complementado por “gramma de açúcar”. Essa “*gramma*”, pelo contraste, apresenta-se como elemento central semântico do poema, olhando a duas camadas principais: as formas de inscrição medial e os conflitos políticos. Apontam-se várias leituras filológicas do termo: *grámma*, do grego, refere-se às letras e ao registo escrito; gram(m)a, como unidade de medida do peso, remeterá ao grama de açúcar, cultura que terá sido uma das primeiras motivações para a colonização portuguesa do Brasil, e expõe os interesses neocolonialistas norte-americanos da década de 60; e os meios de comunicação de massa, especificamente o jornal do partido comunista cubano *granma* (SHELLHORSE, 2017, p. 10). É ainda, segundo óptica derridiana, a experiência e a origem do sentido.

A amarelo lê-se “Deus Salve a América”. Uma advertência da autoridade imposta pelos Estados Unidos como reguladores sociais, económicos e políticos do continente, sendo essa lógica de grande espacialidade marcada pela separação latitudinal de “DE” e “US”. “US” complementado a azul pelo caractere \$, ou seja, “US\$”, que, assertivamente, pelo carácter informativo da cor azul, nos diz que a economia americana “do lar (dollar) sabe” / “de açúcar” (a vermelho). A advertência maior surge a laranja, apontando

às tentativas hegemónicas dos Estados Unidos dominarem e padronizarem as economias e sociedades, seja através da intervenção militar, o repetido “yes men”, ou das mudanças introduzidas na comunicação de massas e da publicidade, com “uma entre dez estrelas”, que informa e manipula a opinião pública³. Importa referir que, antes da criação do *outdoor*, a publicidade era veiculada primariamente nos jornais, revistas, rádio e meios de transporte colectivos. “O \$ do lar sabe / como sugar A AMÉRICA” confirma, se houvesse dúvidas, a crítica ao embargo económico a Cuba e os reais interesses americanos de uma *alIANça* hienanista (*hienaIANmo*) com esmolas para o progresso a que o Brasil (verde), encarnando o poeta (encarnado), “diz QUE NÃO”. De acordo com Shellhorse, “Cubagramma” articula a mediação autorreflexiva e antiliterária pelo mapeamento entre a gramática estrutural e sintática, explorando blocos, cores e os limites da composição, e interpela o leitor a criticamente mediar o referido impasse político a partir de uma perspectiva construtiva, por oposição a esquemas abstractos e aos discursos políticos oficiais (2017, pp. 10-11).

A produção da fase participante de Augusto de Campos é constituída somente pelos poemas “Greve” e “Cubagramma”, mas repercute-se na sua produção futura. Segundo Julio Plaza, outras

referências dessa “poesia de participação” são “petróleo”, de José Lino Grünewald (1957); “estrela cubana”, de Décio Pignatari (1960-62); “popcreto para um popcrítico”, de Waldemar Cordeiro (1964), e os “poemas semióticos”, de Luiz A. Pinto e Pignatari (1964), em que uma chave verbal mínima introduz e encoraja a expressão do leitor (PLAZA, 2003, p. 12).

A fase participante, ou militante, abriu espaço às novas perspectivas de expressão que Augusto de Campos atingirá com Waldemar Cordeiro. Coletivamente, eles fundem a *pop-art* e a poesia concreta ao articularem a arte *pop* em “parâmetros concretos: construção, intencionalidade crítica”, respondendo ao ímpeto do crescimento econômico: “inventariar & inventariar” e “quantilificar a qualidade em quantilates”, usando “no escolha da quantidade a qualidade da escolha: o olho” (CAMPOS, 2014, p. 124). Os *popcretos* (1964-65) emanam “mensagens recorrentemente ambíguas” com uma preocupação formal construtiva e semântica, isto é, a junção da banalidade do cotidiano com a figuração matemática e a ordenação (BENSE *apud*, ITAÚ, 2013), manipulando e absorvendo a linguagem dos meios de comunicação de massa (REBECHI JUNIOR, 2009, p. 13) e da publicidade. Construídos por recortes de imprensa, conduzem o leitor a uma posição crítica, induzida pelo poeta, sobre o cotidiano brasileiro, resultando num

poema sem palavras. A ambiguidade das imagens como sintaxe poética é o culminar da “pancada ditatorial de 64”, que abalou a utopia concretista e propiciou o início do processo de devoração da expressão regida pelo funcionalismo *bauhausiano* e pelo racionalismo de Ulm para assaltar todos os meios (AGRA, 2004, p. 186). Esse processo de devoração apropria-se do maior parque tipográfico do mundo, a imprensa, e do seu conteúdo para dar-lhe um direcionamento crítico, transformando a “arte [...] em pura informação programada” (CAMPOS, 2015b, p. 532), intervindo próximo das questões político-sociais, num ritmo frenético que se ressignifica intertextualmente ao longo do diálogo entre o conteúdo das palavras no texto e a imagem de cada recorte (CORREA, 2012, p. 57, 62, 63).

Os *popcretos* seriam mostrados ao público pela primeira vez em dezembro de 1964 na Galeria Atrium, São Paulo, contribuindo, tal como a pop art, para esbater as definições tradicionais da arte e do/s seu/s lugar/es, mostrando como os “objectos triviais da cultura de massa” podem ser arte (CAMPOS, 2015b, p. 509). Os *popcretos* são poemas que contestam implicitamente o objecto artístico de “cunho mercadológico e pós-milionário que se apropriava [...] da arte não representacional, com acenos psicologizantes e persuavisos ao público” (CAMPOS, 2015, b, p. 459). Meio século após a exposição,

