



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MATHEUS WILLIAN MIGOTTO

**AUGUSTO DE CAMPOS NO SÉCULO XXI:
ANÁLISE DE (IN/OU/EX)TRADUÇÕES**

Londrina
2023

MATHEUS WILLIAN MIGOTTO

**AUGUSTO DE CAMPOS NO SÉCULO XXI:
ANÁLISE DE (IN/OU/EX)TRADUÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira

Londrina

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

M636a Migotto, Matheus Willian.
Augusto de Campos no século XXI : Análise de (in/ou/ex)traduções / Matheus Willian Migotto. - Londrina, 2023.
173 f. : il.

Orientador: Miguel Heitor Braga Vieira.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.
Inclui bibliografia.

1. Poesia Brasileira - Tese. 2. Poesia Visual e Concreta - Tese. 3. Tradução Intersemiótica - Tese. 4. Augusto de Campos - Tese. I. Vieira, Miguel Heitor Braga. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

MATHEUS WILLIAN MIGOTTO

**AUGUSTO DE CAMPOS NO SÉCULO XXI:
ANÁLISE DE (IN/OU/EX)TRADUÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira (Orientador)
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Almir Aquino Correa (Membro)
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani (Membro)
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 29 de setembro de 2023.

A João, Cleide e Jandyra,
com amor.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira, meu orientador, pela condução nestes trabalhos, parceria e compreensão nos grandes momentos de dificuldade.

Aos meus pais, pelo apoio sem o qual não poderia concluir esta jornada.

A Augusto de Campos, pela inestimável contribuição à literatura e à arte brasileiras, pela honra e o prazer de poder estudá-lo.

À CAPES – Coordenação de Apoio à Pesquisa, a quem devo o suporte financeiro para realização de grande parte desta pesquisa.

Está ali. Imóvel e silencioso,
a um passo da síncope e do gozo.
Ali está. Heráldico emblema
– o signo incógnito do poema.

Ivan Junqueira

Fazer tradução toca no que há de mais
profundo na criação. Traduzir é pôr a olho nu
o traduzido, tornar visível o concreto do
original, virá-lo pelo avesso.

Julio Plaza

A minha maneira de amá-los é traduzi-los.
Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica
de Oswald de Andrade: só me interessa o
que não é meu. Tradução para mim é
persona. Quase heterônimo. Entrar dentro
da pele do fingidor para refingir tudo de novo,
dor por dor, som por som, cor por cor. Por
isso nunca me propus traduzir tudo. Só
aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que
minto que sinto, como diria, ainda uma vez,
Pessoa em sua própria persona. Outrossim,
ou antes, outronão: tradução é crítica, como
viu Pound melhor que ninguém. Uma das
melhores formas de crítica. Ou pelo menos a
única verdadeiramente criativa, quando ela –
a tradução – é criativa.

Augusto de Campos

RESUMO

MIGOTTO, Matheus Willian. **Augusto de Campos no século XXI**: análise de (in/ou/ex)traduções. 2023. 173 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

Augusto de Campos é o único dos três poetas fundadores do concretismo brasileiro ainda vivo. Internacionalmente conhecido e estudado, já recebeu dois prêmios Jabuti, o prêmio Pablo Neruda, o Grande Prêmio de Poesia Janus Pannonius, a Grã-Cruz da Ordem do Mérito Cultural e o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Dada a relevância do escritor, sua extensa produção e contribuição à literatura brasileira, este trabalho objetiva investigar as “intraduções” mais recentes de Augusto de Campos e os diferentes processos de tradução intersemiótica nelas envolvidos. Tais trabalhos são recriações, reconfigurações, traduções criativas, ou como denominou Haroldo de Campos, “transcrições”, realizadas por Augusto de Campos a partir de diferentes sistemas sógnicos, podendo contar como textos-fonte, inclusive, obras artísticas não verbais. Assim, esta pesquisa pretende responder à seguinte questão: nos textos analisados, quais os elementos semióticos e as relações estabelecidas entre eles que permitem transladar signos e interpretantes de uma obra para outra, e que correspondência subsiste, em maior ou menor grau, entre ambas? Para tanto, são utilizados, principalmente, os conceitos de semiótica de Charles Sanders Peirce [1931;1935]/(2010), de tradução intersemiótica de Julio Plaza [1987]/(2010) e de transposição intersemiótica e intermedialidade explorados por Clüver [1989]/(2006). Para a consecução dos objetivos propostos, este trabalho se divide em três capítulos. No primeiro, é abordada a trajetória de Augusto de Campos, suas premiações e uma fortuna crítica da obra mais recente do autor. No segundo, apresentam-se as teorias de tradução, semiótica americana e intermedialidade que embasam a investigação dos textos que compõem o *corpus* desta pesquisa. No terceiro, realizam-se a discussão e a análise dos referidos textos. Por fim, são sugeridos alguns caminhos de continuidade para esta pesquisa tanto no sentido de aprofundamento do *corpus* quanto no uso de outras abordagens para estudo de uma poemática que, ao longo de toda sua história, não se deixa conter por nenhum formato, mas que se apropria das mídias e tecnologias emergentes, sempre atualizando suas formas de expressão e criando novos signos e inter-relações.

Palavras-chave: Augusto de Campos; poesia visual e concreta; tradução intersemiótica; semiótica peirceana.

ABSTRACT

MIGOTTO, Matheus Willian. **Augusto de Campos in 21st century**: analysis of (in/ou/ex)translations. 173 p. Dissertation (Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

Augusto de Campos is the only surviving member of the three founding poets of Brazilian concretism. Internationally known and studied, he has received two Jabuti awards, the Pablo Neruda Prize, the Janus Pannonius Grand Prize for Poetry, the Order of Cultural Merit Grand Cross, and the title of Doctor Honoris Causa by Universidade Federal Fluminense (UFF). Given the relevance of the writer, his extensive production, and his contribution to Brazilian literature, this work aims to investigate the most recent “intranslations” by Augusto de Campos and the various intersemiotic translation processes involved therein. These works are re-creations, reconfigurations, creative translations, or as Haroldo de Campos termed them, “transcreations”, conducted by Augusto de Campos using different systems of signs, including nonverbal artistic works as source texts. Thus, this research seeks to answer the following question: in the analyzed texts, what are the semiotic elements and the established relationships among them that allow the transfer of signs and interpretants from one work to another, and what correspondence exists, to a greater or lesser degree, between both? To this end, we primarily recur to the concepts of semiotics theories by Charles Sanders Peirce [1931;1935]/(2010), intersemiotic translation by Julio Plaza [1987]/(2010), and intermediality and intersemiotic transposition by Clüver [1989]/(2006). Hence, this work is divided into three chapters. The first one addresses Augusto de Campos' trajectory, his awards, and a critical reception of his most recent work. In the second chapter, we present the translation, semiotics, and intermediality theories that underpin the texts' investigation in the research. In the third chapter, we conduct the discussion and analysis of these texts. Finally, we suggest possible paths for further research, both in terms of deepening the *corpus* and utilizing other approaches to study a poetry which, throughout its history, defies containment within any format but makes use of emerging media and technologies, continually updating its forms of expression and creating new signs and interrelationships.

Keywords: Augusto de Campos; visual and concrete poetry; intersemiotic translation; peircean semiotics.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 – Tradução de Augusto de Campos para o Jornal de São Paulo	10
Figura 2 – Capas das revistas Noigandres e Invenção	12
Figura 3 – Augusto de Campos recebendo premiações.....	15
Figura 4 – Montagem com manchetes de jornais sobre a poesia concreta	18
Figura 5 – “poema bomba” e “código”.....	20
Figura 6 – Algumas publicações recentes sobre Augusto de Campos	26
Figura 7 – Dois poemas inéditos de Augusto de Campos.....	28
Figura 8 – Recorte da crítica recente sobre a obra de Augusto de Campos	32
Figura 9 – Tricotomia Fundamental de Peirce.....	36
Figura 10 – Tríade fundamental e relações com o signo.....	45
Figura 11 – Representação tridimensional das dez classes de signo.....	46
Figura 12 – “sol de maiakóvski”	56
Figura 13 – Exemplo de tradução icônica.....	63
Figura 14 – Exemplo de tradução indicial	64
Figura 15 – Exemplo de tradução simbólica	66
Figura 16 – “lunograma” (1972)	68
Figura 17 – Algumas remediações de poemas de Augusto de Campos.....	73
Figura 18 – Haicai de Bashô e tradução de Paulo Franchetti e Elza Doi.....	77
Figura 19 – “rã de bashô”, de Augusto de Campos.....	78
Figura 20 – Última lâmina de “o polvo (vieira)”	85
Figura 21 – Sequência completa do poema “o polvo”	86
Figura 22 – Caligramas ao longo da história	87
Figura 23 – Comparação entre os poemas “rosa de rilke” e “pluvial”.....	88
Figura 24 – “nude soul (erykah badu)”	93
Figura 25 – Cena do clipe “Window Seat”	94
Figura 26 – “ruído e “oco”.....	96
Figura 27 – Inscrições no corpo da cantora durante <i>performance</i>	98
Figura 28 – “odi et amo”	100
Figura 29 – “odiamante (catulo)”	102
Figura 30 – “olhos noite”, intradução do canto 51 de Catulo	105

Figura 31 – “alle fronde dei salici” (2018).....	107
Figura 32 – “humanimals”, intradução de e. e. cummings.....	110
Figura 33 – “o pó de tudo” e “ <i>omaggio a scelsi</i> ”	113
Figura 34 – Fotografia de Giacinto Scelsi tocando piano	114
Figura 35 – “ <i>occhiocanto</i> (omaggio a scelsi 2)” digitalizado em 16 bits (256 tons).115	
Figura 36 – “canção noturna da baleia” (1990) e “caracol” (1960)	117
Figura 37 – Conformação da grade de pixels de “ <i>occhiocanto</i> ”	119
Figura 38 – “ <i>occhiocanto</i> ” em 88 (esquerda) e 12 tons de cinza (direita)	121
Figura 39 – Sonorização da imagem de “ <i>occhiocanto</i> ”	122

QUADROS

Quadro 1 – Correspondência das tricotomias peirceanas por Pignatari	37
Quadro 2 – Exemplos de primeiridade, secundidade e terceiridade (continua).....	44
Quadro 3 – As dez tricotomias peirceanas e seus signos	46
Quadro 4 – Classificação dos signos, relações e exemplos.....	47

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
SOBRE OS OMBROS DE UM GIGANTE	8
1.1 NOIGANDRES E INVENÇÃO	10
1.2 PRÊMIOS E HOMENAGENS	14
1.3 FORTUNA CRÍTICA SOBRE A OBRA MAIS RECENTE DE AUGUSTO DE CAMPOS	16
TRADUZINDO O INTRADUZÍVEL	33
2.1 ALGO SOBRE SEMIÓTICA PEIRCEANA	34
2.1.1 O signo e suas relações	35
2.1.2 Os tipos de objeto	40
2.1.3 O interpretante e seus níveis	42
2.1.4 Uma síntese das tricotomias e classificações do signo	44
2.2 OS DIFERENTES TIPOS DE TRADUÇÃO	48
2.2.1 Tradução intralingual e interlingual	49
2.2.2 Transcrição e tradução de poesia	51
2.2.3 Tradução intersemiótica ou transmutação	59
2.2.4 “Ganhos” e “Perdas” no Processo de Tradução	67
2.2.5 Intermidialidade e transposição intersemiótica	69
SIGNOS EM CONVERSÃO	76
3.1 DESCOBRINDO A “RÃ DE BASHÔ”	76
3.1.1 Visualidade e iconicidade	78
3.1.2 Som e indicialidade	81
3.1.3 Dimensão verbal e etimologia	82
3.2 DESCAMUFLANDO “O POLVO”	84
3.2.1 Caligramas e impressões visuais	87
3.2.2 História, mito e biologia	90
3.2.3 Multimidialidade e mais	91
3.3 DESNUDANDO “NUDE SOUL”	92
3.3.1 <i>Performance</i> , visualidade e pensamento de grupo	94
3.3.2 O verbo sobre um chão de giz	96
3.4 DESCORTINANDO CATULO	99
3.4.1 Um estudo em vermelho e verde	99
3.4.2 Demiforma, meiotexto	102
3.4.3 <i>Lumina nocte</i>	104
3.5 DESBRAVANDO OS INÉDITOS	106
3.5.1 “ <i>Alle fronde dei salici</i> ”	107
3.5.2 “Humanimais”	109
3.6 DESVENDANDO “OCCHIOCANTO (OMAGGIO A SCELISI 2)”	112
3.6.1 O pixel como agente estrutural	116
3.6.2 Uma investigação cabalística	119

CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
(DES)ENLACES	123
CAMINHOS TRILHADOS E A TRILHAR	125
REFERÊNCIAS	128
APÊNDICES	138
APÊNDICE A – BIBLIOGRAFIA DE AUGUSTO DE CAMPOS	139
APÊNDICE B – PRINCIPAIS TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE AUGUSTO DE CAMPOS	154

INTRODUÇÃO

A poesia há de reexistir resistindo.

– Augusto de Campos

O primeiro passo para esta pesquisa, que constitui um pequeno recorte do extenso trabalho de Augusto de Campos, foi dado em meados de 2005, durante o período em que cursava graduação em Engenharia Elétrica. Visitando as bibliotecas da universidade, entre as aulas de Cálculo I e Circuitos Digitais, muito distante das sessões de exatas, fui magnetizado – com o perdão do trocadilho – pela *Despoesia* (1994) de Augusto de Campos. Em seguida, me atraíram também: *Poesia Pois é Poesia* (2004), de Décio Pignatari, *2 ou + Corpos no Mesmo Espaço* (1997), de Arnaldo Antunes e *Distraídos Venceremos* (1987), de Paulo Leminski, dentre tantos outros livros que estabeleceram fortíssima ligação eletroquímica com meu organismo engenheiro-poético.

Dezoito anos depois, o crescente interesse pela poesia visual e concreta culminou no desenvolvimento deste trabalho, que objetiva investigar – sem o intuito de exaurir – as traduções de Augusto de Campos e os diferentes processos de tradução intersemiótica empregados para a criação dos poemas por ele chamados de “intraduções”, “outraduções” e “extraduções”. Esses trabalhos artísticos são recriações, traduções criativas, traduções-arte, poesia de invenção, ou como denominou Haroldo de Campos, “transcrições”, praticadas por Augusto de Campos, desde 1974 até os dias correntes, utilizando as mais diversas fontes de linguagem. Nas palavras do próprio poeta: “um tipo especial de tradução em que reconfiguro com liberdade gráfica o texto original. Daí ‘in-tradução’ (mais um não) e ‘intra-dução’ (uma viagem ao interior do texto), sugerindo ainda a ideia de tradução de um poema

‘intraduzível’” (Perpetuo, 2005, p. E3).

Diferentemente do que Jakobson (1991, p. 65) definiria apenas como uma tradução interlingual, tais “intraduções” configuram recriações a partir de diferentes sistemas sígnicos, não necessariamente envolvendo obras em outros idiomas, mas podendo contar como textos-fonte, inclusive, obras artísticas não-verbais, tais como o poema “*nude soul*”, inspirado em uma *performance* da cantora Erykah Badu, e o poema “o polvo”¹, que é construído utilizando trechos de um sermão do Pe. Antônio Vieira sem o emprego da tradução interlingual.

Na perspectiva de Gonçalo Aguilar (2005, p. 282), a intradução seria a “aplicação de critérios intersemióticos que, mediante manipulações visuais, acentuam valores icônicos do texto”. Ele também define alguns procedimentos comumente empregados nesse tipo de tradução, tais como: “o recorte de unidades arbitrárias [...], o uso de critérios visuais, a interpretação mediante tipografias, a atribuição de novo título e o *pastiche*”. Tais operações semióticas, todavia, como lembra Plaza (2010, p. 12), estão no cerne, mas não se confundem com as práticas de tradução intersemiótica. Estas se distinguem daquelas por meio da atividade intencional e explícita da tradução.

Não obstante, para além das definições e estruturas que compõem as intraduções, o movimento de poesia concreta preocupou-se, desde o início, com a perspectiva de que a tradução de poesia é inseparável de uma prática literária autoral. O que foi refletido tanto na escolha dos autores vanguardistas traduzidos, quanto nos procedimentos de tradução, que viriam a gerar novas formas e gêneros poéticos (Mello, 2020, p. 152).

Portanto, sob os prismas da semiótica americana, da intermedialidade e da tradução criativa, esta pesquisa pretende responder à seguinte questão: nos textos analisados, quais os elementos semióticos e as relações estabelecidas entre eles que permitem transladar signos e interpretantes de uma obra para outra de forma que ainda haja correspondência, em maior ou menor grau, entre ambas? Ou seja, quais signos e interpretantes surgem ou são deixados nesse processo e quais novas relações são criadas entre texto-fonte e texto-alvo?

Desse modo, parte-se das seguintes premissas: a) a criação desses poemas

¹ Optou-se por manter a grafia do nome de todos os poemas da mesma forma que Augusto de Campos os apresenta em seus livros, sempre com letra minúscula.

não se limita à tradução intersemiótica, mas ocorre necessariamente por meio dela; b) essas traduções se dão por diferentes processos e tipologias; c) os poemas criados (textos-alvo) não apenas transportam signos entre diferentes sistemas, mas geram novos signos e estabelecem outros diálogos com os textos-fonte.

Cabe esclarecer também ao que este trabalho não se propõe. Uma vez que a semiótica não é prescritiva, ou seja, não indica qual método de tradução deve ser usado para cada caso, ou como melhor define Volli (2007, p. 206): “não produz modelos úteis para o ato concreto de traduzir, e sim instrumentos adequados à análise daquilo que acontece em um processo tradutivo”, é por esse último caminho que seguirá esta pesquisa.

E por que Augusto de Campos? O desenvolvimento deste estudo se justifica, primeiramente, pela relevância literária do autor. Campos é o único dos três poetas fundadores do concretismo brasileiro ainda vivo. Neste ano, o escritor completou 92 anos de vida e 72 de carreira. Internacionalmente conhecido e estudado, já recebeu dois prêmios Jabuti, o prêmio Pablo Neruda, o Grande Prêmio de Poesia Janus Pannonius, a Grã-Cruz da Ordem do Mérito Cultural e, mais recentemente, o título de Doutor Honoris Causa, outorgado pela Universidade Federal Fluminense. Muito além de cofundador do movimento concretista e do grupo Noigandres em 1952, juntamente com seu irmão Haroldo e Décio Pignatari, Augusto de Campos é poeta, ensaísta, crítico literário e profícuo tradutor. Seu trabalho literário influenciou e influencia não apenas artistas das gerações seguintes (inclusive este pesquisador), como estudiosos e acadêmicos, vide a quantidade de artigos científicos, capítulos de livros, dissertações de mestrado e teses de doutorado que tratam de sua obra. Estudar Augusto de Campos se faz necessário porque é – por sua longa trajetória profissional, extensa produção e contribuição ímpar à literatura – revisitar e compreender a poesia brasileira moderna e contemporânea no que há de mais inovador quanto forma e interfaces entre literatura e mídias.

Em segundo lugar, a produção acadêmica sobre Augusto de Campos, apesar de prolífica, ainda possui vasta seara a ser explorada sob os olhares da semiótica e da tradução intersemiótica, principalmente quanto a seus trabalhos mais recentes, como os contidos no livro *Outro*, de 2015, e no novíssimo Livro-CD *Entredados*, de 2022, em parceria com o músico Cid Campos. Esse tema, com enfoque na literatura, tem recebido contribuições de alguns pesquisadores na última década, como Queiroz e Aguiar (2010), da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), que entendem que

a tradução intersemiótica contribui sob diversos modos para a desautomatização da prática de leitura. Em suas próprias palavras, “ela envolve uma visão crítico-pragmática de distintos sistemas de linguagem ao propor o uso comparado de signos muito diferentes” (Queiroz; Aguiar, 2010, p. 11).

Conquanto, mesmo as publicações mais recentes – inclusive em âmbito internacional sobre poesia concreta, visual e sobre a obra de Augusto de Campos –, insistem em não explorar as produções mais novas do autor, tais como: *Anti-literature: The Politics and Limits of Representation in Modern Brazil and Argentina* (2017), *The Translation and Transmission of Concrete Poetry* (2020), e *Concrete Poetry: a 21st-century Anthology* (2021). Adicionalmente, embora exista um sólido referencial teórico em semiótica para a análise de imagem, há ainda uma lacuna de aplicação desse conhecimento voltado ao estudo da poesia visual e suas vertentes.

Portanto, novos olhares sobre uma poesia tão rica e significativa para a literatura brasileira contemporânea, e com tantas interfaces com outras manifestações artísticas, permitirão também a observação e discussão críticas não só de relações entre mídias, mas também entre texto e sociedade. Tal paradigma conduz a um terceiro ponto: analisar, interpretar e desvendar essa complexa trama de relações e significados entre textos e contextos, configura verdadeiro desafio para o pesquisador. Todavia, quanto maiores os obstáculos ao se enveredar pela obra de tradução de Augusto de Campos, maiores também as descobertas, pois “quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação” (Campos, H., p. 35).

Por fim, em destaque nas palavras de Clüver (2006, p. 130), uma última justificativa para este trabalho: “estudar um poema por meio de uma tradução que também é um poema nos conduzirá a *insights* que não ocorrem de nenhuma outra maneira, e que são obtidos através de um engajamento criativo, que é diferente do envolvimento como análise crítica”.

Para tanto, serão utilizados os conceitos de semiótica estabelecidos por Charles Sanders Peirce (2010) e sucedidos nas perspectivas dos brasileiros Décio Pignatari [1987]/(2017) e Lucia Santaella (1995), e dos italianos Ugo Volli [2000]/(2007) e Umberto Eco [2003]/(2007); de tradução intersemiótica, definido pelo linguista Roman Jakobson [1959]/(1991) e, posteriormente, explorado e aplicado por Julio Plaza [1987]/(2010) na tradução de poemas concretos e visuais; de transposição intersemiótica estudado por Claus Clüver (2006); de intermedialidade na perspectiva

de Irina Rajewsky [2005]/(2012); de remediação e hipermediação tratados por Bolter e Grusin (2000); e de animaverbivocovisualidade (AV3) desenvolvido por Miranda e Simeão (2014), para citar apenas alguns dos principais autores que embasam esta pesquisa.

Para a consecução dos objetivos propostos, este trabalho foi dividido em três capítulos. No primeiro, é abordada a trajetória de Augusto de Campos, sua obra e suas premiações, feito um resgate histórico pontual do concretismo e um levantamento da fortuna crítica com enfoque na produção mais recente do autor, buscando evitar a redundância e o didatismo tedioso. Tal resgate sobre Augusto de Campos e os rumos da poesia visual e concreta fazem-se particularmente pertinentes, pois paulatinamente os veículos de comunicação tradicional têm reduzido seus espaços de discussão, apresentação e de crítica de poesia, bem como de notícias correlatas sobre o universo literário. A título de exemplo, tem-se a quase nula divulgação midiática do importantíssimo Grande Prêmio de Poesia Janus de Pannonius, recebido por Augusto de Campos na Hungria em 2015. Fato inclusive apontado e criticado por Raquel Bernardes Campos, uma das pesquisadoras de sua obra.

No Capítulo II, apresenta-se uma revisão de alguns conceitos fundamentais da semiótica peirceana, em especial quanto à tríade signo-objeto-interpretante e as principais relações dela derivadas, os quais são apresentados na primeira parte. Na segunda parte são discutidas as teorias da tradução intersemiótica que fundamentam esta pesquisa, sua relação com os diferentes tipos de tradução e os principais processos de tradução entre sistemas sígnicos (icônico, indicial e simbólico). Também são relacionados esses processos com a tradução para mídias digitais, uma vez que alguns dos trabalhos mais recentes do autor foram publicados exclusivamente em suas redes sociais. Nos últimos anos, desde o lançamento de sua coletânea de poemas em 2015, *Outro*, Augusto de Campos tem se ocupado com a produção, principalmente, de “contrapoemas” veiculados no Facebook e no Instagram, que são textos mais engajados e de caráter veloz, como resposta aos acontecimentos sociais e políticos do momento.

Em se tratando de tradução de poemas, emergem também todas as questões relacionadas às dificuldades e desafios de se preservar no texto-alvo – tanto quanto se possa, ou se queira – a informação estética e a informação semântica do texto-fonte. Nesse sentido, Eco (2007, p. 325) elucida:

Por mais que se tente, traduzindo se diz quase a mesma coisa. O problema do quase torna-se obviamente central na tradução poética, até o limite da recriação tão genial que do quase se passa a uma coisa absolutamente outra, uma outra coisa, que com o original tem apenas uma dívida, diria eu, moral.

É nessa fronteira do “tão genial” e da “coisa outra” que se deseja operar. A definição de Umberto Eco não poderia ser mais pertinente para a intenção do que esta pesquisa pretende explorar com as traduções intersemióticas de Augusto de Campos. E sabendo que só se pode atingir o *quase*, busca-se em suas traduções ora um fragmento, ora o núcleo do texto, que se restitui não como um espelho ou um reflexo, mas como criação e novidade, como *transcrição*.

E a atividade de tradução exige, naturalmente, lidar constantemente com escolhas, o que implica em deixar de lado alguns sentidos ou gerar outros novos, uma vez que as palavras entre diferentes línguas – ou mesmo os sinônimos em uma mesma língua – não possuem sentidos exatos, idênticos, completamente sobreponíveis uns aos outros como numa forma justa. Assim, autores como Claus Clüver (2006), Haroldo de Campos [1967]/(2006) e Umberto Eco (2007), desenvolvem diferentes ideias sobre o que se decide “perder” e o que se pretende “salvar” numa tradução poética.

No terceiro capítulo, portanto, a partir das escolhas de tradução e criação de Augusto de Campos, serão analisados textos que compreendem sua produção poética nas duas últimas décadas. Mais especificamente, o *corpus* desta pesquisa abrange nove poemas publicados entre o ano 2000 e a presente data, englobando o último livro de poemas de Augusto de Campos, *Outro* (2015), e seus trabalhos mais recentes, publicados apenas digitalmente em suas redes sociais. A seleção foi realizada, além do evidente recorte cronológico, sob os seguintes critérios: a) diversidade de sistemas sógnicos dos textos-fonte, privilegiando aqueles criados a partir de diferentes códigos, ou seja, não somente inspirados em outros poemas, mas também em outros gêneros textuais e até em outras formas de expressão não-verbais; b) variedade de processos de tradução utilizados, explorando trabalhos que utilizem, tanto quanto possível, os três métodos de tradução intersemiótica propostos por Julio Plaza (2010), não se limitando, todavia, a eles.

Para além, esta pesquisa envereda – retomando a provocação de Eco –, até o “limite da recriação tão genial” em Augusto de Campos, analisando uma “outradução” que não se origina em um código verbal ou tampouco faz uso do suporte

da palavra em sua construção, mas, utilizando apenas um recorte de elementos gráficos monocromáticos e o recurso de *zoom*, converte-se em uma obra *sui generis*, permeando uma fronteira semiótica difusa entre as artes visuais, o *ready-made* e a literatura, a qual ousa desbravar.

CAPÍTULO I

SOBRE OS OMBROS DE UM GIGANTE

A poesia, para mim, sempre foi uma instância de liberdade e de protesto. Liberdade para buscar o novo e o imprevisto, protesto contra o conservadorismo que cerceia o pensamento e a imaginação.

– Augusto de Campos

Augusto Luiz Browne de Campos, nascido em São Paulo aos 14 de fevereiro de 1931 e formado em direito em 1953, aos 22 anos, pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, é poeta, tradutor, ensaísta, crítico literário e de música. Embora verdadeira, tal introdução simplista configura uma redução de brutalidade imensa à sua contribuição para a literatura brasileira e internacional. Para fazer justiça, portanto, à sua trajetória, segue uma tentativa de apresentação à altura.

Augusto de Campos é Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal Fluminense, mais recente titulação conferida ao autor, em janeiro de 2022. Dentre os mais importantes prêmios recebidos figuram dois Jabuti, o Prêmio Ibero-americano de Poesia Pablo Neruda, o Grande Prêmio de Poesia Janus Pannonius e a Grã-Cruz da Ordem do Mérito Cultural, além da recusa um Prêmio Camões de Literatura, sobre os quais tratar-se-á mais adiante.

Com seus trabalhos em tradução, já verteu para o português mais de 150 autores de pelo menos 12 idiomas diferentes, abrangendo quase três mil anos de poesia². Suas primeiras traduções foram publicadas entre 1949 e 1950, no suplemento literário do Jornal de São Paulo, antes mesmo do lançamento de seu livro de estreia *O Rei Menos o Reino* (1951). Dentre alguns dos autores contemplados em

² Cf. Vallias (2020). Pode-se verificar o belíssimo trabalho artístico e de pesquisa de André Vallias, com voz de Adriana Calcanhotto, convertido em um poema digital interativo em homenagem aos 90 anos de Augusto de Campos.

sua obra destacam-se: os franceses Mallarmé, Paul Valéry e Rimbaud; os ingleses Byron, James Joyce, John Donne, John Keats e William Blake; os americanos e. e. cummings, Emily Dickinson, Ezra Pound e John Cage; os alemães Rilke e Goethe; os russos Maiakóvski e Khlébnikov, os italianos Dante e Giacinto Scelsi, o persa Omar Khayyam; e os romanos Catulo e Virgílio.

Como ensaísta, contribuiu não apenas com as bases teóricas para a poesia concreta, *Teoria da Poesia Concreta* (1965) – obra conjunta com Haroldo de Campos e Décio Pignatari –, tampouco conteve-se com a crítica literária, *O Anticrítico* (1986), mas também enveredou-se pela crítica de música em: *Balanço da Bossa* (1968), *Balanço da Bossa e Outras Bossas* (1974), *Música de Invenção* (1998) e *Música de Invenção 2* (2016); resgatou escritores menos canônicos como Pedro Kilkerry, em *Re/Visão de Kilkerry* (1971), Patrícia Galvão, em *Pagu Vida-Obra* (1982), Ernani Rosas, em *O Enigma Ernani Rosas* (1996); e revisitou os clássicos em *Guimarães Rosa em Três Dimensões* (1970), *Os Sertões dos Campos* (1997) e *Poética de “Os Sertões”* (2010), além de muitos outros trabalhos nessa área.

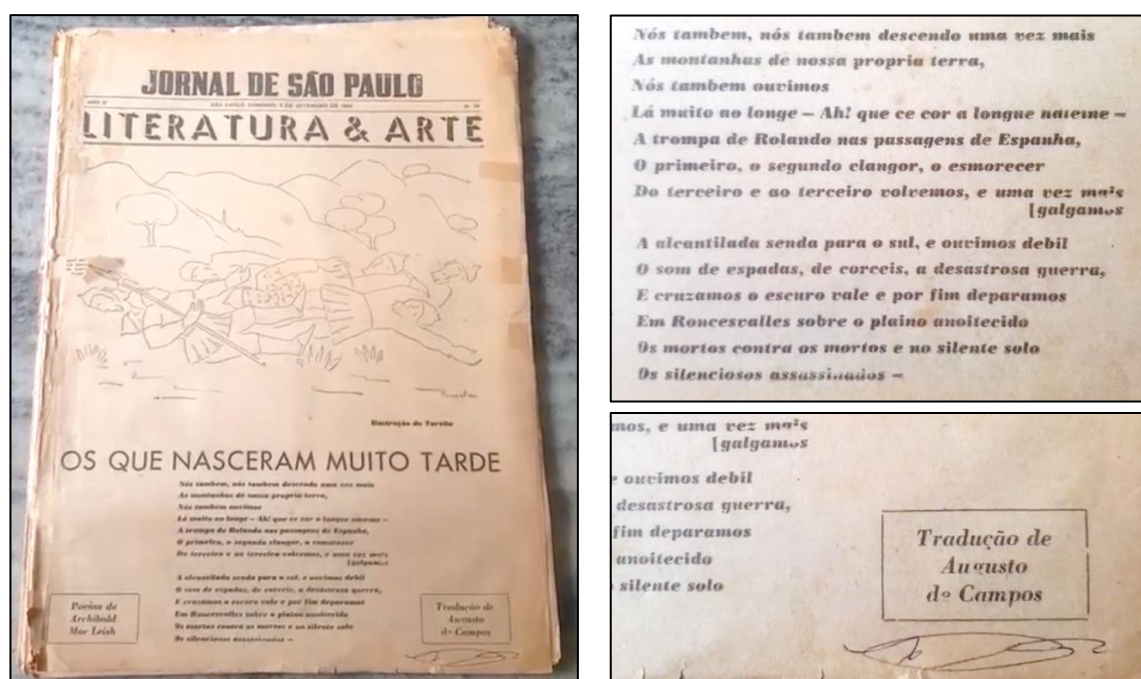
Como poeta e multiartista, em mais de 70 anos de carreira, possui vasta obra publicada em livros, revistas, antologias, exposições, entre outros formatos, como poemas-objeto e livros-CDs, a qual pode ser consultada nos Apêndices deste trabalho. Sua poesia foi reunida, em grande medida, nos livros *Viva Vaia* (1979), *Despoesia* (1994), *Não* (2003) e *Outro* (2015). Parte de sua obra poética já se encontra traduzida, em antologias, para o inglês (*An Anthology of Concrete Poetry*, 1967; *Concrete Poetry: a World View*, 1968; *Concrete Poetry: a 21st-century anthology*, 2021), o francês (*Anthologie – Despoesia*, 2002; *Poètemoins: anthologie*, 2011; e *Autre*, 2018), o espanhol (*Lenguaviaje: antologia*, 2017), o húngaro (*Hangszórképversek*, 2017), e o alemão (*Poesie: eine anthologie*, 2019).

Diferentemente de Haroldo e Décio, Augusto teve uma trajetória mais distanciada da Universidade, mas que não o impediu de atuar esporadicamente como docente, inclusive, fora do país, como quando foi convidado pela Universidade do Texas em Austin, no ano de 1971, para dar um curso semestral para alunos da graduação e da pós-graduação em Letras.

Sua carreira literária é comumente demarcada com o lançamento do primeiro livro, *O Rei Menos o Reino* (1951), todavia três anos antes, com apenas 17 de idade, Augusto de Campos publica seu primeiro poema, “Fuga”, no jornal *Notícias de São Paulo*. No ano seguinte, em 1949, publica dois poemas na *Revista Brasileira de Poesia*

– “Canto do Homem entre Paredes” e “Final” – e, em 1950, inicia os trabalhos de tradução com a publicação da versão em português do poema “Os que Nasceram Muito Tarde”, de Archibald MacLeish, para o *Jornal de São Paulo* (Figura 1). Seu livro de estreia recebeu menção honrosa no Prêmio Fábio Prado de Poesia e foi recebido com entusiasmo pela crítica paulista, que já reconhecia nele, inclusive, linguagem que inaugurava um “campo experimental” (Risério, 1989, p. 87).

Figura 1 – Tradução de Augusto de Campos para o Jornal de São Paulo



Legenda: Tradução do poema de Archibald MacLeish para o Jornal de São Paulo, 3 de setembro de 1950 (esquerda). Detalhes do poema e da assinatura de Campos (direita)

Fonte: Campos, A. (2021a)

1.1 NOIGANDRES E INVENÇÃO

Se 1951 foi a pedra fundamental para a carreira de Augusto de Campos, o ano seguinte configurou um marco para a Poesia Concreta, com a criação do grupo Noigandres e o lançamento do primeiro número, com 300 exemplares, da revista-livro de mesmo nome (Figura 2), em conjunto com o irmão Haroldo e o amigo Décio Pignatari.

O nome do grupo escolhido pelos poetas foi encontrado no Canto XX de *Os Cantos* (1954) de Ezra Pound, que por sua vez o extraiu do Canção XIII do trovador provençal Arnaut Daniel³. Curiosamente, nem Pound, nem o grupo em formação

³ Augusto de Campos traduziu o referido poema de Arnaut Daniel. A versão original e a tradução podem

conheciam o significado exato do termo. Para os concretistas, a palavra foi tomada como “sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe” (Campos, A.; Campos, H.; Pignatari, 1975, p. 193). De fato, o vocábulo *noigandres* só foi precisado pelo professor e filologista Hugh Kenner⁴ na década de 70, que descobriu tratar-se de uma aglutinação, um *portmanteau*, advindo da expressão “*d'anoi gandres*”. Sendo o termo “anoi” oriundo do francês moderno “ennui” (tédio) e “gandres”, derivado do verbo “gandir”, que significa proteger. Assim, *noigandres* seria aquilo que “protege do tédio” (Risério, 1989, p. 93). Uma feliz coincidência para a nova poesia que se apresentava perturbando qualquer placidez literária legada das últimas décadas.

Em 1953, Augusto de Campos começa a se corresponder com Ezra Pound e escreve os poemas da série *Poetamemos*, primeira manifestação da poesia concreta brasileira, contemplando seis textos impressos em cores, inspirados na “*Klangfarbenmelodie*” (melodia de timbres) de Webern e que já traziam as dimensões de verbivocovisualidade que fariam parte de toda sua obra.

Em fevereiro de 1955 é publicado o segundo volume da revista *Noigandres* e cunhado o termo “Poesia Concreta”, que aparece no artigo de Augusto de Campos de mesmo nome, no *Jornal do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da PUC/SP*⁵. O termo foi também sugerido por Augusto ao poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer, com quem se comunicava por correspondência e que o acatou, juntamente com a proposta de organizar um movimento internacional para essa nova poesia. Gomringer havia batizado sua poética de *Constelações*⁶ e, inicialmente, imaginava utilizar o termo para designar o novo movimento (Campos, A.; Campos, H.; Pignatari, 1975, p. 194).

Na sequência, Augusto de Campos começa a se corresponder com e. e. cummings e projeta, com o grupo *Noigandres* e Eugen Gomringer, uma “Antologia Internacional de Poesia Concreta”. O ano de 1956 ainda seria marcado pela publicação do terceiro volume da revista *Noigandres*, com a participação de Ronaldo Azeredo e as experimentações visuais e espaciais dos poemas de “Vértebra”, de Décio Pignatari, e o lançamento oficial da poesia concreta brasileira, em dezembro,

ser encontradas em *Verso, Reverso e Controverso* (Campos, A., 1988, p. 52-53).

⁴ Vide também “O mistério da palavra ‘*noigandres*’ – resolvido?” do professor Hower (1978).

⁵ O artigo foi resgatado e encontra-se no livro *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. (Campos, A.; Campos, H.; Pignatari, 1975, p. 34-35).

⁶ O termo é uma referência ao verso “*une constellation*”, contido na última página do poema *Um Lance de Dados* (Mallarmé, 2013, p. 77).

com a Exposição Nacional de Arte Concreta, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Aguilar, 2005, p. 362). Dela participaram, com a exibição de poemas-cartazes, além do trio do grupo Noigandres, três poetas cariocas: Ronaldo Azeredo, Wladimir Dias-Pino e Ferreira Gullar. Mas a atenção da grande mídia somente se voltou à poesia concreta após a reapresentação da exposição no Rio de Janeiro, em fevereiro do ano seguinte (Menezes, 1998, p. 42).

Em 1958, é editado o quarto volume da revista, num momento de efervescência política, social e econômica brasileiras. Enquanto o país saía de uma ditadura, começava a se industrializar e Brasília era construída, outro Plano Piloto foi publicado, agora pelo grupo Noigandres, “O Plano Piloto para a Poesia Concreta”, que Augusto de Campos assina conjuntamente com seu irmão Haroldo e Décio Pignatari (Menezes, 1998, p. 22).

Figura 2 – Capas das revistas Noigandres e Invenção



Legenda: Na sequência, revistas Noigandres 1 a 4, Antologia Noigandres 5 e Invenção n° 1
 Fonte: BASE7 (2022), montagem do autor

Em 1960, o trio de poetas concretos forma a equipe “Invenção”, com inclusão de José Lino Grünewald e colaborações de Pedro Xisto, Edgard Braga, Mário Chamie

e Cassiano Ricardo. O antigo periódico transforma-se, então, na revista *Invenção*, que estreia com seu primeiro volume em 1962. No mesmo ano, é editado o segundo volume do novo periódico, pensado inicialmente como uma revista trimestral, no qual Augusto de Campos participa com o poema-cartaz “cubagrama”. Ainda em 1962, são publicados uma antologia (quinto e último volume) da revista *Noigandres* e o livro *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, que, compilando os principais documentos teóricos do movimento concretista, contava com 27 textos, 7 deles assinados por Augusto de Campos. Nos anos subsequentes, até 1965, mais de 100 artigos já haviam sido publicados pelos integrantes do grupo nos principais jornais e suplementos literários do país.

Paralelamente ao trabalho de *Noigandres* e *Invenção*, Augusto de Campos trabalha na *Re/Visão* de Kilkerry e publica com o irmão a tradução de fragmentos do *Finnegans Wake*, de James Joyce, no livro intitulado *Panorama do Finnegans Wake* (1962) (Aguilar, 2005, p. 366). Entre 1963 e 1966 são publicados mais três volumes da revista *Invenção*, contando o quinto número também com a participação de Erthos Albino de Souza e Luiz Ângelo Pinto. Esse último volume, conforme declara Aguilar (2005, p. 369), “pode ser considerado, em um sentido estrito, o fim do movimento da poesia concreta”. Todavia, longe do fim da produção poética de Augusto de Campos e seus companheiros de poesia, a assertiva de Aguilar refere-se ao final da fase ortodoxa do movimento, às divergências entre os integrantes de *Noigandres* e *Invenção* quanto aos rumos da poesia e ao surgimento de novas vertentes, como o poema práxis e o poema processo.

Fato é que o próprio Augusto de Campos, em 1964, ano do golpe militar, já experimentava outras técnicas e formas de produção poética, como na apresentação de seus poemas *Popcretos* – poemas montagem e colagens, como “olho por olho”, “SS” e “o anti-ruído” – em exposição realizada com Waldemar Cordeiro na Galeria Atrium de São Paulo.

A lista de feitos e publicações individuais do grupo e de Augusto de Campos continuou intensa nos anos subsequentes até 1974, data em que se destaca o início da produção de suas intraduições e traduções intersemióticas, fulcro desta pesquisa, bem como o trabalho conjunto com o multiartista espanhol Julio Plaza, com quem publica *Poemóviles*, livro com poemas-objeto (Aguilar, 2005, p. 372). Julio Plaza também é o autor do livro *Tradução Intersemiótica* (1987), referência bibliográfica basilar para a teoria que será apresentada no Capítulo II (tópico 2.2.3).