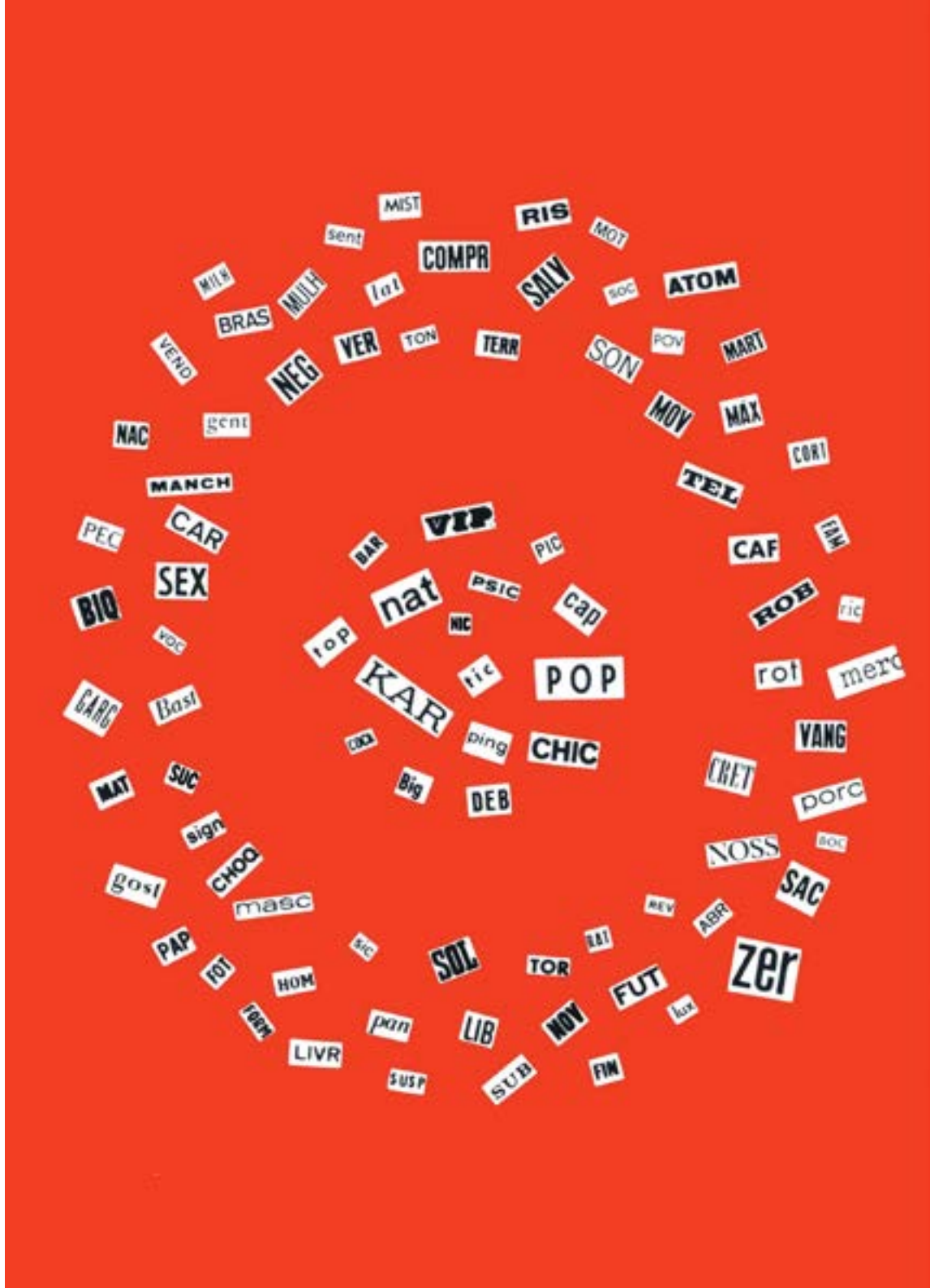


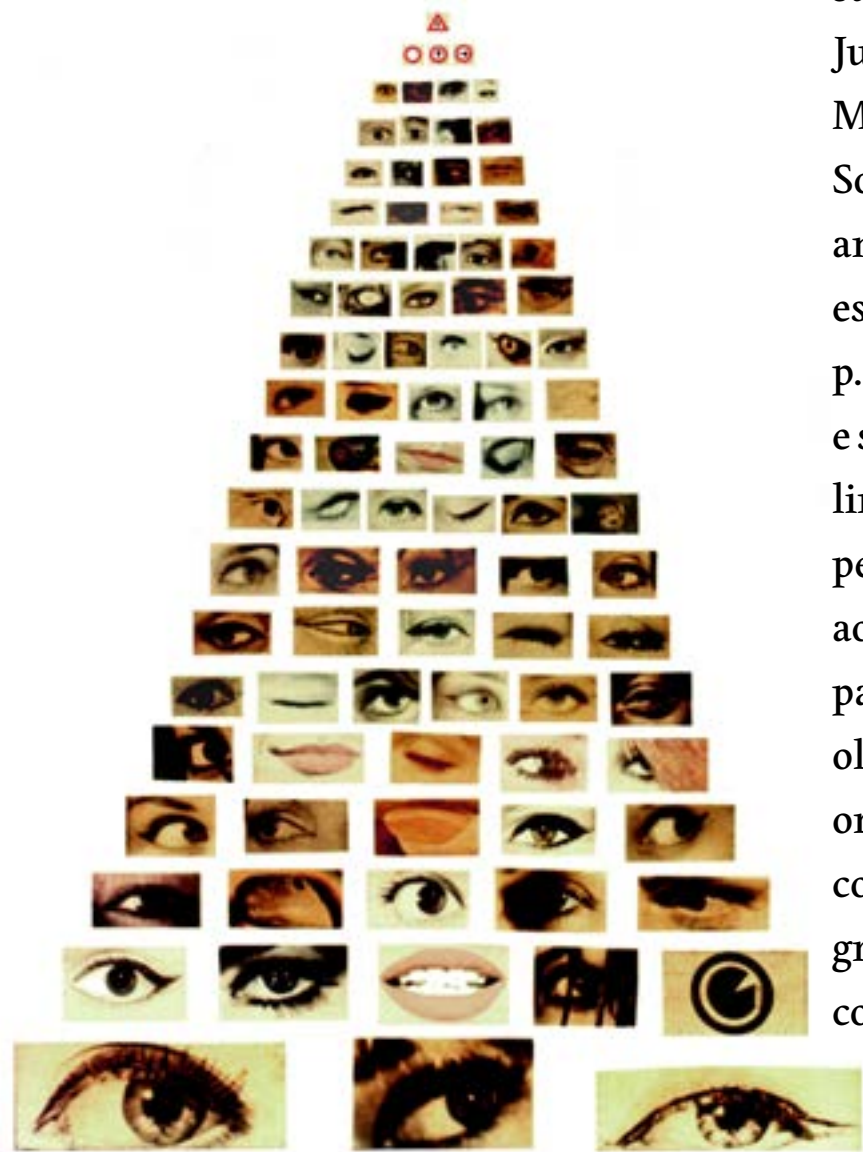
poder-se-á afirmar que os *popcretos* cumpriram os objetivos propostos, dado que

não foram vendidos, mas permissivamente insultados e danificados por espectadores nem passivos nem compassivos... Inclusive os poemas-cartazes “anarconcretos” que apresentei, os quais, entre estilhaços verbais e não verbais, escarneciam da ditadura militar instalada em março daquele ano. (CAMPOS, 2015 b, p. 459)

Os poemas *popcretos* são moldados pela macroescala que se forma e vem moldar o movimento ocular, diferenciando-se da produção anterior no sentido de que já não é a tipografia o meio por excelência de veiculação de sentido, mas sim os contextos tecno-sociais associados a cada elemento que compõe o poema. Esses contextos, ancorados na ação participada e informada do leitor, transformam a sua participação da dimensão de consumidor para a produtor de arte (CAMPOS, 2015b, p. 530; Lupton, 2010; Benjamin, 1931, p. 771). O exemplo pródigo dessa operação é “olho por olho”, no qual a expressão da *pop art* é aplicada a um tema bíblico em consonância com aquele tempo presente (SOLT, 1971, p. 15), nomeadamente, as mudanças políticas e sociais ocorridas naquele ano no Brasil, a massificação dos meios de comunicação e o modo como estes manipulam a opinião pública pela criação

FIGURA 5.
Popcretos de Augusto de Campos: “psiu”, de 1966, e “Anti-ruído” e “olho por olho”, de 1964.





e exploração de novos ícones. É apropriando-se dessa linguagem dos *media* que o poeta realiza um alerta de perigo geral: a esquerda é proibida. e a direita, livre para avançar. Nas linhas seguintes surgem “os olhos de Fidel, Arrais, Sousandrade, Pignatari, Juscelino, Pele, entre olhos e bocas de Brigitte Bardot, Marilyn Monroe” (CAMPOS *apud.* MATOS, 2002, p. 19), Elizabeth Taylor, Sofia Loren, bem como marcas comerciais como a Westinghouse, animais, como a onça-preta e a águia, e obras de arte, como estátuas e pinturas, bem como o próprio poeta (JACKSON, 2004, p. 17). Esses elementos tanto representam uma hierarquia política e social como são equiparados entre si quando dispostos na mesma linha. O caminho até ao topo da torre começa nos ícones que são permitidos às massas, afunilando-se até chegar progressivamente aos elementos esquecidos e proibidos pelo regime militar. Sem palavras, mas pleno de semântica (SOLT, 1971, p. 15), “olho por olho” abriu caminhos para uma continuada postura crítica da nova ordem social Brasileira. Sua primeira reprodução a cores surgiu na contracapa do álbum “todos os olhos”, de Tom Zé (1973). O projecto gráfico do álbum foi dirigido por Décio Pignatari e, numa inusitada composição, retrata a censura do estado sobre os brasileiros⁴. A

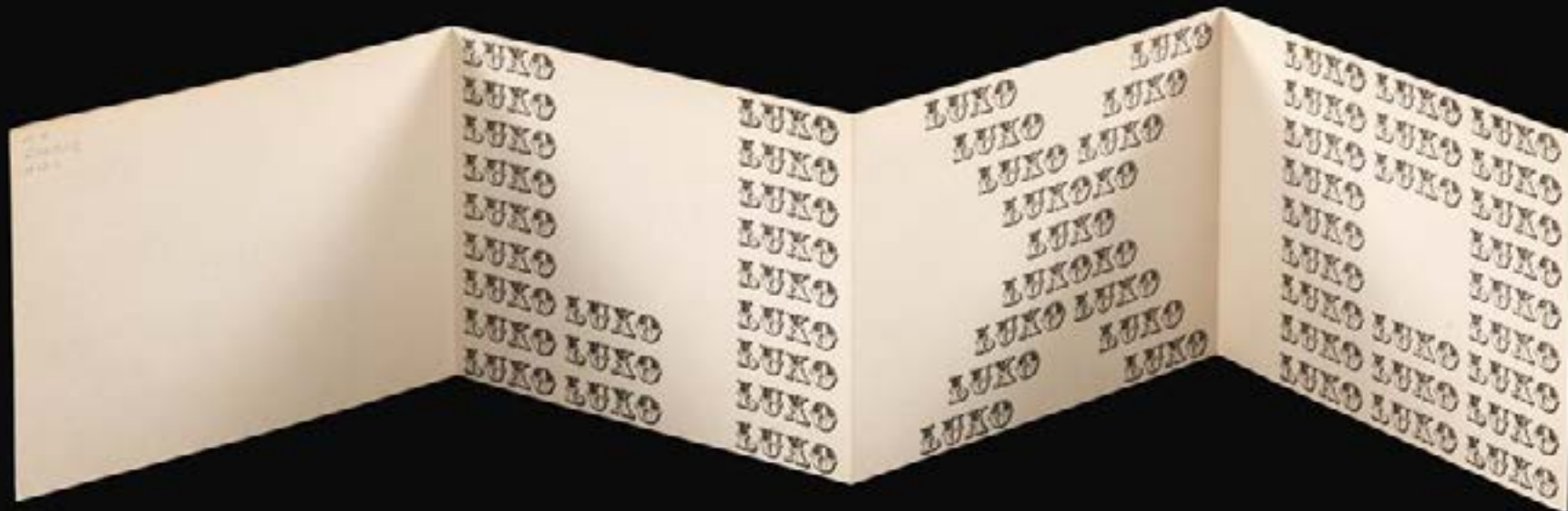


FIGURA 6.
“Luxo”, de Augusto de Campos (1965).

associação do poema a esse disco perpetua a sua função de crítica social, num álbum marcado também pelo experimentalismo e invenção contra a censura da música de Tom Zé.