Cabe reiterar, uma vez mais, a importância histórica e literária da associação de Augusto de Campos ao irmão e a Décio Pignatari, e a conseguinte formação do grupo Noigandres. Tal fato possibilitou, por meio do engajamento e da coragem do grupo, não só o desenvolvimento da mais importante vanguarda poética do século XX, mas também da visibilidade e da conexão da poesia brasileira com gigantes da literatura e das artes ao redor do mundo. Nas palavras de Antônio Risério (1989, p. 96): “A trajetória do grupo Noigandres, [...] é a história de uma militância poética e intelectual, cuja vitalidade jamais admitiria o mormaço da existência melancólica”.

1.2 PRÊMIOS E HOMENAGENS

O reconhecimento à obra de Augusto de Campos ocorreu em sua maturidade, iniciando pelos seus trabalhos de tradução em poesia, o que lhe rendeu dois Prêmios Jabuti⁷. O primeiro, em 1979, já aos 48 anos de idade, na categoria Tradução, pelo livro *Verso, Reverso e Controverso* (1978), no qual verte para o português poemas num amplo panorama passando pelos trovadores provençais, os simbolistas franceses e os metafísicos ingleses, apenas para citar alguns. O segundo, em 1993, na mesma categoria, pelo livro *Rimbaud Livre* (1992), contemplando traduções do célebre poeta francês, bem como ilustrações computadorizadas em parceria com o poeta e músico Arnaldo Antunes. Ambos os livros foram publicados pela Editora Perspectiva.

Já neste século, em 2004, foi o primeiro autor agraciado com o recém-criado Prêmio Literário Fundação Biblioteca Nacional, com cerimônia de premiação ocorrida em 23 de fevereiro de 2005, desta vez não pelas suas traduções, mas com o Livro do Ano na categoria poesia por *Não* (2003), obra multimídia que acompanha um CD-ROM contendo seus “clip-poemas” (poemas em animações digitais).

Em 7 de outubro de 2015, aos 84 anos, recebeu láurea internacional, tornando-se o primeiro brasileiro a ganhar o Prêmio Ibero-americano de Poesia Pablo Neruda, criado em 2004. A honraria, concedida por decisão unânime dos jurados, foi noticiada ao poeta por telefonema do ministro da Cultura do Chile, Ernesto Ottone, e entregue em mãos pela presidenta Michelle Bachelet em cerimônia realizada no *Palacio de La Moneda*, na capital chilena (Figura 3).

⁷ Cf. Jabuti (2022).

Figura 3 – Augusto de Campos recebendo premiações



Legenda: Augusto de Campos com a então presidente do Chile, Michelle Bachelet (esquerda); ao lado de Dilma Rousseff, na cerimônia de outorga da Grã-Cruz (direita); e recebendo o Prêmio Janus Pannonius de poesia (abaixo)

Fontes: acima: Templo [...] (c2022a); abaixo: Augusto (2017)

No mesmo ano, pouco mais de um mês depois, em 9 de novembro, recebeu a Grã-Cruz da Ordem do Mérito Cultural (OMC), na área de Literatura, em cerimônia no Palácio do Planalto e entregue diretamente pela presidenta Dilma Rousseff (Figura 3), em solenidade na qual realizou emocionado e politicamente engajado discurso⁸. A honraria, que foi instituída em 1995 pelo presidente Fernando Henrique Cardoso, possui três graus, sendo a Grã-Cruz a maior insígnia. Outros agraciados, ainda em vida, com a honraria máxima da OMC na área da literatura foram Ferreira Gullar, Daniel Munduruku e Aldyr Schlee.

O reconhecimento internacional por sua obra atravessou, finalmente, o Oceano Atlântico em 23 de setembro de 2017, quando foi agraciado com o Grande Prêmio de Poesia Janus Pannonius na cidade de Pécs, na Hungria⁹. O prêmio foi seguido pelo lançamento de uma antologia de poemas de Campos traduzida para o

⁸ O evento na íntegra e o discurso estão disponíveis cf. Dilma [...] (2015).

⁹ Cf. Ministério [...] (c2017).

alemão, na cidade de Budapeste, e de uma palestra ao departamento de Língua Portuguesa da Universidade Eötvös Loránd. A honraria, todavia, passou à margem, não sendo noticiada em nenhum grande jornal do país.

Em 2019, recusou-se a receber a mais importante láurea da língua portuguesa, o Prêmio Camões de Literatura, tecendo fortes críticas aos então atuais governos do Brasil e de Portugal – países que instituem o prêmio. A honraria teve de ser direcionada a um novo agraciado, sendo efetivamente concedida, naquele ano, para Chico Buarque de Hollanda.

Em 2021, por conta de seu nonagésimo aniversário, Augusto de Campos recebeu uma série de homenagens da comunidade artística e literária, como dos museus Casa das Rosas e Casa Guilherme de Almeida, da Biblioteca Mário de Andrade, do espaço Itaú Cultural, do músico Cid Campos, do poeta e músico Arnaldo Antunes, do escritor e crítico literário Antônio Cícero, do professor e compositor José Miguel Wisnik¹⁰, da pesquisadora e sua neta Raquel Campos, do evento Balada Literária, organizado pelo escritor Marcelino Freire e da *Revista Bunker*, organizada pela editora Galileu Edições e que reuniu homenagens de André Vallias, Luiz Costa Lima, Marjorie Perloff, Tom Zé, entre tantos outros nomes, apenas para citar alguns.

Finalmente, em 25 de janeiro de 2022, recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal Fluminense (UFF), uma iniciativa do Núcleo de Tradução e Criação do Instituto de Letras da UFF, outorgado pelo então reitor Antônio Claudio Lucas da Nobrega¹¹. A honraria fora concedida, na realidade, em 4 de setembro de 2019, mas devido aos desdobramentos da pandemia de Covid-19, a cerimônia de entrega necessitou ser adiada para a data supramencionada¹².

1.3 FORTUNA CRÍTICA SOBRE A OBRA MAIS RECENTE DE AUGUSTO DE CAMPOS

Não é novidade que a poesia concreta causou, desde o seu surgimento, o furor da crítica literária e angariou uma coleção de inimigos. O vilipêndio à obra de Augusto de Campos e à poesia concreta percorreu grande parte do período do movimento e de sua produção artística. Não poucos foram os ataques sofridos, passando por embates epistolares com o colega de ofício Ferreira Gullar (Campos,

¹⁰ Cf. Wisnik (2021).

¹¹ Cf. UFF (2022).

¹² Cf. Cerimônia [...] (2022).

A., 2015a), por severas resenhas de jornais e desavenças inflamadas, como a entre o crítico Roberto Schwarz, que enxergou na poesia de Campos “delírio de grandeza”, “autopropaganda”, “bobagem provinciana” e uma “fanfarronada” (Campos, A., 1989, p. 176).

Debochando da crítica com inteligência e por meio da própria arte, Augusto de Campos em seu livro *À Margem da Margem* (1989) traz uma montagem com recortes de manchetes sobre a poesia concreta denominada “*The Gentle Art of Making Enemies*” (Figura 4), uma referência ao título do livro de James Whistler.

Ainda nesse poema-ensaio-montagem, o poeta faz um compêndio de agravos à poesia concreta, passando pelos mais diversos críticos e intelectuais da época, tais como: “...uma voluntária castração, que não parece levar a nada” (Antônio Houaiss), “...pataquada de três ou quatro jovens engraçados” (Saldanha Coelho), “A poesia concreta poderá ser, quando muito, arte decorativa. Que as traças apreciarão nas estantes do futuro” (Tito Mendez), “...os concretistas de São Paulo, que se consideram os únicos aptos a fazer poesia e nunca se misturam, numa época em que até a ação governamental sugere uma união de esforços” (Affonso Romano de Sant’anna), “A poesia concreta pode ser colocada no mesmo plano da bomba de Hiroshima” (Nelly Novaes Coelho), apenas para elencar alguns.

Dentre as manchetes e resenhas selecionadas, possivelmente a única que, de fato, fez jus ao movimento foi a da revista *O Cruzeiro*, de março de 1957, chamando-o de “O *Rock n’ Roll* da Poesia”. A feliz comparação, que num primeiro momento parecia querer mostrar a ideia de novidade e revolução que ambos traziam para a música e a literatura, não impediu, todavia, que o restante da matéria propalasse os aviltamentos da crítica: “Isso é coisa de débeis mentais” (Olegário Mariano) e “O que falta a essa gente é um bom curso primário” (Ledo Ivo).

Todavia, nem só de ataques se constituiu a crítica da poesia concreta. Não poucos foram os estudiosos que dedicaram excelentes trabalhos de resgate à memória e história do movimento concretista e à obra de Augusto de Campos, tais como Lucia Santaella (1986), Paulo Franchetti (1993), Flora Sússekind (1993)¹³, Philadelpho Menezes (1998), Leda Tenório da Motta (2002), Marcos Siscar (2006)¹⁴, Eduardo Sterzi (2006)¹⁵ e, mais recentemente, Luiz Costa Lima (2022), os quais

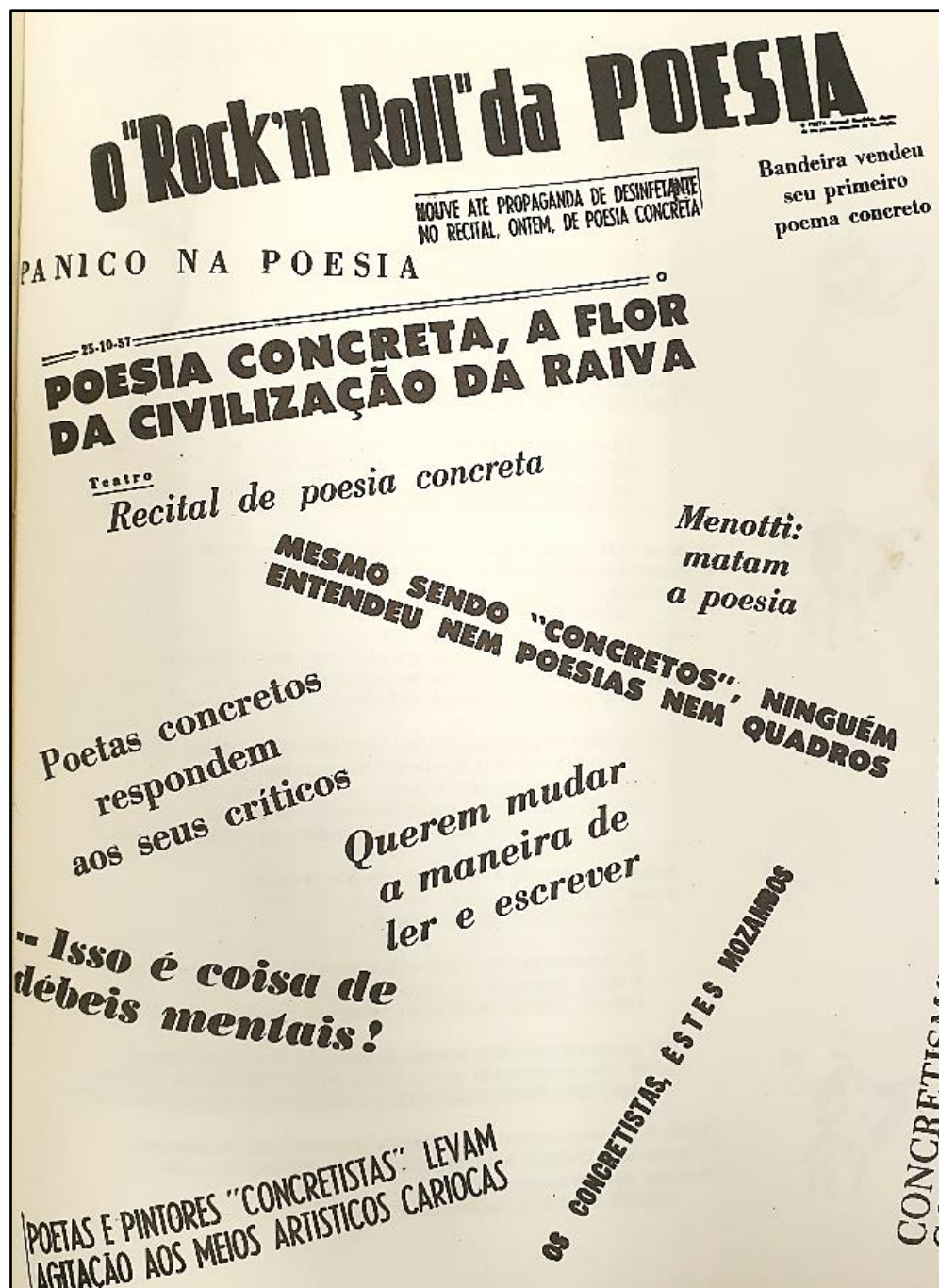
¹³ Cf. Sússekind (1993).

¹⁴ Cf. Siscar (2006).

¹⁵ Cf. Sterzi (2006).

afastam-se, simultaneamente, da apatia e da antipatia do restante da crítica nacional, apenas para citar os nomes mais importantes.

Figura 4 – Montagem com manchetes de jornais sobre a poesia concreta



Fonte: Campos, A. (1989, p.181)

Isso sem contar os trabalhos acadêmicos, dissertações e teses sobre Augusto de Campos, sua poesia e traduções. Dentre os principais trabalhos que puderam ser acessados pelo banco de dados da CAPES e pelos repositórios das universidades, encontram-se 18 teses de doutorado e 35 dissertações de mestrado. A referência

completa desses trabalhos encontra-se no “Apêndice B – Principais Teses e Dissertações Sobre Augusto de Campos”.

Entre os mais relevantes nomes que estudam a poesia concreta e seus desdobramentos, também figura o professor argentino, crítico, pesquisador e tradutor, Gonzalo Aguilar. Doutor pela Universidade de Buenos Aires e catedrático da mesma instituição, Gonzalo lançou em 2005, resultado de sua tese doutorado, o livro *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. Nessa obra referencial e incontornável sobre poesia concreta, Aguilar define muito bem dois mecanismos de operação da poética de Augusto de Campos que permeiam toda sua obra: a construção de poemas por limitação e condensação, ao invés de acumulação e rarefação (Aguilar, 2005, p. 271), e a “tensão entre experiência moderna fragmentária e busca de imagens sintéticas”, que consistiria no seu “núcleo mais persistente” (*Ibid.*, p. 275).

Por limitação e condensação, Aguilar refere-se ao uso de elementos mínimos no poema, de formas breves, atomizadas. O máximo de potencial semântico com o mínimo emprego de signos no poema, como pode-se observar, por exemplo, em “poema bomba” (1987), o qual se constrói, ao mesmo tempo, por meio uma estrutura fragmentária. Já em “código” (1973), o poema se concretiza numa imagem sintética – uma espiral ou um labirinto –, funcionando também como um ideograma (Figura 5).

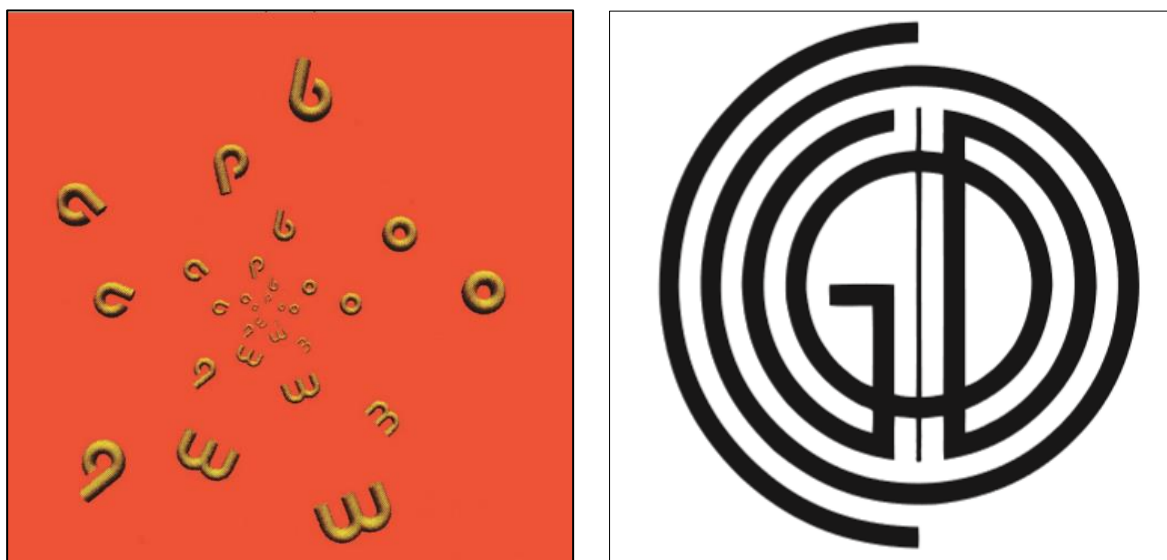
Mais recentemente, quanto ao emprego da computação por Augusto de Campos, bem pontua João Cesar de Castro Rocha: “a incorporação do fator cinético à expressão poética constitui uma das atuais preocupações do poeta” (Rocha, 2006, p. 104). Essa dimensão iniciou-se, de fato, com a animação de “o pulsar” ainda em 1984, poema musicado por Caetano Veloso, e começou a ganhar forma a partir do início dos anos 90, com o desenvolvimento de poemas em vídeo em um trabalho conjunto com o LSI (Laboratório de Sistemas Integráveis) da Escola Politécnica da USP¹⁶. Logo em seguida, em 1995, vieram os *clip-poemas* e em 2003 a animação digital do “poema bomba”, recurso que perdura até os dias atuais como, a exemplo, no clip-poema baseado em “o polvo”, analisado em detalhe no Capítulo III.

Essa constante releitura por Augusto de Campos de seus trabalhos com a

¹⁶ Foram desenvolvidos, juntamente com pesquisadores da área de Engenharia Eletrônica, Arquitetura e os poetas, animações digitais para: “poema bomba” e “sos” de Augusto de Campos, “Femme” de Décio Pignatari, “Parafísica” de Haroldo de Campos, “Dentro” de Arnaldo Antunes, e “O Arco-Íris no Ar Curvo” de Julio Plaza. Este trabalho está muito bem documentado na tese de doutorado de Ricardo Araújo (1999, p. 15), *Poesia Visual / Vídeo Poesia*, publicada em livro pela Editora Perspectiva.

adição de novas dimensões – interatividade, intermedialidade, animação etc. – implica em considerá-los como uma *obra* em constante processo e não somente como *textos* isolados. Na medida em que, como explica Rocha (2006, p. 104), o *texto* configura um ente fixo, geralmente impresso em papel, que está ali para ser lido e interpretado, enquanto a *obra* possui uma variedade de formas de apresentação, com caráter performativo e que não poderia ser apreendida e interpretada apenas pela leitura, mas por uma multiplicidade de sentidos. Assim, a obra não deve ser recebida como mero conjunto de textos, mas deve ser olhada, lida, oralizada, escutada, performada e compreendida como um todo.

Figura 5 – “poema bomba” e “código”



Fonte: Campos, A. (1994, p. 97; 2014, p. 209)

Ainda quanto à incorporação das novas mídias pelo poeta, Marcos Siscar (2006, p. 116) já sentenciava, mesmo antes de poder observar a atuação de Augusto de Campos nas redes sociais ou dos lançamentos de *Outro* (2015) e *Entredados* (2022): “É notória [...] a rejeição da atualidade televisiva, estupidificante, enquanto sua exploração do grafismo, da holografia, da sonoridade e, recentemente, da cibernética tem fertilizado ao longo do tempo a sua trajetória poética”.

Algumas das obras de Augusto de Campos que mais se beneficiaram da exploração da sonoridade e da cibernética foram justamente suas traduções e intraduições. Para Aguilar, elas representam uma das formas de manifestação da *metamorfose* em sua obra. Ao criá-las, Campos apodera-se do texto traduzido para criar o novo. Esse procedimento “consiste na aplicação de critérios intersemióticos que, mediante manipulações visuais, acentuam valores icônicos do texto” (Aguilar,

2005, p. 282). E é justamente sobre esses critérios semióticos e os valores enfatizados por eles que se dedicará, em grande parte, a análise dos textos desta pesquisa, apresentados no Capítulo III.

Mas não apenas as intraduições podem se valer de manipulações sonoras (vocais), cinéticas e computacionais para ressaltar valores icônicos e indiciais do texto. Ao assistir, por exemplo, ao espetáculo *Poesia é Risco* (1996) ou visitar a exposição *REVER Augusto de Campos* (2016, Sesc Pompeia), é possível confrontar sua obra como um todo transladada para diferentes mídias (remediadas) e expressa, simultaneamente, por distintas linguagens (intermedializadas).

Quanto aos trabalhos mais recentes de Augusto de Campos, a partir dos anos 2000, Viviana Bosi (2020, p. 47-48) aponta uma mudança de tom na poética do autor, que abandona o otimismo apresentado nos manifestos da Poesia Concreta, durante as décadas de 50 e 60, para um ceticismo em relação à evolução da sociedade. Para ela, a poética de Augusto alterna entre a resignação e o pessimismo, refletidos nas formas circulares de seus poemas, como se não houvesse escapatória. Outros críticos, como Eduardo Sterzi e Tarso de Melo (*Cacto* 1, 2002, p. 187), também comentam esse tom de angústia crescente em relação à solidão e à morte.

Na mesma seara, Marcos Siscar (2006, p. 119) diz: “Augusto de Campos também aponta para a semântica da negação, quando associa a *Não* (2003) títulos de obras anteriores, como *Expoemas*, *Despoesia*, *Poetamenos*. Tais títulos destacam, claramente, a negatividade construtiva da poesia, do poema e do poeta”. A negação parece ter sido, desde sempre, a base da poesia de Campos – uma forma de sua afirmação poética – e da dissonância estabelecida entre a poesia do presente e a poesia do futuro. Essa poética do “não” aparece, também, nos seus trabalhos de “intradução” – traduções de textos ou trechos de outros autores reelaborados e acrescidos de elementos visuais –, os quais podem ser entendidos como exemplares de uma forma de “anulação do ego e de sua reaparição em outras *personae*” (Sterzi, 2006, p. 25-26).

Juntamente com a negação, o poeta apresenta também um tom mais cético e crítico que pode ser observado, por exemplo, nos poemas “rapidamente”, “desespero” e “mercado” do livro *Não* (2003), “palavras”, “brazilian ‘football’ 1964” e “solpôr” do livro *Outro* (2015), e nos inéditos de seu instagram pessoal *@poetamenos*, “amica veritas” e “O” (intradução de uma quadra do *Rubaiyat* de Omar Khayyam). Nesse mesmo sentido, Paulo Franchetti (2012, p. 195) aponta direção similar à obra

de Augusto de Campos em sua fase mais madura, destacando a temática da recusa e o tom nostálgico e melancólico que abrange a última fase da poesia concreta. Ou seja, novamente a afirmação de que a poesia de Augusto de Campos se dá pela negação, pela desconstrução e pela recusa, como também reitera Arnaldo Antunes na orelha de *Não* (2003): “Do menos ao ex, do ex ao des, do des ao não, a poesia de Augusto renova sua afirmação”.

Ainda na seara da negação e ressaltando o já exposto, certos temas como a angústia, a morte e a solidão permeiam a obra de Augusto de Campos não apenas recentemente, mas são encontrados desde seus primeiros poemas, tais como “terremoto” (1956), “uma vez” (1957), e “sos” (1983), apenas para citar três dos muitos exemplos que podem ser encontrados na antologia *Viva Vaia* (Campos, A., 2014).

É fato que, muito além dessas nuances, outras características importantes marcam a produção poética mais recente do autor. O engajamento político de seu discurso, por exemplo, seja por meio de entrevistas ou da poesia, é muito significativo e apresenta fortes críticas aos últimos governos. Dois casos emblemáticos de demonstração dessa postura foram: a recusa ao recebimento do Prêmio Camões de Literatura de 2019 – o qual é entregue, em cerimônia solene, pelas mãos do presidente da república – e a entrevista concedida a Edison Veiga para a BBC News Brasil (Veiga, 2021), em fevereiro de 2021, por ocasião de seu aniversário de 90 anos de vida e 70 de carreira, na qual desfere poética e acidamente: “Tudo o que tem o Brasil a fazer hoje é livrar-se da Coronavírus-19 e do Bolsonavírus-22 (e por este último entendo toda a corja que acompanha o nosso 'presidemente’)”.

Sobre essa questão, o escritor, ensaísta e crítico Donny Correia (2021)¹⁷ concorda quanto à postura do poeta e acrescenta: “Augusto de Campos segue ativo, altivo e ditando a direção dos petardos. É o último remanescente da coragem de sua geração, da afronta e do rigor”. Esse ponto faz-se particularmente importante para desmentir a ideia equivocada de que a obra dos poetas concretos e, no caso em tela, de Augusto de Campos, sempre foi alienada e desconectada de seu contexto sócio-histórico. É fato que, na fase inicial e mais ortodoxa do movimento concretista, as próprias propostas da vanguarda e o experimentalismo fomentaram o desenvolvimento de textos mais voltados para o desafio dos limites da própria linguagem. O que não anulou, por definitivo, a possibilidade de se fazer uma arte

¹⁷ Revista Cult, fevereiro de 2021.

crítica e participativa¹⁸, como demonstram os poemas, ainda na década de 60: “greve” (1961), “cubagrama” (1962), “olho por olho” (1964), “SS” (1964) e “luxo” (1965). Assim, Augusto de Campos sempre demonstrou uma postura social e politicamente engajada não somente dentro, mas também fora da página, como se pode observar em suas inúmeras entrevistas e falas públicas, dentre as quais se destaca o trecho final do discurso proferido em razão do recebimento da Grã-Cruz da Ordem do Mérito Cultural, em 2015:

Mas é com redobrada emoção que recebo agora esta homenagem, assim como a honraria que me é concedida pelas mãos da Presidenta Dilma Rousseff, acima de tudo como um gesto cívico de solidariedade a esta que sempre vi como heroína da luta pela democracia, nos abomináveis tempos da ditadura, e que neste momento vejo resistir, com a mesma firmeza e coragem, àqueles que tencionam, ingloriamente, malferir a integridade das nossas instituições democráticas (Discurso [...], 2015).

Outro aspecto demasiadamente relevante da obra de Campos para ser deixado de lado é, como multiartista, a constante atualização de seu trabalho com a evolução tecnológica dos meios de comunicação. A produção e veiculação de sua poesia acompanhou o surgimento e a popularização das mídias digitais e redes sociais das últimas décadas. Por meio de seus perfis no Facebook e YouTube (Augusto de Campos) e, mais recentemente, no Instagram (@poetamenos) a partir de 2018, publica poemas visuais inéditos e animações digitais, os clip-poemas, seguindo na exploração de formas que ampliam os horizontes da verbivocovisualidade.

De fato, ao transitar entre distintas mídias, materiais e digitais, ao utilizar recursos cinéticos, sonoros, performáticos e interativos, ao permear diferentes formas e canais, recombina-os, a poesia de Augusto de Campos transcende até as dimensões da animaverbivocovisualidade (AV3), conforme conceituam Miranda e Simeão (2014). Tal fenômeno, que acrescenta o prefixo “anima” às clássicas características de verbivocovisualidade da poesia concreta, expande o conceito original em múltiplas esferas, principalmente quanto ao hibridismo de formas de criação e circulação de obras em meio virtual.

Afirmar que a poesia de Augusto de Campos agora é animaverbivocovisual significa que sua obra transita entre mídias (remediação); expressa-se simultaneamente em diversos códigos (hipermediação); possui conexões com

¹⁸ A incursão da poesia concreta em temas políticos e sociais, a partir da década de 60 (embora Pignatari já houvesse escrito “beba coca cola” em 1957) foi denominada de “salto participativo”.

diferentes plataformas por meio, por exemplo, de *hiperlinks* e *hashtags* (hipertextualidade); pode ser acessada de qualquer espaço físico e a qualquer tempo por meio da internet (mobilidade e ubiquidade); e permite a interação com o público, seja nas redes sociais ou em uma galeria (interatividade); apenas para citar algumas características (Miranda; Simeão, 2014, p. 55-57).

O mais recente exemplo de hibridismo, multimídia e remediação na obra de Augusto de Campos é o recém-lançado livro-CD *Entredados* (2022), no qual, além de ler e ouvir os textos do poeta com a trilha sonora de Cid Campos, é possível “ouvir” as animações digitais de André Vallias para diversos deles¹⁹.

Desde as primeiras oralizações de poemas na década de 50, passando pelo espetáculo ao vivo e performático *Poesia é Risco* (1996), pelas experimentações multimídia e pelo livro-CD *Entredados*, corroboram-se as constatações de João Cesar de Castro Rocha (2006, p. 107): “Augusto de Campos foi o poeta concreto que mais se aprofundou na radicalização da exploração da visualidade e da oralidade (a musicalidade do poema lido em voz alta)”; e Flora Sússekind (2006, p. 51): “e é o caso, também, da consciência da dimensão acústica da sua poesia, potencializada por meio de segmentações vocais e colagens complexas”.

Ainda nesse sentido, Lucia Santaella aponta para a ressignificação da poética inventiva de Augusto de Campos pelo meio digital, destacando a dimensão do movimento como qualidade mais potente da poesia eletrônica – ou e-poesia – e a produtividade, ou cocriação, por parte do leitor, como fator constitutivo da plurivocidade semiótica de seus poemas digitais (Guimarães; Sússekind, 2004, p. 176). Considerando o caráter profético e visionário do autor que em 1953, no lançamento de *Poetamenos*, já vislumbrava seus poemas em luminosos e “filmeletras”, o caráter híbrido e multimídia da obra de Augusto de Campos é – como cirurgicamente adjetiva Santaella – emblemático.

Essa visível evolução na poética do autor também foi apontada por Luiz Costa Lima (2022, p. 207): “a produção de ponta e as traduções que Augusto de Campos tem mais recentemente feito apresentam uma complexidade que vai bastante além do que se anunciava nos anos de 1959-60”. Não apenas pela incorporação dos hibridismos e uso das mídias já citados, mas também por uma mudança de paradigma em sua própria poesia, que deixou o reducionismo proposital do início do movimento

¹⁹ Cf. Mesa [...] (2022).

concretista – um legado de Mallarmé e Joyce –, complexificando-se e reinventando-se ininterruptamente.

Findando a discussão sobre poética e tecnologia, é necessário abordar o posicionamento de Franchetti (2012, p. 196), que conclui seu apêndice à quarta edição de *Alguns Aspectos da Teoria da Poesia Concreta*, em parte, na contramão dos demais críticos. O comentário, apesar de não abranger a última década de produção de Augusto de Campos, não perdeu, tampouco, a validade. Se, por um lado, a poesia visual continua se apropriando da tecnologia para sua (re)existência, por outro não há como competir com a técnica e os recursos de que dispõem, por exemplo, os imponentes estúdios cinematográficos ou as grandes empresas de *software* e de jogos eletrônicos:

Na época da disseminação da visualidade digital, a poesia concreta não consegue reproduzir a aliança entre técnica literária de vanguarda e técnica tecnológica de ponta. Em algum momento, essa aliança se configurou como possível. Hoje, ao que tudo indica, já não é. E a própria poesia concreta aparece, cada vez mais, não como a negação do humanismo – tal como ela se via e como a viam os contemporâneos –, mas justamente, ao contrário, como um dos últimos suspiros do humanismo utópico, um momento de esplendor otimista da modernidade que findava (Franchetti, 2012, p. 196).

Ou seja, ao encontro da colocação de Franchetti, o trabalho com poesia digital continua, sob certo aspecto, da mesma forma que o trabalho com poesia tradicional há 100 anos: solitário, marginalizado e de resistência. Se cada vez mais a técnica de ponta está voltada ao desenvolvimento de uma visualidade alinhada com um sistema frenético de consumo e descarte, haverá possibilidade de conciliação entre a lenta deglutição de um “antiproduto” e a avidez da técnica capitalista? Ou ainda, deverá a poesia reificar-se e precificar-se para permitir tal alinhamento com a técnica? Essa perspectiva retoma a discussão de antigos questionamentos agora sob o paradigma de um mundo pós-digital.

Num cenário recente, principalmente após o lançamento do livro *Outro* (2015) e, em especial, no nonagésimo aniversário de Augusto de Campos, os mais diversos meios de comunicação publicaram artigos, resenhas e realizaram obras e *performances* artísticas em sua homenagem (Figura 6). A fortuna crítica sobre o poeta é vasta, porém muitas vezes carece de profundidade e de novos olhares sobre os desdobramentos de uma poesia que há muito já não é concreta, mas de uma nova consubstanciação, trazida principalmente pela apropriação das novas mídias e do encontro com discursos da contemporaneidade.

Figura 6 – Algumas publicações recentes sobre Augusto de Campos



Fonte: Montagem do autor

Para dar conta dessas novas perspectivas, o professor Adam Joseph Shellhorse, da Universidade de Pittsburgh, apresenta um importante estudo sobre as poéticas de vanguarda na América Latina sob a ótica da antiliteratura, conceito desenvolvido por David Gascoyne, que pode ser entendido como literatura experimental. A proposta de Shellhorse é discutir exemplos de *“literature that is not literature”*, obras que avançam sobre o próprio limite do que o cânone considera literatura, para tentar repensar o conceito do literário e seu *status* na contemporaneidade. Para Shellhorse (2017, p. 85), inovar requer aventurar-se nos espaços ermos da não poesia. Ou ainda, em suas próprias palavras (*Ibid.*, p. 176): *“In our exodus from teleological conceptions of ‘literature’, we discover protean works that violently undermine final meanings. Anti-literature is anticlosure”*²⁰. Dois exemplos dessa aventura e desse anti-fechamento são o popcreto “olho por olho”, de 1964

²⁰ “Em nosso êxodo das concepções teleológicas da ‘literatura’, descobrimos obras multiformes que minam violentamente os significados finais. Antiliteratura é anti-fechamento” (tradução própria).

(Campos, A., 2014, p. 125) e o mais recente “*occhiocanto (omaggio a scelsi 2)*” (Campos, A., 2015b, p. 103), o qual é discutido ao final do Capítulo III.

Dessa forma, dialogando com os conceitos de Shellhorse (2017, p. 12) sobre antiliteratura, desde a época do salto participativo da poesia concreta até os dias atuais, principalmente com a atuação de Campos nas redes sociais, sua poesia sempre assumiu uma postura antiliterária, tanto no que diz respeito ao experimentalismo e na sua recepção não como alta cultura, mas como cultura marginalizada, quanto – e por isso mesmo – pela posição de crítica social e política, trazendo novas ideias, em especial, de natureza progressista.

Assim, a literatura de Augusto de Campos, constantemente caracterizada pelo “ex”, pelo “des” e pelo “contra”, ao afirmar-se por meio da negação, também reafirma sua postura de antiliteratura e, com ela, o embate às vicissitudes do mundo globalizado – sejam elas os desmandos de um governo autoritário ou a subserviência às culturas norte-americana e europeia –, sem utopia, sem transcendentalismo. Shellhorse (2017, p. 178), analisando o poema “O Anjo Esquerdo da História” de Haroldo de Campos, desferiu comentário profético, adequado também à poética do irmão e consonante com o posicionamento de outros críticos a respeito do tom mais recente da obra de Augusto: “*Concerned with constructing a critical, postutopian poetry for the present, there will be no literary idealism in [Haroldo de] Campos, no falling back onto a transcendental signified*”²¹.

Em 2017 e em 2018, a revista *Circuladô* (2017; 2018) dedicou dossiê em duas partes, números 7 e 8 de suas edições, a Augusto de Campos, com matérias de Gonzalo Aguilar, Rafael Lemos, Inez Zhou e Rodolfo Mata. Nelas, há um amplo e aprofundado resgate da obra de Campos abordando tanto seus trabalhos mais conhecidos e canônicos – como “o pulsar”, “sos” e os “popcretos” –, quanto os mais recentes, a exemplo do artigo de Rodolfo Mata, que resenha *Outro* (2015), último livro de poemas do autor, até o presente momento.

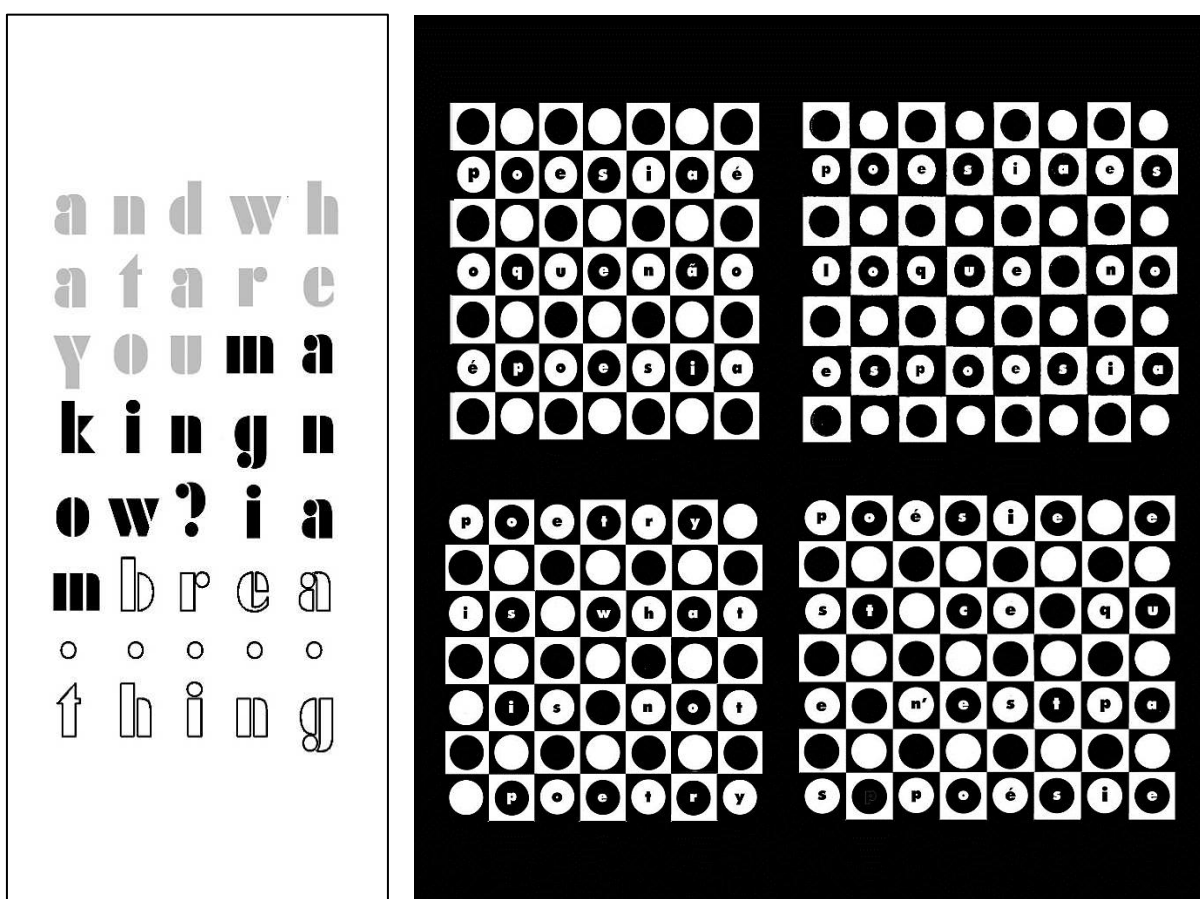
O volume nº 3 da *Revista Rosa* (2021), também em comemoração ao aniversário do poeta dedicou-lhe, em seu terceiro volume, um dossiê: “Augusto de Campos, 90 Anos”, contendo, inclusive, dois poemas inéditos seus – “Contrapoema, Poesia É o que” e “Du Champ Profilogramas” (Figura 7) –, bem como animações de

²¹ “Preocupado em construir uma poesia crítica e pós-utópica para o presente, não haverá idealismo literário em [Haroldo de] Campos, nem recaída sobre um significado transcendental” (tradução própria).

artistas como Patrícia Lino, Daniel Gontijo Flores e Daniel Kondo. A Galileu Edições, em função da mesma data, publicou uma edição especial contendo 3 entrevistas com Augusto de Campos e um ensaio assinado por Claudio Daniel.

Também o número 159, de maio de 2019, da revista Pernambuco foi dedicado aos 40 anos do lançamento de *Viva Vaia* e aos 70 de produção poética de Augusto de Campos. Já no editorial é possível perceber como a atuação do poeta nas redes sociais se sobressai: “[...] Augusto que exerce sua poesia no Instagram, com trabalhos que convocam uma leitura atenta, cuidadosa e sem medo de se posicionar diante do cenário político do país. É evidente o contraste com as encenações superficiais que marcam a rede social” (Carpeggiani; Gomes, 2019, p. 2).

Figura 7 – Dois poemas inéditos de Augusto de Campos



Legenda: “Du Champ Profilogramas” (esquerda); e “Contrapoema, Poesia É o que” (direita)
 Fonte: Campos, A. (2022a, 1ª e 2ª capas)

Retornando ao início dos anos 2000, em decorrência do Prêmio Fundação Biblioteca Nacional (BN) recebido por Augusto de Campos pelo livro *Não* (2003), a BN publica dossiê sobre Augusto de Campos na revista *Poesia Sempre* (2004). O volume conta com uma extensa cronologia de sua carreira, entrevista, ensaios, dois poemas

inéditos e a tradução, também inédita, do poema “*Vision and Prayer*” de Dylan Thomas. Dos ensaios, destaca-se o questionamento levantado por Cristina Monteiro de Castro Pereira (2004, p. 38):

Augusto de Campos que, por muitas vezes e desde os tempos da poesia concreta, foi criticado por fazer poemas mais visuais do que verbais, por diluir o discurso, por colocar a poesia em um beco sem saída, radicaliza. O livro, veículo-emblema da literatura, contém um CD-Rom. Além da imagem, som e movimento. Para quem sempre foi acusado de alienação, o que dizer do aproveitamento de recursos da imagem do vídeo, que, desde seu aparecimento são tidos como um dos responsáveis pela "morte" da leitura?