Um dos comentários recebidos anonimamente na exposição da galeria Atrium é que as obras expostas seriam um lixo. Esse comentário motivou Augusto de Campos a criar o poema homónimo, considerado por alguns críticos o expoente da estética *popcreta*. O poema teve inspiração em anúncios de novos condomínios de luxo. Apropriando-se a forma tipográfica usada, o poeta a explorou macrotipograficamente, formando a palavra “lixo”, composta microtipograficamente pela repetição da palavra

“luxo”. Outros dos poemas mais icônicos desta fase é “psiu”. Ele destaca a frase do governador Miguel Arraes “Saber viver, saber ser preso, saber ser solto”, proferida ao partir para o exílio na Argélia, a 16 de junho de 1965, e publicada, provavelmente, no jornal *A Última Hora*. O uso dessa frase surgiu em reação a um contexto sufocante de “atos’ ditatoriais” (CAMPOS *apud*. MATOS, 2002, p. 19).

Na década seguinte, em 1976, Augusto de Campos, em conjunto com Julio Plaza e Caetano Veloso, reúne parte da sua produção numa Caixa-negra, análoga às usadas na aviação, um registo vivo da sua viagem poética elaborada numa íntima colaboração colectiva. Essa caixa reúne um conjunto intertextual e transmedial de obras artísticas que trazem para o mesmo plano a música, a poesia e as artes plásticas. Recupera-se a poesia de William Blake e Bernard de Ventadorn para a língua portuguesa, usando a expressão contemporânea e cultural brasileira na forma de *intraduções*. A caixa traz, ainda, o primeiro disco musical editado no seio da poesia concreta, que, sob a influência da musicalidade de Webern, revisita o ciclo *poetamentos*, especificamente o poema “dias dias dias”, que Caetano Veloso “interpreta admiravelmente” (CAMPOS *apud*. MATOS, 2016, p. 5). (re)Encontramos ainda, nessa caixa, a poesia não verbal de “olho por olho”, “cidade/city/cité”, na sua forma impressa e digital; na forma de cartão-

perfurado, as primeiras versões de “o pulsar”; e a homenagem ao exilado Caetano Veloso pelo monumento à vaia “viva vaia”. Esse conjunto significativo da produção de Augusto de Campos veio demonstrar a “autonomia da linguagem poética contraposta a de uma poesia [...] guiada pelo ‘conteúdo’, fosse ela subjetivista, egoizada, ou de natureza participante” (CAMPOS apud. MATOS, 2002, p. 19), colocando em evidência a materialidade da literatura e a sua capacidade intertextual e transmedial, como os hibridismos de sentidos e significados da poesia concreta.

2. OS NOVOS MEIOS DA POESIA

2.1. OS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSA

Os meios de comunicação de massa foram sistematicamente utilizados pelos poetas concretos para a difusão e discussão da teoria literária concreta, da sua produção poética e para a introdução de autores internacionais de relevo junto a um público alargado. Essa abordagem conseguiu-lhes a exposição nos meios mediáticos – primeiro no *Jornal do Brasil* e, posteriormente, no

Correio Paulista (FRANCHETTI, 2012, p. 172) – que não obteriam em determinados círculos eruditos. Essa ação continuada contribuiria para o processo de educação literária no Brasil, além de proporcionar aos poetas concretos um espaço mediático relevante no cotidiano da população do país (CAMPOS, *apud*. SÜSSEKIND; GUMARÃES, 2004, pp. 37-38; AGUILAR, 2005, p. 57). Essa presença reflectia-se tanto junto do público-geral, resultado de uma estratégia de catequização, como do erudito, o qual, pela “imprensa escrita” ou pelas revistas *Noigandres* ou *Invenção*, tinha a oportunidade de conhecer os movimentos de vanguarda da literatura (FRANCHETTI, 2016). Similarmente, os poetas concretos eram publicados em circuitos internacionais, como o *Times Literary Supplement*, *Futura9* ou o suplemento *Artes e Letras* do *Diário de Notícias*, visando à internacionalização da sua poesia num circuito que se cria e se retroalimenta do trabalho dos vários artistas intervenientes, mas que também estabelece uma “escola” de criação que se veio a reflectir na poesia experimental portuguesa (LEDESMA, 2018, p. 58).

Simultaneamente, a canibalização da linguagem dos meios de massa para as criações desses poetas motivou um diálogo intertextual e intermedial, deslocando a literatura para fora dos contextos tradicionais. Nesse movimento, a poesia concreta

expressa igualmente, e de forma crítica, os valores simbólicos e culturais associados a determinados tipos de letra. Essa semântica é absorvida na poesia a partir do *design* gráfico, da cultura de massas (publicidade, imprensa e cinema) e dos meios técnicos de reprodução e difusão. Tal trabalho crítico veio “desautomatizar” a linguagem construída pela iconicidade das imagens *ready-made* e despertar a consciência crítica das leituras naquela “sociedade do espectáculo” (SHELLHORSE, 2017, p. 90, 107).

A década de 1960 é marcada pelo término da revista *Noigandres* e pelas cinco edições da revista *Invenção*. Nessas publicações, Augusto de Campos tanto intervém como poeta/artista/ensaísta/autor quanto é referido como alvo de notícia no panorama internacional da poesia concreta. O que fica patente da *Invenção*, além de ser a revista oficial do movimento (pós) concreto, é a intersemiose com as demais artes, destacando-se a música, a arquitectura, as artes plásticas e o cinema. Em cada edição, verifica-se a predominância de um campo artístico sobre os outros em colaboração com a poesia. Se os *popcretos* surgiram da relação próxima com as artes plásticas e a canibalização da linguagem dos meios de comunicação de massa, a transcrição de “Cidade”, por Gilberto Mendes, vem tornar plenamente evidente tanto o diálogo da poesia com o espaço urbano da

cidade como a apropriação dos objectos do quotidiano enquanto objectos artísticos, realçando a dupla influência dos *ready-made* de Duchamp e da indeterminação de John Cage.

Esse “salto participativo” é também formativo do papel que as artes têm de se renovar e se questionar. A revista *Invenção* certamente abriu caminho para que, nas décadas de 1970 e 1980, surgissem outras publicações de perfil editorial semelhante, mas de carácter mais prático, como “*Navilouca, Pólem, Código, Poesia em Greve, Qorpo Estranho* [...] sendo nelas recorrente a colaboração de Augusto e Haroldo de Campos” (ÁVILA, 2006, p. 100). Esses passos, apesar da sua multiplicidade e de se continuar a publicação em suplementos e colunas de opinião, evidenciam uma consolidação da teoria e da prática concreta, bem como do domínio sobre a expressividade dos meios de comunicação de massa. Observando a capa da única edição da revista *Navilouca*, estamos perante um grupo que se promove e dá a cara pelas suas práticas, um conjunto de autores que defende a sua obra. *Código* foi também uma revista dedicada à criação e menos à reflexão literária, incluindo, muitas vezes, a publicação de inéditos, como a revisitação do *corpus* dos intervenientes. Ainda no âmbito da publicação nos *media*, além da cobertura noticiosa da actividade



FIGURA 7.
Capa da revista *Navilouca*, colocando em evidência os protagonistas da Tropicália e da poesia concreta.

de Augusto de Campos, o momento de maior impacto mediático foi a publicação e a recepção do poema “Pós-Tudo”, publicado no Folhetim da *Folha de S. Paulo* em janeiro de 1985.

Esse percurso, percorrido no terceiro quartel do século XX, proporcionou a criação transdisciplinar e a proximidade com a comunidade artística. Uma das parcerias mais regulares de Augusto de Campos foi com o artista plástico espanhol Julio Plaza; juntos, copublicaram por três ocasiões: em 1968, com *objectos*, 1974, com *poemóviles*, e 1976, com Caixa Preta. Ambos questionaram as definições da literatura e da linguagem e as transportaram para o campo das artes plásticas. Os primeiros *objectos* e os *poemobiles* são poemas-cartão cujo texto “salta” da página com recurso às técnicas dos livros *pop-up*. Da mesma forma, em *poemobiles* são apresentados ao leitor 13 poemas de Augusto de Campos que Julio Plaza explora tridimensionalmente. A *Caixa Negra* vem, de certa forma, agregar, numa “publicação”, uma parte importante da produção de Augusto de Campos entre 1953 e 1975, ao mesmo tempo que nela encontramos os meios em que (também) a sua poesia irá se fixar. Ao nos depararmos, nessa *Caixa Negra*, com “o pulsar” e “o quasar”, revemos todo o universo de Augusto de Campos daquela época na junção da música erudita, das artes plásticas, do *design* e, sobretudo, no uso

dos novos meios em simbiose com a literatura. É uma prequela das humanidades digitais, mas, sobretudo, da futura produção computacional⁵, apostando-se já na transcrição de “o pulsar”, que se revelaria o “primeiro videoclip de alta poética”; uma peça de computação gráfica produzida, em 1975, em parceria com o “grupo do Olhar Electônico no Laboratório de Sistema Integrados da Universidade de São Paulo musicada por Caetano Veloso (SÜSSEKIND, GUIMARÃES, 2004, p. 22; AGRA, 2004, p. 187).