Por todo o exposto, Augusto de Campos demonstrou ao longo da carreira um forte alinhamento entre sua obra e as tecnologias emergentes, isso quando sua poesia não antecipou o próprio surgimento da técnica. Entretanto, não fossem sua curiosidade, persistência e criatividade, a mera disponibilidade da tecnologia não bastaria para a criação de uma vanguarda ou a reinvenção constante da poesia, como pontua Ricardo Araújo (1999, p. 169): “O simples domínio de suas técnicas, por si só, não transforma ninguém em grande artista ou grande poeta. Mas é certo que sua presença é inspiradora e o seu conhecimento extraordinariamente relevante para a definição dos novos rumos da poesia”.

Quanto à morte da leitura pela tecnologia, a questão já foi criticada e satirizada pelo próprio Augusto de Campos por meio de seus tvgramas. Ora na década de 80, com a popularização da TV, ora nos anos 2000, com a difusão da internet²². E quando questionado por Eduardo Sterzi e Tarso de Melo (2002, p. 191) em entrevista à Revista Cacto, quanto à nova realidade tecnológica e o que a poesia concreta ainda tem a ensinar, esclarece: “Acho, finalmente, que a poesia concreta forneceu os fundamentos para desenvolver uma linguagem poética em consonância com os avanços tecnológicos da comunicação e da informação em nosso tempo”.

No presente momento, após mais de 70 anos de produção poética e de arte multimídia, de crítica literária e de música, de intensa dedicação à tradução e aos ensaios, Augusto de Campos parece ter levado à míngua os opositores, repreensores e detratores de sua obra. Assim, a produção crítica recente aponta uma convergência para a consagração do autor e sua extrema relevância para a história da literatura brasileira. Já sentenciara Lucia Santaella (1986, p. 6), ainda na década de 80, sobre

²² Referência aos poemas “tvgrama I (tombeau de mallarmé)”, de 1988 (Campos, A., 1994, p. 109), e “tvgrama 4 erratum” de 2009 (Campos, A., 2015, p. 37).

o destino das críticas à poesia concreta e seu contexto histórico:

[...] deixamos claro julgarmos que os inúmeros bombardeios críticos dirigidos contra a Poesia Concreta e alguns dos que se dirigiram contra o Tropicalismo repousam nas turvas águas das embaralhadas visões daquilo que caracteriza as dimensões do econômico, político, cultural e de seus imbricamentos numa dada sociedade historicamente determinada.

Todavia, ainda persistiram alguns opositores para contradizer Santaella, como o poeta e membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), Ferreira Gullar, sempre combativo aos concretos, seja nas trocas de cartas com Augusto de Campos na década de 50, nos ensaios, como em “Vanguarda e Subdesenvolvimento”, no final da década de 70, ou mais recentemente, entre 2011 e 2016, quando retomou antigas querelas com Augusto de Campos em coluna aberta na *Folha de S. Paulo*.

Ainda mais atual, o recém-lançado documentário *A Morte da Literatura* (Matheus [...], 2022), dirigido por Matheus Araújo, não chega a citar nominalmente Augusto de Campos, mas se opõe ferozmente ao concretismo e às vanguardas do século XX, retomando, curiosamente, os mesmos ataques de 60 anos atrás sem nada a acrescentar de novo. Nas palavras do diretor do documentário, também professor de literatura: “Movimento nefasto na nossa literatura” ou “[...] outra palhaçada, outro movimento revolucionário que busca destruir as bases da tradição literária”. Figura também, na supracitada obra audiovisual, uma entrevista com Carlos Nejar, membro da ABL, que arremata: “[...] os concretistas morreram, só que ninguém teve coragem de dar o atestado de óbito”.

De fato, tal período a que se refere Santaella, contribuiu para um silenciamento e uma marginalização da arte e das poéticas de vanguarda, na torpe tentativa de ofuscar a importância dos movimentos artísticos de invenção. Infelizmente parece estar retornando um movimento de negação e exclusão da nossa produção poética a partir da segunda metade do século XX em função da (re)ascensão de um pensamento anacrônico, conservador e petrificante do cânone literário nacional.

Tal mordaza mental, todavia, não resistiu à profícua produção de Augusto de Campos, da poesia visual e concreta, do tropicalismo e dos movimentos subsequentes, por elas influenciados e que continuam a reverberar até os dias de hoje. E, embora tardias, as premiações e a consagração pública pela trajetória e a obra de Augusto de Campos, apresentadas no tópico anterior, é que enterram toda a crítica esvaziada.

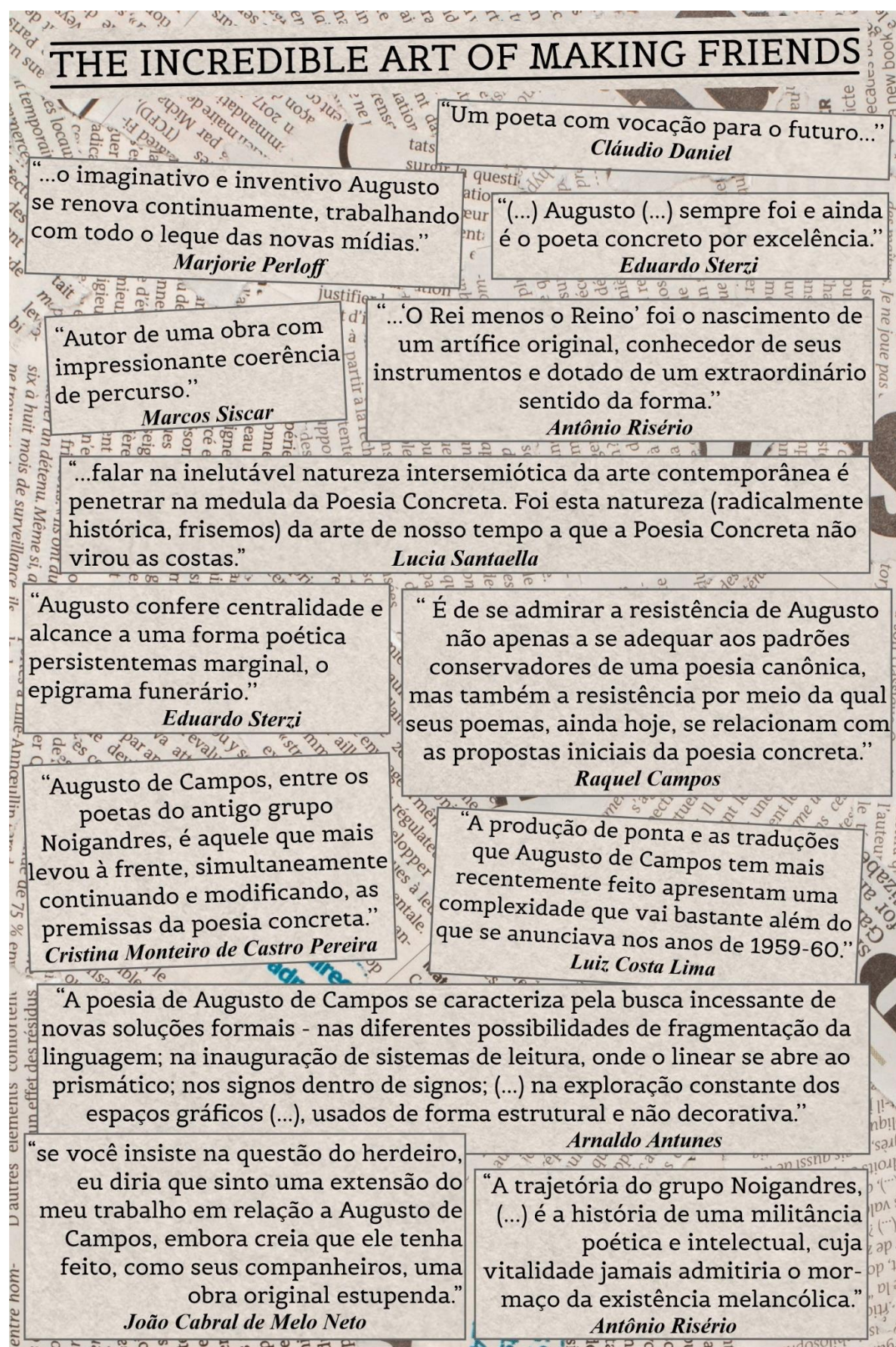
Para encerrar este breve panorama a respeito da fortuna crítica sobre Augusto

de Campos, em outra obra lançada no último ano, *A Ousadia do Poema: ensaios sobre a poesia moderna e contemporânea brasileira* (2022), Luiz Costa Lima resume bem a conflituosa relação entre a crítica e o experimentalismo e sua teorização, perpassando frontalmente por Augusto de Campos:

Consideremos, pois, o desacerto entre o experimentalismo proposto com o modo de ser da crítica nacional. Não é novidade afirmar que o grosso de nossa crítica, quando não manifesta alergia pela teorização, não deixa de manifestar sua antipatia por ela. Ora, ainda que, através do próprio Augusto, essa atitude se repita no interior do grupo, como nossa crítica poderia deixar de manifestar seu repúdio a um movimento que punha em xeque o princípio do verso linear? (Lima, 2022, p. 350).

Como adendo a esta seção, a Figura 8, a seguir, traz uma releitura de “*The Gentle Art of Making Enemies*”, apresentada sob o título de “*The Incredible Art of Making Friends*”, um breve compêndio da crítica que sobreviveu ao tempo e que pôde ver Augusto de Campos e a poesia concreta sobreviverem à própria crítica. E, antes que o contraponto soe como desagravo ou discurso meramente laudatório, cabe deixar claro o compromisso desta pesquisa, muito bem refletido nas palavras de João Cesar de Castro Rocha: “a contribuição do concretismo assume uma radicalidade e uma originalidade que demandam uma reflexão rigorosa, que não pode limitar-se aos elogios repetitivos dos epígonos nem ao descaso deliberado dos adversários” (Rocha, 2006, p. 109).

Figura 8 – Recorte da crítica recente sobre a obra de Augusto de Campos



Fonte: Montagem do autor

CAPÍTULO II

TRADUZINDO O INTRADUZÍVEL

A tradução é um ato de amor e de crítica, e é também uma conversa inteligente com autores e linguagens, algo que nos ensina muito. [...] Uma questão de forma, mas também uma questão de alma.

– Augusto de Campos

Aqui, são abordados, primeira e brevemente, alguns conceitos da semiótica peirceana que embasam a análise do *corpus* desta pesquisa. Na sequência, apresentados os conceitos-chave da tríade peirceana fundamental: signo-objeto-interpretante, bem como de outras tricotomias a ela associadas, tais como ícone-índice-símbolo ou primeiridade-secundidade-terceiridade. Esses e outros conceitos, conforme forem necessários, serão aprofundados durante as discussões dos poemas no Capítulo III.

Por segundo, diferenciam-se as formas de tradução convencionais, ou que têm seu foco na preservação do conteúdo semântico do texto, como a *tradução intralingual* (reformulação) e a *tradução interlingual* (tradução propriamente dita), conforme definidas por Jakobson (1991, p. 64-65), das formas de tradução criativa, ou *transcrição*, como denominada por Haroldo de Campos (1969, p. 10)²³. Ademais, define-se o conceito de *tradução intersemiótica*, apresentado por Jakobson (1991, p. 65) e posteriormente trabalhado por Julio Plaza (2010), bem como os conceitos de intermedialidade e *transposição intersemiótica* nas perspectivas de Claus Clüver (2006) e de Irina Rajewsky (2012).

²³ O termo “transcrição” aparece pela primeira vez em *A Arte no Horizonte do Provável* (1969), embora o próprio Haroldo de Campos já tenha descrito o fenômeno no ensaio “Da Tradução como Criação e como Crítica”, publicado em *Metalinguagem* (1962), sem nominá-lo.

2.1 ALGO SOBRE SEMIÓTICA PEIRCEANA

Se a necessidade de conceituação sobre os diferentes tipos de tradução faz-se tanto quanto óbvia para a discussão das traduções de Augusto de Campos, a escolha da semiótica peirceana como instrumento de análise carece de algumas justificativas. A primeira delas é dada por um dos estudiosos da semiótica americana e cofundador do movimento da poesia concreta, Décio Pignatari (2017, p. 22):

Embora não rejeitando totalmente as contribuições da Semiologia, consideramos a Semiótica cientificamente melhor fundamentada e estruturada para apreender o vário e complexo universo sógnico. De saída, ela nos evita o grave risco de “verbalizar” os demais sistemas de signos, convidando e instigando-nos a compreender melhor não apenas os signos não-verbais em suas naturezas específicas, como também a própria natureza do signo verbal em relação aos demais.

O enfoque nos signos – em especial os não verbais – da semiótica peirceana é particularmente útil, pois essas estruturas auxiliarão na identificação dos significados que são transportados entre textos nos poemas analisados. O que leva à segunda justificativa para o emprego da semiótica americana neste trabalho: a teoria de tradução intersemiótica desenvolvida por Julio Plaza baseia-se, justamente, nas tricotomias peirceanas para distinção dos diferentes tipos de tradução – icônica, indicial e simbólica – conforme abordado no tópico 2.2.3.

Há também disponível um rico referencial teórico desenvolvido por grandes nomes brasileiros seguindo essa linha de pesquisa semiótica, principalmente no que tange seu uso voltado para análise de mídia (imagens, vídeos, peças publicitárias etc.). Além de Décio Pignatari, é impossível deixar de citar a professora Lucia Santaella, uma das maiores divulgadoras do pensamento de Peirce no Brasil, com extensa e notória produção. No cenário internacional, figuram nomes de elevado prestígio como os italianos Ugo Volli e Umberto Eco, que também compõem as referências bibliográficas desta pesquisa.

Por fim, uma retratação antecipada. Os conceitos que serão apresentados a seguir representam uma ínfima parte da extensa, hermética e intrincada teoria desenvolvida por Peirce. Algumas de suas acepções possuem dezenas de definições, variáveis e não precisamente concordantes entre si. Dessa forma, foi preciso realizar uma seleção e um recorte, necessários e suficientes para o estudo pretendido, mas que apresentam, por isso mesmo, o julgamento do que foi apreciado como aparato instrumental mais adequado a esta realidade.

2.1.1 O signo e suas relações

Para definir e iniciar a discussão sobre Semiótica, do radical grego *semeion* (*σημείον* – marca, sinal), Santaella (1995, p. 19) esclarece que esse campo de estudo: “é uma teoria lógica e social do signo”. Ou ainda, “uma teoria sígnica do conhecimento”, sendo que todo conhecimento é processado por intermédio dos signos. Das mais de cinquenta definições de signo²⁴ elaboradas por Peirce, Santaella (*Ibid.*, p. 23) destaca duas, dos *Collected Papers*, que relacionam os elementos basilares das tricotomias peirceanas – *signo, interpretante e objeto*:

Defino um Signo como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um Objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o Interpretante do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele Objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu Objeto e com seu Interpretante (8.343) (Santaella, 1995, p. 23).

Um signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto [...] (2.228) (Santaella, 1995, p. 23).

É importante explicitar que objeto e interpretante são partes constitutivas do signo e a teoria de Peirce deve ser compreendida a partir dessa relação que é irreduzível. Pode-se pensar sua tricotomia fundamental como os vértices de um triângulo em relação, em que o interpretante, inclusive, pode ser o signo de outro signo que possui um novo objeto, diferente do primeiro, e que gera uma nova tricotomia – supersigno²⁵ –, numa cadeia virtualmente infinita de significação. Visualiza-se essa associação no diagrama proposto por Pignatari (2017, p. 48), conforme a Figura 9.

O pensamento triádico de Peirce tem um aspecto muito relevante quando comparado à conhecida dicotomia saussuriana significante-significado. Enquanto essa relação diádica seria proximamente equivalente à relação signo-objeto²⁶ em Peirce, este último, ao inserir o vértice do interpretante, possibilita a criação de uma terceira dimensão de análise semiótica que extravasa o conhecido plano de definição

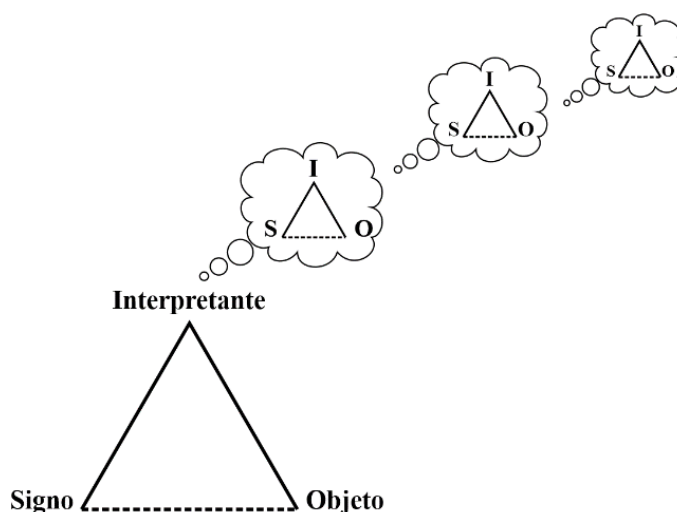
²⁴ A enciclopédia digital da obra de Peirce traz, em seu dicionário, exatamente 57 definições extraídas dos *Collected Papers*. O material é vastíssimo e vale a consulta cf. Commens (2023).

²⁵ O que Pignatari define como supersigno seria o equivalente ao metassigno na semiologia saussuriana, em que o significado de um significante assume, ele todo, o papel de um outro signo, formado por novo significante e novo significado (Volli, 2007, p. 50).

²⁶ Muito embora as definições peirceanas de signo e objeto sejam bem diferentes das de significante e significado em Saussure.

saussuriano no qual ao signo caberia somente unir um conceito (significado) a uma imagem acústica (significante)²⁷. Assim, a adição do interpretante por Peirce estabelece uma correlação entre o plano de conteúdo (significado) e o plano de expressão (significante) – planos esses, aliás que já são um desdobramento da dicotomia de Saussure. Ademais, sua dimensão enriquece a discussão e a reflexão sobre o signo, posto que “o signo não é uma coisa, mas uma relação social e cultural” (Volli, 2007, p. 36).

Figura 9 – Tricotomia Fundamental de Peirce



Fonte: adaptado de Pignatari (2017, p. 48)

Para Peirce, portanto, o signo é um conceito multiplamente interrelacional, que estabelece conexões consigo mesmo e com os outros elementos desse triângulo em camadas *ad infinitum*. Ou seja, “o significado de um signo é sempre outro signo”. Ele conceitua, então, essas relações por meio de dez tricotomias distintas. As três principais e mais exploradas em sua obra são a 1ª, a 4ª e a 9ª, que compreendem os vértices desse triângulo fundamental e foram muito bem resumidas por Pignatari (2017), as quais apresentam-se no Quadro 1.

Para que essas relações façam mais sentido, são necessárias algumas palavras sobre os termos Primeiridade, Secundidade e Terceiridade (*Firstness*, *Secondness* e *Thirdness*). Esses três conceitos pertencem a um campo de conhecimento que Peirce denominou de Ideoscopia – que seria uma subárea da Fenomenologia –, a qual tem a prerrogativa de descrever e classificar as ideias que pertencem à experiência cotidiana (Pignatari, 2017, p. 40-41).

²⁷ Da clássica definição de signo do *Tratado de Linguística Geral* (Saussure, 2006, p. 80).

Quadro 1 – Correspondência das tricotomias peirceanas por Pignatari

O SIGNO EM RELAÇÃO A:							
	Si Mesmo	Objeto		Interpretante	Nível de Análise	Reino ou Campo	Característica
			<i>Signos Icônicos Ou Hipoícones</i>				
Primeiridade	Qualissigno	Ícone	Imagem	Rema	Sintático	Do Possível	Qualidade
Secundidade	Sinsigno	Índice	Diagrama	Dicissigno ou Dicente	Semântico	Do Existente	Choque, Reação
Terceiridade	Legissigno	Símbolo	Metáfora	Argumento	Pragmático	Da Norma, da Lei	Generalização

Fonte: adaptado de Pignatari (2017, p. 55)

A Primeiridade está ligada a experiências simples, ou *monádicas*, aquilo que apenas é, uma qualidade de sentimento sem referência a outrem, como uma cor. Uma experiência que corresponde ao todo. A Secundidade refere-se a experiências recorrentes, ou *diádicas*, de oposição, aquilo que é em relação a um segundo ou que se experiencia numa relação de par, de choque, de reação. Já a Terceiridade é uma experiência de compreensão, ou *triádica*, que se liga a outras experiências possíveis. É o que é em relação a um segundo e um terceiro. Além de uma qualidade ou reação, assume a forma de generalização, ou lei (Pignatari, 2017, p. 41-43).

Para reduzir o grau de abstração e melhor ilustrar essas três categorias, Santaella traz os seguintes exemplos:

O primeiro está aliado às ideias de acaso, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, potencialidade, qualidade, presentidade, imediaticidade, mônada... O segundo às ideias força bruta, ação-reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência, díada... O terceiro está ligado às ideias de generalidade, continuidade, crescimento, representação, mediação, tríada [...] (Santaella, 1995, p. 18).

Traçado ao menos um norte para os elementos dos eixos horizontais do quadro de Pignatari, seguem-se os eixos verticais. A primeira tricotomia estabelece as classificações do signo em relação a si mesmo. O qualissigno é uma qualidade que é um signo. Ele “funciona como signo por intermédio de uma primeiridade da qualidade, qualidade como tal, possibilidade abstraída de qualquer relação empírica espaço-temporal da qualidade com qualquer outra coisa” (Santaella, 1995, p. 130). Ele pode representar, por exemplo, qualidades sensoriais básicas, como cores, sons e odores. É aquilo que se sente e se experiencia antes de qualquer racionalização ou tentativa de descrição lógico-verbal.

O sinsigno é um fenômeno ou evento existente que é um signo e envolve qualissignos. O prefixo “sin” indica aqui singularidade (uma única vez). O sinsigno

envolve um ou mais qualissignos e é por meio de suas qualidades que ele se manifesta (Peirce, 2010, p. 52). O semáforo vermelho é um exemplo de sinsigno que indica a parada do carro e é formado pelo qualissigno da cor vermelha.

Encerrando a primeira tricotomia, o legissigno é uma regra, uma generalização, uma lei que é um signo. Ou melhor, ele “funciona como legissigno na medida em que a lei é tomada como propriedade que rege seu funcionamento sýgnico” (Santaella, 1995, p. 133). Tal lei é socialmente convencionada e todo signo convencional é um legissigno. Por sua vez, os legissignos necessitam de sinsignos para significar. A linguagem verbal é o sistema de legissignos, por excelência.

A segunda tricotomia do Quadro 1 (quarta de Peirce) dá-se entre o signo e seu objeto, estabelecendo entre eles uma relação em primeiridade, secundidade e terceiridade, respectivamente, como: ícone, índice e símbolo.

O ícone está numa escala de correspondência para a primeiridade, para a sintaxe, para o qualissigno e a possibilidade. Ele também está para seu objeto numa relação de semelhança ou de analogia. É o signo de uma qualidade. A fotografia e a escultura são exemplos de ícones, mas as imagens, os diagramas e as metáforas não o são propriamente. Peirce cria uma subdivisão dentro da classificação de ícone, o hipoícone, que, em sua concepção, figura como um ícone “degenerado”. Os três últimos exemplos dados pertencem a essa categoria (Pignatari, 2017, p. 51-52). Outros autores, como Volli, apresentam uma classificação menos rígida, a qual inclui na categoria de signos icônicos: ilustrações, caricaturas, esquemas elétricos, mapas, entre outros. O importante é a capacidade do ícone significar por meio da sua semelhança, sob um determinado aspecto, com seu objeto (Volli, 2007, p. 40).

Já o que caracteriza um signo indicativo não é sua semelhança com o objeto, mas sua proximidade, contiguidade física. Ele “se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto” (Peirce, 2010, p. 52). Está numa escala de correspondência com a secundidade, a semântica, o sinsigno e o existente. Ao compartilhar qualidades com seu objeto estabelece relação direta com ele, independentemente de apresentar traços de semelhança (Pignatari, 2017, p. 53). E tal relação é de causalidade. Alguns exemplos de índices são: a assinatura, a impressão digital, o dedo apontado, a biruta (bandeira que marca a direção do vento). Até a fotografia pode ser encarada como um índice na medida em que ela indicou a presença de um objeto diante da câmara em dado momento (Volli, 2007, p. 42).

Fechando essa segunda tríade, o símbolo, na terminologia peirceana, é o tipo

de signo mais opaco, mais distante de seu objeto. Não possui nem semelhança física nem relação causal com o objeto, mas é completamente determinado por relações históricas ou convencionais, ou seja, arbitrário. Não obstante, embasa as relações sógnicas mais importantes e estudadas pelo homem, que são as línguas naturais (Volli, 2007, p. 44). O símbolo está para a terceiridade, o nível pragmático, o legissigno e a lei. Implica em generalização – regra geral – envolvendo o uso de índices (Pignatari, 2017, p. 53). Mas, diferente dos índices, que têm sua contiguidade com o objeto determinada por uma relação causal, a contiguidade entre os símbolos e respectivos objetos é, como exposto, convencional. Santaella (1995, p. 172) explica que os símbolos são apenas mediações com os interpretantes, os quais são a razão de ser desses signos. Portanto, “num sistema simbólico os significantes servem somente para diferenciar-se reciprocamente” (Volli, 2007, p. 47). São exemplos de símbolos: as palavras e as linguagens verbais em geral, os logotipos (de marcas, empresas) etc.

Eco (2014, p. 169) faz uma interessante crítica às relações sógnicas de iconicidade. Para ele, ainda que o signo seja motivado, ou semelhante, ou análogo, ou ainda, naturalmente ligado a seu objeto, sempre haverá uma correlação de convenção. Não no sentido estrito de arbitrariedade compreendida por Peirce, mas de vínculo cultural. O que parece bastante acertado, dado que diferentes culturas tenderão a representar um objeto por semelhança na medida em que enxergam e compreendem tal característica.

A terceira tricotomia apresentada por Pignatari (nona peirceana) traz o signo em relação a seu interpretante numa divisão em *rema*, *dicente* e *argumento*. Numa correspondência de primeiridade, sintaxe e possibilidade têm-se o rema, ou seja, “um signo que é interpretado por seu interpretante final²⁸ como representando alguma qualidade que poderia estar encarnada em algum objeto possivelmente existente” (Santaella, 1995, p. 188). A visão de um borrão de tinta, por exemplo, em um teste de Rorschach, é capaz de produzir quais imagens mentais em um determinado intérprete?

Ao nível da secundidade, do sinsigno, do índice e do existente, há o dicente (ou ainda dicissigno). Ele se liga ao seu interpretante final fornecendo alguma informação sobre um objeto existente. Constitui um signo referencial, reportando-se a algo que existe numa relação de verdadeiro ou falso. Uma proposição comum, uma frase

²⁸ O interpretante final é um dos três tipos de interpretante, juntamente com o imediato e o dinâmico, os quais serão explicados em maior detalhe no tópico 2.1.3.

do cotidiano, por exemplo, pode ser classificada como um legissigno-simbólico-dicente²⁹. Uma fotografia (ícone) pode ser entendida como um dicente-indicial, uma vez que ela é uma representação posterior de um objeto conhecido anteriormente (Santaella, 1995, p. 190-191). Em outras palavras, ela indica e atesta a existência de um objeto que, num determinado tempo e local, refletiu os raios luminosos que sensibilizaram o filme da câmera.

O argumento está para a terceiridade, o legissigno, o símbolo, o nível pragmático e a lei. Ele é interpretado por seu interpretante final como uma norma reguladora ou lei que conduz um conjunto de premissas a conclusões geralmente verdadeiras. Por essa característica de lei, ele deve ter um objeto de caráter geral ou generalista, o que implica dizer que apenas legissignos simbólicos podem ser argumentos (e que corresponde à décima classe de signos proposta por Peirce³⁰). Os argumentos dividem-se em abduativos, indutivos e dedutivos, considerados como os três tipos de raciocínio que hoje são empregados em investigações científicas.

Cabe ainda um último esclarecimento no sentido de que, dentro de cada uma das três tricotomias apresentadas, a classificação do signo não é de forma alguma excludente, mas múltiplas definições podem coexistir em maior ou menor grau, dependendo apenas do modo como o signo é apreendido pelo intérprete. Assim, nenhum signo pertence exclusivamente a apenas um desses tipos, bem como não há nenhum critério *a priori* que decida como um certo signo funcionará. Tudo dependerá do contexto em que ele se insere e o aspecto pelo qual ele é observado e analisado (Santaella, 1995, p. 126, 134). Volli (2007, p. 41) também adota essa perspectiva quando exemplifica a característica de iconicidade. Não há signos puros, bem como não há similaridade absoluta. Assim, os signos são entes complexos, nos quais algum aspecto é predominante.

2.1.2 Os tipos de objeto

A noção de objeto, mais especificamente de objeto do signo, é vasta e complexa. O objeto não deve ser confundido com *coisa*, mas compreendido como algo diverso do signo e que o determina. Por outro lado, o signo também não

²⁹ Vide Quadro 4 no tópico 2.1.4 para mais detalhes.

³⁰ Não confundir com as dez tricotomias peirceanas. As três tricotomias do signo apresentadas no Quadro 1, quando devidamente combinadas, geram as dez classes de signos propostas por Peirce.

representa o todo do objeto, mas alguma parte ou aspecto dele. E, ainda que não englobe toda a noção de um único objeto, um mesmo signo ainda pode referir-se a vários objetos (Santaella, 1995, p. 48-49). É fácil compreender esse conceito ao se tomar como exemplo o signo “manga”. Ora ele pode designar como seu objeto a fruta, ora a parte da camisa. Ao mesmo tempo em que, esse signo não consegue comunicar, sozinho, todas as características das mangas: tommy, palmer, espada; ou curta, longa, sino etc. O objeto, então, para Peirce, pode ser classificado de duas formas:

[Ele] pode ser o Objeto enquanto conhecido no Signo, e portanto uma Idemia, ou pode ser o Objeto tal como é, independentemente de qualquer aspecto particular seu, o Objeto em relações tais como seria mostrado por um estudo definitivo e ilimitado. Ao primeiro destes denomino Objeto *Imediato*, ao último, Objeto *Dinâmico* (Peirce, 2010, p. 162).

Ou seja, o dado da realidade que o signo evoca é o objeto dinâmico. Todavia, uma vez que o intérprete se coloca diante não do objeto em si, mas de um signo que o determina – e que faz sua mediação –, a representação mental que ele faz desse objeto é o objeto imediato, que é um signo. O elo entre signo e objeto dinâmico, ou seja, como o signo o faz parecer e o torna conhecível, é o objeto imediato (Santaella, 1995, p. 55).

Nesse ponto, surge a questão de como se manifestam os diferentes tipos de objeto – imediato e dinâmico – em relação ao ícone, ao índice e ao símbolo. Quanto ao ícone, seu objeto dinâmico seria qualquer coisa semelhante ao ícone e seu objeto imediato uma qualidade com caráter de aparência. A importante consequência dessa relação, como explica Santaella (1995, p. 60) é que: “Qualquer coisa pode ser tomada como objeto dinâmico de um ícone, na medida em que apresente uma qualidade semelhante àquela que o ícone exhibe”. Por essa razão, o ícone é ao mesmo tempo o mais simples e o mais complicado modo de ação do signo. O que, se por um lado, como discutido nas análises dos poemas no Capítulo III, gera uma grande abertura de interpretações e possibilidade de semiose, por outro, pode conduzir a inferências não muito assertivas, tal como à superinterpretação de um texto.

Para o caso do índice, a relação entre objeto imediato e dinâmico é mais direta e concreta, já que o índice tem uma conexão mais factual, ou uma relação de causa e efeito, com seu objeto. Assim, o objeto imediato registra uma conexão de fato com um objeto dinâmico existente e singular e não apenas uma qualidade que pode ser vaga e aberta, como no caso do ícone (Santaella, 1995, p. 59). No texto “*nude soul*”, por exemplo, apresentado no Capítulo III (Figura 24), a silhueta de um corpo

desenhado em giz sobre o asfalto não apenas iconiza a forma humana, mas indica que, de fato, um cadáver esteve naquela exata posição em momento anterior.

Finalmente, há a relação desses objetos com o símbolo. Ao objeto dinâmico cabe a representação de um tipo ideal, ou geral, do ente referido, numa tentativa de abarcar todos os aspectos que os recortes cultural e temporal em que se inserem permitirem. Já o objeto imediato tem a função de representar o ente referido num contexto particular de semiose, trazendo à luz apenas uma parcela daquilo que se pode conhecer do objeto dinâmico em um determinado tempo e espaço (Santaella, 1995, p. 58). Seja o signo “homem”. À noção geral de homem, todas as características que definem a ideia de masculinidade e que estão inseridas em determinado contexto sócio-histórico, pertence o objeto dinâmico. Já às manifestações particulares que evocam certos caracteres específicos desse signo – processos de semiose individual – associa-se o objeto imediato.

2.1.3 O interpretante e seus níveis

Terceiro elemento da indissolúvel relação triádica peirceana, o interpretante não deve, primeiramente, se confundir com intérprete, tampouco com interpretação. “Enquanto o intérprete é aquele que capta a ligação entre significante e significado, o interpretante é um segundo significante que evidencia em que sentido se pode dizer que um certo significante veicula um dado significado” (Volli, 2007, p. 37).

Como exposto brevemente no primeiro tópico deste capítulo, o interpretante é parte constitutiva do signo (a terceira) ao mesmo tempo em que se desdobra em outro signo completo (Figura 9). E é forçoso que assim seja, pois o significado de um signo é – e está – sempre em outro signo. Por isso a cadeia infinita de significações, ou como Peirce a denomina: *semiose ilimitada*. Para a qual, em termos práticos, arbitra-se um “fim” por meio do interpretante final quando o signo já bastou às interpretações requeridas ou desejadas.

Para que a última assertiva faça sentido, explica-se, a seguir, a divisão do interpretante, que possui três níveis, ou passos, para que o processo interpretativo se complete. Dois análogos aos observados no objeto – imediato e dinâmico – e um nível adicional, o já citado interpretante final.

De forma bastante sintética, num primeiro nível tem-se o interpretante imediato, que é o interpretante tal como representado pelo signo e que se configura

como o efeito *previsto* pelo signo na mente do intérprete. Num segundo nível, o interpretante dinâmico, como efeito *produzido* efetivamente na mente do intérprete. E finalmente, numa terceira camada, o interpretante final ou lógico-final, que é um ponto de “não-retorno” atingido na interpretação, encerrando o processo infinito de semiose (Volli, 2007, p. 39).

Em termos mais ilustrativos, qualquer livro tem o potencial de ser interpretado mesmo que ninguém ainda o tenha lido. Sua história, suas palavras estão lá prenes de significado. Quando lido, toda sua carga de significação que está em estado virtual se atualizará. Esse potencial de interpretação que os signos dos livros contêm é o interpretante imediato. Ele pertence ao signo de forma objetiva (Santaella, 2002, p. 24).

No nível do interpretante dinâmico, em que se produz o efeito do signo, tem-se a dimensão psicológica do interpretante, ou seja, o efeito específico (particular) que o signo produz em cada intérprete individual. Esse efeito pode estar em relação de primeiridade (emocional), de secundidade (energético) ou de terceiridade (lógico). O efeito do interpretante emocional está ligado à qualidade de sentimento e é produzido, em geral, pelos ícones. O efeito energético refere-se a uma ação física ou mental, ou seja, move-se ou chama atenção para o objeto, sendo produzido pelos índices. O terceiro, efeito lógico, assume a forma de lei, uma convenção internalizada na mente do intérprete capaz de relacionar o signo ao seu objeto. Independe de conexão física ou de semelhança com ele, fundando-se apenas nessa lei compartilhada. O hino nacional, por exemplo, simboliza o Brasil a todos que internalizaram tal convenção (Santaella, 2002, p. 24-25).

O último nível, do interpretante final, é um limite ideal, pensável, mas na prática não inteiramente atingível, pois diz respeito ao resultado interpretativo que seria atingido caso o final da cadeia de semiose – que é infinita – fosse atingido. Nesse nível, pode-se dividir o interpretante novamente de forma tripartite quando relacionado ao signo: rema, dicente e argumento. Categorias já abordadas no tópico 2.1.1, no início deste capítulo.

O rema é para seu interpretante uma possibilidade qualitativa, não mais que uma conjectura ou hipótese. Ao dizer que uma nuvem tem a forma de um castelo, tal comparação é meramente uma conjectura, um rema. Qualissignos-icônicos apenas produzem remas. Um dicente, em relação ao seu interpretante final, permite a interpretação de algo que tenha existência real, ou seja, determina uma relação de

veracidade com um objeto. Portanto, dicentes são interpretantes de sinsignos-indiciais, mas não podem ser, por exemplo, interpretantes de ícones, já que estes últimos determinam possibilidades qualitativas, não relações de existência. Por fim, o argumento é para seu interpretante um signo de norma, de lei, e por consequência, um legissigno-simbólico (Santaella, 2002, p. 26). O Quadro 4, no tópico seguinte, explicita melhor essas relações, no qual pode-se perceber que argumentos só podem ser legissignos-simbólicos (relação X), que dicentes não podem ser ícones (relações IV, VII e IX) e que apenas remas associam-se a qualissignos-icônicos (relação I).

2.1.4 Uma síntese das tricotomias e classificações do signo

Com a apresentação do recorte efetuado da teoria semiótica americana, almejou-se demonstrar que as três tricotomias principais de Peirce estão forte e mutuamente relacionadas, formando um corpo coeso em que signo, objeto e interpretante configuram-se como entes multifacetados e indissociavelmente interconectados. Como um resumo e adendo, este tópico apresenta quadros e figuras que fornecem um auxílio visual e esquemático dessas relações, com vistas a facilitar sua compreensão.

Primeiro, quanto às ideias apresentadas sobre a Ideoscopia de Peirce, ou seja, os conceitos de primeiridade, secundidade e terceiridade, que não deixam de ser modos fenomenológicos, podem ser resumidos e exemplificados da seguinte forma, conforme apresenta o Quadro 2:

Quadro 2 – Exemplos de primeiridade, secundidade e terceiridade (continua)

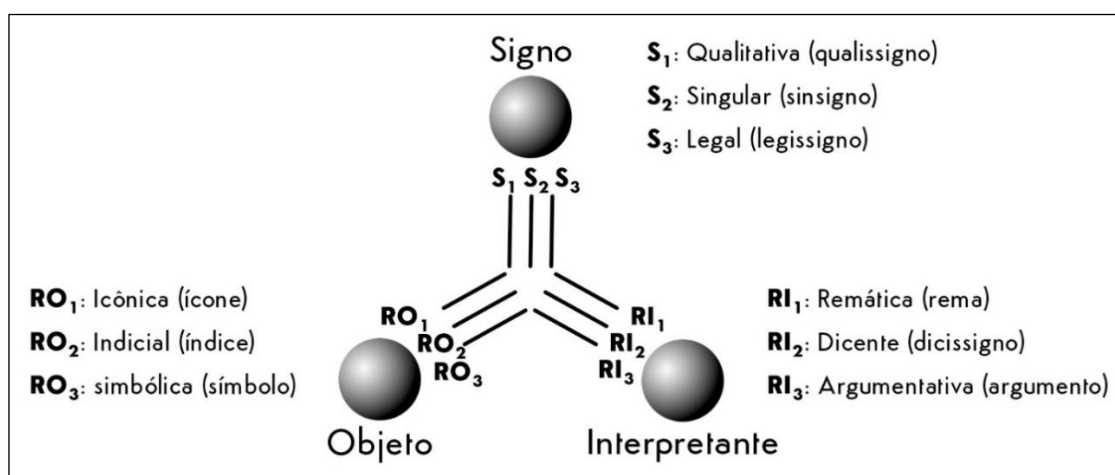
Categoria	Síntese dos pontos fundamentais	Exemplos
PRIMEIRIDADE	Experiência de presença imediata sem qualquer percepção consciente de separação entre nós e um objeto (como, por exemplo, uma intensa sensação de vermelho).	acaso, indeterminação, frescor, originalidade,
	Como nem mesmo um contraste entre sujeito e objeto pode ser experimentado dessa maneira, os fenômenos pertencentes à primeiridade são apenas imagináveis como "possibilidade qualitativa positiva".	espontaneidade, potencialidade, qualidade, presentidade, imediaticidade...
SECUNDIDADE	Experiência de fatos reais.	força bruta, ação-reação, conflito, aqui e agora, esforço e resistência...
	Relação diádica entre fatos (por exemplo o alterego), sem mediação.	
	Experiência de resistência bruta, sem reconhecer qualquer coisa <i>como</i> algo.	

Quadro 2 – Exemplos de primeiridade, secundidade e terceiridade (conclusão)

Categoria	Síntese dos pontos fundamentais	Exemplos
TERCEIRIDADE	Experiência de uma lei ou hábito como determinante de casos reais de secundidade.	generalidade, continuidade, crescimento, representação, mediação...
	Por exemplo, se algo é regularmente percebido <i>como</i> algo determinado.	
	A consciência da realidade da terceiridade é condição de possibilidade de previsões.	
	A realidade da terceiridade é evidente ou, como diz Peirce, "consiste em" nada além da determinação de "fatos futuros da secundidade".	

Fonte: traduzido de Hoffmann (2001) e adaptado de Santaella (1995, p. 18)

Partindo desses três níveis de compreensão e percepção da realidade, as relações do signo consigo mesmo, com seu objeto e com seu interpretante, já discutidas e apresentadas por meio do quadro proposto por Pignatari (tópico 2.1.1), podem ser ilustradas conforme a Figura 10, da seguinte forma:

Figura 10 – Tríade fundamental e relações com o signo

Legenda: S_x: relação signo-signo; RO_x: relação signo-objeto; RI_x: relação signo-interpretante; ()_{1,2,3}: relação em primeiridade, secundidade e terceiridade

Fonte: adaptado de Hoffmann (2001)

Essas três tricotomias, as mais importantes e largamente trabalhadas por Peirce, fazem parte de um rol de dez, apresentadas de forma completa no Quadro 3 e com os devidos nomes dados a cada modalidade sígnica em primeiridade, secundidade e terceiridade. Destacam-se em negrito no referido quadro, conforme a ordenação feita por Peirce, as relações 1, 4 e 9 que representam essas três tricotomias fundantes. Note-se que na nona relação, Santaella usa a expressão “interpretante normal” para referir-se ao interpretante final. O termo “normal” é usado por Peirce com a ideia de norma, uma vez que cabe ao interpretante final a norma de sucessão de interpretantes dinâmicos para que o efeito do signo seja alcançado.