2.2. OS MEIOS DIGITAIS E TECNOLÓGICOS

O início da incursão da poesia de Augusto de Campos no campo digital deve-se a Ethos Albino de Souza, um engenheiro da Petrobras que, a partir da década de 1970, tem papel fundamental na promoção da poesia concreta, do experimentalismo e da arte computacional no Brasil, editando a revista *Código*, que teve 12 edições, em Salvador, Bahia. Waldemar Cordeiro, do grupo Ruptura, também realizou um contributo importante nessa, uma vez que, antes da generalização das tecnologias de informação, implementou peças de arte computacional programadas somente em papel.

Os anos 1980 são um período de forte experimentação, sendo também marcados pela acesa discussão com Roberto Schwarz sobre “pós-tudo”. A sofisticação de meios usados na obra poética de Augusto de Campos trouxe parcerias, à primeira vista, improváveis para a poesia concreta, como Moyses Bannstein no holograma, Gilberto Mendes, Adriana Calcanhoto e Cid Campos na música, Tata Amaral e Ivan Cardoso no cinema. Em meados daquela década, inicia-se a revolução digital, democratizando-a. A criação poética é alargada aos novos meios tecnológicos, incorporando o holograma, a computação gráfica, o áudio digital, os discos interactivos, o que culmina na internet. Culmina-se na internet porque além, de ser um meio para a exibição da poesia de Augusto de Campos, é, sobretudo, um meio de distribuição, tanto pelos sites próprios do autor como pelas revistas poéticas especializadas que para ela migraram. É nessa renovação constante que a obra de Augusto de Campos se inscreve em várias tecnologias – tipografia, offset, *letraset*, computação gráfica, letra animada, vídeo –, explorando crítica e esteticamente as virtudes mediais de cada tecnologia, sem que, contudo, verifique-se o abandono total do “receptáculo do verbo: o livro”.

Essa viagem pelo espaço digital começa com “o pulsar”. Trata-se de uma constelação macrotipográfica composta

microtipograficamente por uma versão personalizada da fonte Baby Teeth (1968), de Milton Glaser, com a letra “o” na forma de quasar – um objecto de grande energia, maior que uma estrela, mas pouco menor que o mínimo para ser considerado uma galáxia, contendo vários buracos negros – e a letra “e” na forma de pulsar – uma estrela de neutrões que, em virtude do seu campo magnético, transforma energia rotacional em energia electromagnética⁶. Essa constelação apresenta um universo distante entre duas personagens separadas pelo tempo e espaço, cuja relação é “alimentada” por um “pulsar”. O espaço do poema é remediado por várias versões e meios. Nos *videoclips*, produzidos nos anos 1980, são exploradas duas perspectivas; um plano geral macrotipográfico e um grande plano do poema que evidencia a componente microtipográfica. Nessas composições, é explorado, sincronamente, o movimento, música, voz e tipografia, especialmente a expressividade da microtipografia. A composição é dinâmica, apresentando a relação do quasar e do pulsar, (eis) os amantes deste universo. A partir do momento em que se lê “O pulsar quase mudo”, a relação entre quasar e pulsar é alterada, explorando-se uma relação inversamente proporcional, sendo que os quasar vão crescendo, representados a amarelo no momento da sua leitura vocal e musical, numa clara alusão ao Sol, e os pulsar,

• ND★

QU★R

QU★

V•C★

★ST★JA

★M

MART★

•U

★LD•RAD•

ABRA

▲

JAN★LA

★

V★JA

•

PULSAR

QUAS★

MUD•

ABRAÇ•

D★

AN•S

LUZ

QU•

N•NHUM

SOL

▲QU•C•

•

•


OCO

•SCURO

•SQU•C•

emanando uma luz azul, diminuindo de tamanho até ser a estrela mais pequena e “distante” (CAMPOS, 2011) do Universo.

Musicalmente, os “o” / quasar são acompanhados de tom grave igual, e os pulsar / “e” emitem um timbre agudo aquando do seu momento de leitura. A última estrofe, “E o oco escuro esquece”, é a que apresenta o elemento mais surpreendente. O primeiro “o” de “oco” remete visualmente ao vazio do universo, com um quasar que é, simultaneamente, uma pulsar, mas, visualmente, um elemento anómalo na galáxia tipográfica, tendo o valor de “o” e também de um “e” fisicamente mais pequeno em relação aos outros, mas distinto. Poder-se-á pensar na significação deste “œ” de várias formas: em primeiro lugar, como uma ligadura tipográfica que auxilia a gestão e o eficiente uso do espaço; em segundo lugar, como sobreposição do pulsar sobre o quasar e sua “luta” para não ser sugado pelos buracos negros supermassivos presentes no quasar; em terceiro, em referência ao *trompe-l’œil*, a ilusão de óptica que a poesia retira da linguagem da pintura e que nos leva a acreditar na personificação dos astros para contar uma história de amor. A formalidade tipográfica potencia a metáfora de uma relação entre dois apaixonados que se encontram separados, mas também do fim dessa mesma relação. O pulsar da luz emanada pelo próprio

 **FIGURA 8.**
“o pulsar”, de Augusto de Campos (1975).

pulsar atua da mesma forma que o coração, que nos mantém vivos e alimenta uma relação entre “dois sujeitos” que é sugada pelos buracos negros do quasar, que se pode entender como a saudade, “*Que nenhum sol aquece / E o oco escuro esquece.*”

A viagem pelo *corpus* poético de Augusto de Campos promove, além da pluralidade de discursos mediais, a provocação da leitura em sentidos não convencionais, algumas com uma barreira macrotipográfica que dificulta o início da leitura antes de torná-la evidente. O poema vive do desafio que é a (aprendizagem da) leitura, uma tarefa de grande complexidade, e se transforma em acto inconsciente e retiniano, sob a exploração e explosão da tensão entre forma e conteúdo. Essa tensão, nos anos 1980, pode ser encontrada em “Cabeça/coração”, que promove uma leitura alternada entre: “MEU / CORAÇÃO / NÃO CABE / EM MINHA / CABEÇA” e “MINHA / CABEÇA / NÃO CABE / EM MEU / CORAÇÃO”, ou “SOS” (1983), que, numa leitura em espiral do exterior para o interior, promove um mergulho introspectivo e multicultural na relação do ego (eu) com a perda das referências basilares da vida, pai e mãe, e como estas se equiparam ao sol, fonte de vida e do visível, face à noite silenciosa.

O engenho da manipulação macrotipográfica e da transmedialidade da obra de Augusto de Campos tem um dos

seus expoentes em “POEMA BOMBA”. A sua animação em “videoforma” foi produzida em 1992 pela Tv Cultura (SÜSSEKIND; GUIMARÃES, 2004, p. 24), apresentando uma síntese minimalista a partir da forma *bauhausiana* da letra, que, na sua espacialidade visual, se “explode e expande”, permitindo uma leitura conjectural através dos “elementos mínimos do poema: ‘poema’ e ‘bomba’” (AGUILAR, 2005, pp. 271-272). A metamorfose dos signos tipográficos (‘b’ e ‘p’, ‘a’ e ‘o’, ‘m’ e ‘e’) só é possível pela forma da família tipográfica Bauhaus, que, por semelhança e equivalência icônica, utiliza somente três caracteres distintos. Estes são plurissignificados através de operações algébricas de rotação e translação que se expandem no espaço poético, criando-se, assim, uma sucessividade discursiva atingida pela montagem linguística (AGUILAR, 2005, p. 272). O poema surge da metáfora-ideia política de Mallarmé de que os poemas podem ser bombas que exploram e esgotam as relações dos significantes que abarcam, culminada numa frase de Sartre, “*le poème est la seule bombe*” (GAGLIANONE, 2015). Essa âncora promove o posicionamento utilitário e próximo do arquivo da poesia concreta, pois, se há uma derradeira transformação possível nas sociedades, é através da cultura que é operacionalizá-la.

No Cinema, Tatá Amaral realizou o documentário *Poema: Cidade*, uma retrospectiva curta-metragem do trabalho poético, da reflexão teórica e do diálogo de vanguarda promovido por Augusto de Campos em contraposição com a sua vaia. O que vinga é a complementaridade dada à criação original, o ambiente e a textura tridimensional própria da obra de arte, mas também a cumplicidade que só é possível quando os conceitos e processos de criação são naturais a toda a equipa de criação. Essa estética colectiva está presente desde o início da carreira de Augusto de Campos, ampliando-se após o contacto como grupo Ruptura. Tal prática buscava promover a diversidade criativa, ao invés do egocentrismo do autor (CAMPOS *apud* MATOS 2002, p. 12), reflectindo um período de grandes modificações políticas, sociais e culturais no Brasil, e permitia ao poeta conjugar subjectividade e objectividade nas suas obras. Mas, acima de tudo, ela veio ressuscitar a exploração do espaço poético em novos *media*, novos suportes de escrita, de modo que Campos pudesse incorporar-lhes novos conteúdos gráficos, promovendo uma expressividade singular dentro do espectro concretista mundial.

Ao longo do *corpus poético* de Augusto de Campos, são constatáveis a revisitação e reconfiguração das criações, ou traduções, nos termos do autor, mas também um diálogo de

continuidade interpoemas. Na sua generalidade, exploram-se os modos de ler e significação possibilitados tanto pelo contexto medial como pela formação e contexto sociocultural do leitor, modeladoras da sua ação perante o poema na leitura e na interactividade. Seria fácil agrupar material ou editorialmente a obra de Augusto de Campos, mas é pelas temáticas e segundas leituras de cada poema que é possível configurar um caminho simbólico dialogante do percurso percorrido pelo poeta na vida, da linguagem e *egos* (PORTELA, 2006, p. 7).

Um percurso feito de liberdade poética e criativa sem se restringir aos modelos pré-concebidos, promovendo novas diagramações do seu corpo textual (MARCOLINO, 2013, p. 142). Exemplo de parte desse caminho é “sem saída” que, partilhando a mesma base tipográfica de “pulsar”, dialoga com “cidade/city/cité” pela perspectiva “babélica, múltipla e caótica do espaço urbano”, explorando, dessa vez não, o espaço expandido, mas a construção claustrofóbica de um labirinto urbano, colocado em evidência pelo palimpsesto, pleno de vozes, caminhos e encruzilhadas (JORGE, 2011, p. 211) e com uma leitura mediada pelo tempo de familiarização com o processamento simbólico e o olhar modelador que permite a *decoupage* dos percursos entrecruzados – e que leva o poeta a um “caminho [...] sem saída” (PORTELA,

2013, p. 354). Este é um poema de natureza de leitura performativa e instanciador de eventos textuais (Ibidem, p. 359), atingindo-se a sua legibilidade textual pelo domínio das suas formas textuais, sendo que as repetidas trans/criações transmediais do poema, na forma impressa, performática, digital, interactiva e musical, carregam esse “labirinto interativo-reiterativo” (CAMPOS *apud*. CARVALHO, 2007, p. 81) de novos elementos semióticos.

“As curvas que enganam o olhar” na sua forma macrotipográfica operam como uma barreira *fanopaica*, seja o labiríntico percurso ou o olhar frontal de uma parede *grafitada* num beco “sem saída”, pela forma como a tipografia Baby Teeth se mostra disposta, sem espaço entre letras, em linhas entrecruzadas somente diferenciadas pela sua cor. Da disposição macrotipográfica não existe um ponto inicial e um sentido claro leitura, sendo esta operada nos vários sentidos possíveis do plano. Só depois de *decoupada* a forma *fanopaica*, apresentada pela macrotipografia, é possível atender ao plano *logopaico* formado pelas opções microtipográficas, evidenciado o seu carácter expressivo. Nesse processo de “reconhecimento visual e processamento simbólico”, ocorre uma “transformação material da forma visível em legível” que se repete iterativamente e interactivamente, à medida que o leitor se familiariza com “os códigos de leitura”, num fenómeno



SEM SAÍDA BLIND ALLEY. (2000) – A ESTRADA É MUITO COMPRIDA It's a long long long road
 O CAMINHO É SEM SAÍDA the path leads to a blind alley CURVAS ENGANAM O OLHAR
 curves always deceive the eyes NÃO POSSO IR MAIS ADIANTE I can't follow any further NÃO POSSO
 VOLTAR ATRÁS I can't turn around from here LEVEI TODA A MINHA VIDA It took me
 all my life to go NUNCA SAÍ DO LUGAR I never moved from that place

FIGURA 9.
 “sem saída”, Augusto de Campos (2000).

concreto e único para cada leitor que aqui encontra a/uma hipérbole do tempo e do espaço vividos e explorados pelo poeta, na medida proporcional à “passagem real do tempo na leitura” (PORTELA, 2013, p. 354). Na perspectiva de Geraldo Jorge, a *elipse* de cidade até aqui (“sem saída”) acontece porque o leitor já não é espectador do veloz comboio composto pelas qualidades urbanas e toma o papel activo, calcorreando as ruas labirínticas representadas pelos sete versos (ventos?) representados no ecrã em função da interação do utilizador, retratando uma “experiência de isolamento e exaustão” (JORGE, 2011, p. 211). Esta, para Manuel Portela, é materializada pela percepção e consciência autoral transferida para o leitor, que, pela interação, ação e qualidade da experiência de leitura (PORTELA, 2013, p. 359), vê-se também “confrontado ‘sem saída’ no seu próprio percurso da vida, da linguagem e do seu egos” (Idem, 2006, p.7).

“sem saída” é o *status quo* da poesia de Augusto de Campos, presa sem uma saída do “labirinto do modernismo”, vivendo no “paradoxal ‘lugar’ quase inabitável: o limite, o do umbral, o do infinitesimal instante [...] [que] por força da obstinação, se transforma em outra coisa” (AGUILAR, 2004, pp. 48-49). A “auto-reflexividade da obra poética no espaço electrónico em que os olhos e a mão” (PORTELA, 2006, p. 7) percorrem as curvas que enganam

o olhar “até dissipar (...) o engano” (AGUILAR, 2004, p. 49), esta é a proposta de Augusto de Campos, “numa reiteração tecno textual da escrita (...) [n]uma rede inter-cruzada de inscrições” (Portela, 2013, pp. 360-361). Nesse sentido, Geraldo Jorge aponta que “no arco temporal representado”, entre “cidade/city/cité” e “sem saída”, “pode-se ler uma progressiva consciencialização do fracasso da história moderna como forma de intervenção” e tratamento do espaço urbano, surgindo “um discurso de exaustão (...) característico na estética *expoética* de Augusto de Campos” (JORGE, 2011, p. 211). “sem saída” pode, ainda, ser lido como “uma autobiografia retrospectiva do artista com um olhar devoto à experimentação da linguagem e da forma” e “uma reflexão geral da produção do autor sobre os elos de significação da linguagem”, colocando em evidência o “eu como sujeito de escrita e leitura” (PORTELA, 2013, pp. 360-361).

Certo é que, no sétimo verso, quando já teríamos percorrido essa viagem pela linguagem, ficamos presos, com o poeta, no mesmo lugar de onde ele nunca saiu, vendo-nos novamente confrontados com o limiar – agora, após a experiência vivida do percurso percorrido – da tangível, legibilidade do poema, que se faz acompanhar da algazarra de vozes características do espaço citadino. Esse “burburinho infinito”, que surge na segunda

parte do poema, alude ao “lugar da não-transparência, onde se é impossível orientar: o escopo de uma circulação ‘sem saída’” (JORGE, 2011, p. 212). Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, o poeta afirma que “sem saída” tinha como objetivo uma reflexão pessoal, para “desestabilizar o ego poético e apontar para o drama existencial do ser humano, o dilema da vida, o seu labirinto, o seu lugar sem lugar”. Contudo, hoje, talvez possa “ser apreciado até por um viés político, com o Brasil não só sem sair do lugar mas indo para trás, num retrocesso grotesco” (CAMPOS *apud*. FIORATTI, 2019). A relação intertextual, na obra de Augusto de Campos, não se esgota em “sem saída”, mas foi um ponto de partida para explorar esse campo na perspectiva dos “novos *media*”.

Numa referência breve, “instante”, também incluído no CD *Expoemas* (anexo de Não Poemas) (2003), tira partido da forma visual ao promover a decomposição das seis palavras *instante*, *bastante*, *diminuto*, *distante*, *infinito* e *restante*. Em sequência rápida, os adjetivos são exibidos ao leitor em decomposição vertical de duas letras sem qualquer preocupação formal. O poema só se inicia com a ação do utilizador. É o início da sua vida, numa alusão antropofágica a Clarice Lispector (“Se em um instante se nasce, e se morre em um instante, um instante é bastante para a vida inteira”) (1974), sendo a ação do leitor o bastante para que,

FIGURA 10.
“infini inistante” é formado pelos radicais *in, ins, fini, tante* presentes nas palavras do poema.

em diminuto tempo, se encurtem as distâncias que o separam do autor. Ao longo da restante execução do poema são exibidas 12 estrofes à primeira vista similares, contudo, a partir do terceiro grupo é visível a omissão acíclica a *distante, restante e instante*. Findo o poema, o leitor é confrontado com o “infiniinistante”, o contraste brutal entre duas dimensões opostas próprias ao dilema existencial que é a utilidade e o termo da vida terrena. Assim se poderá justificar, na 12^a estrofe, a omissão de *distante* e *restante*, palavras próximas na definição de pequena escala e que colocam

in* *in* *fini* *stante

em evidência a reflexão existencial sobre se “instante” é “bastante”, o que fazer com o “diminuto” (restante) período de vida, para me projectar no (distante) “infinito”.