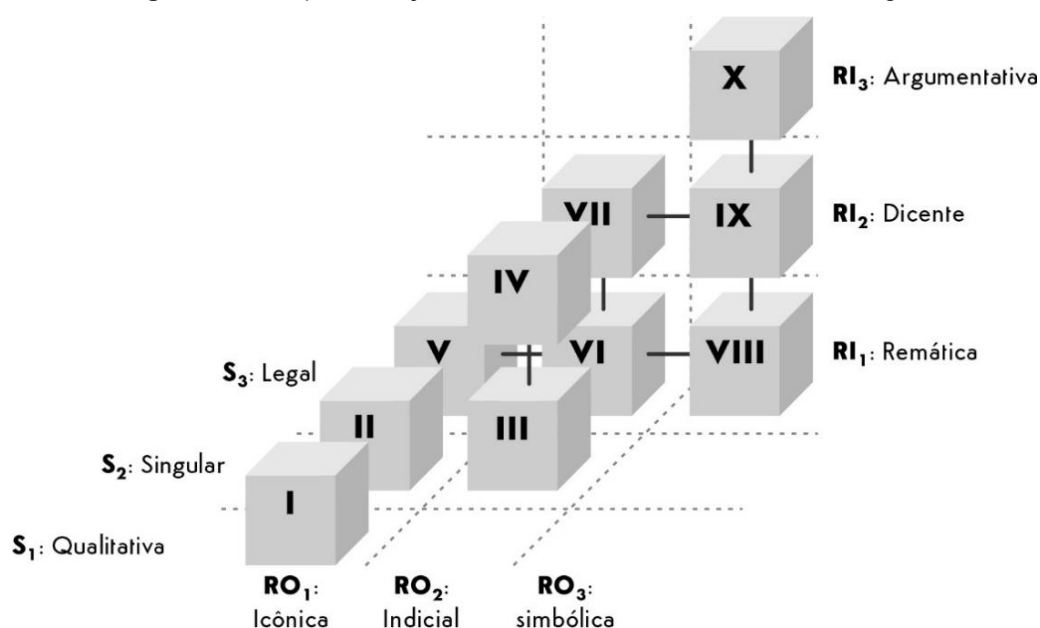
Quadro 3 – As dez tricotomias peirceanas e seus signos

Nº	Tricotomia conforme...	Modalidades sígnicas
1	a natureza do signo ele mesmo	Qualissigno, Sinsigno, Legissigno
2	o modo de apresentação do objeto imediato	Descritivo, Designativo, Copulante
3	a natureza do objeto dinâmico	Abstrativo, Concretivo, Coletivo
4	a relação do signo com seu objeto dinâmico	Ícone, índice, Símbolo
5	a natureza do interpretante imediato	Hipotético, Categórico, Relativo
6	a natureza ou modo de ser do interpretante dinâmico	Simpatético, Chocante, Usual
7	Conforme a maneira de apelo do interpretante dinâmico	Sugestivo, Imperativo, Significativo
8	Conforme a natureza do interpretante normal ou de acordo com o propósito do interpretante normal	Gratificante, Prático, Pragmático
9	a relação do signo com o interpretante normal	Rema, Dicente, Argumento
10	a natureza da garantia de uso do signo	Garantia do instinto, Garantia da experiência, Garantia da forma

Fonte: montagem do autor baseado em Santaella (1995, p. 122-125)

Ainda, Peirce (2010, p. 55-58) com base nas três tríades fundamentais classifica o *signo* em outras dez categorias distintas, que não devem se confundir com as dez tricotomias do Quadro 3. Com base no modelo de Hoffmann (2001), que extrai essas classes do plano triangular e os converte em uma espécie de pirâmide, apresenta-se a Figura 11. A tridimensionalidade possibilita uma disposição espacial baseada nas diferenças e semelhanças entre cada classe, explicadas a seguir.

Figura 11 – Representação tridimensional das dez classes de signo



Fonte: adaptado de Hoffmann (2001)

A primeira linha, a primeira coluna e o plano mais à frente da Figura 11 referem-se às relações em primeiridade e assim sucessivamente até o terceiro e último plano. A disposição dos cubos, que representam, cada um, uma classe de signo numerada de I a X, respeita uma lógica de similaridade por adjacência. A descrição completa do signo baseada em sua identificação por algarismo romano está no Quadro 4, a seguir.

Assim, o signo I (qualissigno, icônico, remático), o qual possui apenas relações em primeiridade, está em extremidade oposta ao signo X (legissigno, simbólico, argumental), não compartilhando com ele nenhuma classificação. Enquanto as classes ortogonalmente adjacentes (I e II, IV e VII, VI e VIII, por exemplo) compartilham entre si 2 das 3 relações. Já os signos que compartilham apenas um plano entre si, ou seja, diagonalmente adjacentes (II e IV, III e VII, VI e IX, por exemplo), possuem apenas uma característica em comum.

Quadro 4 – Classificação dos signos, relações e exemplos

Nº	Aspecto	Classificação	Relação	Exemplo
I	Modo de Apreensão do próprio Signo	qualissigno , icônico, remático	S ₁ RO ₁ RI ₁	sentimento de vermelhidão
II	Modo de Apresentação do Objeto Imediato	sinsigno, icônico , remático	S ₂ RO ₁ RI ₁	diagrama individual
III	Modo de Ser do Objeto Dinâmico	sinsigno , indicativo , remático	S ₂ RO ₂ RI ₁	grito espontâneo
IV	Relação do Signo com seu Objeto Dinâmico	sinsigno , indicativo, dicente	S ₂ RO ₂ RI ₂	catavento
V	Modo de Apresentação do Interpretante Imediato	legissigno , icônico , remático	S ₃ RO ₁ RI ₁	diagrama, abstraindo-se sua individualidade
VI	Modo de Ser do Interpretante Dinâmico	legissigno , indicativo , remático	S ₃ RO ₂ RI ₁	pronome demonstrativo
VII	Relação do Signo com o Interpretante Dinâmico	legissigno , indicativo , dicente	S ₃ RO ₂ RI ₂	pregão de rua
VIII	Natureza do Interpretante Normal	legissigno, simbólico , remático	S ₃ RO ₃ RI ₁	substantivo comum
IX	Relação do Signo com o Interpretante Final	legissigno, simbólico , dicente	S ₃ RO ₃ RI ₂	proposição
X	Relação Triádica do Signo com seu Objeto	legissigno, simbólico, argumental	S ₃ RO ₃ RI ₃	silogismo

Legenda: S_x: relação signo-signo; RO_x: relação signo-objeto; RI_x: relação signo-interpretante;
()_{1,2,3}: relação em primeiridade, secundidade e terceiridade

Fonte: adaptado de Santaella (1995, p. 121-122) e Hoffman (2001)

Assim, o Quadro 4 detalha a classificação dos signos ilustrada na Figura 11 e destaca, em negrito, alguns elementos descritivos de cada signo. Peirce (2010, p. 57) indica que os elementos não destacados são supérfluos. Isso quer dizer que as definições em negrito representam as características necessárias para a distinção de cada classe sígnica. Em outras palavras, dado que a classe X é a única que apresenta relação argumental com seu interpretante, por definição, todo signo que é um argumento também é um legissigno-simbólico. Portanto, basta dizer que um signo é um qualissigno para entendê-lo também como icônico-remático. Já as classes III, VI e VII necessitam da descrição dos três elementos para sua correta diferenciação.

No próximo capítulo, conforme a necessidade de aprofundamento na discussão dos textos exigir, novos conceitos e paradigmas serão introduzidos, como os de Umberto Eco, associando poesia e efeitos de sentido aos planos de expressão e conteúdo, ou os Ugo Volli, apresentando outras aplicações práticas e reflexões sobre a teoria aqui apresentada.

Tendo definidos, assim, alguns termos básicos da semiótica peirceana, torna-se mais factível dialogar com a seguinte afirmação de Haroldo de Campos para fechar este tópico e apresentar alguns conceitos sobre tradução:

A poesia é a permanente recapitulação da primeiridade na terceiridade, do lado icônico do mundo da concreção na face simbólico-digitalizante do mundo da abstração (valho-me das categorias sígnicas de Peirce). É o ideograma inscrito no algoritmo, o número que vira nome e se encarna (Campos, H., 2006, p. 284).

2.2 OS DIFERENTES TIPOS DE TRADUÇÃO

Um ponto fundamental para iniciar a discussão sobre as traduções, intraduições, outraduições e extraduições de Augusto de Campos, é a distinção entre essas formas de tradução criativa, ou de transcrições – para empregar o termo cunhado por Haroldo de Campos – das convencionais formas de tradução intralingual e interlingual.

Ainda, é preciso esclarecer que – se não for permitido afirmar categoricamente que toda, então – em grande parte as traduções de Augusto de Campos são formas de transcrição, mas nem todas as suas transcrições configuram-se como traduções intersemióticas. Ou seja, suas traduções estão constantemente pautadas na transposição da informação estética do texto – assonâncias, aliterações, ritmo, rimas,

figuras de linguagem, entre outros –, para além do conteúdo semântico, mesmo quando operam dentro de um mesmo sistema de signos (sem a inclusão de elementos visuais, cinéticos, espaciais, performáticos etc.).

Adicionalmente, Julio Plaza também emprega o conceito de transcrição, mas de forma diferente de Haroldo de Campos. Para aquele, a transcrição ocorre na tipologia icônica do processo de tradução intersemiótica, o que será abordado em maior detalhe mais adiante neste capítulo. Isso posto, os tópicos seguintes apresentam alguns conceitos sobre os diferentes tipos de tradução.

2.2.1 Tradução intralingual e interlingual

A tradução intralingual consiste na reformulação (*rewording*) de um texto por meio da substituição de palavras por sinônimos e expressões proximamente equivalentes. Todavia, uma vez que nunca há equivalência completa entre termos, busca-se sua interpretação por meio de uma combinação de unidades de código na mesma língua, ou seja, por outros signos verbais (Jakobson, 1991, p. 65). Esse processo de interpretação dos signos de um texto por meio de outros também pode ser chamado de *transposição endolinguística* e ocorre, por exemplo, na perífrase (Volli, 2007, p. 206). Outros exemplos de tradução intralingual podem envolver, ainda: a reescrita de textos acadêmicos ou científicos para uma linguagem mais acessível, como fazem muitas vezes os jornalistas na elaboração de matérias para revistas ou jornais; a transposição de um discurso oral para um texto escrito, também num contexto jornalístico; ou ainda a adaptação de uma obra literária clássica para o público infanto-juvenil. Ademais, a reformulação, na perspectiva de Eco (2007, p. 266, 279), não se restringe à língua, mas se configura como um fenômeno que pode ser observado em outros sistemas semióticos não verbais, tais como na transposição de tonalidade de uma composição musical ou na mudança de escala e grau de detalhamento de um mapa.

Cabe ainda a advertência quanto à problemática no uso muitas vezes indistinto e intercambiável entre “tradução” e “interpretação”³¹. Enquanto Jakobson compartilha, em grande parte, o entendimento peirceano de que o significado ou a

³¹ Sem aprofundar nos meandros hermenêuticos dessa discussão, este trabalho adotará os dois termos de maneira suficientemente intercambiável primando pela simplicidade, mas sem a pretensão de deixar o rigor metodológico.

interpretação é a “tradução de um signo para outro sistema de signos” (Eco, 2007, p. 268), Eco problematiza a questão e discorda de que a reformulação seja um tipo de tradução. Inclusive, para essa modalidade, utiliza o termo “interpretação intralinguística” ou, em maior amplitude, abarcando os sistemas não verbais, “interpretação intrasemiótica” (*Ibid.*, p. 280).

Tal processo de tradução, embora de conceituação necessária, é de menor interesse, pois Augusto de Campos concentra fortemente sua atuação como poeta-tradutor nas práticas de tradução interlingual e de tradução intersemiótica. Como apresentado no Capítulo I, já passam de 150 os autores por ele traduzidos com textos oriundos de pelo menos 12 idiomas. Número que pode estar em grande medida subestimado, como apontou André Vallias, que há três anos já havia contado 132 autores e admitia estar sua lista incompleta³².

A tradução interlingual, ou tradução propriamente dita, praticada por Augusto de Campos há mais de 70 anos e que lhe rendeu dois prêmios Jabuti, baseia-se no processo de interpretação de signos verbais de um idioma para outro. A aparente simplicidade na conceituação esconde ao menos outra problemática ao caso anterior. Se na tradução intralingual já emerge a impossibilidade de uma equivalência exata entre signos, na tradução interlingual essa questão toma novas proporções. Buscar uma equivalência sígnica entre distintos idiomas é uma tarefa ainda mais complexa, pois “o signo não é uma coisa, mas uma relação social e cultural” (Volli, 2007, p. 35). Ou seja, uma vez que a língua está imbuída em uma determinada cultura e carrega valores éticos, estéticos, religiosos e epistemológicos de um grupo, dizer a “mesma coisa” em dois idiomas é uma operação que tende ao impossível. Ainda que se atinja uma equivalência semântica entre ambas, as formas de conteúdo de expressão nunca serão as mesmas³³. Um exemplo simples, porém, ilustrativo, seria a busca de correlação entre expressões idiomáticas em diferentes línguas. “*It’s raining cats and dogs*” pode ser semanticamente substituído por “está chovendo a cântaros” quando se pretende fazer referência a uma chuva torrencial (substância do conteúdo), mas jamais se equivalerá em termos de metáfora e de construção linguística (formas de conteúdo e de expressão), bem como de interpretantes gerados. Nesse sentido, Ugo

³² Cf. Vallias (2020).

³³ Os conceitos de Hjelmslev de planos de conteúdo e expressão e de forma e substância serão abordados em maior detalhe em tópico posterior. No caso em tela, dizer que mudam necessariamente as formas de conteúdo e expressão é uma implicação direta da alteração do próprio signo linguístico.

Volli (2007, p. 207) conclui:

Cada tradução, pois, insere um trabalho semiótico complexo, é uma interpretação textual que põe em comunicação não só duas linguagens, mas duas culturas. Cada texto constrói seu universo de discurso que delimita suas direções interpretativas e, conseqüentemente, tradutivas.

O que conduz, portanto, à conclusão de Jakobson (1991, p. 65), “a equivalência na diferença é o problema principal da linguagem e a principal preocupação da Linguística”. Eis, também, a grande questão na tradução de poesia. É sobre essa problemática que se dedica o próximo tópico: sobre qual “equivalência da diferença” – estética ou semântica – se deve operar em maior ou menor grau no processo de tradução. E, em última instância, se – ou ao menos quando – a tradução é impossível, resta, então, a recriação (transcrição).

2.2.2 Transcrição e tradução de poesia

Em que difere, portanto, a transcrição das já conceituadas traduções intralingual e interlingual? Essa nova abordagem de tradução literária pode ser descrita como “uma visão estética que não admite dissociação entre forma e conteúdo, de modo que o poema é traduzido como um complexo dinâmico de informações estéticas e recriado em seu modo de funcionamento”³⁴ (Mello, 2020, p. 151, tradução própria). Assim, assumindo um paradigma diverso das demais formas, preocupadas com a interpretação e com o conteúdo semântico rephraseado ou traduzido, Haroldo de Campos apresenta um campo de propriedades sobre o qual a transcrição orbita.

A primeira delas diz respeito ao *isomorfismo*, que é a relação estabelecida entre o texto original e o traduzido com vistas à manutenção da informação estética, numa espécie de *mímesis* “não como cópia, re-produção, mas como produção simultânea da diferença” (Campos, H., 2013, p. 85). Nesse sentido, independentemente da forma, prosa ou poesia, quanto mais difícil e intrincado um texto, mais aberto e recriável ele se tornaria numa transcrição. Para aclarar essa questão da *mímesis* e da simultaneidade da diferença, tome-se como exemplo o poema “rã de bashô” analisado no Capítulo III. A intradução de Augusto de Campos

³⁴ No original: “[...] an aesthetic view that does not admit a dissociation between form and content, so that the poem is translated as a dynamic complex of aesthetic information and re-engendered in its mode of functioning.”

busca uma isomorfia com o haikai original na medida em que emprega recursos linguísticos, fonéticos, visuais e espaciais para aproximar um texto escrito no alfabeto latino da composição gráfica, da forma e da concisão da linguagem ideogrâmica, até o limite de criar neologismos para resgatar os processos de formação do vocabulário japonês. Assim, o poema de Campos não pretende significar o que o significa o haikai, tampouco em ser o que é o haikai, mas em ser como o haikai é, sendo o que se é, um ente outro e autônomo, mas que se realiza na medida em que o haikai o faz.

O segundo ponto é a iconicidade. Ou seja, recriar a fisicalidade ou a materialidade dos significantes do texto-fonte (fonética, prosódia, grafia etc.) e dos objetos a que se referem tais signos, na medida em que o conteúdo semântico, por sua vez, não se configura como uma cláusula pétreia, mas como um horizonte móvel que se deseja alcançar (Campos, H., 2013, p. 85-86). O poema da

Figura 16, no tópico seguinte, ilustra muito bem essa propriedade. Ao mesmo tempo em que emprega a métrica e a rima do texto original, inclusive com as mesmas vogais temáticas, ele representa visualmente os objetos apontados pelos signos verbais da balada de Musset, tomando o conteúdo semântico como um norte, mas sem que a intradução se apegue ferrenhamente a ele. Pelo contrário, o tópico discute justamente as diferenças de sentido entre os textos e os signos que são modificados ou deixados de lado no processo de tradução.

O terceiro ponto tem a ver com a “física da tradução” e temas concernentes às dificuldades de tradução em poesia. Assim, a transcrição seria um caminho possível justamente para as questões que extrapolam elementos puramente gramaticais, sintáticos e semânticos da língua. O dogma da intraduzibilidade, resgatando Jakobson, só assombra e faz a “equivalência na diferença” tender ao impossível justamente porque a função poética ou estética da linguagem envolve relações para além das linguísticas ou, como pontua Clüver (2006, p. 114): “as maiores dificuldades para se traduzir um poema em uma outra língua não se originam no nível linguístico, mas nos códigos e convenções que constituem o sistema literário que o produziu e que determina sua recepção”.

Portanto, quanto à postura do tradutor, para Haroldo de Campos, frente a essa física ou metafísica da tradução, ela mais se assemelharia a de um “engenheiro da tradução”, pois caberia ao tradutor penetrar nas diversas línguas do poema e decifrar,

decodificar seu estrato semiótico³⁵, desconstruindo-o. Depois, deve reconstruí-lo paralelamente (paramorficamente) ao original, numa operação de deslocamento que reconfigura e “reconverge” as divergências entre textos (Campos, H., 2013, p. 101).

Se para Haroldo de Campos a prática de transcrição é uma operação de “desconfiguração” e “reconfiguração”, o principal erro do tradutor de poesia é fixar-se em sua própria língua ao invés de submetê-la às nuances e à lógica da língua estrangeira (Campos, H., 1969, p. 99). E, tampouco, deve o tradutor, prender-se às convenções de sentido das traduções, ainda que tais sentidos, nesse processo, se “rarefaçam”. É preciso voltar-se para o conteúdo estético do texto, o que implica em aumentar a carga poética da linguagem, mesmo que em detrimento do sentido denotativo. Ou seja:

Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da *informação estética*, não da informação meramente semântica. Por isso sustenta Walter Benjamin que a má tradução (de uma obra de arte verbal, entenda-se) caracteriza-se por ser a simples transmissão da mensagem do original, ou seja: “a transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (Campos, H., 1969, p. 100).

É, portanto, a partir do conceito de informação estética – o qual se diferencia da informação documentária e da informação semântica –, conceitos apresentados por Max Bense³⁶, que Haroldo de Campos defende a tese, em princípio, da impossibilidade da tradução, restando apenas a viabilidade da transposição criativa, ou recriação de um texto.

À informação documentária caberia o papel de veicular um dado observável da realidade, configurando-se como um registro, uma sentença empírica. A informação semântica, para além da documentária, acrescenta um novo dado não observável, como juízos de valor e conceitos de verdadeiro e falso. Ambos os tipos de informação podem ser codificados de formas diversas, o que implica em um elevado grau de “redundância”, ou seja, admitem substituições, reelaborações e reconstituições em outras formas sem prejuízo de sua realização (Campos, H., 2006, p. 32-33).

Já a informação estética é “frágil”, possui baixa redundância, não admitindo, assim, reformulações. Haroldo de Campos (2006, p. 33) explica que “a informação

³⁵ Haroldo de Campos emprega um termo mais profundo e carregado de nuances: “desbabelizar” o estrato semiótico das línguas presentes no poema (Campos, H., 2013, p. 101).

³⁶ Revista *Augenblick* n. 1 de 1958.

estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista”, ou seja, ela “é igual à sua codificação original”. Dessa forma, a informação estética é delicada, pois uma mínima alteração na forma perturba sua realização. Essa ideia é mais facilmente perceptível na poesia do que na prosa, pois como acrescenta Octavio Paz (2012, p. 116): “há muitas maneiras de dizer a mesma coisa em prosa; só uma em poesia”. E apenas uma em cada língua específica, o que conduz de volta ao conceito de isomorfismo de Haroldo de Campos. Mesmo na tradução de poesia, em que a primazia é a manutenção da informação estética, em outra língua esta será uma nova informação estética, diferente enquanto linguagem, mas conectada com a da língua-fonte de um mesmo sistema (Campos, H., 2013, p. 85).

Para exemplificar essa questão, seja a seguinte afirmação: “os bois passam lentos”. Eis uma informação documentária, oriunda de um fato observável e prontamente reescrita sem perda de significado: “lentos, marcham os bois”. Já a oração “os bois passam lentos demais para o meu gosto” acrescenta um dado subjetivo, não observável, que enfatiza, semanticamente, mais o locutor que o fato de realidade em si. Observe-se, agora, o poema “Écloga” de José Paulo Paes (2003, p. 214): “lentos bois, / passam por mim / os dias”. Não seria a mesma coisa dizer: “Os dias passam por mim lentos como bois”. No segundo texto, perde-se a informação estética e retorna-se à semântica. O sentido se degrada e o poema torna-se mera explicação, muito aquém do que transmitia o primeiro texto. Ou seja, “produzir linguagem em função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre suas próprias qualidades” (Plaza, 2010, p. 23).

Haroldo de Campos (1969, p. 142) aplica na sua prática de tradução o procedimento por ele teorizado, como no exemplo do excerto a seguir do poema “A Sierguéi lessiênin”:

где он, / бронзы звон / или гранита грань? –
(Gdié on / bronzi zvon / ili granita gran?)

Onde / o som do bronze / ou o grave granito?³⁷

O substantivo “gran” (грань – aresta) foi substituído pelo adjetivo “grave” para se manter a aliteração. A mesma lógica também foi utilizada na tradução para a língua inglesa, de Dorian Rottenberg (Mayakovsky, 1972, p. 66), na qual se lê para o verso

³⁷ Cf. Schnaiderman (2003, p. 109-114).

em tela: “*where is it / ringing bronze / and hard-grained granite? –*”. O termo “*hard-grained*” (duro, severo) mantém a sonoridade do texto original e possui significado similar ao da versão brasileira.

Ou seja, nos exemplos citados, a reconstrução da informação estética teve precedência sobre a fidelidade de transposição da informação semântica. Assim, para além da tentativa de reprodutibilidade técnica, utilitarista, o processo de tradução deve ser então de crítica, (re)criação e arte:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”) (Campos, H., 2006, p. 35).

A relação, portanto, produzida entre o texto traduzido e o texto de origem não é reprodutiva (cópia), nem representativa (imagem). Aliás, para um texto poético, tampouco a comunicação de um conteúdo ou a enunciação seriam o essencial, pois a tradução é uma *forma*. “A tradução não buscaria dizer isto ou aquilo, a transportar tal ou tal conteúdo, a comunicar tal carga de sentido, mas a *remarcar* a afinidade entre as línguas, a exibir sua própria possibilidade” (Derrida, 2002, p. 34-44). Essa perspectiva corrobora tanto a visão de Haroldo de Campos de que à tradução só restaria o caminho da recriação/transcrição, quanto a visão que o grupo Noigandres tinha da própria poesia concreta: “o poema concreto é um objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações mais ou menos subjetivas” (Campos, A.; Campos, H.; Pignatari, 1975, p. 157).

Todavia, há quem discorde de Haroldo de Campos, Volli ou Derrida quanto ao uso de processos criativos em traduções e da lógica de preservação da informação estética, em especial quando em detrimento da fidelidade de correlação semântica. Antônio Risério (1989, p. 13), em seu livro de ensaios *Cores Vivas*, já advertia em tom de chacota, alfinetando claramente a teorização de Haroldo:

Com a recente moda da “tradução criativa”, quando o texto alheio se torna mero pretexto para artifícios esdrúxulos, a coisa piorou. Nesse ritmo, **far-off** vai acabar virando **farofa**, em nome de um princípio qualquer de compatibilidade sônica.

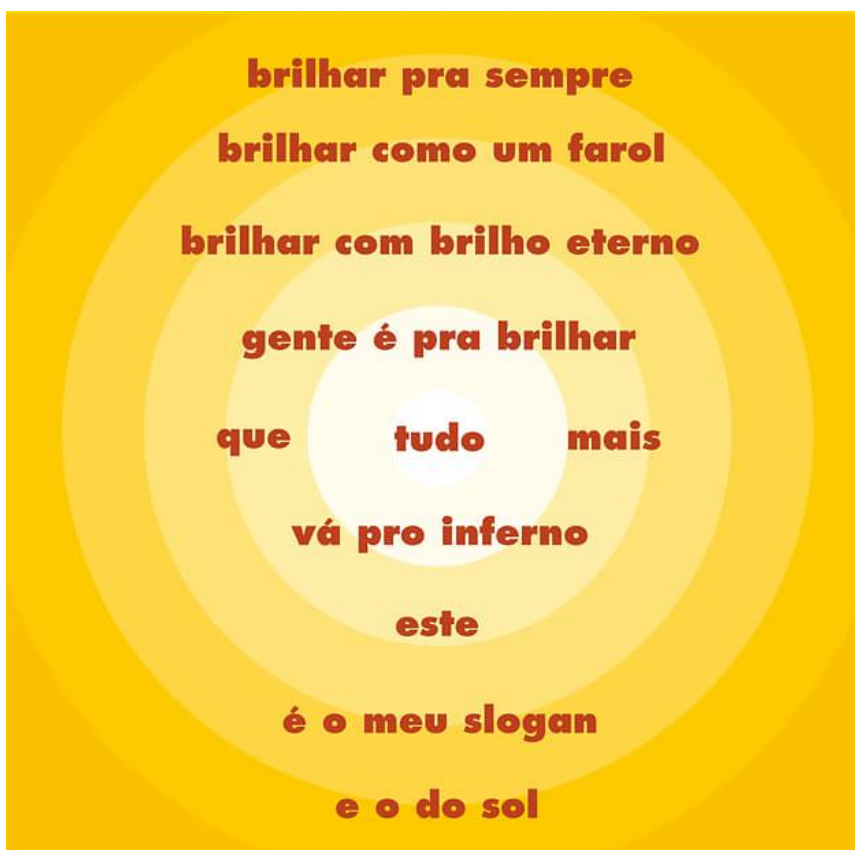
Discordando de tal assertiva, apresentam-se, a seguir, alguns exemplos de soluções adotadas por Augusto de Campos que, embora na visão de Risério possam configurar como “artifícios esdrúxulos”, ressaltam o caráter de criação e de

intertextualidade com a obra original. Apesar da crítica, cabe destacar que Risério ainda concorda, em grande parte, com Haroldo e Ugo Volli. Principalmente no que diz respeito à tradução como impossibilidade, crítica e interrelação social e cultural:

E Haroldo parece partir de uma ideia nítida. A tradução, em princípio, é uma arte impossível. Só um crente em operações metafísicas de indizível voltagem pode apostar na possibilidade de transportar signos a vácuo, independentemente do sistema linguístico original, da densidade cultural de cada expressão, da ação da história sobre o símbolo (Risério, 1989, p. 14).

Segue, na Figura 12, “sol de maiakóvski” (Campos, A., 1994, p. 70-71) em sua versão mais recente, uma intradução colorida lançada no Livro-CD *Entredados* (2022), a qual acompanha também versão em áudio, declamada pelo próprio Augusto de Campos. O texto em questão baseia-se na tradução dos sete versos finais do longo poema “A extraordinária aventura vivida por Vladímir Maiakóvski no verão da *datcha*”³⁸.

Figura 12 – “sol de maiakóvski”



Fonte: Campos, A. (2022, p. 50)

A seguir, o trecho original em russo e tradução literal (própria):

³⁸ Texto original em russo cf. Templo [...] (c2022). Tradução cf. Schnaiderman; Campos, A.; Campos, H. (2008, p. 87-90).

Светить всегда, светить везде, до дней последних донца, светить – и никаких гвоздей! Вот лозунг мой и солнца!	Brilhar sempre, brilhar em toda a parte, até o final dos dias, brilhar – e nenhum dos pregos! ³⁹ Eis meu lema e o do sol!
---	--

Nesse sentido, quando Campos opta por *slogan* para traduzir “лозунг” (*losung*), ele renuncia à proximidade semântica em prol da semelhança fonética entre esses dois vocábulos e entre “солнца” (*solntsa*), forma genitiva de “sol” (солнце / *solntse*). Note-se que palavra “sol” está também contida, anagramaticamente, em ambas as palavras russas (*losung* e *solntsa*).

Esse é um recurso bastante utilizado por Campos nas suas traduções, gerando, não raro, construções interessantes e invulgares, fugindo do óbvio. Ao traduzir, por exemplo, “A Pantera”, do poeta alemão Rainer Maria Rilke, recorre a um hipérbato, invertendo a sequência lógica do penúltimo verso do poema para recuperar tanto a sonoridade de “*Stille*” (silêncio, tranquilidade) e manter a rima alternada da versão original por meio da palavra “instila”, quanto a ideia de “paz” do substantivo:

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille sich lautlos auf – Dann geht ein Bild hinein, geht durch der Glieder angespannte Stille – und hört im Herzen auf zu sein.	De vez em quando o fecho da pupila se abre em silêncio. Uma imagem, então, na tensa paz dos músculos se instila para morrer no coração.
--	---

Esse exemplo, bem como diversos outros de traduções da obra de Rilke, como pontua o professor Márcio Seligmann-Silva, do Departamento de Teoria Literária da Unicamp, demonstram a destreza e inventividade do tradutor ao operar os recursos de repetição e variação – sonora e de ideias – do poema, valorizando também a iconicidade do texto. Em outras palavras, Campos demonstra preocupação tanto em manter estruturas do texto original (repetição), como a métrica, a rima e as paronomásias, quanto em adequar e criar novos registros (variação) para o texto em busca de soluções “potenciadoras” (Seligmann-Silva, 2022, p. 174-175).

As decisões tomadas por Augusto de Campos, quando observadas sob o paradigma de uma tradução exclusivamente interlingual literal – ou seja, com vistas a preservar meramente o conteúdo semântico –, podem afastar-se radicalmente do

³⁹ Expressão sem equivalente direto no português que quer dizer algo próximo de “e nada mais”.

texto-fonte, chegando a ser consideradas como equívocos por alguns críticos e tradutores, tal como pontua Régis Bonvicino (2012), desaprovando escolhas como “brilhar como um farol” e “gente é para brilhar”, uma vez que não há “farol” e tampouco “gente” no poema original. A troca de “lema” para “slogan” também é enfaticamente censurada pela falta de equivalência semântica entre os termos – ponto discutido no tópico anterior quanto à tradução intralingual.

Todavia, é preciso considerar, ao analisar uma tradução, o posicionamento sociocultural de ambos os textos (fonte e alvo), bem como o sistema literário ao qual pertencem e os sistemas culturais que os cercam. Uma vez que, conforme exposto, a “traduzibilidade” de um texto relaciona-se não somente com a busca de equivalências nas línguas em que opera – nem sempre existentes –, mas também com os valores e regras da cultura que o receberá (Volli, 2007, p. 208).

Retornando, portanto, ao “sol de maiakóvski”, quanto aos versos “gente é para brilhar”, retirado da canção *Gente* de Caetano Veloso, e “que tudo mais / vá pro inferno”, de *Quero que vá tudo pro Inferno* de Roberto Carlos, só é possível considerá-los inadequações de tradução quando se ignoram as dinâmicas culturais dos textos envolvidos e os diálogos que elas estabelecem. A inusitada escolha do verso de Roberto Carlos não apenas foge do óbvio como, nas palavras de Boris Schnaiderman (2004, p. 316): “um procedimento que seria detestável em outro contexto permitiu uma solução extremamente feliz”. A tradução proposta, portanto, opera com liberdade poética e opta pela inserção de intertextualidades no poema. Assim, muito distante de uma tradução técnica ou literal, o texto resultante configura-se, em sua essência, como uma criação artística. Tal paradigma também é endossado por Julio Plaza (2010, p. 1), para o qual:

a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens nada tem a ver com a fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos, ou seja, entre passado-presente-futuro, lugar-tempo em que se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos.

Some-se, ainda, ao trabalho de transcrição nesse poema, a inserção de elementos visuais – formas e cores – bem como a alteração gráfico-espacial dos versos do texto original. Ou seja, além do trabalho de tradução criativa, houve também um trabalho intersemiótico, de construção de signos visuais não verbais como o sol, a luz e o calor. Essa questão será abordada em maior detalhe no tópico concernente aos processos de tradução intersemiótica.

Desta feita, a longa experiência em tradução de Augusto de Campos com seu olhar minucioso sobre os planos fonético, sintático, semântico e prosódico do texto, o que, conseqüentemente, o faz tomar escolhas de tradução deliberadas e conscientes, não haveria que se falar em “equivoco”, mas em proposta criativa. Ou, como diria Poe (1949, p. 103): “nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição [mas à] precisão e a sequência rígida de um problema matemático”. Ainda, para além das escolhas no plano formal, podem existir muitas traduções diferentes para um mesmo texto porque tais escolhas “foram feitas em nome de valores, de ideologias e de opções linguísticas diferentes, que reinterpretem os vínculos e as normas de modo mais ou menos compatível com outras normas, mais ou menos criativo” (Volli, 2007, p. 208). Sobre esse paradigma de tradução de Campos e dos demais poetas concretos, bem como sobre a qualidade de seus trabalhos, Paulo Henriques Britto arremata:

Hoje, quando situo a militância teórica de Augusto de Campos e seus companheiros de batalha na história da poesia brasileira e na tradução de poesia no Brasil, percebo que a ênfase nos significantes atuou como uma necessária correção de rumo. [...] não hesito em afirmar que o nível médio das traduções de poesia de hoje é muito superior ao de cinquenta anos atrás, e que isso se deve acima de tudo à pregação e ao exemplo dos concretos, que incansavelmente insistiam na importância de se recriar a forma do poema original e não se limitar a traduzir o seu “conteúdo” semântico num texto que de poema tinha apenas a disposição em versos e estrofes (Britto, 2004, p. 325).

Em suma, os reais desafios e dificuldades que se impõem a Augusto de Campos para a execução de suas intraduzções e transcrições – traduções interlinguais, em geral – ocorrem muito mais em nível literário e não em nível linguístico (Clüver, 2006, p. 116). A correspondência lexical entre termos de diferentes línguas importa muito mais à tradução de um manual de instruções, por exemplo, no qual predomina a informação documental. Na tradução de um poema “o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada essa mensagem, da informação estética, não da informação meramente semântica” (Campos, H., 1969, p. 100).

2.2.3 Tradução intersemiótica ou transmutação

O termo pode ser recente, proposto por Jakobson (1991, p. 65) em 1959, mas a prática da tradução intersemiótica é milenar. Clüver (2006, p. 107) narra que durante a dinastia Sung (China, séculos X a XIII), para admissão na Academia Imperial de

Pintura os candidatos deveriam representar um verso em imagens. No gênero literário existe a operação inversa, na qual se escreve um poema baseado numa imagem. Esse tipo de texto é chamado de poema efrástico.

Em se tratando de tradução de poesia, de acordo com Jakobson (1991, p. 72), todos os elementos constituintes do código verbal – radicais, afixos, fonemas, classes gramaticais etc. – são manipulados – confrontados, justapostos, aglutinados – para transmitir um significado próprio. Alterando-se, então, o código perdem-se as paronomásias, os jogos de palavras, os esquemas sonoros, ou seja, muitos dos constituintes fundamentais do poema. E ainda, na hipótese de que houvesse uma possibilidade de conversão idealmente equivalente entre códigos, os textos se apresentariam num paradoxo análogo ao do navio de Teseu. Portanto, para Jakobson se “a poesia, por definição, é intraduzível”, só resta possível a transposição criativa, ou, para Octavio Paz, a “transmutação”⁴⁰. No caso dos poemas de Augusto de Campos, uma transposição intersemiótica, por realizar transferências de um sistema de signos para outro.

Assim, a pertinência do estudo da semiótica para a poesia, em especial a visual e concreta, alvo deste projeto, decorre da estreita relação entre ambas. Nas palavras de Jakobson (1991, p. 119):

Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda a teoria dos signos, vale dizer, à Semiótica geral. Esta afirmativa, contudo, é válida tanto para a arte verbal como para todas as variedades de linguagem, de vez que a linguagem compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos).

Antes de mergulhar nas tipologias de tradução intersemiótica propostas por Plaza, cabem algumas considerações sobre o fundamento dessa teoria. A primeira delas diz respeito aos processos de apreensão e tradução dos signos em pensamentos, os quais perpassam, inevitavelmente, pelos sentidos. Três deles, a visão, a audição e o tato, são especialmente responsáveis pela capacidade de produção de sistemas de linguagem e, por conseguinte, na operação e transmissão de informação estética (Plaza, 2010, p. 46).

Os sentidos são, inicialmente, traduzidos em códigos e meios, o que permite a conversão do objeto dinâmico em objeto imediato. Ou seja, a tradução do objeto que

⁴⁰ “El poema traducido deberá reproducir el poema original que, como ya se ha dicho, no es tanto su copia como su transmutación” (Paz, 1971, p. 8).

está fora do signo para o objeto contido no signo. Embora todo signo produzido implique na construção de um objeto imediato, este não é e tampouco alcança ser o objeto dinâmico. Tal fato tem uma consequência importante. É justamente no afastamento entre objeto imediato e referente que opera a tradução intersemiótica criativa, enfatizando o signo estético e a conotação, tornando ainda mais proeminente tal distância (Plaza, 2010, p. 48-49).

O olho é um formador de objetos imediatos em primeiridade, secundidade e terceiridade. Cada região ocular (mácula, fóvea e também a visão periférica) está especializada em uma função ótica (visão em “baixa definição”, “alta definição” e percepção de movimento), podendo captar signos em forma de ícones, símbolos e índices, respectivamente. A mácula apreende qualidades cromático-luminosas em baixa definição, ajudando a formar objetos imediatos por analogia, como formas e contornos, o que conduz ao ícone. A visão periférica, também de baixa definição e precária na apreensão de cores, por outro lado, é sensível à captação de movimento e ao contraste preto-branco, o que favorece a aquisição de informação como índices. Por fim, pela visão fóvica, com seu alto poder de discriminação, podem-se perceber detalhes com precisão e nitidez de cores, o que facilita a apreensão dos signos por meio dos símbolos⁴¹ (*Ibid.*, p. 52-56).

Enquanto a visão é o sentido dominante e estende a percepção do ambiente, o tato é primeiro sentido desenvolvido, a fronteira entre o mundo e o corpo que o percebe e também aquele que amplia a interpretação da visão por meio das texturas e temperaturas. O caráter háptico dos objetos imediatos do signo relaciona-se principalmente às artes em que a função sensorial e semântica dos materiais está unificada. A textura, a cor e a temperatura de uma escultura, por exemplo, são produtoras de sentido nessa arte, ou seja, fazem parte da sua semântica (*Ibid.*, p. 56-58).

Enquanto os sinais visuais e táteis se dão no espaço, de forma simultânea, os sinais auditivos ocorrem no tempo, de forma sucessiva. Os sons, sejam fonemas, notas musicais ou quaisquer outras informações acústicas, são, em geral, meras qualidades – estruturas esvaziadas de sentido –, transmitindo sensações em primeiridade e ligando-se a seus objetos imediatos por características icônicas. Assim,

⁴¹ Plaza (2010, p. 52-56) realiza uma digressão interessantíssima e detalhada quanto ao funcionamento das estruturas oculares, sua capacidade de percepção de estímulos e consequente conversão em signos, a qual deixo como sugestão aos leitores interessados.

necessitam de relações externas para que lhes seja conferido sentido, como as normas e convenções impostas pela língua (característica simbólica). Todavia, há exceções, como as onomatopeias, que indicam, por semelhança, o objeto que está fora do som, ou seja, produzem objetos imediatos indiciais (Plaza, 2010, p. 59-60).

Uma vez apresentada a noção geral de que a produção, aquisição e conversão de signos se dá pelos sentidos e pode ser compreendida por meio das tricotomias peirceanas, queda mais fácil a assimilação de como operam as diferentes tipologias de tradução intersemiótica. Avançando em tais conceitos, Julio Plaza (2010, p. 89-94) propõe três tipologias baseadas nas tricotomias de Peirce: tradução icônica, tradução indicial e tradução simbólica. Elas não se configuram como categorias estanques, tampouco mutuamente excludentes, mas são tipos de referência e podem estar presentes de forma simultânea no mesmo texto, correlacionando-se com os caracteres de iconicidade, indicialidade e simbolicidade em Peirce.

A tradução icônica, de acordo com Plaza (2010, p. 124), pauta-se pelo princípio de similaridade, produz significados sob a forma de qualidades e de aparências e tem por objetivo a operação sobre os objetos imediatos expressos no signo. Por exemplo, ao traduzir um haicai de Alice Ruiz⁴² para imagens (linguagem poético-verbal para linguagem poético-visual), os versos são traduzidos por meio das imagens da Figura 13 como uma transcrição.

Para Plaza (2010), uma tradução intersemiótica será uma transcrição quando ocorrer um processo de tradução icônica. Embora o emprego do conceito de transcrição por Plaza não seja exatamente o mesmo do que em Haroldo de Campos, o pensamento daquele vai ao encontro da teorização deste. Isso porque, na tradução icônica, assim como na transcrição, há a tendência de aumento – ou ao menos de preservação – da informação estética do texto. Ou seja, as qualidades materiais de ambos os textos farão lembrar o mesmo objeto e despertar sensações análogas no intérprete (*Ibid.*, p. 93).