Apesar dos clip-poemas serem, sobretudo, uma criação individual de Augusto de Campos com o seu computador, a sua carreira é marcada pelas colaborações com artistas de outras artes. Nos anos 1990, Augusto de Campos alargou as suas parceiras para o espectro da televisão e da performance, com Walter Silveira, Cristina Fonseca e Cid Campos, mas efectuou uma manobra em sentido, e não em direção, contrária, ao trazer para primeiro plano a componente sonora da poesia verbivocovisual. O que o poeta ambicionava em cada uma dessas parcerias era “encontrar o ambiente” adequado a cada projecto. A naturalidade do entrosamento entre Cid e Augusto proporcionou a criação do “tratamento sonoro” dos poemas, criando-se um programa que tanto resultou na forma do álbum *Poesia é Risco* (1996) como do espectáculo de performance homónimo, apresentado pela primeira vez no 11º Festival Internacional Videobrasil/Sesc Pompéia, em São Paulo, em novembro do mesmo ano. Em “Poetas de Campos e Espaços”, de Cristina Fonseca, chegam os tvgrammas, em que a TV é reconhecida como o meio de comunicação de massa mais influente, pois “tudo acaba em tv”.

Os anos 1990 são, ainda, uma época de retomada. É editado o livro *Despoesia* (1994), quinze anos depois de *Viva Vaia* (1979), e é produzida a curta-metragem-pop-creta *Hi-Fi* (1999), com realização de Ivan Cardoso e argumento de Augusto de Campos. Nela, a obra do poeta é alvo de um enquadramento geral dentro de uma estrutura narrativa, face aos diferentes *media* e artes, colocando, contra a natura cinematográfica, a expressividade do trabalho manual im/ex/presso na imagem⁷.

O início do século XXI é marcado pela grande onda da produção digital de Augusto de Campos; além dos clip-poemas, o poeta continua a produzir e entra no novo grande “meio” de comunicação de massas, a internet, e, em específico, as redes sociais, continuando um trabalho profícuo de alerta social e crítica política através do derrube das fronteiras da linguagem. A relação do poeta com os meios de comunicação tradicionais terá arrefecido tanto pelo silêncio propositado aquando da atribuição do prémio Janus Pannonius quanto pela apropriação da *Folha de S. Paulo* do poema “Viva Vaia” para criar uma infografia sobre os insultos proferidos à Presidente do Brasil num jogo de futebol. Esse conjunto de situações o motivou à apropriação de *agritprops* e a criar uma corrente de *contrapoemas* disseminados pelos circuitos digitais e redes sociais, alertando para a situação incomum do

panorama social e político do Brasil contemporâneo.

O diálogo entre forma e função não se esgota nos suportes digitais. “Cláusula Pétrea” (2018) é um manifesto, citando a constituição do Brasil, em prol da liberdade e presunção de inocência dos cidadãos e, em específico, de Lula da Silva. A acção directa do poema é promover a consciência de que a prisão prematura é um “dano irreparável” que tanto priva o cidadão da sua liberdade quanto o coloca numa situação desmoralizante e desigual durante um processo judicial (CAMPOS *apud*. FERRAZ, 2019) cujo tempo, medido pela forma macrotipográfica de uma



FIGURA 11.
“Cláusula Pétrea”, Augusto de Campos (2018).

ampulheta, se esgota. Augusto de Campos pergunta: “como indemnizar um prisioneiro afinal inocentado?” (CAMPOS *apud*. FERRAZ, 2019).

3. NOTAS CONCLUSIVAS

Os velhos e os novos meios, combinados, dotam a poesia concreta de Augusto de Campos de uma fenomenologia característica da descoberta, da revelação e de uma partilha de experiências directa entre leitor e autor. Evidentemente, a relação existente entre a tecnologia e a poesia concreta pode, de facto, trazer a obsolescência, muitas vezes programada, aos objectos artísticos, mas cria também outras oportunidades, como o estudo e a manutenção de suportes tecnológicos mais antigos, reaproximando campos cuja relação não é evidente à primeira vista, como a museologia e as tecnologias de informação. Essa relação reitera, de certa forma, a relação próxima de Augusto de Campos com o arquivo, com o velho colocando o passado em contacto com o futuro construído pelo presente.

Os prêmios literários atribuídos durante o percurso de Augusto de Campos conferem-lhe uma reputação única no mundo, não sendo concebível como um prêmio cunhado pelo *The New York Times* como o “Nobel da Poesia” possa ter sido ignorado pelos principais meios de comunicação social do Brasil enquanto tal atribuição honorífica era notícia em todo o mundo. A resposta saiu, valendo-se dos novos meios digitais, em específico as redes sociais, por “Poemanifesto”, um dos vários episódios polêmicos envolvendo a *Folha de S. Paulo* e o poeta concreto.

Uma das principais características da obra de Augusto de Campos é a inovação e a motivação para ir além margem da margem da página, além do convencional e das áreas de conforto, conseguindo promover a simbiose entre forma e conteúdo através das escolhas tipográficas, mediais e materiais e do modo como estas podem contribuir como hibridismos para os sentidos e significação do texto. Esse caminho recorrente da exploração da forma e do conteúdo sob tensão tem promovido uma constante aprendizagem sobre o domínio da expressão transversal aos suportes mediais. Assim, a poesia de Augusto de Campos vive em transcendência medial, podendo-se dela retirar semântica em função da história das suas transcrições, sem se perder a

premissa de que a sua leitura parte de uma experiência pessoal sem um significado certo e exacto, mas capaz de criar uma relação diferenciada, iterativa e, muitas vezes, existencial com o leitor, uma vez que cada indivíduo possui diferentes formas de ver, sentir e perceber o mundo que o rodeia.

A experiência da poesia concreta não se esgota na primeira iteração. A prática da sua leitura promove o diálogo com os seus próprios discursos, “gerando uma metalinguagem expandida (metapoética)” (CORREA, 2012, p. 103) e promovendo a reaprendizagem ou uma nova forma de abordar a leitura do poema. É um contributo para “uma ascensão do público a padrões mais altos de exigência” no consumo da oferta cultural e educativa (CAMPOS *apud*. MATOS, 2002) e cuja forma evoluiu, desde 1951, do “caráter geométrico dos poemas, característico do auge da vanguarda, [até os] novos suportes [que] integram a obra (recortes de jornais e revistas, embalagens de produtos etc.), [fazendo] uso da cor” até voltar à forma do verso, mantendo “os valores de inovação, a condensação poética e a metalinguagem, herdadas da vanguarda” (CORREA, 2012, pp. 103-104).

Com uma carreira plena de reconhecimento e tendo promovido sua poesia em todos os meios que lhe eram contemporâneos, Augusto de Campos encontrou na internet

um lugar natural para lançar as suas premissas criativas. O seu *website* oficial, criado em 2007, segue disponível⁸, e ele expandiu sua presença digital a outros canais: o seu canal youtube (lingua viagem), com 315 subscritores e 27 vídeos; o perfil de Facebook, com 5098 seguidores; e o seu perfil de Instagram, @poetamenos, que conta com 21300 seguidores. É nesta última plataforma, de carácter visual e capaz de incluir pequenos vídeos, que o poeta tem conseguido maior alcance com as suas publicações, que incluem novos poemas inéditos, *ready-mades*, contrapoemas e agitprops ou retrospectivas pessoais e da sua obra édita. Adicionalmente, publica intraduições de partes de obras de outros autores de vanguarda, como Salvatore Quasimodo, Machado de Assis e até da Constituição, respondendo ao “conturbado momento político brasileiro” (CAMPOS, 2019, p. 145), usando a linguagem publicitária e da *websocial* (CONDE, 2019, p. 12).

É pelo seu exercício de liberdade que lhe tem sido restrito o espaço nos jornais, encontrando nas redes sociais os meios para obter uma difusão imediata das suas mensagens junto de um grande público (CAMPOS, 2019, p. 145). Esse facto, na análise da sua obra, obriga a um maior detalhe na investigação dos acontecimentos próximos das datas de publicação nesses espaços. Na era do ultramoderno (CAMPOS, 2015b, p. 501), Campos

continua a defender o paideuma concreto, “relacionando com a história literária em que o olhar amplo do panorama, a observação de traços gerais de uma época, dessem lugar ao filtro apertado por