No haicai a seguir (Figura 13), a tradução de Plaza busca, por meio de três fotogramas, reconstituir, verso a verso, tais qualidades materiais, transportando signos verbais para signos visuais de modo a produzir qualidades e aparências similares ao texto original:

⁴² Mais precisamente, a tradução para o português é de Alice Ruiz. O haicai original “lua de outono” pertence à poeta japonesa do período Edo, Fukuda Chiyo-Ni (1703-1775).

Figura 13 – Exemplo de tradução icônica



Legenda: à esquerda o haikai de Alice Ruiz e à direita tradução de Julio Plaza
 Fonte: Plaza (2010, p. 151)

No primeiro verso do poema, os interpretantes imediatos de “lua” e “outono” são transpostos iconicamente pela imagem de uma lua crescente no céu noturno, ao fundo, e pela imagem de uma árvore seca, à frente, alusão típica à estação do ano. Nesse verso tem-se uma dimensão estática, como um fotograma, que rapidamente ganha movimento no segundo verso. A lua se converte em uma forma dinâmica, fragmentada e que simula o movimento – passos – no espaço como numa sobreposição de imagens deslocadas e fixadas na retina pela persistência da visão.

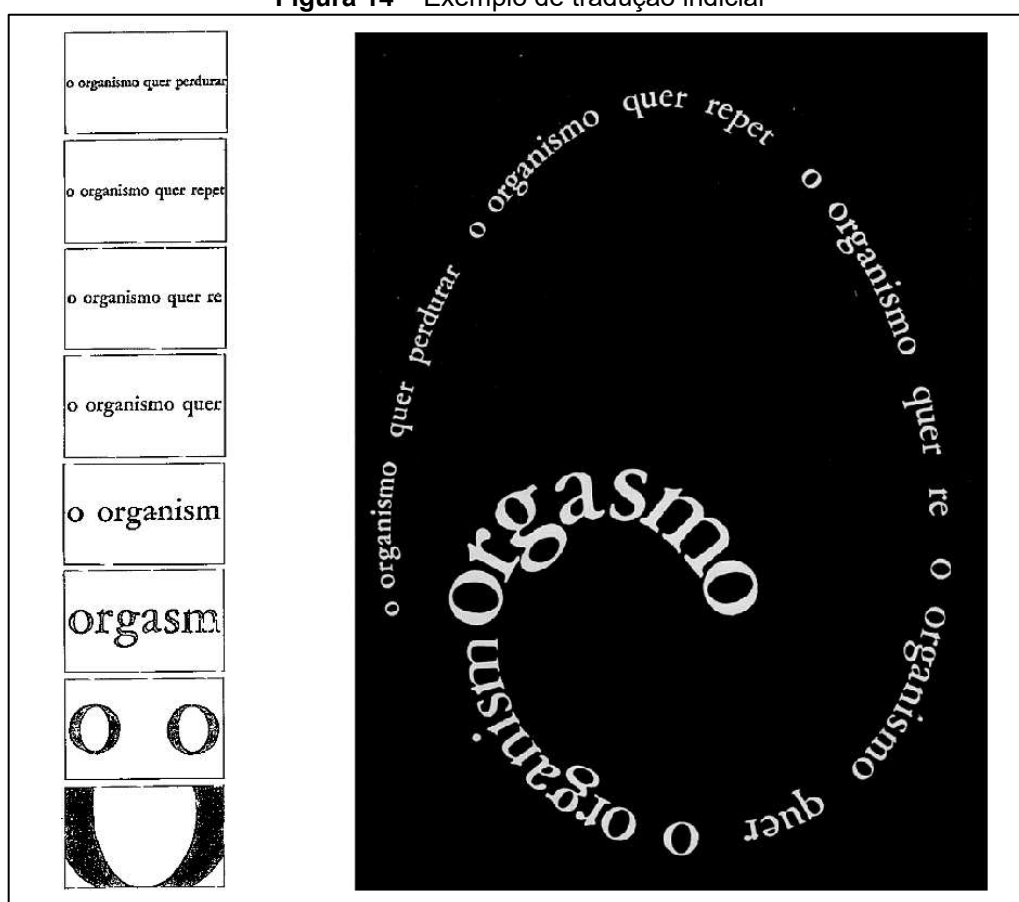
Plaza (2010, p. 154) afirma que sua tradução buscou manter o legissigno-icônico-remático⁴³ como estrutura geral do poema. Isso significa, traduzindo a terminologia semiótica, que o autor prezou pelo emprego de signos que tanto

⁴³ Ou apenas legissigno-icônico, o termo corresponde à quinta das dez classificações propostas por Peirce para os diferentes tipos de signo, para o qual apresenta conceituação tanto mais hermética: “é todo tipo ou lei geral, na medida em que exige que cada um de seus casos corporifique uma qualidade definida que o torna adequado para trazer à mente a ideia de um objeto semelhante. Sendo um ícone, deve ser um Rema. Sendo um Legissigno, seu modo de ser é o governar Réplicas singulares, cada uma das quais será um Sinsigno Icônico de um tipo especial” (Peirce, 2010, p. 56).

assemelham-se aos objetos a que se referem (icônicos) quanto, mesmo quando convencionados (legissignos), compartilham uma certa ideia comum com uma experiência cotidiana, ou pelo menos transmitem tal sensação (remáticos). Ou seja, ao ilustrar a silhueta de uma árvore seca à frente de uma forma crescente branca em um fundo negro, é possível ao intérprete compreender que está observando a lua no céu noturno pela similaridade de formas (ícone) e que a época do ano é o outono, pois tanto sabe – ou no mínimo conjectura – que nessa estação as folhas caem das árvores (rema), quanto habituou-se a associar essa ilustração para representar a estação (legissigno).

A tradução indicial está pautada pela aproximação, o contato, entre o texto-fonte e a tradução, que poderá determinar uma relação de causa-efeito ou de contiguidade entre eles. Plaza (2010, p. 92) explica que “o objeto imediato do original é apropriado e trasladado para outro meio. Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula”. Nesse tipo de tradução ocorre o fenômeno que Plaza denomina de transposição.

Figura 14 – Exemplo de tradução indicial



Legenda: texto original de Décio Pignatari (esquerda); tradução intersemiótica de Julio Plaza “organismo áureo” (direita)

Fonte: Plaza (2010, p. 110-111)

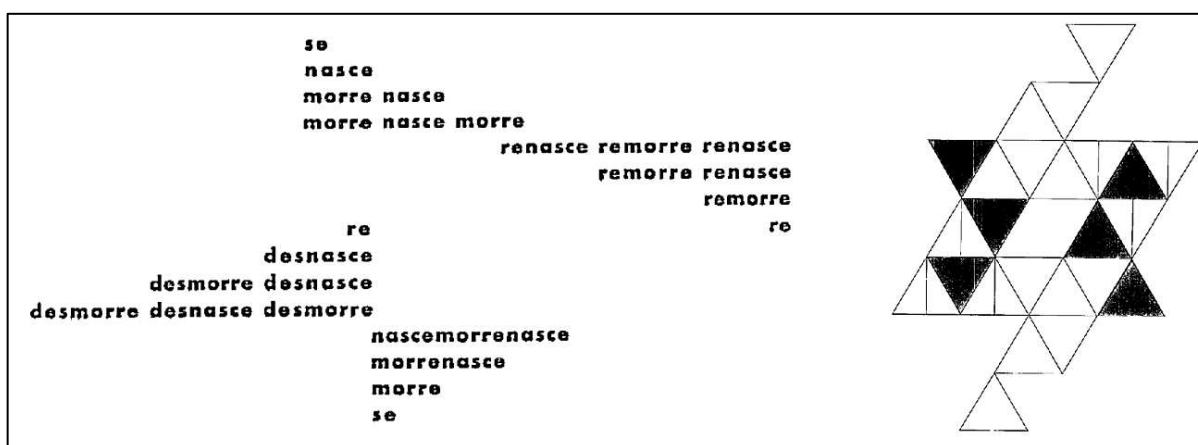
Há duas topologias possíveis, de acordo com Plaza (2010, p. 92), que podem estar envolvidas nesse processo de transposição, ou translação, de signos entre textos: uma *homeomórfica* e outra *metonímica*. Na topologia homeomórfica, há correspondência ponto a ponto entre os sistemas de signos, ou seja, a cada elemento do conjunto “A”, corresponde um, e apenas um, elemento do conjunto “B”, formando uma relação biunívoca. Vide o exemplo da Figura 14, a seguir, em que todo o texto original foi reconfigurado, buscando-se uma integralidade de correspondências. Já a topologia metonímica, como sugere a própria figura de linguagem, vale-se de uma relação *pars pro toto*. Ou seja, baseia-se num homeomorfismo parcial, ao invés de total, estabelecendo não uma relação ponto a ponto entre original e tradução, mas uma aproximação por contiguidade. Apenas parte dos elementos são transladados a fim de se obter contiguidade e identificação. A maioria das traduções de Augusto de Campos opera com a topologia metonímica, uma vez que o poeta efetua um recorte do texto original, selecionando os signos que deseja transladar e deixando referências que conectem os dois textos, indiciando essa relação entre ambos, enquanto, paralelamente, trabalha aspectos de invenção. O poema “o polvo”, apresentado no tópico 3.2, é um exemplo dessa topologia.

A Figura 14 traz a tradução indicial do poema “organismo” de Décio Pignatari. O segundo texto, ainda que mantenha os enunciados, os tipos gráficos e os sintagmas do primeiro, altera sua disposição sígnica e, por consequência, sua forma-significante. O poema de Pignatari dispõe de uma configuração temporal e uma sintaxe cinematográfica, empregando, inclusive, recursos próprios dessa linguagem, como o *zoom*, de modo que os planos de montagem de seu texto vão gradualmente exibindo o desejo do organismo de perdurar e repetir-se por meio da cópula e da fecundação. Já a tradução de Plaza opta por captar esses elementos de significado (interpretantes imediatos) e colocá-los num único plano espiral que se converte em ovo (óvulo), organismo e fecundação, numa relação de causa e efeito (Plaza, 2010, p. 112-114). Note-se também, como já exposto, a relação topológica homeomórfica entre ambos.

Finalmente, a tradução simbólica opera por contiguidade, ou seja, aproxima dois sistemas sígnicos por convenção. A essência e as qualidades contidas no objeto imediato do texto original são deixadas de lado em razão de uma regra que relaciona os sistemas sígnicos (*Ibid.*, p. 93-94). Por exemplo, a conversão de palavras do alfabeto latino para código binário configura-se como uma tradução simbólica. Nesse caso tem-se uma transcodificação.

Ilustra-se a seguir, como exemplo, o poema “nascemorre” de Haroldo de Campos (Figura 15), no qual cada uma das palavras, enquanto legissigno, código convencional, é traduzida para um novo código visual no qual para cada triângulo há um termo correspondente. O signo é traduzido de modo que a relação com a forma se sobreponha às relações de indicialidade e iconicidade com os interpretantes imediatos e os objetos.

Figura 15 – Exemplo de tradução simbólica



Legenda: texto original de Haroldo de Campos (esquerda); tradução de Julio Plaza (direita)

Fonte: Plaza (2010, p. 100-101)

Ou seja, a associação de cada termo do poema com uma figura e sua regra lógica de aplicação foram convencionadas. Assim, se à palavra “nasce” corresponde um triângulo branco com um vértice apontando para baixo, ao seu antônimo (antagônico) “morre”, corresponde um triângulo apontando para cima. Se “desmorre” corresponde à negação de “morre”, o triângulo empregado é preto e por ter afinidade com a ideia de “nasce”, o triângulo também aponta para baixo.

O que se pretende elucidar é que num processo de tradução simbólica, como a relação entre os dois sistemas de códigos é convencionada, faz-se necessário conhecer qual convenção utilizada operou a tradução, ou seja, qual sua chave lexical. Todavia, cabe advertir que, ainda que o sistema de códigos e a chave lexical pudessem ser quaisquer outros para o texto em tela, sua seleção não foi totalmente imotivada, pelo contrário. É notável que a escolha dos triângulos e das cores carrega uma relação estética – com a estrutura – e outra lógica – com a tensão antagônica –, do texto original. Plaza (2010, p. 104) destaca que essa decisão colabora também com a isomorfia entre a forma e o significado do poema original. Outro exemplo de tradução simbólica é a transliteração. No tópico 3.1, em que se discute o poema “rã de bashô”, para possibilitar a leitura do haikai, é apresentada a transcrição dos kanjis

para o alfabeto latino (romaji). A língua continua a mesma, mas o sistema de códigos foi alterado (simbolicamente traduzido).

Isso posto, reforça-se o argumento anteriormente apresentado de que a um processo de tradução, por exemplo o simbólico, somam-se outros. Ou seja, na tradução intersemiótica de poesia, os três processos supradescritos podem coexistir, em maior ou menor grau. A questão é ter em mente que uma tradução intersemiótica, seja poesia visual ou adaptação cinematográfica, configura uma transposição entre *substâncias de expressão*.

2.2.4 “Ganhos” e “Perdas” no Processo de Tradução

Muito longe de um juízo de valor sobre os processos de tradução, que implicariam, por exemplo, na inferência errônea de que um texto é mais “rico” e completo ou, ao contrário, mais “pobre” e de pior qualidade, a ideia de ganhos e perdas diz respeito às alterações sígnicas ocorridas nesses processos. Tais termos são empregados, por exemplo, por Derrida (2002, p. 46), quando afirma que a palavra sustenta os “ganhos e perdas e possibilidades do contrato de tradução”. Ou, adotando a terminologia de Volli (2007, p. 211), ganhos e perdas referem-se a “estabelecer quais isotopias (semânticas, temáticas etc.) ficam entorpecidas e quais são ativadas na passagem de uma substância para a outra, ou que transformações sofre o conjunto da enunciação”.

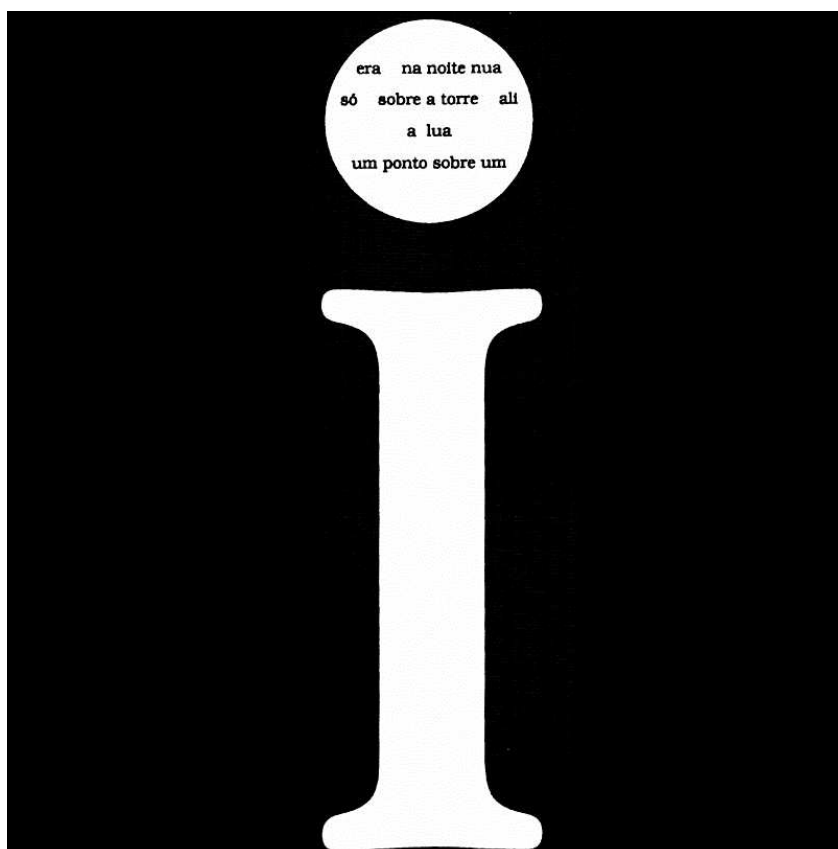
Essas ativações e entorpecimentos são aqui exemplificadas por meio do poema “lunograma” (1972), reproduzido na Figura 16. Do longo poema “*Ballade a la lune*”, do poeta francês Alfred de Musset (1810-1857), com suas 34 estrofes, Augusto de Campos escolheu a estrofe de abertura – que também é a de encerramento – para realizar sua intradução. A seguir, o trecho do poema, no original em francês (Gallica, 2023):

Ballade à la lune

[...]
C'était, dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
La lune
Comme un point sur un i.

A partir desse excerto, Campos transcreveu o poema a seguir:

Figura 16 – “lunograma” (1972)



Legenda: era na noite nua / só sobre a torre ali / a lua / um ponto sobre um / i
 Fonte: Campos, A. (1994, p. 57)

Para abordar as escolhas do processo de tradução e evidenciar os signos que, ora são deixados, ora mantidos ou, ainda, ora convertidos, observe-se a tradução das expressões: “*nuit brune*”, “*clocher jauni*” e “*comme*”. A noite escura (*nuit brune*) foi traduzida como “noite nua”. O adjetivo “nua” além de produzir uma rima consoante e rica com “lua” transporta aspectos correspondentes de sentido entre os idiomas francês e português. Uma noite nua, sem estrelas, remete à ideia de – equivale a –, uma noite escura. Diferentemente do que ocorre com a palavra “*clocher*” (campanário), traduzido como “torre”. *Clocher* representa um tipo específico de torre, a de uma igreja, portanto o vocábulo carrega, além da dimensão vertical da construção, o aspecto religioso. A lua é observada sobre a torre de uma igreja. Essa dimensão é deixada na tradução, uma vez que o sema “igreja” não está contido na palavra torre.

Uma segunda escolha do tradutor, ainda circundando o campanário da igreja, é sua adjetivação. O poema de Musset é figurativizado com imagens mais específicas. A torre não apenas pertence a uma igreja como também tem a cor amarela (*jauni*). Esse adjetivo é abandonado na tradução e o “*clocher jauni*” sofre duas transformações

tornando-se uma torre sem cor na dimensão verbal e uma torre branca na dimensão visual do poema.

Por fim, a palavra “*comme*” (como), no último verso, empregada por Musset desaparece na tradução de Campos. Um motivo evidente é a manutenção da métrica, todavia essa escolha tem outras consequências importantes. Quando Musset se vale do advérbio “como” para comparar a lua ao pingo da letra “i”, ele estabelece uma analogia, na tentativa de aproximar por similaridade esses dois elementos. Já na tradução, com o desaparecimento do elemento de comparação, estabelece-se uma metáfora, reforçando a ideia de que a lua é o pingo do “i”. Mais precisamente, ocorrem duas metáforas, uma verbal, conforme explicado, e uma visual, em que o corpo da letra “i” se converte iconicamente na torre descrita.

2.2.5 Intermidialidade e transposição intersemiótica

Como já discorrido ao longo deste capítulo, a poesia concreta e visual carrega, desde seu surgimento, uma característica de arte intermídia. Nesse contexto, a obra de Augusto de Campos, desde *Poetamenos* (1953), mostrou-se sempre pioneira no emprego das mais diferentes mídias para a produção, transmissão e circulação da poesia.

Todavia, faz-se necessário, ainda, delinear sob quais perspectivas se compreende a intermidialidade e demais termos a ela associados, uma vez que o conceito tem se mostrado muito amplo, espécie de termo guarda-chuva, empregado por uma vasta gama de áreas, desde os estudos literários até o cinema, passando por estudos de mídia e história da arte. Como consequência, as diversas áreas do conhecimento vão se apropriando do conceito e criando outros, dele derivados, a fim de atender às necessidades que emergem a cada nova forma de expressão artística. Apenas para citar alguns exemplos, surgiram: multimidialidade, plurimidialidade, *cross*-midialidade, inframidialidade, convergência midiática, integração de mídias, hibridização etc. E essa miríade de novas terminologias e heterogeneidade de concepções, é claro, pode levar a ambiguidades e dificuldades de compreensão (Rajewsky, 2012, p. 16).

Para Clüver (2011, p. 9), o conceito de intermidialidade está presente em toda relação de interação entre diferentes mídias e representa um fenômeno cultural e temporalmente ubíquo. Portanto, a poesia concreta, à semelhança dos poemas

ecfrásticos e dos haicais, é uma arte intermídia porque une, no mínimo, o campo da literatura e o das artes visuais. Mas o que se constatou nesses últimos 70 anos é que ela se apropriou de muitos outros campos e formas, transformando-se em instalação, holografia, objeto tridimensional, exposição, documentário, animação digital, *performance*, CD-livro e até tatuagem.

Os poemas que compõem o *corpus* desta pesquisa poderiam também ser entendidos como manifestações intermídia na perspectiva de Rajewsky (2012, p. 24-25), pois apresentam as três subcategorias de intermedialidade propostas pela autora: combinação de mídias, transposição midiática e referência intermidiática.

Todos os textos analisados no Capítulo III apresentam a característica de combinação de mídias. Tomando como exemplo dois dos mais representativos, “o polvo” e “rã de bashô” aliam animações digitais, som e movimento à linguagem verbal e às formas visuais. Essa confluência de mídias pode também ser chamada também de hipermediação, na terminologia de Bolter e Grusin (2000, p. 12).

Quanto à segunda subcategoria de Rajewsky, se as intraduições de Campos são intersemióticas, elas devem, obrigatoriamente, ter sofrido um ou mais processos de transposição midiática. O poema “*nude soul*” foi criado a partir de uma *performance* (videoclipe); “o polvo”, a partir de um sermão (texto religioso); e até “*occhiocanto*”, que aparenta não ter sofrido qualquer intervenção, foi transposto de um meio fotográfico para um livro de poemas, o que configura não só uma alteração de meio (mídia) como também uma referência intermidiática – o poema faz alusão a um músico. Bolter e Grusin (2000, p. 52) chamam de remediação essa relação intermidiática particular de transporte, ou seja, a representação de uma mídia em outra. Já para Clüver (2006, p. 115), quando há também mudança de um sistema sógnico para outro, o texto sofre uma *transposição intersemiótica*.

O conceito de transposição intersemiótica, na perspectiva de Clüver, tem grande afinidade a tradução intersemiótica de Plaza e a transcrição de Haroldo de Campos. Para Clüver (2006, p. 116-117), reconstituir o significado de um texto em outro significa buscar equivalentes entre eles para além do sistema linguístico, sabendo que uma correspondência total nunca será alcançada e, por isso, uma tradução (transposição) sempre oferecerá mais e menos que o texto original oferece. Tal ideia foi discutida em “lunograma” ao final do tópico anterior. A intradução oferece elementos pictóricos e icônicos não disponíveis no texto-fonte, ao mesmo tempo em que não consegue transpor todos os *semas*, renunciando a algumas equivalências

como “campanário” e “amarelo”. Esse jogo de trocas não representa, todavia, um problema para Clüver (2006, p. 118), pelo contrário. Quanto mais distantes os sistemas semióticos a serem transpostos maiores serão os sacrifícios e também mais espetaculares podem ser os ganhos. Eis onde reside a ousadia de Campos.

Aclara-se a perspectiva de que tais conceitos de intermedialidade são complementares e vão ao encontro uns dos outros nos discursos de diferentes autores. Ainda, a relação entre antigas e novas mídias, bem como a simultaneidade de diferentes mídias em uma mesma obra, não esgota internamente sua atuação, mas extravasa sua rede de conexões para todo o tecido social, formando um imbricamento entre cultura e sociedade. Como declaram Bolter e Grusin (2000, p. 15):

No medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces. What is new about new media comes from the particular ways in which they refashion older media and the ways in which older media refashion themselves to answer the challenges of new media⁴⁴.

Somam-se ainda a esses fenômenos, outros discutidos mais recentemente por autores como Miranda e Simeão (2014) que, ao buscarem compreender as dinâmicas de criação, transmissão e circulação de formas híbridas de comunicação, incorporam as dimensões midiáticas das tecnologias de comunicação móvel, internet e redes sociais. Dessa forma, propõem um novo termo: animaverbivocovisualidade (AV3), para dar conta das transformações das novas poéticas (visuais, digitais, híbridas etc.).

Assim, o fenômeno do AV3 acrescenta o prefixo “anima” à já conhecida expressão que os poetas concretos emprestaram de James Joyce. Miranda e Simeão (2014, p. 51), criadores do termo, explicam que ele carrega uma dupla relação de elemento estético e criativo (*poiesis*): a “animação” dos elementos verbivocovisuais por meio da tecnologia e – resgatando a etimologia do termo –, a “alma”, em certo sentido, dessa relação intersígnica. Em termos mais concretos, Miranda e Simeão (*Ibid.*, p. 55-58) estruturam o AV3 em sete dimensões:

- Hipertextualidade: interconexão entre conteúdos em diferentes plataformas por meio de *hiperlinks*, *tags* e *hashtags*;

⁴⁴ “Nenhum meio hoje, e certamente nenhum evento de mídia sozinho, parece fazer seu trabalho cultural isolado de outras mídias, assim como não funciona isoladamente de outras forças sociais e econômicas. O que há de novo sobre as novas mídias vem da maneira particular como elas remodelam as mídias mais antigas e das formas como as mídias mais antigas se remodelam para responder aos desafios das novas mídias” (tradução própria).

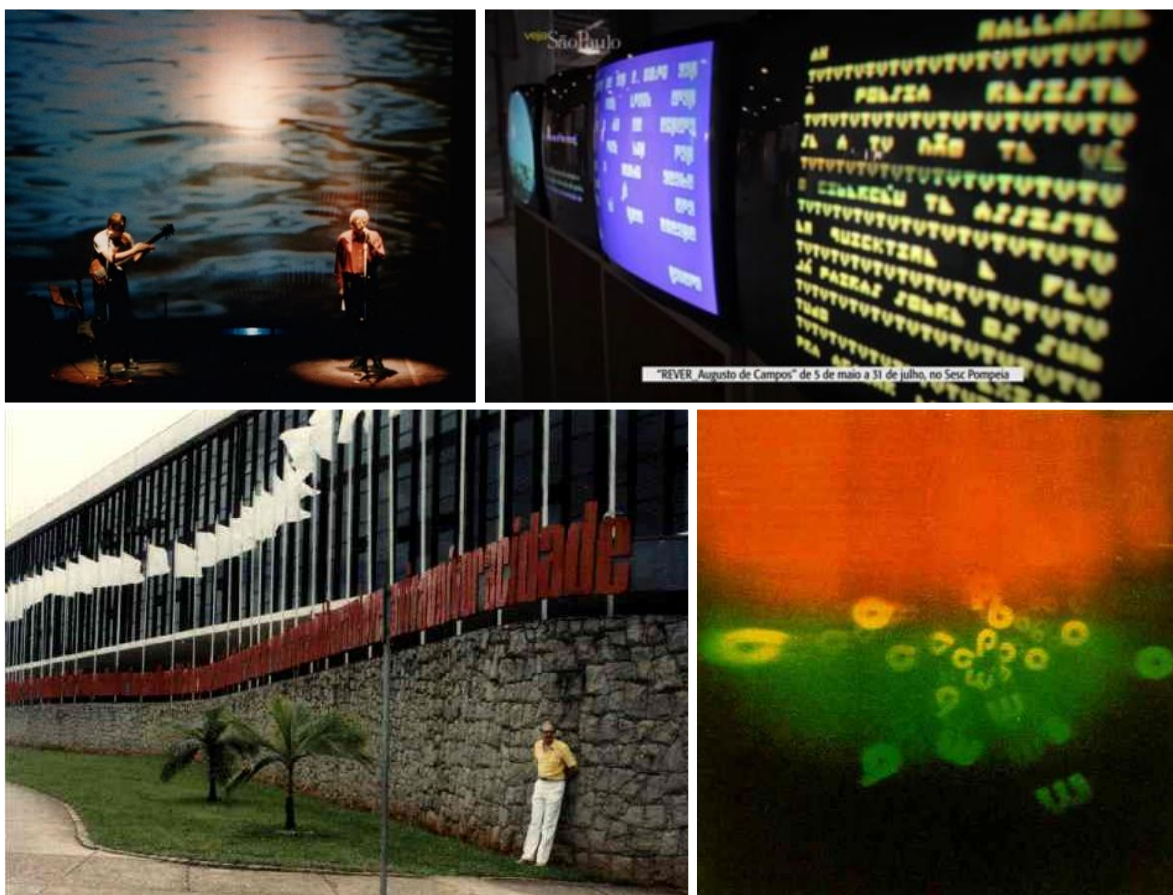
- Hipermediação: combinação da informação em múltiplas dimensões (áudio, vídeo, texto etc.) em uma construção lógico-discursiva não linear;
- Interatividade: o diálogo, ou via de mão-dupla, entre o sistema e seus usuários, incluindo sua possibilidade de parametrização e o decorrente contato com uma crescente algoritmização;
- Hiperatualização: processo de busca e renovação constante e persistente de informações, gerando, muitas vezes, um descompasso entre a oferta e a demanda por novos dados;
- Mobilidade: possibilidade de transmissão e recepção de conteúdos em dispositivos portáteis por meio de aplicativos e ferramentas;
- Ubiquidade: a capacidade de estar em todos os lugares ao mesmo tempo por meio a acesso de conteúdos que, antes restritos ao meio físico, eram produzidos e consumidos por poucos, agora em meio digital, são produzidos e acessados por muitos;
- Multivocalidade: consiste numa polifonia discursiva capaz de construir discursos em uma multivocalidade de autorias. Configura uma forma social inédita na qual, graças às redes, os discursos são construídos em tempo real por múltiplas fontes.

Podem ser observadas várias dessas dimensões do AV3 no trabalho multimidiático de Augusto de Campos, bem como os demais conceitos de intermedialidade abordados no início desse tópico. Da primeira imagem da Figura 17, o espetáculo ao vivo *Poesia é Risco*, realizado em 1996 no SESC Pompeia, em São Paulo, destacam-se a hipermediação e a interatividade. O show estruturou-se na apresentação ao vivo de Augusto Campos declamando seus poemas com acompanhamento musical de Cid Campos. Animações desenvolvidas para cada poema eram exibidas num telão ao fundo enquanto os artistas realizavam sua *performance*. Dessa forma, imagem, som, cor, movimento, forma, corpo e voz se fizeram simultaneamente presentes criando um complexo efeito de hipermediação. Ademais, a presença do público permite a interatividade com os artistas. Fosse o espetáculo realizado hoje e veiculado na internet essa rede de interações incluiria reações, comentários e discussão entre os espectadores em tempo real, incluindo o compartilhamento de *hashtags* e hiperlinks do espetáculo (hipertextualidade).

Quanto a esse exemplo, cabem ainda parênteses para retomar a perspectiva

de Rajewsky (2012, p. 29-30). Não somente as animações exibidas resgatam qualidades pictóricas, mas a própria *performance* de Augusto de Campos. O enquadramento (*framing*) do palco emoldura a *mise-en-scène*, criando uma ilusão pictórica. Em outras palavras, empregando mais uma vez a semiótica, simula iconicamente uma pintura. Uma pintura viva, de fato. Essa referência intermediária se dá, entre outros motivos, pelas características da pintura de: imagem finita, enquadramento no espaço e de leitura não linear. Assim é a *performance*, uma forma limitada pelo palco que é entregue ao espectador de forma simultânea e, por isso mesmo, não linear.

Figura 17 – Algumas remediações de poemas de Augusto de Campos



Legenda: Show *Poesia é Risco* (1996); Exposição “Rever Augusto de Campos” no SESC Pompeia (2016); Instalação de “cidade/city/cité” (1987); Holografia “poema bomba” (1987)
 Fontes: acima, *Poesia [...]* (2015); *Flamingo [...]* (2016); abaixo (ambas imagens), Campos, A. (1999)

A instalação do poema “cidade/city/cité” na área externa do SESC Pompeia – terceira imagem da Figura 17 –, onde ocorreu a bienal de São Paulo de 1987, já ensaiava o conceito que se configuraria na ubiquidade definida por Miranda e Simeão. Ao remediar o poema do livro para uma exposição, alocá-lo do lado de fora do edifício deixando-o ao acesso da via pública e ao veicular a exposição na mídia impressa e

televisiva, o acesso ao texto por poucos começa a ser democratizado, mas ainda com produtores reduzidos, numa relação de “poucos para poucos”. Essa dimensão só se concretizaria cerca de duas décadas depois, por meios digitais, com a possibilidade de produção e consumo numa escala exponencialmente superior, gerando essa relação de ubiquidade que Miranda e Simeão (2014) chamam de “muitos para muitos”. Idealmente, o próprio nome do termo visa o alcance de “todos para todos”, condição que, num país extremamente desigual como o Brasil, perpassa muito menos pelo limite tecnológico e grandemente pelo viés socioeconômico de acesso à cultura e à tecnologia.

Já os poemas veiculados nas redes sociais de Augusto de Campos, como “humanimais” e “*alle fronde dei salici*”, analisados no tópico 3.5, além de apresentarem as dimensões já discutidas anteriormente, inserem-se, também, num contexto de mobilidade, uma vez que podem ser acessados de qualquer dispositivo com acesso à internet, em plataformas cujo mote é a hiperatualização de conteúdos numa velocidade que suplanta qualquer capacidade individual de absorção.

A dimensão de hiperatualização e de velocidade da técnica no contexto digital, embora seja recente, possui raízes de discussão que remontam há pelo menos cem anos, com as vanguardas do início do século XX, tal como o futurismo, e que reverberaram ao longo daquele século até hoje, mantendo uma atualidade patente: “A arte contemporânea, produzida no quadro de uma civilização eminentemente técnica em constante e vertiginosa transformação, parece ter incorporado o relativo e o transitório como dimensão mesma de seu ser” (Campos, H., 1969, p. 15).

Assim, encerra-se a presente exposição com a seguinte reflexão. Por mais heterônomas e disruptivas que possam parecer as novas mídias, elas não se constituem como fenômenos estranhos à cultura ou desprovidos de contexto, pelo contrário. Como precisamente definiram Bolter e Grusin (2000, p. 17), num cenário que há duas décadas muito diferia do atual, as recentes mídias digitais “não são agentes externos que surgem para perturbar uma cultura desavisada. Elas emergem dentro de contextos culturais e remodelam outras mídias, que estão inseridas em contextos iguais ou similares”⁴⁵ (tradução própria).

Portanto, para além de um olhar técnico ou ufanista quanto às novas

⁴⁵ Do original: “*New digital media are not external agents that come to disrupt an unsuspecting culture. They emerge from within cultural contexts, and they refashion other media, which are embedded in the same or similar contexts.*”

tecnologias que pululam em nossa cultura e atualmente ocupam a agenda pública, tais como: realidade aumentada, realidade híbrida, inteligências artificiais avançadas, algoritmização do trabalho, entre muitas outras; é necessária uma reflexão crítica a respeito dos mecanismos por trás das tecnologias e mídias, principalmente no que diz respeito a quem detém o controle dessas técnicas e que efeitos elas concretamente produzem na sociedade para além dos benefícios prometidos. Em tal quesito, a semiótica, aliada a uma postura indagadora, possui ferramentas que podem auxiliar na investigação de efeitos latentes.

CAPÍTULO III

SIGNOS EM CONVERSÃO

Um tipo especial de tradução em que reconfiguro com liberdade gráfica o texto original. Daí "intradução" (mais um não) e "intra-dução" (uma viagem ao interior do texto), sugerindo ainda a ideia de tradução de um poema "intraduzível".

– Augusto de Campos

Neste terceiro capítulo encontram-se os textos que compõem o *corpus* da pesquisa. O processo de seleção, como proposto, primou pela variedade de formas dos textos-fonte a fim de obter uma amostra potencialmente mais diversa para investigação dos processos semióticos envolvidos nas traduções. Assim, são analisados os poemas: “rã de bashô”, baseado no haikai do poeta japonês Matsuo Bashô; “*odi et amo*”, “odiamante” e “olhos noite”, que dialogam com carmes do poeta latino Catulo; “humanimais”, que intraduz a estrofe de abertura de um poema de e. e. cummings; “*alle fronde dei salici*”, que faz uma releitura de Salvatore Quasimodo; as outraduações “o polvo”, que transpõe um fragmento do discurso religioso “Sermão de Santo Antônio aos Peixes”, do padre Antônio Vieira; “nude soul”, que se pauta na *performance* da cantora de *soul* estadunidense Erykah Badu; e, por fim, “*occhiocanto*”, uma espécie de *ready-made* que homenageia o músico italiano Giacinto Scelsi.

3.1 DESCOBRINDO A “RÃ DE BASHÔ”

Para a análise desse haikai de Matsuo Bashô (Japão, 1644-1694), amplamente traduzido em língua portuguesa, optou-se por apresentar, para efeitos didáticos de comparação, a versão de Paulo Franchetti e Elza Doi por preservar a

informação semântica do texto⁴⁶. Os autores transcrevem os ideogramas para o alfabeto latino (romaji), apontam possibilidades de tradução: *furu-ike ya* (velho poço, tanque de peixes, lagoa pequena) / *kawazu tobikomu* (rã pula [na água]) / *mizu no oto* (barulho de água) e apresentam sua versão final (Figura 18).

O ponto de partida é justamente esse primeiro processo de conversão sígnica. Para os falantes de línguas ocidentais, baseadas no alfabeto latino, os ideogramas orientais apresentam-se como um sistema de códigos construtivamente muito distante de sua realidade comunicativa. Sem algum conhecimento prévio, é impossível discernir palavras, fonemas e até mesmo a direção correta de leitura. Assim, a transcrição fonética para o alfabeto latino cria uma interface entre sistemas, o que permite, por exemplo, a identificação dos fonemas e palavras da língua, sua leitura e a busca de expressões num dicionário japonês-português.

Figura 18 – Haicai de Bashô e tradução de Paulo Franchetti e Elza Doi

水	蛙	古	
の	飛	池	O velho tanque –
音	び	や	Uma rã mergulha,
	こ		Barulho de água.
	む		

Fonte: adaptado de Franchetti e Doi (2012, p. 16)

Dessa forma, o primeiro passo para a tradução do haicai de Bashô é justamente o emprego de um processo de tradução simbólica. Perceba-se que a distinção entre o poema em japonês apresentado na Figura 18 e sua representação em romaji (*furu-ike ya / kawazu tobikomu / mizu no oto*) é simplesmente o sistema simbólico utilizado. Não houve, ainda, nenhum processo de tradução interlingual, uma vez que ambos os textos permitem leitura equivalente em japonês, tampouco intralingual, já que nenhum termo foi parafraseado ou reformulado. O que os distingue, portanto, é o código de símbolos empregado: um ideogrâmico, com milhares de

⁴⁶ Uma pequena amostra da incrível variedade de traduções e transcrições em torno desse poema pode ser encontrada na revista eletrônica Caqui (2019), que reuniu mais de 60 versões, passando por Cecília Meirelles, Décio Pignatari, Caetano Velozo e Estrela Ruiz Leminski.

caracteres que representam palavras ou ideias, lido verticalmente de cima para baixo e da direita para a esquerda; e outro, com apenas 26 caracteres que necessitam ser agrupados para formar sílabas, lido horizontalmente da esquerda para a direita.

Tal processo é particularmente útil para a construção da intradução de Campos (Figura 19), pois facilita a operação dos demais processos de tradução do poema e auxilia não apenas na identificação dos mecanismos de combinação lexical da língua japonesa para a formação de novos vocábulos, mas também em sua emulação no processo de tradução interlingual, conforme abordado em detalhe no item “3.1.3 Dimensão verbal e etimologia”.

Figura 19 – “rã de bashô”, de Augusto de Campos



Fonte: Campos, A. (2003, p. 98)

3.1.1 Visualidade e iconicidade

Desde seu surgimento, e manifesto no plano-piloto, a poesia concreta inspira-se nos ideogramas das línguas orientais pelo poder de síntese, o apelo à comunicação não verbal e a iconicidade. O fascínio dos fundadores do movimento concretista pelas linguagens ideogrâmicas não é despropositado. A virtude do ideograma é ele não ser somente o desenho de uma coisa, mas como descreveu Pound (2013, p. 26), “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”.

Assim, a composição gráfica – incluindo a tipográfica – tem papel de destaque nos efeitos de sentido do poema. A disposição vertical e divisão em três blocos semelhantes a ideogramas, resgata a estrutura original do haikai japonês, conforme ilustrado na Figura 19, em comparação à Figura 18. Em termos de mediação e visualidade, o haikai tradicional, executado a pincel, tem grande relevo na cultura japonesa e é uma forma milenar de linguagem híbrida e multimídia, pois reúne três técnicas, ou artes, chamadas pelos japoneses de “as três perfeições”: poesia, caligrafia e pintura. A intradução de Augusto de Campos traz essas três técnicas numa releitura moderna: poesia, tipografia e artes visuais.

Quanto ao primeiro verso do poema, “o velho tanque –”, sua materialização na tradução é dada pela página azul, por meio do mesmo processo de transposição icônica utilizado em “lunograma”. Todavia, nesse ponto, perde-se a ideia direta de “velho”, a qual não é exatamente suportada apenas pelo fundo azul. Mas o tom escuro e a cor uniforme e plana utilizada por Campos, que preenche e transborda a página, ainda consegue captar e resgatar diversas outras ideias. De acordo com Amorim Segundo (2015, p. 45) esse primeiro verso do haikai de Bashô está permeado pelo conceito de *yuugen* da estética e filosofia japonesas, que carrega as ideias de mistério, profundidade e beleza. Assim, o azul profundo de Campos, como signo em primeiridade, tem a potencialidade de evocar a placidez, a profundidade, o mistério e o silêncio do velho tanque.

Para transpor semioticamente o segundo verso do haikai, Campos utiliza pelo menos dois processos. Primeiro, cria-se a imagem da rã por meio da tipografia da letra “a”. A escolha do tipo e da cor da fonte aproximam iconicamente o signo “a” de seu objeto dinâmico, o referente “rã”, por semelhança. Assim, ao converter o pequeno anfíbio em um único signo, Augusto de Campos espelha a lógica ideogrâmica do idioma japonês, o qual emprega o kanji 蛙 (*kaeru / kawazu*) para significar sapo ou rã. A rigor, esse kanji já deriva da associação de dois outros ideogramas, 虫 (*mushi* – inseto, verme) e 圭 (*kei* – barulho) (Sousa, 2007, p. 76). Muito antes da atual classificação taxonômica do animal como anfíbio, o sapo era entendido pelos japoneses como um inseto que faz barulho por conta do seu coaxar.