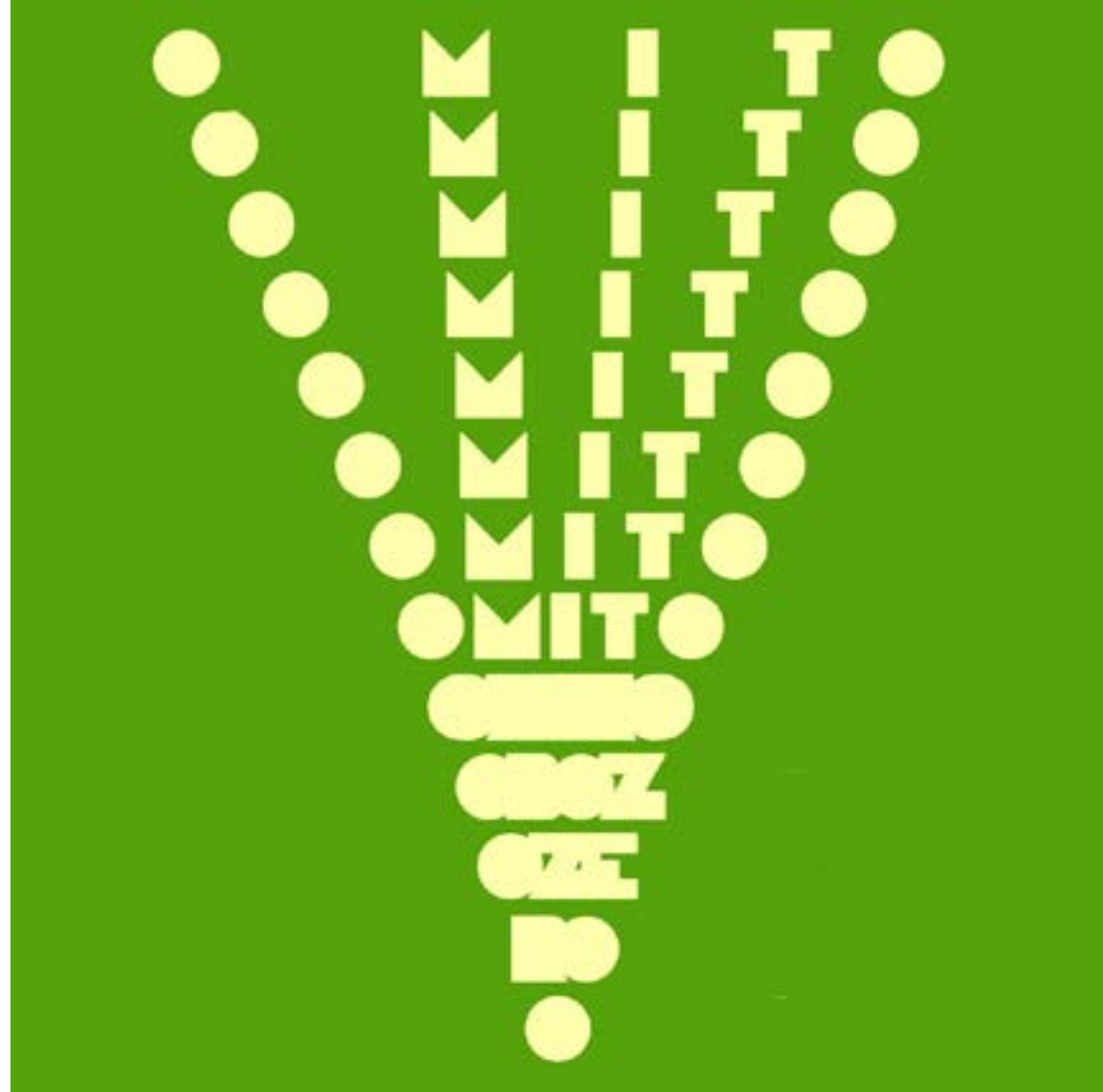


FIGURA 12.
“O MITO”, de Augusto de Campos, publicado no início de 2019, comprova a vivacidade e a necessidade de se promover uma poesia de combate ao espírito acrítico.

onde passa apenas aquilo que interessa reivindicar como valor para a produção do presente, entendida em chave combativa”, advertindo para os perigos da “adesão automática imposta pelos memes e palavras de ordem das disputas políticas nas redes sociais” (CONDE, 2019, p. 13, 15).

“O MITO”, desenhado pelas letras de Baby Teeth, foi publicado a 3 de janeiro, dois dias depois de Jair Bolsonaro tomar posse como Presidente do Brasil, e apropria-se “do epíteto utilizado pelos [apoiantes] do capitão para saudá-lo” durante a campanha eleitoral presidencial (CONDE, 2019, p. 13). A operação macrotipográfica em forma triangular invertida é suportada pela gestão microtipográfica em que o espaço entre letras é reduzido até surgirem novos vocábulos, como “OMITO”, “OMITO O MITO”, “OBOZO”, até que seja condensado, num círculo perfeito, um zero, uma bola, numa reminiscência à outradição de “Brazilian Football” (1964), publicado em outro (CAMPOS, 2015a). Ainda nessa leitura, próxima do Estado Novo Brasileiro, o círculo é o símbolo da censura, usado para evitar a conspiração dos cidadãos durante o consumo de bens culturais e de entretenimento. “O BOZO” é, ainda, o nome de um popular palhaço que tinha um programa de TV direccionado ao público infantil no período de

1980 a 1991. O mito é omitido pela operação tipográfica, mas, em sentido inverso de leitura, macrotipograficamente olhamos para um V, de “vaia” que é transferida pelo poeta de Dilma Rousseff para a *Folha de S. Paulo* e Jair Bolsonaro⁹. Na sua base tem um “o”, de ovo, que, na perspectiva de Miguel Conde, pode ser entendido como “um buraco e fim de linha” ou “um ovo de onde o mito eclode [associação que nos remeteria, por sua vez, ao tropo do fascismo como a cria do ovo de uma serpente]” (CONDE, 2019, p. 14).

Na introdução de outro, Augusto de Campos afirma que “chegou muito tarde a um mundo muito novo”. Talvez seja esta uma resposta para a naturalidade com que o poeta participa nesse espaço virtual, mas não deixa de ser curioso que este seja um encontro do “novo com o velho”, dada a popularidade da rede entre os mais jovens e a continuação do trabalho de catequização do grande público para as vanguardas literárias.

Ao longo deste artigo, foram apresentadas algumas das estratégias usadas por Augusto de Campos para, pela macro e microtipografia, operar parte da materialidade literária dos seus poemas que se apresentam na tensão entre forma e conteúdo. Essa intrínseca relação foi coerentemente promovida pelos poetas concretos, incorporando, no lugar do verso, também o espaço para os elementos sonoros e visuais. Dessa forma, é natural que

nos, novos *media*, “a materialidade textual e as interpretações de leitura tornam-se entrelaçadas na exibição configurada e na forma percebida” (PORTELA, 2013, p. 366). A percepção e descodificação dos poemas de Augusto de Campos decorre num processo iterativo em que, ao longo da leitura, encontra-se a legibilidade do texto e o seu conteúdo, enquanto promove e questiona a capacidade de interpretação e de aprendizagem do leitor ao longo do eixo de significação. É um processo de exploração e explosão linguística que resulta em uma experiência, ao invés de explicitá-la verbalmente, num processo iterativo e cognitivo que conduz o leitor ao sentido do texto.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi desenvolvido no âmbito do projecto de investigação “ReCodex: Formas e Transformações do Livro (2015-2022)” do Grupo Mediação Digital e Materialidades da Literatura do Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Universidade de Coimbra, Portugal. O autor gostaria de agradecer aos orientadores Prof. Doutor Manuel Portela e Prof. Doutor Jorge dos Reis pelo apoio dado à presente investigação. O autor agradece, ainda, à FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, que financiou esta investigação com a bolsa PD/BD/113768/2015.

NOTAS

1. Cf. EISELLE et al. (2017, pp. 21, 322-323), REIFSCHNEIDER (2011, p. 248), HILDER (2016, p.113) e BIERMA (1985, p. 56)
2. Cf. LIPOVETSKY; SERROY (2014).
3. Essa expressão deriva de uma campanha publicitária ao sabonete “Lux”. Quando Hollywood começou a ser um negócio lucrativo, o setor corporativo perspectivou no cinema uma forma de se promover a partir das âncoras que estrelavam no grande ecrã. Dessa forma, a Lever Brothers, hoje Unilever, a partir dos anos 1930 até ao final dos anos 1980, promoveu o seu produto recorrendo a atrizes, como Marilyn Monroe, Judy Garland ou Grace Kelly, que eram adoradas pelo grande público, para formular o slogan “nove em cada dez estrelas de cinema usam o sabonete Lux”. Assim, “uma entre dez estrelas” é um antislogan para um Brasil que rejeita tanto o embargo americano a Cuba como as esmolas americanas para se sujeitar a esse neocolonialismo.
4. A intenção do projecto gráfico era usar uma bola de gude sobre a imagem de um ânus, revelando à censura um outro olho. As fotografias não conseguiam atingir uma composição agradável para a capa do álbum, e a solução visual mais próxima foi usar uma boca segurando a bola de gude. Dada a morfologia da face, tornou-se mais fácil obter um grande plano desses elementos sem que fossem identificadas as áreas circundantes ao ânus. A presença da obra de Augusto de Campos nesse álbum marca também a continuação de uma relação próxima do poeta com a música popular brasileira, ainda antes do movimento Tropicália se formar a partir da influência da poesia concreta.
5. Referimo-nos às experiências em holografia e computação gráfica dos anos 1980 e 1990 e aos clip-poemas em tecnologia flash na primeira década do século XXI. A transcrição de Erthos A. de Souza sobre o poema “cidade/city/cité”, em 1974, é o alicerce da transcendência medial de vários poemas de Augusto de Campos.
6. O poema inicialmente foi composto com a tipografia Futura *Light*.

7. Cf. SANTOS; FONTES (2018).
8. Ver www.augustodecampos.com.br.
9. Cf. SALGADO (2016); CONDE (2019).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGRA, Lucio. De Não em Não, o “Eco no Escuro”. In SÜSSEKIND, Flora; Guimarães, Júlio C. (ed.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, pp. 179-205.

AGUILAR, Gonzalo. O olhar excedido. In SÜSSEKIND, Flora; Guimarães, Júlio C. (ed.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004,

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira**. São Paulo: EduSP, 2005.

AVILA, Affonso. Carta do Solo - poesia referencial. **Invenção**, n. 2, São Paulo, 1962, pp. 55-60.

ÁVILA, Carlos. (2006). “Invenção” – Uma reedição necessária. **O Eixo E a Roda**, v. 13, 2006, pp. 95-101.

BENJAMIN, Walter. The Author as Producer. 1934. In JENNINGS, Michael W.; EILAND, Howard; SMITH, Gary (eds.). **Selected Writings** - Volume 2, Part 2 1931-1934. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 768-782.

BIERMA, Tineke. **Concrete poetry: the influence of design and marketing on aesthetics**. Master of Arts in German. Portland State University, USA, 1985.

BILL, Max. Continuity and Change. In BILL, Max. **Architecture Words 5: Form, Function, Beauty = Gestalt**. London: Architectural Association London, 1953, pp. 71-80.

BRINGHURST, Robert. **The Elements of Typographic Style**. 4 ed. Vancouver: Hartley & Marks, 2013

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta** – textos críticos e manifestos 1950-1960. 5.^a ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de. **Entrevista de Cadão Volpato na Balada Literária /** Manu Sobral (realizador), David Vivade (editor), 2011.

CAMPOS, Augusto. **Viva Vaia - poesia 1949 - 1979**. São Paulo, Brasil: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto. **Outro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015a.

CAMPOS, Augusto. **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**. São Paulo: Editora Schwartz, 2015b

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. **plano-pilôto para poesia concreta**. São Paulo, 1956.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. **Mallarmé**. 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

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

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

CONDE, Miguel. Pela via “augusta” do poema e da política. **Suplemento Pernambuco**, Especial Augusto de Campos, nº 159, maio 2019, pp. 12-15.

CORREA, Thiago M. (2012). **A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos**. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral). 111f. – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

DUPRAT, Rogério. Em torno do «pronunciamento». **Invenção**, nº 3, São Paulo, 1963, pp. 7-11.

EISELE, Petra; LUDWIG, Annete; NAEGELE, Isabel. **Futura: The Typeface**. Londres: Laurence King Publishing, 2017.

FERRAZ, Marcos Grinspum. Augusto de Campos abre nova exposição e chama o momento atual do Brasil de “deplorável”. **ARTE!Brasileiros**, 27 mar 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/topo/augusto-de-camposabre-nova-exposicao-e-chama-o-momento-atual-do-brasil-de-deploravel/>. Acesso em: 14 jul 2019.

FIORATTI, Gustavo. Augusto de Campos confronta prisão de Lula e política da direita em mostra. **Folha de S. Paulo**, 31 mar 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/insatisfacao-orienta-mostra-deaugusto-de-campos.shtml>. Acesso em: 14 jul 2019.

GAGLIANONE, Isabela. Filósofos e literatos que pontuam Mallarmé como o principal marco de ruptura com a poesia progressa. **O Benedito**, 26 Jun 2015. Disponível em: <https://obenedito.com.br/filosofos-e-literatos-que-pontuam-mallarme-como-oprincipal-marco-de-ruptura-com-poesia-progressa/>. Acesso em: 24 ago 2018.

GRÜNEWALD, José Lino. Viver o cinema ou Godard ou A objectividade total. **Invenção**, n. 4, São Paulo, 1964.

HALEY, Allan; POULIN, Richard, SEDDON, Tony; LEONIDAS, Gerry; SALTZ, Ina; HENDERSON, Kathryn; ALTERMAN, Tyler. **Typography Referenced**. Beverly, MA: Tockport Publishers, 2012.

HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

HILDER, Jamie. **Designed Words for a Designed World: The International Concrete Poetry Movement, 1955-1971**. Londres: McGill-Queen's University Press, 2016.

HOCHULI, Jost. **Detail in Typography**. 2nd ed. Londres: Hyphen Press, 2009.

Itaú Cultural. **Fantasia Exata - Waldermar Cordeiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.

JACKSON, D. J. Augusto de Campos e o trompe-L'oeil da poesia concreta. In SÜSSEKIND, Flora; Guimarães, Júlio C. (ed.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, pp. 11-36.

JACKSON, Kenneth D.. Introduction: POEM/ART Brazilian Concrete Poetry. **CiberLetras**: revista de crítica literaria y de cultura, nº 17, 2007.

JORGE, Gerardo. La ciudad en la poesía de Augusto de Campos: del conjuro y la ciudad-falansterio a la ciudad moderna pero babélica. **Confluence**, 3(2), 2011, pp. 197–217.

REBECHI JUNIOR, Arlindo. Entre o marco histórico e a dialética da maledicência: a polêmica entre Roberto Schwarz e Augusto de Campos em torno do poema “Póstudo.” **Diadorim** – Revista Científica Do Programa De Pós-Graduação Em Letras Vernáculas, 5, 2009, pp. 11-26.

KHOURI, Omar. A Poesia do Grupo Noigandres não nasce Concreta: torna-se. Escritos de Lisboa, 12, dez 2015. Disponível em: <http://www.nomuque.net/escritosdelisboa/uncategorized/12-a-poesia-do-grupo-noigandres-nao-nasce-concretatorna-se/>. Acesso em: 12 out 2017.

LEDESMA, Eduardo. Lembras-te de quando era tudo diferente?. **Luso-Brazilian Review**, 55(1), 2018, pp. 51-84.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **O capitalismo estético na era da globalização**. Lisboa: Edições 70, 2014.

LISPECTOR, Clarice. A Maçã no escuro. 4.^a ed. Rio de Janeiro, Brasil: Paz e Terra, 1974.

LUPTON, Ellen. **The Designer as Producer**. 2010 Disponível em: <http://elupton.com/2010/10/the-designer-as-producer/>. Acesso em: 29 abr 2020.

MARCOLINO, Francisco F. V. Antirretórica do menos: A poesia pós-concreta de augusto de campos. 190 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

MATOS, Cláudia N. de. Augusto de Campos - Entrevista. **Gragoatá**, 7(12), pp. 7-22, 2002.

MELO E CASTRO, E. M de. **Artes e Letras**. Número especial, 13 jul 1966.

PIGNATARI, Décio. Poesia de Exportação: Noticiário Internacional. **Invenção**, nº 5, 1967, São Paulo, pp. 101-118.

PLAZA, J. Arte e interatividade, autor-obra-recepção. **ARS (São Paulo)**, 1(2), 2003, pp. 9-29.

PORTELA, Manuel. Concrete and Digital Poetics. **Leonardo Electronic Almanac**, nº 14, 2006, pp. 1–11.

PORTELA, Manuel. Script Reading Emotions · The Codex and the Computer as Self-Reflexive Machines. Londres: The MIT Press, 2013.

REIFSCHNEIDER, Oto. Arte e invenção: a materialidade do concreto. **Revista Brasileira**, 7 (69), 2011, pp. 247-257.

SALGADO, Luciana S. Sobre a produção de valor: a recente circulação do poema “Viva Vaia,” de Augusto de Campos. **Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea**, 2(47), 2016, pp. 71-96.

SANTOS, Tiago; FONTES, Bruno. Montagem, Colagem, Justaposição; A Poesia Concreta como meio do Cinema. **AVANCA | CINEMA 2020**, International Conference Cinema – Art, Technology, Communication. Avanca, Portugal, 2018, pp. 125-141.

SHELLHORSE, Adam. **Anti-Literature** . The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 2017.

SOLT, Mary Ellen. **Concrete Poetry: A World View**. Londres: Indiana University Press, Bloomington, 1971.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio C. (orgs.) **Exposição Augusto de Campos** - Poemas, Publicações, Manuscritos, Vídeos e Gravações. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

TEIXEIRA, JERÔNIMO. Ruído de Fundo. In STERZI, Eduardo (org.). **do céu do futuro** – cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco editora, 2006.

SOBRE O AUTOR

Tiago Santos é Doutorando em Materialidades da Literatura na Universidade de Coimbra e membro do Centro de Literatura Portuguesa da mesma universidade. A sua investigação actual debruça-se sobre o uso expressão da tipografia e da letra tipográfica na obra poética de Augusto de Campos. Tem como interesses adicionais de investigação a intersecção entre arte e tecnologia, cinema, *branding*, tipografia e design de comunicação. É licenciado e pós-graduado em Tecnologias de Informação Visual e Mestre em Design e Multimédia pela Universidade de Coimbra.

Artigo submetido em
18 de julho de 2019 e aceito
em 26 de outubro de 2020.