Para dar movimento à rã, a letra “a” é destacada nos três blocos de texto e

aparece em posições diferentes em cada um deles, simulando o salto do anfíbio. A estrofe central reforça essa ideia e auxilia na composição de uma isotopia temática, pois além de conter verbalmente o anagrama da palavra “pula”, reproduz visualmente o processo do salto, desde o retesamento do animal (letra a), o impulso (letra p) e sua extensão completa durante o movimento (letra l). Cabe destacar, ainda, o emprego do til em cor diferente da rã, uma vez que ele não faz parte de seu “corpo”, mas contribui visualmente para o texto ao simular as ondulações da água causadas pelo salto do animal.

A versão em animação digital do poema pode ser encontrada no Instagram do poeta⁴⁷ e traz justamente essa dimensão cinética do salto da rã. Cada uma das letras “a” do poema pisca sequencialmente na cor verde, perfazendo os saltos da rã sobre o lago. Curiosamente, o vídeo não possui som, o que reforça a necessidade de participação ativa do leitor na visualização/oralização do poema para que emerjam os signos relacionados ao “barulho de água”, último verso do haikai original. Esse aspecto em específico, ou seja, como os signos sonoros são convertidos por meio do processo de tradução indicial, será abordado no tópico seguinte.

Ainda quanto à tipografia utilizada, sua variação nos poemas visuais é uma questão de substância da expressão. Eco (2007, p. 305) aponta que em textos com finalidade estética – como no caso em tela, poemas visuais e concretos – as diferenças de substância são de extrema importância. Em “rã de bashô”, por exemplo, a mudança de substância de uma tipografia mais tradicional como “Times New Roman” ou “Arial” para uma tipografia específica, como o caso empregado da família “Pump”, cria novos significados ao converter o signo estritamente simbólico da letra “a” para uma forma que se aproxima iconicamente da silhueta de um sapo ou uma rã.

Nesse processo de variação tipográfica observa-se um fenômeno de mutação de substância extralinguística, o qual é independente da estrutura da língua (Eco, 2007, p. 311). Ou seja, a forma do objeto rã independe da língua que o referencia. Entretanto, há que se fazer uma ressalva. Tal processo funciona no poema justamente porque o signo que se desejava converter estava já contido no substrato linguístico do texto. Fosse a letra “X”, por exemplo, iconicamente semelhante ao pequeno anfíbio, o poeta teria que realizar outras operações linguísticas e semióticas para dar conta de inserir a letra em seu texto. Ou buscar outra alternativa.

⁴⁷ Cf. Campos, A. (2022).

Dessa forma, para fechar a questão, seja a fórmula proposta por Eco (2007, p. 311):

$$SL_1SE_1 / C_1 \rightarrow SL_{1a}SE_{1a} / C_{1a}$$

Onde “SL” representa a Substância Linguística, “SE” a Substância da Expressão e “C” o Conteúdo do poema. Assim, a fórmula intende expressar que:

[...] a substância da expressão do texto de destino (muito mais que na tradução de textos de uso cotidiano) tenta de algum modo ser equivalente tanto à substância linguística SL, quanto às substâncias extralinguísticas SE do texto fonte, com o fim de produzir *quase* o mesmo efeito (Eco, 2007, p. 12).

Portanto, os efeitos de sentido contidos no poema original são proximamente produzidos na tradução de Campos por meio de outros signos e pela variação da substância textual. O que há de especial num discurso poético é justamente a beleza da relação entre substâncias e conteúdo, ou seja, em como as formas operam a informação estética do texto.

3.1.2 Som e indicialidade

A leitura verso a verso – ou linha a linha – do texto, *a priori*, é truncada e pouco evoca do léxico da língua portuguesa, mas tem papel fundamental na construção dos sentidos do poema. A cisão dos lexemas em estruturas fonéticas distintas dos fonemas gerados pela divisão silábica tradicional cria uma sonoridade que remete indicialmente ao barulho da água e à queda de objetos no tanque/lagoa. Ou seja, o signo carrega uma relação de causa e efeito entre a emissão sonora e o choque de um objeto na água. É possível perceber essa relação principalmente na emissão dos fonemas: “ul” /ul/ (quando emitido como aproximante retroflexo), “oa” /wa/ e “ãp” /ẽp/.

O terceiro verso do poema “barulho de água”, portanto, é traduzido por tais signos sonoros que evocam o referente “água”. Esse processo de tradução, em que os signos apontam para seus objetos numa relação vestigial, ou seja, estabelecem com eles relações de evidências, de pistas – como pegadas na areia, ou fumaça para o fogo –, recebe o mesmo nome da classe de signos nele empregado, sendo chamado de tradução indicial.

Volli (2007, p. 43) explica que “os índices podem ser explorados retoricamente para conferir aos textos um efeito de realidade (ou *ilusão referencial*)”. O que

basicamente significa que os signos indicativos podem ser usados para mentir. Seja numa narrativa ficcional, numa campanha publicitária, num depoimento a uma CPI ou até na poesia. No texto, o som da rã caindo na água não está ali, mas é sugerido por um modo específico de articulação dos versos.

3.1.3 Dimensão verbal e etimologia

Campos transporta o poder de síntese da linguagem ideogrâmica para seu poema reduzindo os três versos do texto original para apenas três palavras: uma / rã / pulagoa. Essa leitura, todavia, exige que as palavras sejam conectadas entre versos e entre estrofes, ou seja, o próprio ato de formação dos lexemas requer “saltos” pelo texto, sugerindo um paralelo com o salto da rã.

O neologismo da terceira palavra, criada pela aglutinação das palavras “pula” e “lagoa”, forma na terceira estrofe “agoa”, uma referência ao parônimo “água” que conserva esse elemento contido tanto no texto original (水 – *mizu*), quanto na tradução de Franchetti e Doi. Há, ainda, no texto uma outra alusão à água. Na primeira estrofe (um / ar) pode-se encontrar a palavra “mar” realizando a cisão do primeiro verso (u / mar). Assim, o poema opera também por meio de múltiplas leituras e da recombinação de caracteres.

Por certo, o aspecto mais relevante do emprego de “pulagoa” por Campos é a tentativa de converter para o português uma palavra japonesa também composta pela associação de outras duas. O idioma japonês, como lembra Haroldo de Campos (1969, p. 58), é “eminentemente ‘aglutinante’, possui maleabilidade extrema para a composição, dentro da normalidade e dos hábitos semânticos, de verdadeiras palavras-montagem”. Assim, o verbo *tobikomi* (飛び込み)⁴⁸ é formado pela junção dos verbos *tobu* (飛ぶ – pular, saltar) e *komeru* (込める – entrar) que, quando unidos, significam mergulhar. Franchetti e Doi optaram pelo correspondente em português com o sentido mais próximo do japonês sem, necessariamente, atentar para a forma do signo. “Pulagoa”, em contrapartida, é um neologismo gerado por aglutinação, o

⁴⁸ Há uma diferença de grafia entre o poema original e o verbo apresentado. O haikai utiliza a forma antiga e coloquial do verbo *tobikomu* com o hiragana (uma das duas escritas fonéticas japonesas) para *ko* (こ), enquanto a forma moderna/dicionarizada emprega o kanji *komu* (込). A grafia moderna, empregando os dois kanjis evidencia o caráter associativo dos radicais para a formação do novo vocábulo.

qual considera o processo de formação do vocábulo empregado no texto original em japonês (justaposição), valendo-se do mesmo recurso para transmitir seus efeitos de sentido. Todavia, enquanto a tradução interlingual de *tobikomu* para “mergulha” conecta as duas ideias por *contiguidade*, ou seja, aproxima convencionalmente dois entes representados pelos kanjis, a tradução “pulagosa” se vale da *similaridade* fonética e gráfica de dois símbolos, também convencionados, para aglutiná-los e criar um interpretante ainda mais específico em relação ao signo.

Quanto à tensividade verbal, o haikai tem a característica de empregar o tempo presente, como uma foto, um instante suspenso no agora. O verbo *tobikomu* conjugado no presente afirmativo (forma plana) registra o exato momento do salto da rã. Em ambas as traduções a ideia do tempo verbal é mantido, preservando essa característica representativa do haikai.

Há, ainda, outra questão importante a ser levantada. Muito embora a palavra comum para sapo ou rã seja *kaeru* (かえる), os japoneses têm um modo mais formal e elegante para referir-se ao animal: *kawazu* (かわず), quase nunca empregado no dia a dia, mas utilizado em textos escritos, principalmente em poemas tradicionais, como o tanka, a renga e o haikai. Ambas as palavras possuem três sílabas poéticas e atenderiam às métricas de 17 sílabas do haikai e de 7 do verso central. Assim, a leitura do kanji (蛙) como *kawazu* é dada de forma contextual.

Essa dimensão verbal é entorpecida na tradução para o português, uma vez que não há em nosso idioma termos mais ou menos formais para referir-se a sapo ou rã. Além disso, os dois anfíbios, apesar de espécies distintas, são designados pela mesma palavra no idioma japonês. Então, por que a escolha de “rã” e não sapo para a tradução? A rã é o animal que vive em ambientes aquáticos, tem pernas longas e possui maior capacidade de salto, enquanto o sapo é majoritariamente terrestre, tem pernas curtas e pula a menores distâncias. Dessa forma, parece muito mais plausível no poema que o animal referido seja uma rã em vez de um sapo.

Diante do exposto, queda claro que a forma breve do poema de Augusto de Campos “uma rã pulagosa”, ainda que foque verbalmente na tradução do verso central de Bashô, não intenciona resumir ou interpretar o haikai, tampouco o faz com a tradução de Franchetti e Doi. Outrossim, sua forma sintética resgata a simplicidade e objetividade do poema original, sem malabarismos metafísicos, raciocínios intrincados ou interpretações místicas, atendo-se apenas ao presente, à realidade observável e à

singeleza da natureza. Franchetti (2023) acrescenta que a ligação desse haikai de Bashô com o zen e a necessidade de lhe conferir uma explicação esotérica está ligada à orientalização da contracultura norte-americana e a projeção na filosofia oriental das suas angústias com a vida no ocidente. Assim, a rã faz apenas aquilo que sabe fazer, nada mais.

De onde Augusto de Campos, portanto, extrai a beleza desse haikai de construção aparentemente tão simplória e de temática banal? A riqueza da intradução da “rã” está justamente na simultaneidade, no imbricamento entre texto, forma, cor, movimento e som sem lhe conferir, no entanto, hermetismo ou lógica que o haikai não possui. A intradução, mesmo com todas as camadas e complexidade, se apresenta de forma extremamente simples, enquanto reconfigura elevada carga estética e semântica. Dessa forma, a supressão de quaisquer desses elementos deixaria de transportar – e recriar – signos, reduzindo a informação estética do texto e afetando sua iconicidade e indicialidade.

Por fim, o estudo crítico de uma tradução dessa magnitude permite a criação de pontes culturais para além das linguísticas entre texto-fonte e texto-alvo, revelando aspectos filosóficos e etimológicos riquíssimos que passariam despercebidos não fosse o minucioso trabalho técnico e artístico empregado para a construção do texto.

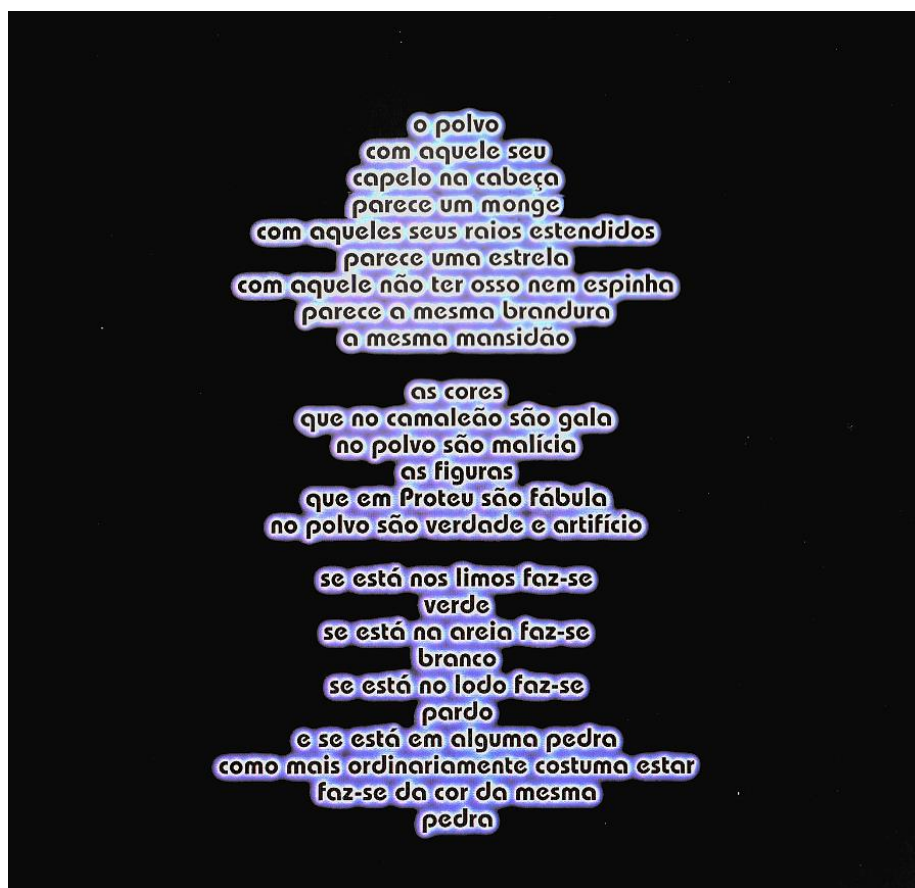
3.2 DESCAMUFLANDO “O POLVO”

O texto-fonte para a outradução “o polvo (vieira)” é o “Sermão de Santo Antônio aos Peixes”⁴⁹, pregado em São Luís do Maranhão em 13 de junho de 1654 pelo Pe. Antônio Vieira. O poema encontra-se no livro *Outro* (2015) e sua versão em vídeo-poema foi publicada nas redes sociais do poeta – Facebook (Augusto de Campos) e Instagram (@poetamenos)⁵⁰ –, em 29 de março de 2021. Reproduz-se na Figura 20, a seguir, a última página de uma sequência de quatro movimentos, em que o poema se torna completamente legível.

⁴⁹ Na seção de notas de *Outro* (Campos, A., 2015, p. 107), há um equívoco de referência. Campos troca o nome do sermão, citando como texto-fonte do poema o “Sermão da Sexagésima”, o qual foi proferido em 31 de janeiro de 1655, quase um ano depois do “Sermão de Santo Antônio”, quando Pe. Vieira já se encontrava em Lisboa.

⁵⁰ Cf. Campos, A. (2021b).

Figura 20 – Última lâmina de “o polvo (vieira)”



Fonte: Campos, A. (2015b, p. 91)

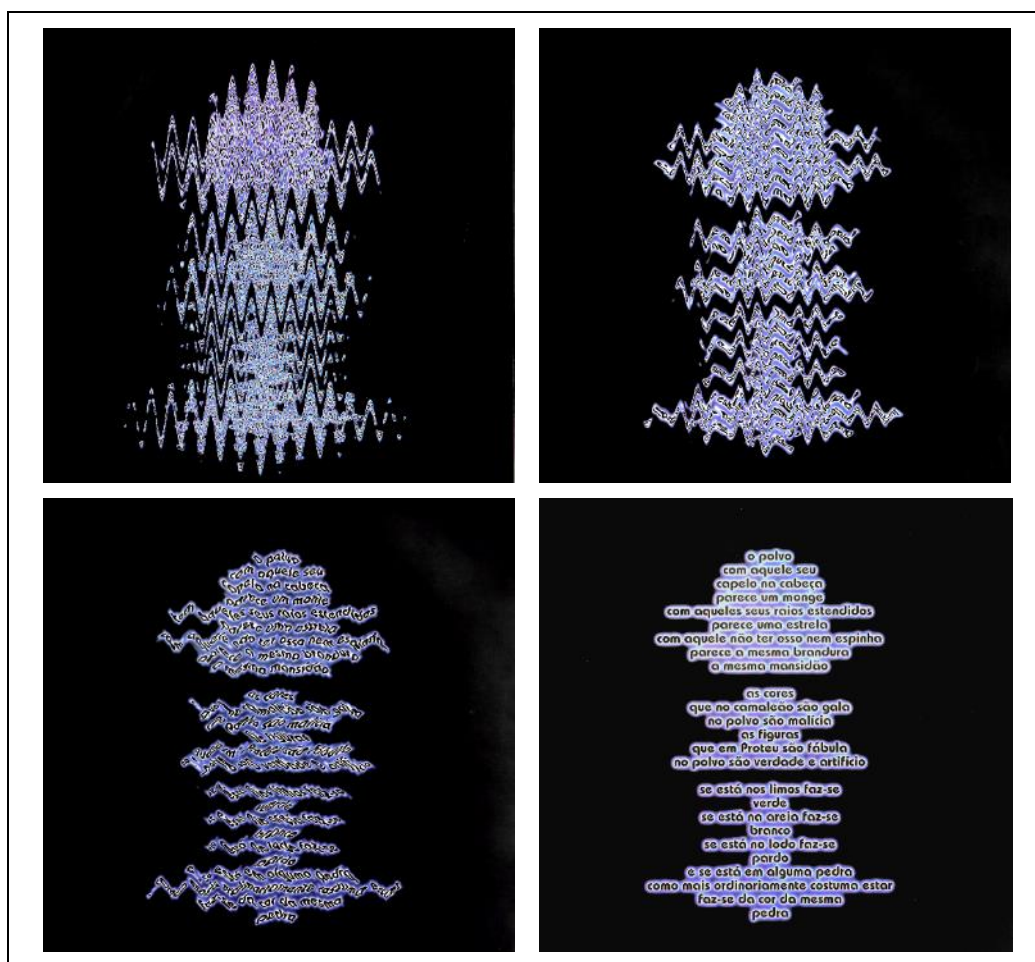
Esse estágio, não obstante, somente é atingido após um percurso que parte da total turbidez, causada por ondulações que embaralham o texto final, “camuflando” sua leitura. As três estrofes que surgem na página final do poema pertencem a dois trechos não contínuos do sermão de Vieira, os quais são transladados para a outra tradução de Campos em forma de verso, conforme pode ser observado no excerto do sermão reproduzido a seguir:

[...], Mas já que estamos nas covas do mar, antes que saíamos delas, temos lá o irmão polvo, contra o qual têm suas queixas, e grandes, não menos que S. Basílio e Santo Ambrósio. **O polvo com aquele seu capelo na cabeça, parece um monge; com aqueles seus raios estendidos, parece uma estrela; com aquele não ter osso nem espinha, parece a mesma brandura, a mesma mansidão.** E debaixo desta aparência tão modesta, ou desta hipocrisia tão santa, testemunham constantemente os dois grandes Doutores da Igreja latina e grega, que o dito polvo é o maior traidor do mar. Consiste esta traição do polvo primeiramente em se vestir ou pintar das mesmas cores de todas aquelas cores a que está pegado. **As cores, que no camaleão são gala, no polvo são malícia; as figuras, que em Proteu são fábula, no polvo são verdade e artifício. Se está nos limos, faz-se verde; se está na areia, faz-se branco; se está no lodo, faz-se pardo: e se está em alguma pedra, como mais**

ordinariamente costuma estar, faz-se da cor da mesma pedra. E daqui que sucede? Sucede que outro peixe, inocente da traição, vai passando desacomodado, e o salteador, que está de emboscada dentro do seu próprio engano, lança-lhe os braços de repente, e fá-lo prisioneiro. Fizera mais Judas? Não fizera mais, porque não fez tanto. Judas abraçou a Cristo, mas outros o prenderam; o polvo é o que abraça e mais o que prende. Judas com os braços fez o sinal, e o polvo dos próprios braços faz as cordas. Judas é verdade que foi traidor, mas com lanternas diante; traçou a traição às escuras, mas executou-a muito às claras. O polvo, escurecendo-se a si, tira a vista aos outros, e a primeira traição e roubo que faz, é a luz, para que não distinga as cores. Vê, peixe aleivoso e vil, qual é a tua maldade, pois Judas em tua comparação já é menos traidor! [...] (Vieira, 1658, p. 17, grifo próprio).

A Figura 21 ilustra as quatro imagens do poema, pelas quais se dá a construção proposta por Campos, em que o texto vai paulatinamente se revelando:

Figura 21 – Sequência completa do poema “o polvo”

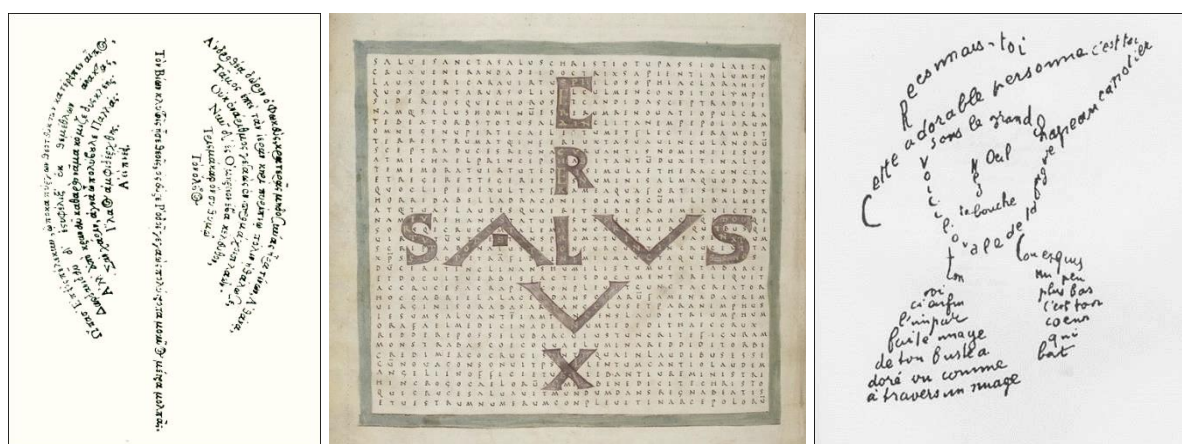


Fonte: Campos, A. (2015b, p. 85-91)

3.2.1 Caligramas e impressões visuais

Em uma abordagem *in ultima res*, partindo da imagem final do poema para as anteriores, é notória a aproximação visual entre a divisão de versos e estrofes com a silhueta do animal título. No terceiro quadro, quando a imagem vai perdendo a turbulência e o texto começa a se revelar, emerge a comparação icônica entre a forma do poema e a silhueta de um polvo. A primeira estrofe assemelhando-se à cabeça e as duas subsequentes aos tentáculos. Ainda que a poesia concreta tenha se afastado, e muito, dos caligramas, como os de Apollinaire ou Símias de Rodes (Figura 22), alguns poemas não escapam à relação entre forma e tema.

Figura 22 – Caligramas ao longo da história



Legenda: “A acha”, Símias de Rodes (séc. III a. C.); “Crux Salux”, Rabanus Maurus (séc. IX);
Caligrama de Apollinaire (1918)

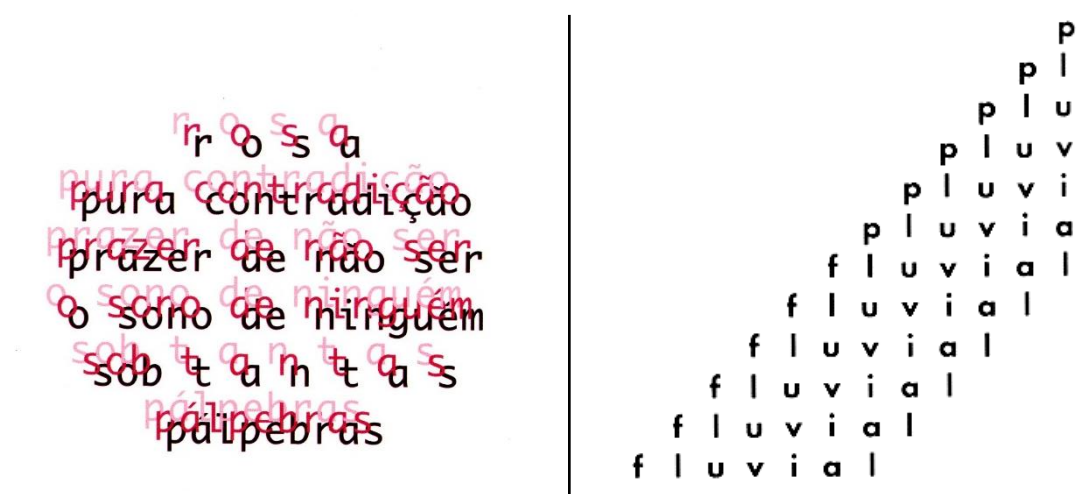
Fonte: Miranda (c2004); Dolbear, Green (2019); Miranda (2009)

Na realidade, o que a poesia concreta buscou, desde o princípio, foi desassociar-se de um tipo específico de relação entre forma e conteúdo: justamente o uso da técnica de iconizar o tema ou o objeto imediato principal do texto por meio do rearranjo espacial dos versos. Mesmo que pouco praticado pelos concretistas à época – e também hoje por Augusto – o método caligrâmico teve um importante papel histórico no desenvolvimento da multimídia nas artes, fazendo-se presente há pelo menos 23 séculos.

Todavia, diferentemente dos poemas de Rodes ou Apollinaire, o aspecto caligrâmico da tradução de Augusto de Campos não é seu principal constituinte, mas figura entre os elementos que produzem sentido no texto, como uma camada significativa adicional, que reflete o esmero e a técnica do autor, entre os demais recursos utilizados. Para melhor exemplificar essa questão, observem-se os poemas

da Figura 23, “rosa de rilke” (2000) e “pluvial” (1959):

Figura 23 – Comparação entre os poemas “rosa de rilke” e “pluvial”



Fonte: Campos, A. (2003, p. 103); Campos, A. (2014, p. 106)

Em “rosa de rilke” nota-se um aspecto de iconização do tema/título muito maior que em “pluvial”. É possível associar, sem dificuldade, a forma e as cores da vista lateral de um botão de rosa com o formato dos versos do poema. Já em “pluvial”, texto da fase ortodoxa do movimento concretista, as relações icônicas operam em nível mais sutil, trafegando entre o hipócone – como diagrama e metáfora –, e o índice – como relação de existência e causalidade –. Ou seja, o segundo poema, ao invés de capturar caracteres em primeiridade dos signos “chuva” e “rio”, como forma e cor, vale-se dos aspectos de verticalidade e horizontalidade desses elementos, bem como de relações lógicas de causa e efeito, imbricando-os. Assim, a chuva, após cair, flui pelo solo, tornando-se rio. No entanto, não é possível “ver” diretamente a chuva ou o rio na forma geométrica do poema, mas se pode acessar esses objetos imediatos e associá-los aos respectivos objetos dinâmicos apesar – ou justamente por conta – do nível de abstração empregado na composição do texto.

Retornando a “o polvo”, há ainda, outros elementos patentes na composição visual do poema que necessitam ser desbravados. Observe-se o fundo negro, que assume no poema múltiplos papéis. A cor preta, em primeiridade, associa-se ao frio e ao negativo, à ausência de luz, de cores e às trevas primordiais (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 817). Assim, primeira relação que estabelece com o sermão do Pe. Antônio Vieira, quando este apresenta a figura do polvo, dá-se com seu habitat: “Mas já que estamos nas covas do mar, antes que saíamos delas, temos lá o irmão polvo [...]”. O octópode habita o fundo de mares temperados, escondendo-se em

cavernas, fendas de rochas e buracos na areia. Assim, a escuridão da morada do animal marinho é reproduzida pela cor preta. Além disso, quando sob ameaça e necessitando fugir de zonas perigosas o polvo lança de seu sifão um forte jato de água com tinta preta, turvando a visão dos predadores e confundindo-os. Nesse ponto, o poema reconecta-se com a metáfora do sermão de Vieira. Se o polvo representa, para ele, a traição, a tinta que expõe é a manifestação própria desse ardil, ofuscando a visão (o juízo) de quem esteja ao redor.

Alongando essa cadeia de significados em direção a um interpretante final, o preto também se associa com a primitividade, a selvageria, a impulsividade. “Na via da individualização, Jung considera a cor preta o lado sombrio da personalidade, uma das primeiras etapas a superar” (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 706). Portanto associar o polvo à figura traidora de Judas é conectá-lo ao lado sombrio (mau) da natureza humana, ou seja, ao que representam e transmitem, em parte, as sensações da cor preta. Assim, Campos vai criando uma isotopia temática em que os signos visuais se interconectam fortalecendo essa complexa rede de significados.

Quanto à tipografia, a fonte sem serifa da família Pump, arredondada e com linhas contínuas, aliando organicidade e geometrismo, dialoga com o sétimo verso do poema: “com aquele não ter osso nem espinha”, reproduzindo na materialidade do signo verbal a característica invertebrada do polvo. Note-se que o texto é grafado na mesma cor do fundo e se misturaria a ele, ocultando-se, não fosse sua revelação pela aura que exhibe ao redor. Em tons de roxo, a silhueta que envolve as letras desvela o poema como o polvo se expõe ao sair do estado de mimetismo. As cores empregadas são fortes e vibrantes. O animal se mostra conspícua e deliberadamente. Oposta à camuflagem por mimetismo está a exibição por aposematismo. Alguns animais na natureza, incluindo répteis e certas espécies de polvo, possuem a capacidade de utilizar seus cromatóforos⁵¹ para adquirir cores vibrantes ao invés de tons neutros que os misture ao ambiente. Tal característica, embora os coloque em evidência, repele os predadores, pois funciona como um sinal de alerta, advertindo-os de que podem ser presas venenosas e impalatáveis. Assim, enquanto o polvo de Vieira dissimula-se em tons de verde, branco e pardo, o cefalópode de Campos se exhibe em tons de roxo, revelando toda sua aleivosia. Se Vieira é explícito e didático em seu sermão “[...] que

⁵¹ Da citologia, célula dotada de pigmento e capaz de concentrá-lo ou dispersá-lo, causando a mudança de cor em certos animais (Cromatóforo, 2009).

o dito polvo é o maior traidor do mar”, Campos, numa espécie de “*show, don’t tell*” restitui o sentido dos versos suprimidos por meio do substrato gráfico do poema.

3.2.2 História, mito e biologia

Antônio Vieira (Lisboa, 1608 – Bahia, 1697), padre jesuíta, exímio orador, profícuo escritor e nome central na prosa barroca brasileira, foi também uma personalidade de biografia controversa. Perseguido, preso pela Inquisição e proibido de pregar em Portugal por obras supostamente heréticas. Figura ímpar na história de nossa literatura, de espírito verdadeiramente barroco e ilusões de grandeza quanto ao império português (Bosi, 2015, p. 44), Vieira é um nome que não se deixa passar ao largo. Portanto, o diálogo que Campos estabelece com o escritor português representa, alegoricamente, um “resgate” ao “sequestro” do barroco⁵² e à prosa de cunho religioso, escrita e pregada no Brasil, mas, por vezes, fora do que o cânone considera como verdadeira literatura nacional.

No “Sermão de Santo Antônio aos Peixes”, o polvo é retratado pelo padre como a metáfora maior da traição, cuja perfídia suplanta até mesmo a de Judas. Vieira também estabelece uma comparação por contraste do animal com Proteu, filho de Poseidon, deus marinho da mitologia grega e governante da ilha de Pharos, o qual é capaz de se transformar em animais e também nos elementos, como a água e o fogo. Possui o dom de profeta, mas recusa-se a responder às indagações dos mortais por vontade. Na *Odisseia* (Canto IV, 354-425), a ninfa Eidoteia, filha de Proteu, revela a Odisseu como capturar o deus e obrigá-lo a contar-lhe como escapar da ilha em que se encontra preso e o que se passa em seu lar em Ítaca.

Assim, a capacidade mimética no mito de Proteu é colocada no eixo eufórico do sermão, como uma característica positiva. O que também se aplica ao réptil: “as cores que no camaleão são gala [...]”. Nesse ponto, Vieira parece errar na comparação, mas acerta em grande medida. O mecanismo biológico de camuflagem no camaleão é muito similar ao do polvo. E ainda mais relevante, por ser um animal de movimentação lenta e que não possui um sistema de defesa como o molusco (que lança tinta), dependendo ainda mais de sua camuflagem para esconder-se de

⁵² Aqui refiro-me exatamente à obra de Haroldo de Campos, *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o Caso Gregório de Mattos* (Campos, H., 1989).

predadores e conseguir alimento. Entretanto, o que o padre chama de “gala” quando camaleões exibem cores mais exuberantes, diferente do aposematismo do polvo, nos machos não há a intenção de avisar predadores, outrossim a de realizar uma disputa de força pela dominância de um território (Jones, 2018). Assim, o réptil com maior “gala” vence o embate. O que conduz a um questionamento inevitável, ainda que além dos limites do texto: há quase quatro séculos, teria já Vieira conhecimento de tal informação?

Já outro olhar que nos permite, sim, o poema, são as características transpostas da escola barroca. A outradução é toda construída num jogo de contrastes e dualidades: cor e escuridão, nitidez e turbidez, verdade e aparência, ocultamento e revelação, verso e prosaísmo. Elementos que reforçam essa intertextualidade literária, resgatando, a seu modo, o contexto sócio-histórico de produção do texto-fonte ao mesmo tempo em que estreita os laços entre ambos.

3.2.3 Multimídia e mais

Para além dos elementos de multimídia já explorados nos tópicos anteriores, a remediação para a internet, em forma de animação digital, veiculada nas redes sociais do poeta, abrange novos elementos geradores de significado: som, vocalidade e movimento. A animação do texto permite a sua reprodução num *continuum* espaço-temporal que a mídia do livro não suporta. Assim, pode-se observar uma transição paulatina entre a imagem inicial, perturbada e ininteligível, e a final, completamente plácida e nítida. Essa transformação nos transporta novamente à “rã de bashô”. Enquanto na intradução anterior a imagem de águas turbilhonadas no velho tanque era evocada pelo som – o barulho de algo caindo, a rã mergulhando –, aqui a agitação na água é visual. As ondulações escondem o poema-polvo, confundem os sentidos, driblam predadores e leitores. Enquanto isso, em simultaneidade e contraste com a transição da imagem, escuta-se a voz grave e serena, quase em tom litúrgico, de Augusto de Campos realizando a leitura do poema. As dualidades e antíteses barrocas são, mais uma vez, reforçadas nessa camada da obra. A segmentação da prosa de Vieira em versos e a oralização de Campos, com suas pausas e entonações, traz musicalidade ao texto, afastando-o do tom prosaico. O último verso do poema termina quase em um suspiro, como se a emissão de um decibel a mais fosse perturbar o texto que acabara de se fazer nítido.

No constante embate trazido pelas comparações ao longo do poema: aparência e essência, mansidão e perfídia, ocultamento e desvelo, ficção e realidade; as quais poderiam ser refletidas num quadrado semiótico, entre os eixos eufórico e disfórico, Vieira demonstra com clareza seu posicionamento quanto a figura do polvo. Todavia, o que diria o clérigo hoje, quase quatro séculos depois, ao assistir um documentário como *Professor Polvo* (My Octopus [...], 2020) que retrata uma relação de amizade e confiança entre um ser humano e um polvo? Ou quanto à inclusão de cefalópodes e alguns crustáceos na Lei de Bem-Estar Animal do Reino Unido (Birch, 2022)?

Tais questionamentos, ao mesmo tempo em que transcendem os signos e os efeitos de sentido contidos no texto-fonte e no texto-alvo, só são possíveis dado o contexto cultural e histórico em que essas obras coexistem e à cadeia infinita de semiose gerada no intérprete, em que um signo remete a outro signo subsequente, numa possibilidade inumerável de combinações que, por vezes, conduzem a relações inusitadas e improváveis.

3.3 DESNUDANDO “NUDE SOUL”

No poema “*nude soul*”, Augusto dialoga não com um poema, mas com um *happening* da cantora estadunidense Erykah Badu, na qual ela sai de seu carro e caminha pela calçada de Dealey Plaza, no distrito histórico de Dallas (Texas, também cidade natal da cantora), despindo-se até ficar totalmente nua perto do local onde John F. Kennedy foi assassinado em 1963. Ouve-se, então, um barulho de tiro e a cantora vai ao chão. Em seguida, uma gravação se inicia:

Groupthink! They play it safe, are quick to assassinate what they do not understand. They move in packs ingesting more and more fear with every act of hate on one another. They feel most comfortable in groups, less guilt to swallow. They are us. This is what we have become. Afraid to respect the individual. A single person within a circumstance can move one to change, to love our self, to evolve⁵³ (Erikah [...], 2010).

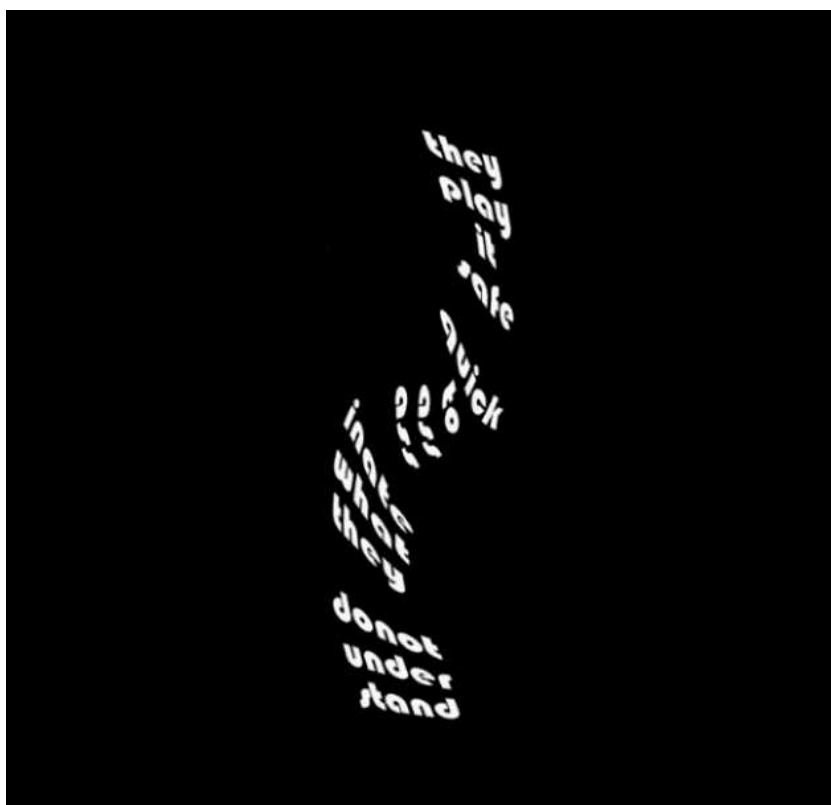
Essa *performance* foi filmada em 13 de março de 2010 e, conforme descrição da própria Erykah Badu em seu perfil no Twitter: “*Shot guerrilla style, no crew, 1 take,*

⁵³ “Eles se precavam, são rápidos em assassinar o que não entendem. Movem-se em bandos, ingerindo cada vez mais medo a cada ato de ódio uns contra os outros. Sentem-se mais confortáveis em grupos, com menos culpa a engolir. Eles são nós. Isso é o que nos tornamos. Temerosos em respeitar o indivíduo. Uma única pessoa em dada circunstância pode levar alguém a mudar, a amar nosso ser, a evoluir” (tradução própria).

*no closed set, no warning, 2 min., Downtown Dallas, then ran like hell*⁵⁴ (KWTX, 2013). Ela se encontra disponível no formato de videoclipe musical, chamado “*Window Seat*”, o qual pode ser visto e ouvido no canal da cantora, no YouTube.

Na outradução de Campos (Figura 24), não ocorreu tradução interlinguística, uma vez que seu poema é escrito na língua materna da cantora e reproduz um fragmento de sua fala durante o *happening*. Tampouco ocorreu tradução intralinguística (*rewording*), pois as palavras são exatamente as mesmas ditas pela cantora. Nesse sentido, resta averiguar se houve tradução intersemiótica, transmutação. Assim, quais os elementos semióticos e as relações estabelecidas entre eles permitiram transladar signos e interpretantes do *happening* para o poema concreto de forma que ainda haja correspondência entre ambos? É o que este tópico pretende elucidar.

Figura 24 – “nude soul (erykah badu)”



Legenda: they / play / it / safe / quick / to / ass / ass / inate / what / they / do not / under / stand

Fonte: Campos, A. (2015b, p. 101)

⁵⁴ “Filmado ao estilo guerrilha, sem equipe, em uma única tomada, sem set fechado, sem aviso prévio, 2 minutos, Centro de Dallas, e então correr como um louco” (tradução própria).

Figura 25 – Cena do clipe “Window Seat”



Legenda: detalhe, escorrendo da cabeça da cantora e desenhando-se sobre a calçada, a expressão “groupthink”.
 Fonte: Erikah [...] (2010)

3.3.1 *Performance*, visualidade e pensamento de grupo

O poema “nude soul” apresenta uma forma sinuosa, como a marca em giz branco no asfalto delimitando um corpo na cena de um crime. Em especial, ao se relacionar o poema (Figura 24) à silhueta do corpo da própria cantora caída no ato de sua *performance* (Figura 25).

Na edição do vídeo também foi incluído um efeito de pós-produção simulando o sangue escorrendo da cabeça da cantora. Entretanto, no lugar do esperado líquido vermelho se espalhando numa poça, observa-se uma substância azul a desenhando sobre a calçada a palavra “*groupthink*”. Assim, tem-se uma obra audiovisual complexa, com diversas camadas, que conjugam a alusão ao assassinado do ex-presidente americano, um protesto público fazendo uso da nudez, uma crítica ao pensamento de grupo e uma canção romântica, cuja *performance* foi inspirada no videoclipe da canção “*Lessons Learned*” da dupla novaiorquina de *indie rock* Matt and Kim⁵⁵ (referência informada já na abertura do vídeo de *Window Seat*).

O termo *groupthink* é oriundo da psicologia social, cunhado pelo psicólogo estadunidense Irvin L. Janis na década de 70, e refere-se ao fenômeno no qual um

⁵⁵ Cf. Matt [...] (2009).

grupo de indivíduos tende a tomar decisões que concordem com a maioria, mesmo que tais decisões sejam falhas, irracionais ou até mesmo contrárias às crenças individuais de membros do grupo. A manifestação desse conceito, sempre associado a características negativas, pode incluir sintomas como a ilusão de invulnerabilidade ou correção moral, pressão interpessoal, autocensura e estratégias equivocadas de tomada de decisão (Groupthink, 2023).

A nudez pública é um *rema* recorrente e interiorizada em nosso dicionário social, quando se deseja evocar a sensação de choque e se chamar a atenção para um determinado tema da agenda pública. Com o seu poder de atrair a atenção da mídia de massa, das autoridades e da comunidade local, constitui uma ferramenta (signo) empregada com a finalidade de protesto (objeto dinâmico). De tal feita, a imagem de um corpo negro, feminino e nu, caminhando só e encenando uma morte a tiro no mesmo espaço em que um corpo branco, masculino, bem trajado e em um carro de luxo, pertencente à maior autoridade política de uma superpotência, que foi também baleado na cabeça, constitui inegavelmente uma forma de protesto repleta de carga sígnica.

No *happening* os efeitos de sentido pretendidos são alcançados por meio da aproximação e do contraste. A aproximação é espacial e dramática, enquanto o contraste é temporal e simbólico. O avizinhamiento entre os opostos evidencia e realça as diferenças. Nesse ponto, não é preciso compreender em profundidade os meandros dos eventos sociopolíticos que desencadearam a *performance* da cantora. O protesto contra a intolerância, a violência, a massificação do pensamento e suas consequências contra certos grupos étnicos, sociais e artísticos torna-se evidente. Já as pontes que Campos constrói com o texto-fonte são mais sutis, majoritariamente indiciais e referenciais. Quando o cadáver é retirado da cena do crime, a multidão é dispersada e os holofotes se apagam, o que resta é a fragilidade e a brutalidade de uma marca de giz no asfalto.

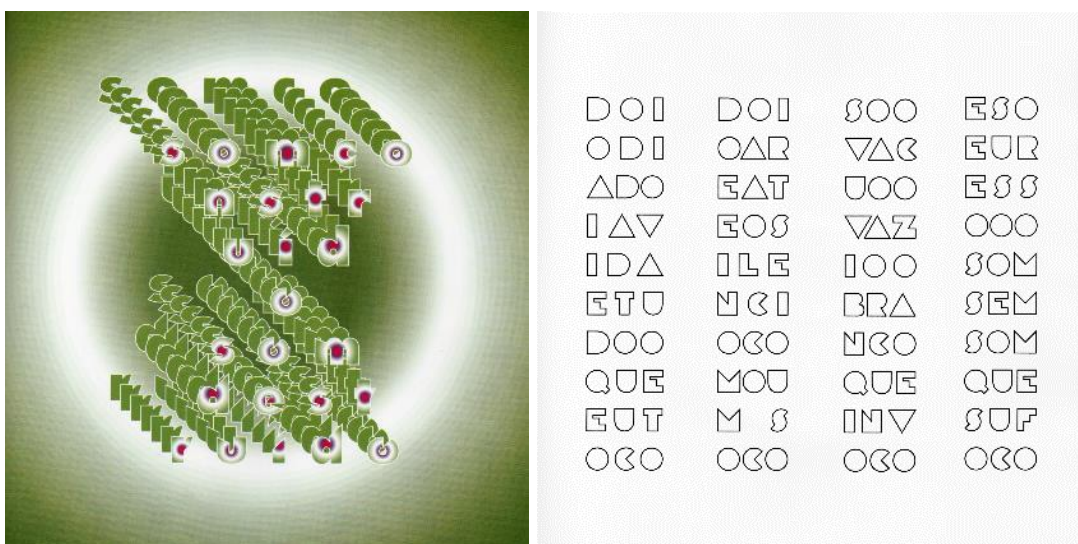
Nessa intradução de Campos pode-se apreender uma relação de continuidade e autonomia entre os textos, a qual Mello (2020, p. 154) chamaria de “reflexo recíproco”, uma espécie de *mise en abyme* em que original e tradução já não se distinguem, mas ambos os textos coexistem refletindo-se paralelamente como originais não idênticos, iluminando-se mutuamente.

3.3.2 O verbo sobre um chão de giz

Aqui o plano da expressão e a forma do signo sofrem alterações significativas entre textos. Os elementos audiovisuais geradores de sentido no clipe são transpostos em elementos verbais e visuais no poema. A começar pelo título, Campos cria um inteligente trocadilho que alia o conteúdo do *happening* da cantora (“*nude*”), uma *performance* de protesto com uso da nudez, ao estilo musical por ela praticado, o “*soul*”. As duas palavras unidas, que podem ser traduzidas como “alma nua”, já prenunciam que os interpretantes e objetos gerados por esses signos vão muito além da nudez física da cantora.

Transpassando a carne, em direção à alma do texto, no âmbito verbal, “*nude soul*” opera a criação de signos por meio da decomposição de palavras, aspecto abordado tanto no já analisado poema “*rã de bashô*” quanto presente em diversos outros poemas de Campos. Por meio desse recurso, o poeta, ao cindir um vocábulo, gera outro(s) na mesma ou em língua diversa, o que possibilita a criação e o acesso a novos interpretantes. Como nos poemas “*ruído*” (Campos, A., 2003, p. 57), em que a palavra “*destruído*” se converte em “*dest / ruído*”; ou em “*oco*” (Campos, A., 2003, p. 111), em que “*vida*” gera “*ida*” e “*toco*” gera “*oco*” (Figura 26), apenas para citar dois exemplos.

Figura 26 – “ruído e oco”



Fonte: Campos, A. (2003, p. 57 e 111)

Assim, no poema em tela, “*assassinate*” (assassinar), fragmenta-se em “*ass / ass / inate*” ou ainda em “*assass / inate*”. Para “*inate*”, o português tem a palavra de mesma raiz “*inato*”, enquanto “*ass*”, pode ser traduzido tanto como o animal “*asno*”

quanto como gíria vulgar para “bunda” ou “cu”. De “ass / ass” pode-se inferir o parônimo “assess” (avaliar, estimar), “asses” (plural de ass) ou o comparativo “as... as” (tanto... quanto). Por fim, tem-se a divisão de compreender (*understand*) em “under” (sob, abaixo) e “stand” (em pé, suportar). Esse exercício de desconstrução e reconstrução em busca de significados, longe de visar a uma superinterpretação do texto⁵⁶, intenta levantar hipóteses para os possíveis signos gerados por Campos.

Nesse processo de segmentação lexical, o poema emula a curvatura do corpo caído de Erykah Badu sobre a calçada. A fragmentação da palavra “*assassinate*” traz de volta o recurso caligrâmico de Apollinaire, em que a posição ocupada por “ass” no texto corresponderia à curvatura lombar e ao início dos glúteos da cantora. As outras possibilidades de decomposição conduzem, no mínimo, a um orbital semântico ao redor do conceito de *groupthink*. O parônimo “assess” associado a “*quick to*” pode se desdobrar nas ideias de ímpeto, julgamento e preconceito, uma “rapidez em avaliar” que carece de racionalização e ponderação pelo grupo. “Inate” pode se ligar à falsa ideia de defesa de algum valor ou direito inato do grupo, provocando a intolerância. Ou seja, a cadeia infinita de semiose e a busca de um interpretante final têm o poder de se converter em ferramentas de tortura sógnica, extraindo significantes tanto quanto se deseje. Assim, o critério de parada pelo investigador deve estar estreitamente alinhado a uma coerência e uma razoabilidade que busquem elementos os quais possam ser realmente confrontados pelo texto e seus contextos.

Ainda quanto ao termo *groupthink* e a encenação da morte da cantora, ambos se conectam ao poema de Campos por meio da expressão “*They play it safe*”. Aqui os legissignos possuem relação argumental, de explicação. Jogar pelo seguro, ou seja, precaver-se, evitar riscos, é uma das características do pensamento e da ação de grupo. No grupo, os indivíduos deixam de ousar e agir individualmente para atuar de forma conjunta, guiados pela mentalidade da maioria e protegidos pela coletividade. Os demais termos do enunciado transposto por Campos em seu poema também se conectam de modo similar às acepções de *groupthink*. “*Quick to*” (rápido em), por exemplo, conjuga os interpretantes de impulsividade e intempestividade observados no comportamento de grupo – das torcidas organizadas, aos *black blocs*, dos *mosh pits* aos invasores do Capitólio –, os quais, comumente culminam em ações agressivas (*assassinate*) e eivadas de intolerância contra “*what they do not*

⁵⁶ Nos termos conceituais de Eco (2005, p. 53-77).

understand” (o que não compreendem) ou, explorando a fragmentação do texto, “*do not stand*” (o que não suportam).

Campos precisou apenas da primeira frase do discurso da cantora para estabelecer relações e criar os significados pretendidos com o texto-fonte. O restante do discurso de Badu atua como informação que corrobora com o enunciado, gerando redundância informacional: “*They move in packs [...]*”, “*[...] hate on one another*”, “*they feel most comfortable in groups [...]*” etc. Tais enunciados estão contidos, ou ao menos dialogam, com os escolhidos para o poema, como “*they play it safe*” e “*assassinate*”.

Além do discurso oral ao final do vídeo, há também um suporte verbal e outro simbólico – *lato sensu* – inscritos no corpo de Badu (Figura 27). A palavra “*evolving*” (evoluindo) grafada nas costas da cantora relaciona-se à canção e ao discurso final do vídeo por meio da ideia de liberdade. Nas palavras da própria Badu (Holz, 2023), *Window Seat*: “*is about liberating yourself from layers and layers of skin or demons that are a hindrance to your growth or freedom, or evolution*”⁵⁷. A ideia de busca por liberdade também pode ser verificada na letra da canção por meio dos versos: “*I just want a ticket outta town / [...] / I just want a chance to fly*” (eu só quero uma passagem para fora da cidade / [...] / eu só quero uma chance de voar).

Figura 27 – Inscrições no corpo da cantora durante *performance*



Fonte: Erikah (2010)

As duas luas crescentes desenhadas em seus braços funcionam como rimas visuais e completam os significados descritos. A lua tem uma miríade de significados

⁵⁷ “Liberar-se de camadas e camadas de pele ou demônios que são obstáculos para seu crescimento, ou liberdade, ou evolução” (tradução própria).

nas mais diversas culturas e mitologias, mas comumente está associada ao feminino, à noite, ao dionisíaco e ao ambíguo, em oposição ao sol (dia, masculino, apolínio, lógico). A lua crescente, em especial, carrega adicionalmente os significados de renovação, reconstrução e autoaprimoramento, conceitos contidos tanto na palavra “*evolving*” quando no comentário da cantora sobre a canção. Campos não contempla diretamente esses signos, mas num exercício de aproximação e extrapolação, a figura sinuosa que o poema desenha na página pode ser comparada à associação de duas meias luas, uma crescente e outra minguante, conectadas pelas extremidades, como num “S” invertido.

3.4 DESCORTINANDO CATULO

Os poemas “*odi et amo*” e “odiamante (catulo)” são intradução do carne 85, “*Odi et Amo*”, enquanto “olhos noite” é uma intradução do carne 51, ambos do poeta latino Catulo. A seguir, o canto 85 que inspira as duas primeiras intraduições de Campos:

*Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris.
Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

(Odeio e amo. Talvez queiras saber "como?"
Não sei. Só sei que sinto e crucifico-me.⁵⁸)

3.4.1 Um estudo em vermelho e verde

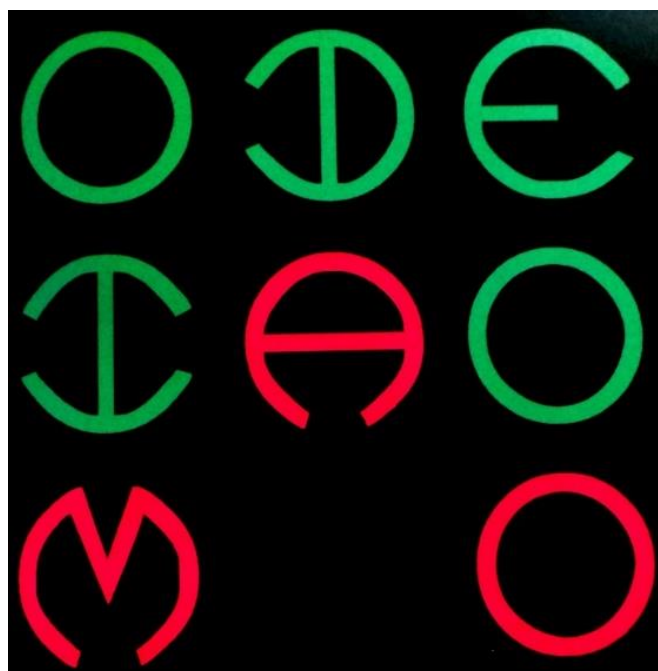
O dístico latino, apesar de sua compacidade e aparente simplismo, rendeu dois poemas que exploram facetas similares do texto original, embora empregando recursos distintos. Visualmente, “*odi et amo*” (Figura 28) aplica o recurso de diferenciação por meio de cores. Vermelho e verde são opostos do círculo cromático e, por isso, complementam-se por contraste. A palheta empregada, em especial o vermelho, possui uma elevada carga de potencial significativa, pois pode evocar qualidades, sensações e sentimentos, em primeiridade como: a impulsividade, o desejo, o calor; pode associar-se a objetos imediatos por iconicidade como o sangue; ou por indicialidade, como a ira e o ódio – pela mediação do signo de enrubescimento

⁵⁸ Tradução de João Ângelo Oliva Neto (1996, p. 150).

da face –; ou por simbolicidade, como a própria associação da cor aos signos “amor”, “rosas” etc.

Em contrapartida, a cor verde assume campos semânticos contrários aos do vermelho no poema. Ainda que possa ser associada à tranquilidade, ao frescor e à humanidade, ou até, em um contexto mais amplo, adquirir significados análogos aos da cor vermelha, como a vida e a imortalidade, em muitas culturas e, também neste contexto, assume concepções totalmente diversas, em oposição à cor rubra. O verde representa a água, enquanto o vermelho, o fogo. No pensamento chinês, o verde é uma cor feminina, o princípio do *yang*, o vermelho, masculina, o *yin*. Em oposição à vida (o brotar, o florescer), o verde pode associar-se à morte (o decaimento, o mofo). E, ainda mais interessante, o verde também se liga à ideia de dor. Os curandeiros astecas, ao realizar encantamentos para curar os males do peito, pronunciavam “[...] eu, senhor dos encantamentos, procuro a dor verde [...]” (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 1024-1029).

Figura 28 – “odi et amo”



Fonte: Campos, A. (2015b, p. 61)

Partindo para a tipografia empregada na intradução de Campos, essa recorre à figura básica do círculo. Todas as letras são variações da mesma forma. Amor e ódio configuram, portanto, elementos complementares e constituintes de mesma origem. Ou ainda, em expressão mais usual, duas faces da mesma moeda.

A disposição gráfico-espacial do texto também possibilita uma série de

inferências e conjecturas, tais como:

- a) na imbricação das duas palavras, “odeio” está acima e é sustentada pela palavra “amo”, sobre a qual se encaixa. Permitindo a interpretação de que o ódio seja maior, ou esteja acima do amor, subjugando-o;
- b) há ainda um espaço, uma ausência deixada no centro inferior do poema, justamente no triângulo formado pela palavra “amo”. A hipótese é a de que exista, de forma análoga, uma falta, uma perda ou uma incompletude nesse sentimento ou em sua compreensão;
- c) anagramaticamente, a palavra “amo”, quando lida não na vertical, mas da esquerda para a direita, forma “mao”, parônimo da palavra “mal”, associando tal característica negativa ao amor.

Buscam-se, então, no dístico, elementos que corroborem ou refutem as hipóteses levantadas acima. O poema de Catulo inicia e termina com “*odi*” e “*excrucior*”, enfatizando o eixo disfórico do texto. “*Excrucior*” é a forma passiva (reflexiva) do verbo “*excruciare*⁵⁹” que originou as formas portuguesas “excruciar” e “excruciante”. Na parte interna do dístico, formando o eixo eufórico, temos “*amo*” e “*sentio*”. Assim, o verso de Catulo inicia e termina com ódio-dor, englobando o sentimento de amor, como o faz Campos, em sua intradução.

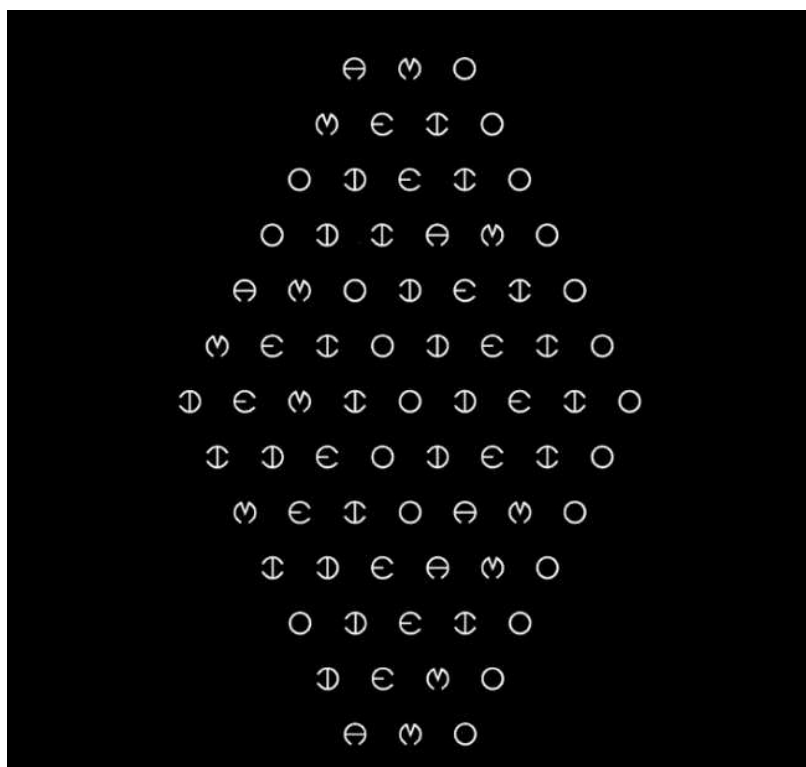
A incompreensão quanto à possibilidade de coexistência desses dois sentimentos, pode ser interpretada como uma lacuna. A ignorância como falta do entendimento. Assim, a transposição do argumento (legissigno) “*nescio*” (não sei) pode associar-se ao elemento espacial do vazio. Já a leitura anagramática de “mao” para “amo” transforma o homófono em um legissigno-indicativo, apontando para o objeto “mau”, o que atribui característica dual para o sentimento. Resgatando o ideário filosófico chinês já atribuído às cores do texto, tem-se uma redundância de informação também em sua materialidade verbal, em que o *yin* e o *yang* podem ser encontrados no amor e, por consequência no ódio. Ou seja, um sentimento *a priori* bom, pertencente ao eixo eufórico do poema, possui também aspecto sombrio (mal) e vice-versa.

⁵⁹ *Excruciare*: aplicar a tortura, pôr em tormento, atormentar (Excruciar, 2009).

3.4.2 Demiforma, meiotexto

Ainda no livro *Outro* (2015), Augusto de Campos apresenta uma segunda versão para o poema de Catulo, “odiamante”, reproduzido na Figura 29:

Figura 29 – “odiamante (catulo)”



Fonte: Campos, A. (2015b, p. 63)

Note-se que o emprego do fundo preto em “odiamante” possui objetivos e gera sentidos diversos do uso desse mesmo recurso nos poemas “lunograma” e “o polvo”, discutidos anteriormente, e em “*alle fronde dei salici*”, que será apresentado no tópico 3.5. Enquanto em “lunograma” a cor preta representa a “noite nua”, sendo traduzida de modo bastante visual e direto (iconicamente), e em “o polvo” assume diversas possibilidades sígnicas: o profundo, o mistério, a tinta, a traição; no texto em tela a cor preta estabelece não uma relação de sensação ou semelhança, mas duas outras referências distintas. Retomando a significação da cor preta, tem-se a evocação de qualidades e sentimentos ligados a experiências negativas, ao profundo, ao desconhecido e até à morte. Note-se que a associação com o luto e a morte faz parte de um imaginário coletivo de certas culturas ocidentais. Em diversas filosofias e religiões orientais, o luto é associado à cor branca. Assim, seria possível estabelecer uma conexão entre o preto e o eixo disfórico do poema “odeio – crucifico-me”, ou seja, ao sentimento negativo, à dor física, ao sofrimento e à penitência por questões

culturais, já que o autor do texto é um poeta latino. Adicionalmente, à cor preta cabe outro papel importante, o de atuar como elemento contrastivo no poema, de maneira muito próxima ao que foi discutido no poema anterior. Se a forma do texto se aproxima de um diamante, uma das principais características distintivas desse mineral é justamente o altíssimo brilho. Na página, o maior “brilho” do diamante só pode ser alcançado pelo máximo contraste: branco – preto.

Quanto ao léxico utilizado por Campos, já no título apresenta-se a imbricação entre amor e ódio na aglutinação de “ódio” e “amante”, que também forma um parônimo com “o diamante”, ideia central na construção gráfica dos versos do poema. A disposição do texto em forma de losango, buscando iconizar as arestas e a geometria angulosa de um diamante, também opera na dimensão da simetria, que acrescenta uma nova camada de significado ao texto, se afastando da ideia do poema anterior. Se em “*odi et amo*” a relação entre ódio e amor era de subjugo do primeiro pelo segundo, aqui existe uma relação de equiparação e equilíbrio entre essas duas forças. O estrato verbal do texto complementa esse nexos por meio dos vocábulos “meio” e “demi”, os quais são combinados com “amo” e “odeio” sempre estabelecendo essa relação de simetria bilateral entre os sentimentos. Nessa intradução, portanto, Campos parte de uma premissa distinta do poema anterior ressaltando o caráter de coexistência em paridade e igualdade entre as paixões.

Indo além, “odiamante” apresenta outros dois neologismos formados pelo antepositivo grego “ide(o)-”, de ideia, forma concebível pelo pensamento: “ideamo” e “ideodeio”. Como a dizer, “penso que amo” e “penso que odeio”, ou “idealmente amo/odeio”. Tal construção por Campos parece estabelecer sentido oposto ao pretendido por Catulo. No poema latino tem-se “*sentio*” (sentir), enquanto na intradução, “ideo” (pensar, idealizar). Descarta-se a hipótese de equívoco ou insciência do autor, uma vez que da própria palavra latina *sentio* deriva o prefixo no português “sens-”, o qual origina palavras como senso, sensual etc. Assim, a troca do afixo deve configurar escolha deliberada, seja por critério sonoro (melopecia) ou de construção de sentido (logopeia).

Ainda, no penúltimo verso do poema há uma quebra de expectativa. Ao invés do esperado “demi” entre um “odeio” e um “amo”, o que geraria uma simetria e um paralelismo com o segundo verso “meio”, há um “demo”. A simples troca do “i” pelo “o” gera ao menos quatro implicações importantes para o poema:

- a) A palavra “demo” traz o objeto imediato “diabo” para dentro do signo, o que

por consequência cria um novo signo cujos interpretantes carregam a ideia de “mau” para ambos os sentimentos;

- b) Retoricamente, como legissigno-argumental, mas também ligado ao conceito anterior, cria-se uma interjeição de desaprovação ou de ira em relação aos sentimentos, equivalente a “diabos!”;
- c) Cria uma rima visual no texto, de forma que todas as palavras terminam com a letra “o”, valorizando a estética e contribuindo para o equilíbrio visual da forma;
- d) Ainda consegue transportar a ideia de metade em relação a cada um dos sentimentos, até mais que “demi”, “semi” ou “meio” o faria, uma vez que o signo verbal “demo” é formado metade dele por parte de odeio e metade por uma sílaba de amo. Ou seja, campos consegue motivar o signo arbitrário “demo” iconizando o conceito de metade.

3.4.3 *Lumina nocte*

Encerrando a incursão latina, “Olhos noite” (Figura 30) é a segunda versão de Augusto de Campos da tradução das três primeiras estrofes do poema 51 de Catulo. A primeira versão está contida no livro *Outro* (Campos, A., 2015b, p. 65) e a versão atual na publicação *Latinogramas: extraduações* (Campos, A., 2019a, p. 5) da Galileu Edições. No original, o poema possui quatro estrofes e na íntegra, lê-se:

Ille mi par esse deo uidetur,
 ille, si fas est, superare diuos
 qui sedens aduersus identidem te
 Spectat et audit

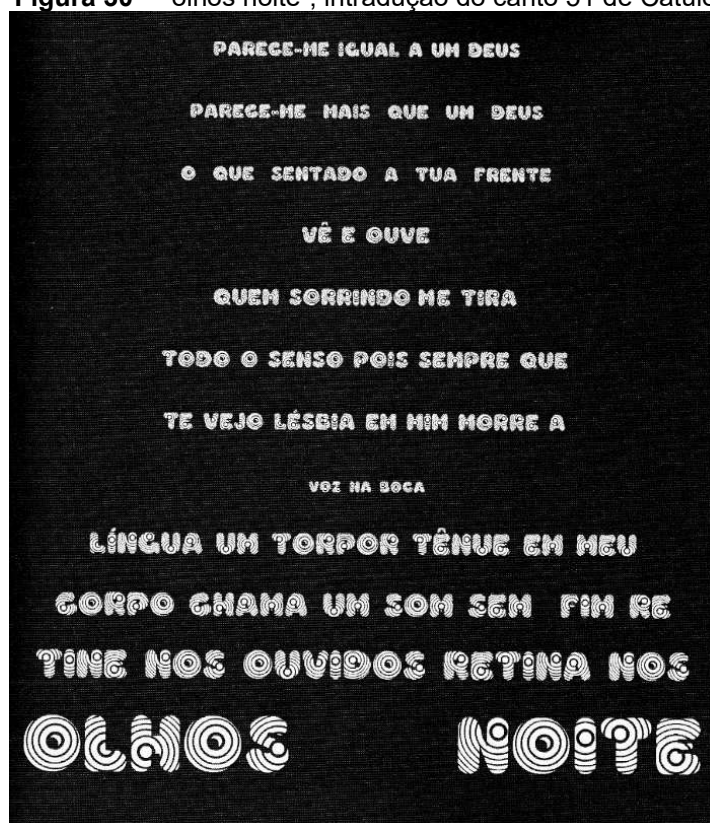
dulce ridentem, misero quod omnis
 eript sensus mihi; nam simul te,
 Lesbia, aspexi nihil est super mi
 uocis in ore,

lingua sed torpet, tenuis sub artus
 flamma demanat, sonitu suo
 tintinant aures, gemina et teguntur
 lumina nocte

otium, Catulle, tibi molestum est;
 otio exultas nimiumque gestis.
 otium et reges prius et beatas
 perdidit urbes.⁶⁰

⁶⁰ Cf. Rosário (2011, p. 41).

Figura 30 – “olhos noite”, intradução do canto 51 de Catulo



Fonte: Campos, A. (2019, p. 05)

Um fato inusitado, mas que não poderia deixar de ser citado, consiste em que o poema 51 de Catulo, na realidade, é a tradução do fragmento 31 de uma ode da poeta grega Safo. Nessa tradução, Catulo optou por realizar “adaptações”, deliberadamente tomando escolhas menos precisas em relação ao original. De acordo com o professor de Latim João Ângelo Oliva Neto (Hirsch, 1998, p. 137-138), tradutor de Catulo, muito provavelmente na ode de Safo não havia o trecho final relacionado ao ócio⁶¹, uma vez que essa é uma ideia muito romana. “Catulo, assim, atualizava níveis diferentes de intertextualidade, que os antigos chamavam ‘emulação’” (*Ibid.* p. 138).

A tipografia escolhida, emprega não uma cor sólida, mas um preenchimento em textura, formado por círculos concêntricos que muito se assemelham a discos hipnóticos. O deslocamento do epicentro de cada disco entre as letras cria uma ilusão de movimento, favorecendo a ideia de hipnose. O poema também parece observar de volta, projetando seu escrutínio para fora da página. A composição visual da letra “o”, principalmente, reiterada no verso final e com tamanho expandido, contribui para essa

⁶¹ Da quarta estrofe do poema: O ócio, Catulo, te faz tanto mal. / No ócio tu exultas, tu vibras demais. / O ócio já reis e já ricas cidades / antes perdeu (tradução de João Ângelo Oliva Neto).

sensação.

Já na camada verbal, o poema de Catulo cria belas imagens, mas se mostra pobre quanto ao uso dos recursos da língua. Já a extradição de Campos se empenha em criar polissemia, ambiguidades e aliterações com base em termos específicos do latim. Observe-se que na tradução de “*flamma*”, a qual originou os cognatos em português: “flama” e “chama”, Campos joga com a polissemia da palavra “chama”, que no poema não corresponde ao substantivo “flama”, mas sim ao verbo “chamar”.

De “*tintinant*” (tocam), extrai “re tine” e “retina” cuja forma no presente do subjuntivo é homônima ao substantivo que capta os sinais luminosos no olho. E “olhos” surge no lugar de “*lumina*” (luzes). Assim, aquilo que toca os ouvidos “retine”, enquanto o que toca os olhos “retina”. Essa aproximação sinestésica, como explica Plaza (2010, p. 82) é possível pela associação por similaridade e um recurso empregado na transcrição de formas.

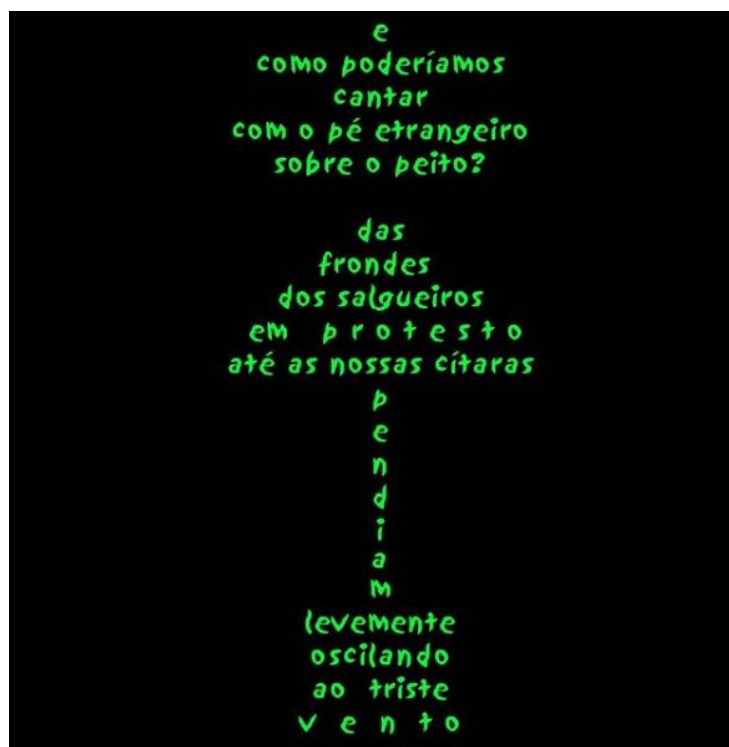
A quarta estrofe, que em muito difere no grego da versão latina de Catulo, não é traduzida por Campos. Não pela divergência entre as versões ou pela dificuldade da tradução. A hipótese defendida para tal é a escolha do recorte como procedimento para a tradução intersemiótica em prol dos efeitos de sentido. Encerrar o poema neste exato ponto é interrompê-lo exatamente no clímax, ampliando os efeitos pretendidos a serem gerados no leitor (intérprete).

3.5 DESBRAVANDO OS INÉDITOS

Desde 2018, Augusto de Campos vem publicando poemas no Instagram e no Facebook. Muitos deles são “contra-poemas”, textos mais engajados e de caráter veloz, como resposta aos acontecimentos sociais e políticos do momento. Outros incluem transcrições e traduções intersemióticas inéditas, além de republicações de textos seus já consagrados. Dentre os inéditos, publicado em 2018, figuram “*alle fronde dei salici*”, intradição a partir do poema homônimo do poeta italiano Salvatore Quasimodo, e “humanimals”, a partir de poema do americano e. e. cummings.

3.5.1 “Alle fronde dei salici”

Figura 31 – “alle fronde dei salici” (2018)



Fonte: à esquerda, Campos, A. (2018)

Segue o texto-fonte, em italiano, o qual deu origem à intradução de Campos:

**E come potevamo noi cantare
 con il piede straniero sopra il cuore,**
 fra i morti abbandonati nelle piazze
 sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
 d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
 della madre che andava incontro al figlio
 crocifisso sul palo del telegrafo?
**Alle fronde dei salici, per voto,
 anche le nostre cetre erano appese,
 oscillavano lievi al triste vento**⁶²

A décima em decassílabos graves⁶³ de Quasimodo foi publicada pela primeira vez na revista italiana “Uomo”, em 1944, e marca uma passagem do autor para sua fase política, tendo em vista o tema abordado e o contexto histórico da Segunda Guerra. Num resgate desse retrato dos horrores do conflito, Augusto de Campos transcreve seu poema destacando o primeiro e o último trechos. Mesmo sendo um

⁶² Trechos da tradução de Campos em destaque. Grifo próprio.

⁶³ Na metrficação italiana esses versos são chamados de *endecasillabi sciolti*.

carne breve, que poderia ter sido intraduzido na íntegra, a supressão que Campos executa em sua versão tem importante papel de significação, o qual será abordado mais adiante.

O Salgueiro, árvore da família da salicáceas e do gênero *Salix*, cultivada de forma ornamental ou por sua madeira⁶⁴, é uma árvore frondosa, cujas ramas pendem longas dos galhos em direção ao solo. Na mitologia ocidental, o salgueiro-chorão está relacionado à morte e à tristeza. Já em certas filosofias orientais, como a *T'ien-hi Huei* chinesa, é um símbolo da imortalidade. No Tibete é considerado árvore da vida. A sepultura de personagens místicos costuma situar-se à sombra de um salgueiro e inclusive Lao-Tsé gostava de meditar em sua sombra. Também pode estar ligado à pureza e o delicado movimento de suas ramas evoca graça e elegância, relacionando-se ao corpo feminino (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 876-877).

A figura dessa árvore notável é evocada pela forma do texto, que não apenas a iconiza por meio dos versos finais, como também emprega outros recursos visuais, como o caligrâmico, em distintos vocábulos. A palavra “pendiam” descai graficamente do texto e “vento” é grafado de forma mais espaçada, conferindo-lhe leveza, rarefação.

As sensações geradas pela cor verde associam-se à natureza, ao frescor, à tranquilidade, à vida e evocam a folhagem da árvore. Signos muito diferentes daqueles discutidos em “*odi et amo*”, em que o verde, contrastivamente ao vermelho simbolizava dor e ódio. Aqui, o verde está no eixo eufórico do poema, possui valor positivo e sua oposição é com o preto. A cor negra de fundo, diferentemente de “lunograma”, na qual se transmutou em “noite nua”, ou em “odiamante” em que realçava o contraste com o branco, representa aqui, o luto, o lamento, o desespero, a morte. Seu eco pode ser ouvido nos versos de Quasimodo não traduzidos verbalmente por Campos:

*[...] al lamento
d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
della madre che andava incontro al figlio
crocifisso sul palo del telegrafo?*

(ao lamento
de cordeiro das crianças, ao **grito negro**
da mãe indo ao encontro do filho
crucificado num poste de telégrafo? ⁶⁵)

⁶⁴ Cf. Salgueiro (2009).

⁶⁵ Cf. (tradução própria, grifo próprio).

Assim, Campos poupa a cena de brutalidade explícita dos versos de Quasimodo enquanto mantém a atmosfera de dor e pesar. Esse clima é intensificado pelos versos finais da intradução, que fazem referência ao Salmo 137 da Bíblia, do qual se reproduzem os dois primeiros versículos:

¹ Junto aos rios da Babilônia, ali nos assentamos e choramos, quando nos lembramos de Sião. ² Sobre os salgueiros que há no meio dela, penduramos as nossas harpas (Salmos 137:1,2).

Quando a música é expressão de sentimento, seja alegria ou pesar, a imagem bíblica das harpas penduradas, evocando o silêncio, conduz a um interpretante segundo, no qual se entende que a dor e a desesperança são tamanhas e de tal forma que nenhuma canção é capaz de expressá-las. E mais. A música, nesse contexto de guerra, pode trazer, ao invés do consolo, o pé do inimigo sobre o peito e a morte. O que resta, portanto, é o silêncio. E se tampouco o som do pranto é permitido ao perseguido, a árvore exige o lamento já em seu nome. Assim, a cadeia de significação é criada não por similaridade de formas, mas por contraste. Como poderia uma imagem tão bucólica e singela, de harpas penduradas e folhas oscilando ao vento converter-se em tão triste interpretante?

“*Alle fronde dei salici*” é um poema de construção simples, com poucos versos e comedido no uso de recursos visuais, mas repleto de contrastes e com o poder de causar uma profundidade imensa de reflexão. Aí entra novamente a metáfora do salgueiro. Se já impressiona o que desvela a imagem da frondosa árvore, muito mais o fará o que velam as raízes em sua profundidade.

3.5.2 “Humanimais”

Outro inédito, de 2019, “humanimais” (Figura 32) é tanto uma intradução quanto um contrapoema, pois também tangencia questões políticas vividas pelo cenário brasileiro à época de sua publicação. O poema transcreve a estrofe de abertura do poema “IV” do livro *1 x 1 [One Times One]* (1944) de e. e. cummings:

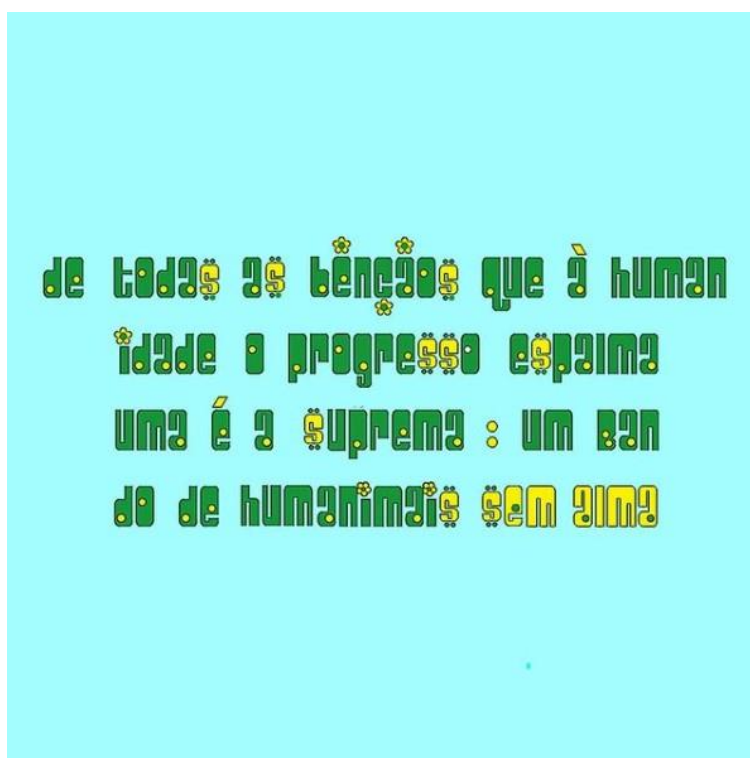
IV

of all the blessings which to man
kind progress doth impart
one stands supreme I mean the an
imal without a heart.⁶⁶

⁶⁶ Cf. Cummings (1991, p. 544).

No estrato verbal, Campos recria o procedimento de fragmentação vocabular utilizado por cummings, o qual também emprega em “*nude soul*” e que foi explorado na análise do tópico 3.3. Note-se que em ambos os idiomas são geradas duas palavras existentes em seu léxico, todavia distintas entre as línguas, gerando efeitos de sentido diferentes. “*Mankind*” (humanidade), divide-se em “*man*” (homem, humano) e “*kind*” que como substantivo significa: tipo, raça, linhagem; mas como adjetivo também pode significar “bondoso”, que é justamente o efeito de sentido que se cria por contraste com o conteúdo do restante do texto. Já na tradução, “*human*” equivale semanticamente a “*man*”, mas “idade” em muito se afasta de “*kind*”. Eis um signo que não pôde ser recuperado/recriado na intradução. Todavia, Campos ainda trabalha de forma hábil na cisão do segundo vocábulo “animal”, escolhendo “bando” para restituir a rima de cummings (man – an) com (human – ban).

Figura 32 – “humanimals”, intradução de e. e. cummings



Fonte: Campos, A. (2019b)

A translação da rima (impart – heart) também é executada de modo bastante invulgar e muito precisa do ponto de vista de manutenção da informação estética do texto. Ao mesmo tempo em que “espalma” possibilita a rima com “alma”, a escolha orbita o campo semântico de “impart” (transmitir, conferir), possuindo sentido bastante similar e, ainda, mantém as aliterações do “m” e do “p”, aproximando-se sonoramente do vocábulo-fonte. Já a transmutação de “*heart*” em “alma”, que mantém a abertura

da sonoridade do “a”, não traz para dentro do signo o mesmo objeto imediato, mas restitui a metáfora pela capacidade de evocar interpretantes dinâmicos similares, ou seja, em promover efeitos de sentido análogos.

Finalizando as considerações quanto à camada verbal, outra prática inventiva de Campos foi a criação de “humanimais” aglutinando “humanos” e “animais”. Interessante notar que o mesmo procedimento funciona em inglês e poderia ter sido utilizado por Cummings para formar “*humanimals*”. A ênfase na palavra, no entanto, é dada pelo poeta estadunidense por meio da singularização do termo: “the animal”. Já Campos, recorre ao plural empregando outros elementos que elevam a carga estética desse trecho: o neologismo e o coletivo que o acompanha (bando).

Quanto aos aspectos gráficos, a escolha das cores, em especial o verde e o amarelo, faz clara alusão à bandeira do Brasil. A letra “S”, desenhada com os pontos acima e abaixo, imitando um cifrão, acrescenta uma dimensão associada ao plano do capital, tal como um escândalo financeiro. Para completar, a data de publicação também deve estar relacionada a algum assunto da agenda pública nacional. Veiculado no dia 15 de outubro de 2019, o poema parece configurar-se como uma crítica e uma resposta aos caóticos acontecimentos vivenciados, em especial, no Brasil. Para contextualizar a data, na primeira quinzena de outubro o cenário político encontrava-se em ebulição. O Supremo Tribunal Federal discutia a questão sobre prisão em segunda instância, fato que poderia beneficiar o então ex-presidente Lula, que se encontrava preso. Enquanto isso, um grande derramamento de petróleo atingia as praias do nordeste, causando imenso desastre ambiental, ao passo que o Ministro do Turismo era indiciado pelo desvio de recursos por meio de candidaturas laranjas em 2018. No cenário tecnológico, enquanto o homem fotografava pela primeira vez um buraco negro há milhes de anos-luz de distância, sob nossos olhos, o Ministério Público era acionado para investigar práticas diuturnas de tortura nas penitenciárias do Pará. Eis um breve contexto associado a “humanimais”.

Conhecendo o posicionamento político de Campos, em declarada oposição ao antigo governo (2019-2023), é possível construir uma cadeia de semiose que conecte os legissignos interpretantes do poema em primeiro nível a novos patamares de abstração – e com liberdade interpretativa – para se correlacionar os acontecimentos descritos, dentre muitos outros possíveis, ao poema. Assim, o verde e amarelo, o cifrão, “progresso”, os “humanimais”, o “bando” etc. podem conduzir a: brasil, dinheiro, ganância, tecnologia, maldade, crime etc., que por sua vez podem

gerar: escândalos de corrupção, desvio de verba pública, organização criminosa, o descompasso entre o avanço ético e o tecnológico etc., que podem então, compreendido o contexto em que se insere a crítica, acessar aquelas notícias da agenda pública. Note-se que, para além dos efeitos de sentido pretendidos por cummings no texto-fonte, a intradução de Campos possui alta carga indicial e simbólica, valendo-se fortemente do conhecimento contextual e de códigos, convenções, normas, para que seus efeitos sejam, senão plena ao menos majoritariamente, atingidos.

Por fim, talvez o que mais chame atenção em “humanimais” é justamente o fato de um contrapoema, criado para confrontar fatos históricos recentes, ter sido engendrado a partir de um texto da década de 40 do século passado. O que evidencia tanto o caráter visionário e a genialidade de cummings quanto a atualidade e inventividade de Campos na transposição de uma temática que, lamentavelmente continua tão hodierna.

3.6 DESVENDANDO “OCCHIOCANTO (OMAGGIO A SCEL SI 2)”

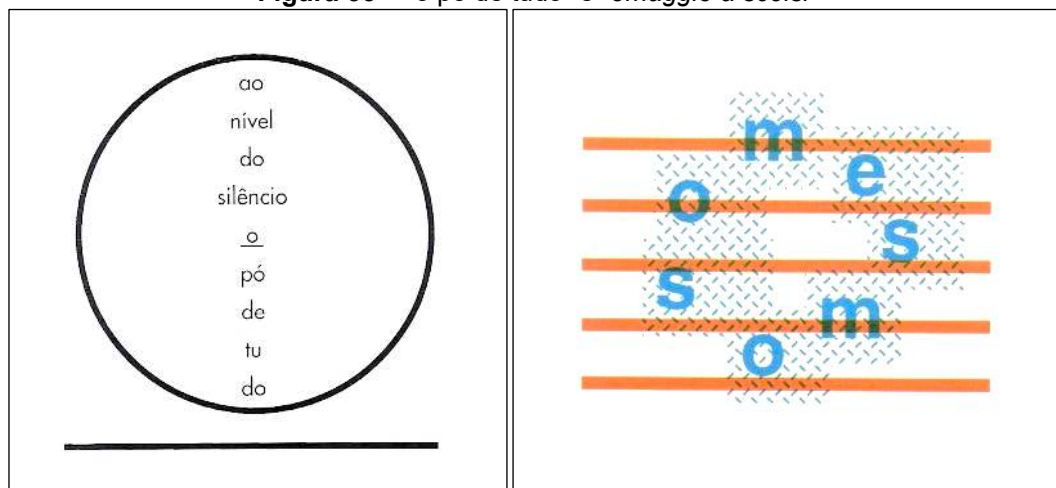
“Todo poema autêntico é uma aventura”. Assim Pignatari abre a coletânea de textos críticos e ensaios *Teoria da Poesia Concreta* (1975). A este tópico, pertence a desafiadora tarefa de demonstrar que uma impressão quadriculada em tons de cinza pode ser um autêntico poema e, atingir esse cerne, uma aventura. “*Occhiocanto*” é um dos casos extremos em que a busca de uma literariedade imanente ao texto, intrínseca, resulta em um conjunto vazio de elementos. A investigação pelos significados está eminentemente fora do texto, mais exatamente nas sutis relações e conexões que ele faz não com outro texto-fonte, ou uma obra literária original, mas com um universo contextual complexo em torno de uma biografia.

Se a meta da poesia é o “mínimo múltiplo da linguagem”⁶⁷ esse mínimo conduz até o silêncio. E é no poder do silêncio que opera “*occhiocanto*”, um poema sem palavras, espécie de profilograma que dialoga justamente com seu oposto, o som, ou a melodia de uma nota só, de Scelsi. Enquanto o músico compunha em variações de tons e semitons de uma mesma nota, o poeta opera com gradações de uma mesma cor.

⁶⁷ Cf. Campos, A.; Campos, H.; Pignatari (1975, p. 157).

Partindo *ab ovo*, este é o terceiro poema de Augusto de Campos em homenagem ao músico. Os dois primeiros são “o pó de tudo” e “*omaggio a scelsi*”, do livro *Despoesia* (1994), os quais estão reproduzidos na Figura 33, a seguir:

Figura 33 – “o pó de tudo” e “*omaggio a scelsi*”

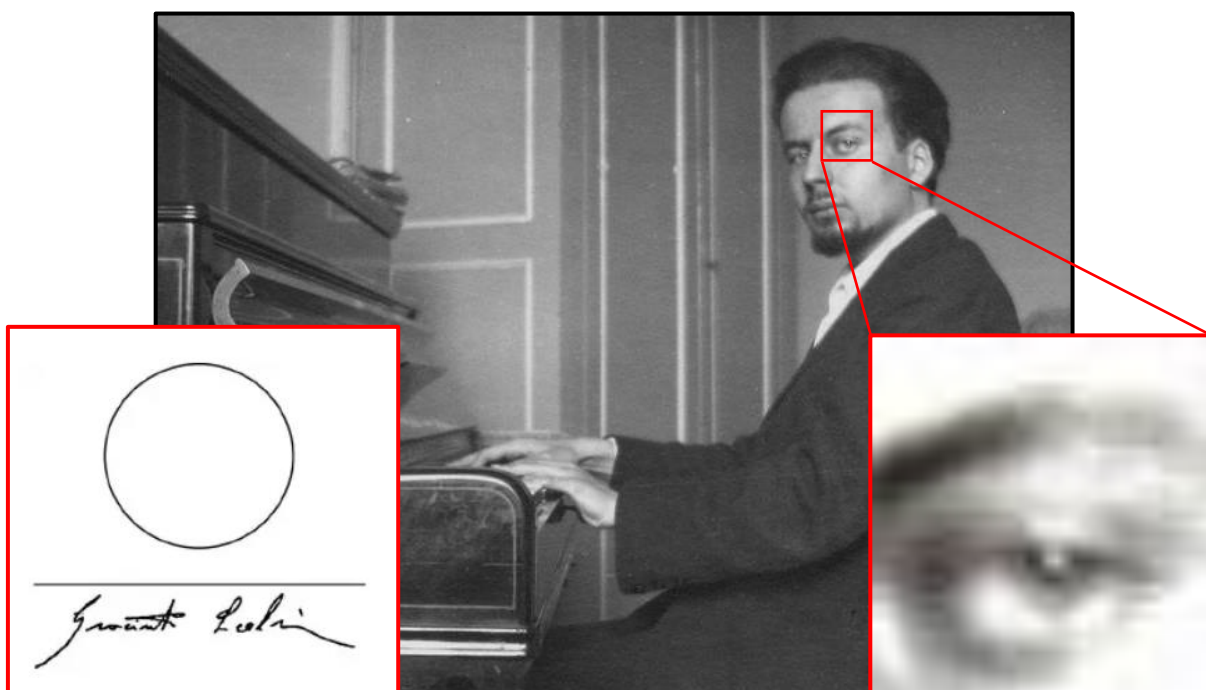


Fonte: Campos, A. (1994, p. 67 e p. 121)

Giacinto Scelsi (La Spezia, 1905 – Roma, 1988) foi um músico e compositor italiano, pioneiro no dodecafonismo e conhecido por escrever canções com uma única nota. Talvez sua obra mais emblemática seja “*Quattro pezzi su una nota sola*” (Quatro fragmentos sobre uma nota só), de 1959. Essa peça é dividida em quatro movimentos, cada qual sobre uma nota (fá, si, lá bemol, lá), variando apenas a entonação, através de microintervalos e glissandos, a articulação, a densidade, o timbre instrumental e a dinâmica (Campos, A., 1998, p. 175).

O primeiro poema, “o pó de tudo”, foi construído a partir da imagem que compunha a assinatura do músico, um círculo sobre um traço horizontal, figura que envolve e é envolvida pelo texto. O segundo poema, “*omaggio a scelsi*”, apresenta sete letras sobre cinco linhas, como sete notas musicais distribuídas circularmente sobre uma partitura. Em sentido horário pode-se ler “o mesmo som” e, em sentido anti-horário “som sem o som”. Os dois textos são dignos de análise aprofundada e extensiva, todavia, dado o enfoque deste tópico, ficam a título de exemplo e contribuição de cada poema para contexto de análise de “*occhiocanto*”: a assinatura do músico e “o mesmo som”. Ou seja, os diálogos que Campos já vinha estabelecendo com a figura e a obra de Scelsi.

Figura 34 – Fotografia de Giacinto Scelsi tocando piano

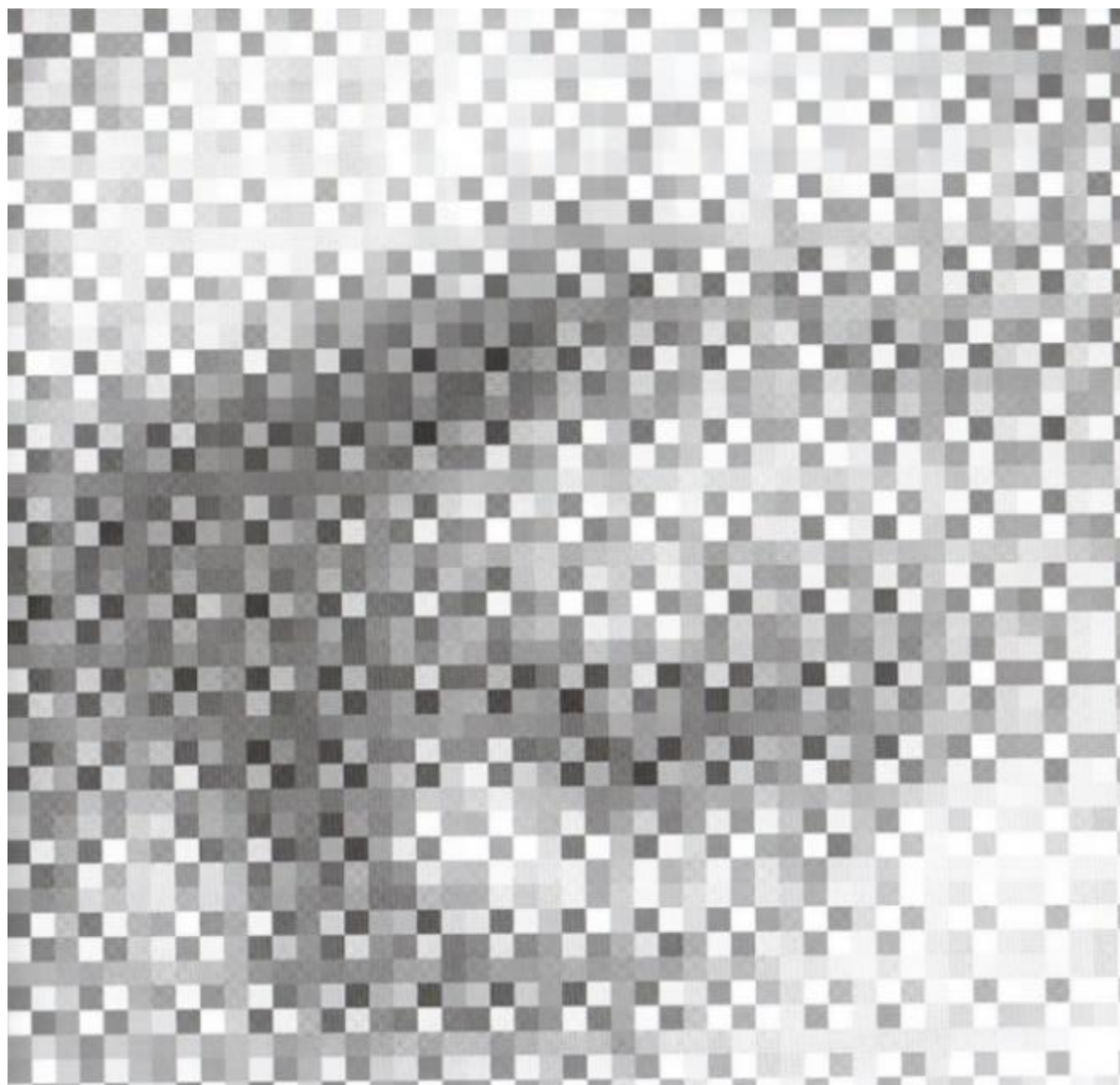


Legenda: assinatura do músico (esquerda); foto utilizada para a composição de “occhiocanto” (centro); e detalhe da imagem processada no poema (direita)
 Fonte: Abromont (2018)

Assim, sobre qual aspecto biográfico do músico Campos engendraria sua intradução? Uma fotografia foi o ponto de partida para o terceiro poema sobre Scelsi. Mais especificamente, a partir da ampliação de um detalhe do olho do músico extraído da imagem reproduzida na Figura 34. E por que justamente uma fotografia? Scelsi era uma figura enigmática e sua biografia envolta em misticismo. De acordo com Campos (1998, p. 76): “Este músico solitário, indiferente ao sucesso, não gosta de entrevistas e não se deixa fotografar”. Eis a ironia e a graça da homenagem.

Ampliando-se cada vez mais o detalhe, com a possível combinação da técnica de redução na taxa de amostragem, obtém-se a imagem da Figura 35, a qual representa uma digitalização em 16 bits do poema como Augusto de Campos o publicou no livro *Outro* (2015).

Figura 35 – “*occhiocanto* (omaggio a scelsi 2)” digitalizado em 16 bits (256 tons)



Fonte: Campos, A. (2015b, p. 103); intervenção do autor

Quando comparada com a fotografia que lhe originou, a imagem do poema parece não ter sofrido nenhuma outra modificação além das operações de recorte, *zoom* e remediação. Assim, contemplando apenas tais intervenções seria possível considerá-la como uma tradução intersemiótica? Retomando a definição de Aguilar (2005, p. 282), algumas operações que envolvem as intraduzções compreendem as seguintes manipulações: “o recorte de unidades arbitrárias [...], o uso de critérios visuais, a interpretação mediante tipografias, a atribuição de novo título e o *pastiche*”. A obra de Campos, portanto, atende ao postulado por Aguilar. Já Plaza (2010, p. 90) define um tipo particular de tradução intersemiótica, a *tradução icônica ready-made* do tipo *isomórfica*. Ou seja, que ela opera de forma a produzir significados, similarmente, sob a forma de aparências e qualidades, mas por meio de uma

“tradução” já pronta. No caso em questão, o isomorfismo é observado por meio da equivalência de estrutura organizacional do texto. Utilizando uma comparação em termos mineralogia, texto-fonte e texto-alvo seriam dois minerais distintos, mas com moléculas formadas pelos mesmos elementos e com idêntica organização de rede cristalina, diferenciando-se a intradução, apenas, pelo tamanho das moléculas e sua distância na referida rede. Plaza (2010, p. 80) ainda fornece aporte teórico adicional, acrescentando que “a simples mudança de contexto do signo, o deslocamento de sua singularidade como existente concreto, possui a particularidade de subverter a expectativa do intérprete e, portanto, sua experiência colateral com o signo”. Aliando-se, dessa forma, as perspectivas dos dois autores é possível reconhecer sim, em “*occhiocanto*”, uma tradução intersemiótica.

E além, somando-se ao exposto perspectivas de remediação e critérios de literariedade, é possível afirmar também, que, ao se transladar o recorte da fotografia, com as devidas manipulações, para o suporte livro de poemas visuais, confere-se ao texto as condições para que seja lido – visto, apreciado e analisado – como um poema visual. O que urge, doravante, é extrair os efeitos de sentido do texto e apreender as relações semióticas que ele estabelece com o texto-fonte e com seus próprios elementos constitutivos.

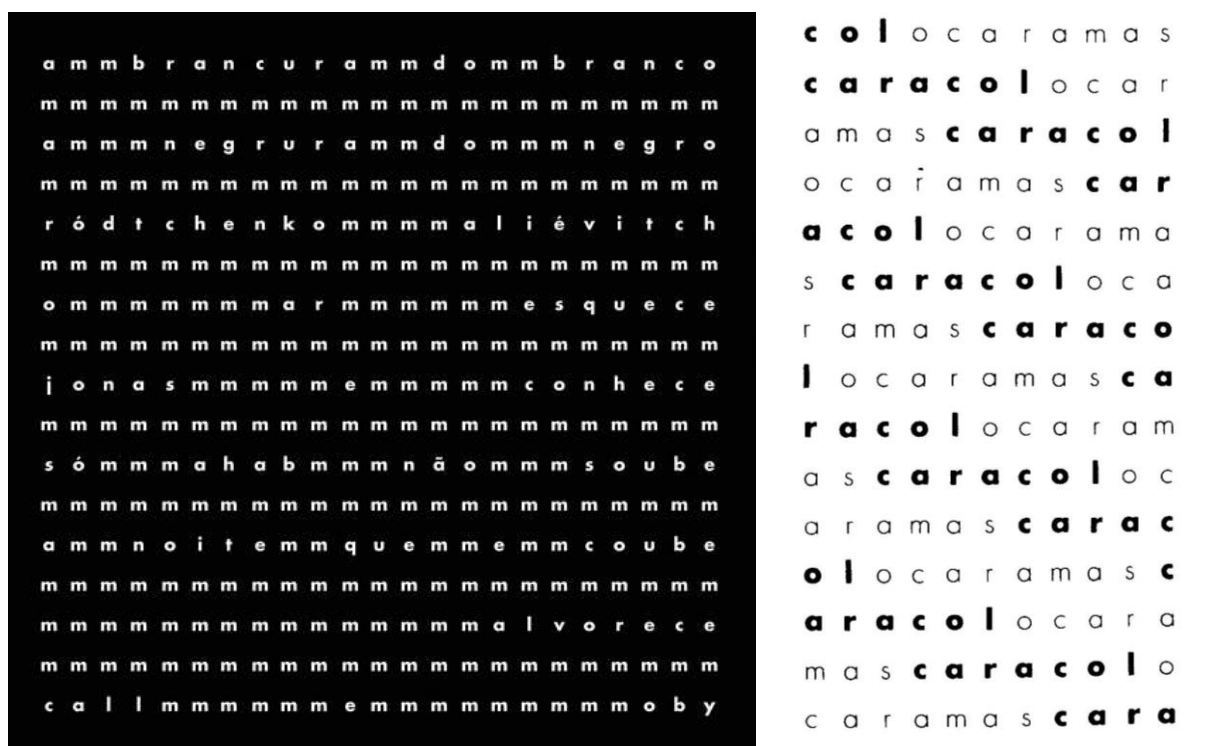
3.6.1 O pixel como agente estrutural

Na página não há bordas, limites ou restrições. A imagem a extravasa numa grade de aproximadamente 49x49 pixels, tendo cada um 4,7mm de lado. O pixel é o agente estrutural de formação do poema, um morfema visual, a menor unidade de significado pictórico. O sentido do texto emerge, predominantemente, da interação do leitor com os quadrados em tons acinzentados. Como a música é feita de notas e pausas, tensões e repousos, “um poema é feito de palavras e silêncios” (Campos, A.; Campos, H.; Pignatari, 1975, p. 9). As palavras correspondem à mancha de tinta preta na página e os silêncios aos espaços em branco. Estendendo a definição dos concretistas, pode-se dizer que um poema, como a música, é feito de contrastes. Eis o que resta em “*occhiocanto*”, o contraste como principal elemento gerador de significado.

Assim, os pixels devem ser observados, e lidos, na sua relação. Como num texto verbal, em que o sentido de um vocábulo se dá em relação a outros que o

acompanham, seja na mesma oração, seja retomando ou referenciando outros termos ao longo no texto, nesse poema o elemento coesivo se dá pela relação de um pixel com os demais do bloco em que ele se insere. É no contraste e na semelhança do tom de cinza de um pixel com seus vizinhos que se estrutura a formação da imagem. Para usar os termos empregados por Sússekind (2006, p. 75), as “tensões monofônicas” (monotônicas) da música de Scelsi são convertidas em “tensões monocromáticas” nos pixels de “*occhiocanto*”.

Figura 36 – “canção noturna da baleia” (1990) e “caracol” (1960)



Fonte: Campos, A. (1994, p. 113; 2014, p. 108)

Essa matriz de pontos dialoga visualmente com outros poemas do autor, os quais utilizam essa mesma conformação em grade, mas se valem de letras igualmente espaçadas ao invés de pixels, como em “canção noturna da baleia” (1990) e “caracol” (1960) – Figura 36 – em que o peso da tipografia em negrito, fazendo o papel dos pixels mais escuros, desenha o espiral na página.

Outro elemento bastante peculiar trazido por “*occhiocanto*”, consequência direta do efeito de *zoom* aplicado à imagem, é o de uma espacialização que transcende a página. Não somente cabem aos elementos constituintes do texto sua disposição ideal na página, como é necessário ao leitor o devido posicionamento – distanciamento físico – entre o poema e o seu corpo para que, diminutos e borrados o suficiente, os pixels possam converter-se, novamente, na imagem do olho de Scelsi,

como na metáfora saramaguiana de “que é necessário sair da ilha para ver a ilha” (Saramago, 1997, p. 41). Essa experiência pode ser reproduzida utilizando a Figura 35. Seja o contato com esta pesquisa em meio físico ou digital, o leitor é convidado a afastar-se, lentamente, alguns metros da página – ou da tela – para perceber os blocos acinzentados se converterem em um olho⁶⁸.

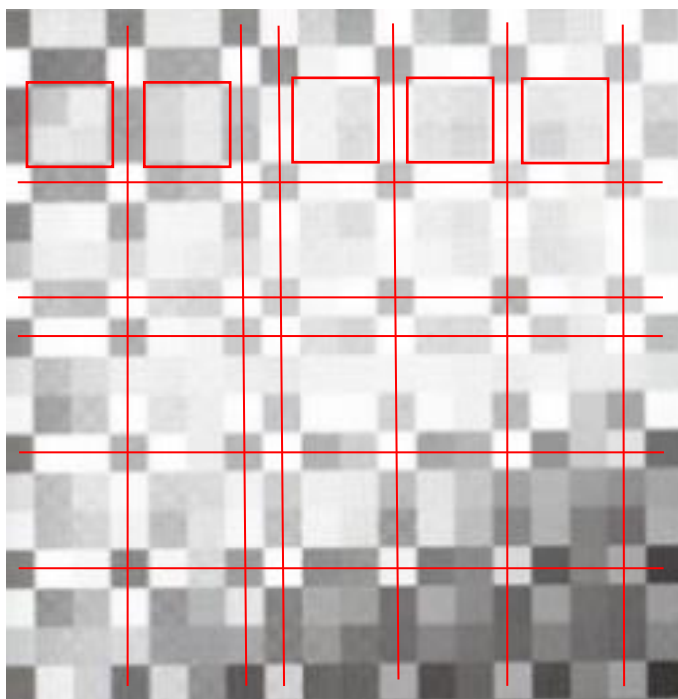
Idealmente, deseja-se no processamento digital de imagens que a menor unidade de composição da imagem seja tão pequena quanto possível a ponto de não ser discernível a olho nu. O que o poeta faz nesse caso é justamente o oposto. Ao ampliar o tamanho do pixel – e por consequência, reduzir a resolução da imagem – o efeito criado é de magnificação, como se observada a tela de um microscópio perto demais. Assim, a compreensão do todo só se torna possível por meio do movimento contrário, ou seja, a redução do pixel pelo afastamento físico do observador.

Nesse sentido, “*occhiocanto*” tem um timbre muito específico nessa melodia visual de uma nota só: é ao mesmo tempo um perfilograma e uma outradução, uma conversão semiótica de uma biografia e uma obra não verbal sonora para um texto não verbal visual que lança mão, simultaneamente, de outros elementos como a ironia e o chiste, uma vez que retrata, justamente, parte do semblante de um artista a quem desagradava o próprio retrato.

Retomando a relação entre música e fotografia, assim como a canção tem suas leis de conformação, ritmo, amplitude, tensão e repouso, o texto visual se constrói, também, a partir das técnicas de processamento digital de imagem que permitem sua aquisição e reprodução. Tais como resolução, método amostragem e espaço cromático, fundamentam a lógica de construção dessa matriz de pixels que formará a imagem. Como se observa na Figura 37, muito distante de um aglomerado aleatório de pixels em diferentes tons de cinza, ela é uma construção complexa de blocos de informação ora sequenciados, ora interpolados – semelhante à estrutura de uma música – regidos sob a lógica da técnica empregada para sua conformação.

⁶⁸ Caso o contato com este trabalho se dê por meio digital, desaconselho o uso da ferramenta de *zoom out* do aplicativo para reduzir a imagem e obter efeito similar. O envolvimento ativo da corporeidade na leitura do texto confere outra experiência à sua apreciação. Imagine a obra de Campos como um gigantesco quadro em um longo corredor de museu. O primeiro contato do observador se dando por meio de uma porta lateral muito próxima ao quadro. E, conforme se afasta da tela, o objeto tende ao ponto de fuga, convertendo-se, a muitos metros de distância numa imagem completamente nítida, que observa de volta o expectador.

Figura 37 – Conformação da grade de pixels de “occhiocanto”



Fonte: o autor, baseado em Campos, A. (2015b, p. 103)

Uma nota tocada em oitava mais alta, um pixel mais claro. A mesma nota mais grave, um pixel mais escuro. Uma tecla do piano batida com mais efusividade, um bloco maior de pixels. O pedal do piano sustentando a nota, uma repetição da estrutura de blocos com atenuação da variação de cores. Queda assim, convertida, a “*klangfarbenmelodie*” (melodia de timbres e cores) do poeta em “*lichtstillemelodie*” (melodia de luz e silêncio).

3.6.2 Uma investigação cabalística

Scelsi, por sua biografia, aparentava ser uma figura bastante peculiar e ligada a misticismos e esoterismos. Além do vanguardismo e experimentação na área da música, com dodecafonismo, microtonalismo e monodia, o músico também escreveu poesia surrealista em francês, estudou a cabala e era obcecado com o número 8. Tal número possui uma miríade de ocorrências nas mais diversas mitologias e representa, universalmente, o equilíbrio cósmico. (Chevalier; Gheerbrant, 2022, p. 725-727). Tal fixação lhe rendeu, por exemplo a escrita do “Octólogo” (1987), um pequeno livro com exatamente oito aforismos sobre a arte e a vida. As proposições do músico são igualmente enigmáticas, tais como: “Ser o filho e o pai de si mesmo, não olvidá-lo” e “Não se tornar opaco, não se deixar opacizar”. Campos, já no título de um dos dois

ensaios dedicados a Scelsi, em *Música de Invenção* (1988), resgata alcunha do músico: “celocanto”. Uma referência ao celacanto, um intrigante peixe pré-histórico considerado o “elo perdido” entre os peixes e os tetrápodes, mas sobre o qual ainda pouco se sabe. Também o título do poema de Campos “*occhiocanto*” (o canto do olho), é quase um parônimo de “celocanto” e dá a pista de que a imagem, além do signo “olho”, associa-se ao signo “canção”, adquirindo uma dimensão além da visual.

Este tópico, portanto, se dedica a investigar algumas possíveis conexões entre o poema de Campos e as relações do músico envolvendo o misticismo, tal como suas obsessões numéricas. Assim, o ponto de partida é a premissa de que a amostragem de pixels da imagem pode estar associada a algum número específico, como as notas musicais ou as teclas do piano.

O primeiro experimento (imagem da esquerda da Figura 38), consiste em buscar 88 tons de cinza na imagem do olho de Scelsi ou alguma relação cabalística entre o número de pixels da imagem e as 88 teclas de um piano. A conjectura pode parecer esdrúxula, mas somada a descoberta, por meio da investigação da biografia de Scelsi, que o músico era obcecado pelo número 8, com a extrema capacidade inventiva e criativa de Augusto de Campos, a hipótese começa a esboçar um mínimo de plausibilidade. Todavia, como bem colocou Umberto Eco (2005, p. 58), por vezes superestima-se a importância das pistas pela tendência de se considerar elementos aparentes como significativos quando uma ponderação muito mais simples explicaria sua presença.

A preocupação emergente, como admoesta Eco (2005, p. 73), é que “em teoria, sempre se pode inventar um sistema que torne plausíveis pistas que, em outras circunstâncias, não teriam ligação”. O que não impede, por todo, de se seguir tais pistas, ainda que elas não conduzam a evidências concretas ou aos resultados esperados.

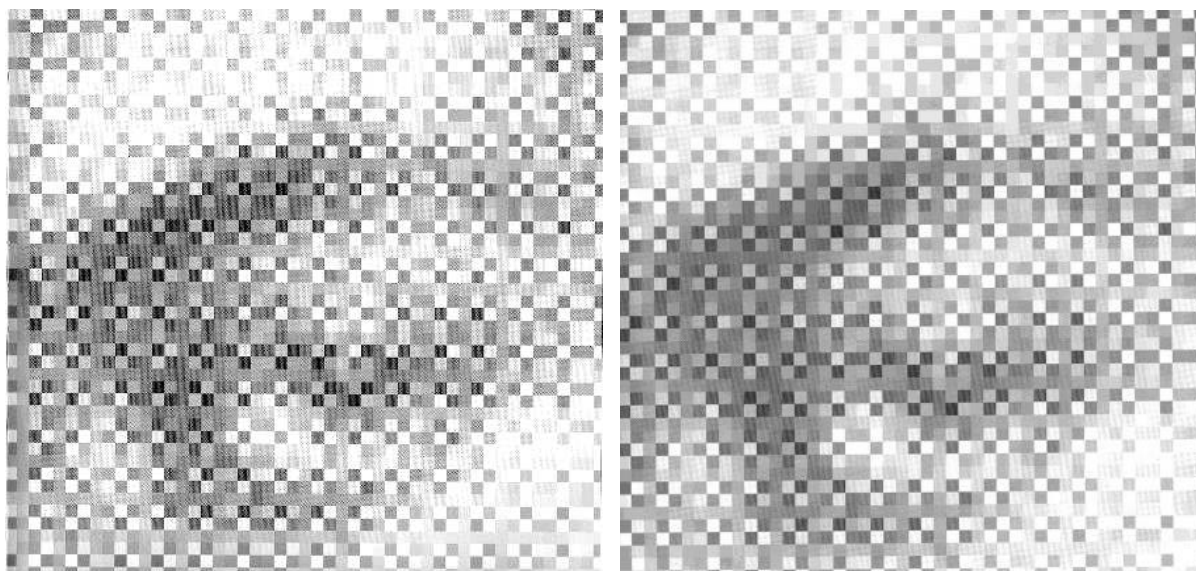
Assim, quanto à escala de cores utilizada e a quantidade de tons de cinza, o processamento digital da imagem extrai, do espectro *continuum* do branco ao preto, tons de cinza definidos, quantificados e distintos entre si de acordo com a resolução desejada. Uma profundidade de cor largamente utilizada para o conteúdo digital, por exemplo, é a de 8 bits, o que permite uma gradação de 256 tonalidades de cinza entre o branco e o preto. Para a construção da imagem, entretanto, não são necessários todos os tons da escala. Dessa forma, após a digitalização da imagem na maior resolução e com a maior profundidade de tons possível (16 bits), com auxílio de um

software de tratamento de imagem, foi possível identificar que uma profundidade de 4 bits (16 tons) seria suficiente para a reconstrução da imagem com bastante fidelidade.

A imagem pós-processada apresentou mais que os 16 tons, todavia não chegou perto dos 88 inicialmente imaginados. Vários processos diferentes de equalização de tons foram utilizados, como aproximação bilinear e cúbica, na tentativa de se alcançar um número mais fidedigno. Dessa forma, é mais provável que, dentro da variação média observada, cerca de 20 tons tenham sido utilizados, o que demonstrou não ser possível afirmar que haja uma coincidência biunívoca entre os tons da imagem e as teclas do piano. Mas, tal fato conduziu a uma segunda conjectura, a associação dos tons da imagem com as notas musicais. Na escala cromática há 12 notas se forem contados os semitons (C, C#, D, D#, E, F, F#, G, G#, A, A#, B).

Se a cada nota (semitom) corresponder um tom de cinza, pode-se reamostrar a imagem utilizando esse número. Numa segunda tentativa, portanto, a imagem foi reconstituída com 12 tons, conforme ilustra-se na Figura 38. Esse processo permitiu reconstruir com boa fidelidade a imagem, mostrando-se o resultado muito próximo daquele observado na Figura 35.

Figura 38 – “occhiocanto” em 88 (esquerda) e 12 tons de cinza (direita)



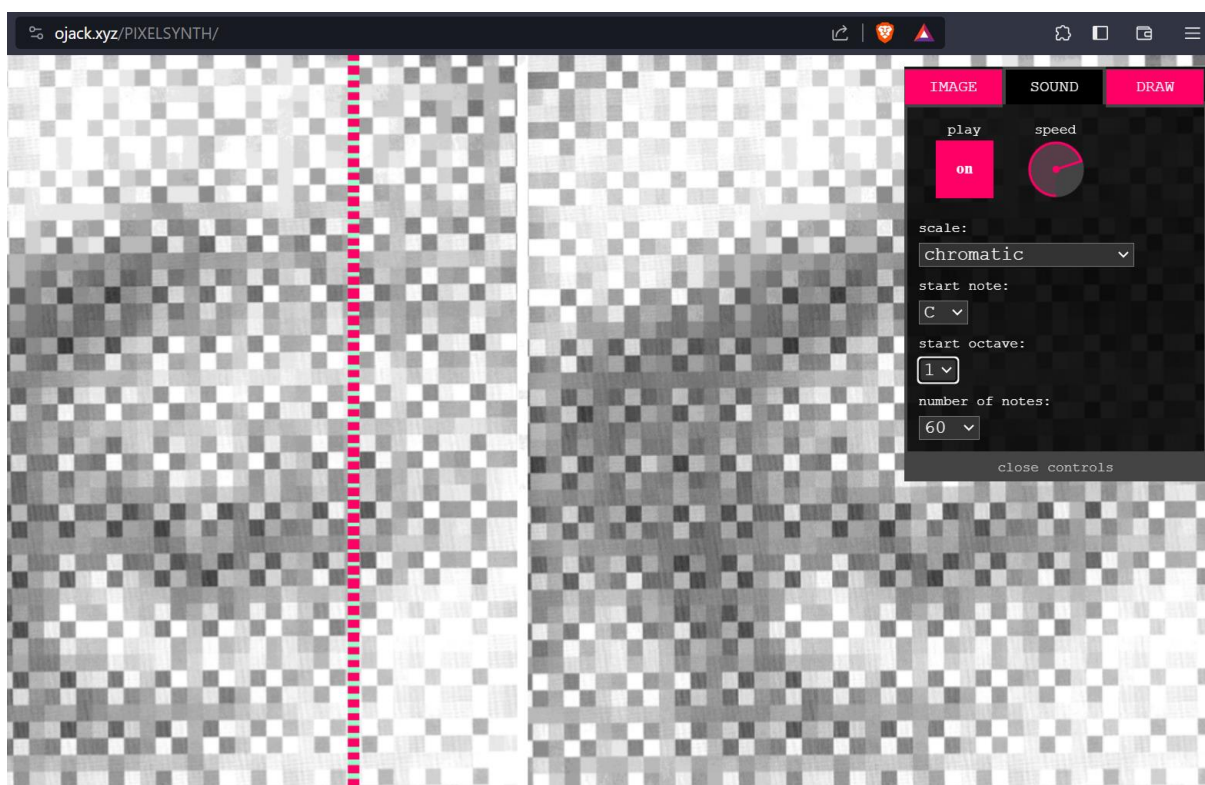
Fonte: O autor, baseado em Campos, A. (2015b, p. 103)

Os dois experimentos não se mostraram conclusivos quanto à intencionalidade de se relacionar os tons de cinza com algum número específico, mas o que se pode concluir, por certo, é que dadas as ferramentas computacionais disponíveis hoje, um músico, com compreensão da obra de Scelsi e com

conhecimento do repertório musical adequado a se utilizar, pode muito bem transformar os pixels em sons. O que configuraria a operação de uma tradução intersemiótica inversa, relacionando dois sistemas semióticos por semelhança de qualidades, ou seja, uma forma gráfica ou cromática sofrendo uma transformação em uma forma sonora e temporal.

Não obstante, mesmo sem grande aparato ou conhecimento musical, por meio de um recurso mais simples, disponível *online*, é possível converter a imagem em som e obter resultados interessantes. Dentre as diversas possibilidades, uma bastante acessível é o site “Pixelsynth”⁶⁹, no qual se pode fazer o *upload* de qualquer imagem e definir alguns parâmetros básicos de varredura, bem como a escala musical empregada para a conversão (Figura 39). Eis o “canto do olho”.

Figura 39 – Sonorização da imagem de “occhiocanto”



Fonte: Pixelsynth (2023)

⁶⁹ Disponível em: <https://ojack.xyz/PIXELSYNTH/>. Acesso em: 21 set. 2023.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo está dito. Tudo é infinito.

– Augusto de Campos

(DES)ENLACES

A poesia visual e concreta continua, ainda hoje uma fértil seara para estudos de linguagem, mídia, comunicação e arte. O recém-lançado *Concrete Poetry: A 21st-century Anthology* (2021), de Nancy Perloff, traz não só um resgate histórico dos principais trabalhos de poesia concreta ao redor do mundo, com destaque para o Brasil, como também apresenta produções atuais de artistas como Derek Beaulieu (Canadá), Susan Howe (Estados Unidos) e Cia Rinne (Suécia). Trabalhos como o de Perloff evidenciam a importância e a magnitude que o movimento concretista, como poética de vanguarda, teve – e ainda tem, por meio de suas reverberações – ao redor do mundo, pois continua influenciando artistas e atraindo a atenção de críticos e estudiosos.

No Brasil, Augusto de Campos foi não apenas o protagonista na constituição dessa vanguarda como também, por meio de sua teorização, produção poética inventiva e trabalho extensivo de tradução, atuou sempre como um desbravador de linguagens poéticas, formas artísticas e meios semióticos. Dos gregos aos contemporâneos, dos americanos aos japoneses, as traduções de Campos são uma verdadeira jornada pela história da literatura, abrangendo mais de 2.500 anos de produção poética em pelo menos dez idiomas. Suas intraduzções, outraduzções e extraduzções operam como um palimpsesto às avessas, em que, ao invés de apagar o texto-fonte sobrescrevendo-o, inserem elementos – pistas, indícios – no substrato em que foram (trans)criadas, os quais apontam para as referências originárias. Isso exige, mais do que uma leitura ativa, uma verdadeira postura investigativa do leitor, na qual, ao se puxar um fio da meada, acaba-se desenrolando todo um novelo – leia-se obra, poesia, biografia, filosofia –. Ou melhor, um “ovonovelos”: “infante em fonte / feto feito / dentro do / centro” (Campos, A., 2014, p. 94).

Assim, ao destacar um fragmento de texto, extraindo-o de seu contexto

original e inserindo-o em um ambiente com novos códigos e intertextos, Campos cria um objeto autônomo, uma obra artística que se mantém independentemente do texto original ao mesmo tempo que o reflete e o expande. E, como pontua Mello (2020, p. 152), tal obra, é oriunda de uma operação complexa de tradução e recodificada em certas formas gráficas, das quais não pode ser dissociada.

Ao longo dos poemas analisados no Capítulo III desejou-se demonstrar, por meio da semiótica americana, das teorias de intermedialidade e das tipologias de tradução propostas por Plaza, alguns caminhos pelos quais Augusto de Campos percorreu para realizar suas in/ou/extraduções. Assim, puderam ser apreendidos três modos, ou aproximações, de como operar essas transcrições, tais como Plaza (2010, p. 71) já havia descrito: A captação da norma na forma, ou seja, a regra de estruturação do texto; a captação da interação de sentidos intracódigo, tais como as metáforas e as ideias são construídas; e a captação da forma como efeito estético entre objeto e sujeito.

Assim como numa tradução interlingual não se traduz termo a termo, também na tradução intersemiótica se traduz sincronicamente, ou seja, as unidades de sentido estão imbricadas uma na outra e em outras estruturas maiores que as contém (Plaza, 2010, p. 72). Destarte, quando Campos optou, por exemplo, em “o polvo”, por determinada palheta de cores, tipografia, forma e disposição gráfica do poema, os sentidos não se construíram de forma independente e autônoma, mas numa soma gestaltiana, em que o todo se fez maior que as partes individuais.

A semiótica, como ferramenta de análise, mostrou-se útil e rica para o aprofundamento interpretativo dos textos, mas como inicialmente proposto, não se configurou como norma ou processo definido para realizar traduções intersemióticas. Essa concepção ficou clara, por exemplo, ao se apresentar em como o fundo negro nos poemas “lunograma”, “o polvo”, “odiamante” e “*alle fronde dei salici*” assumiu sentidos e provocou sensações tão diversas nesses textos. Assim, uma investigação crítica e criteriosa se faz necessária para acessar os interpretantes e os objetos imediatos a que os signos fazem referência, e que se leve igualmente em consideração o contexto sócio-histórico de produção dos textos nos quais se inserem e as relações intratextuais e intracódigo que estabelecem com os demais elementos significantes.

Também ficou claro que Augusto de Campos, desde o “salto participativo” da poesia concreta, no início da década de 60, com seu “cubagrama”, não abandonou

a postura crítica e combativa quanto a questões políticas e sociais de injustiça ou cerceamento de liberdades, explorando por meio da arte temas árdios, posicionando-se sempre contra a opinião dominante e o *status quo*, tal como em “*nude soul*” e “humanimais”, discutidos nos tópicos 3.3 e 3.5, respectivamente.

Em “*occhiocanto*”, esgarçou mais uma vez as fronteiras da literariedade, criando uma obra interativa e intrigante sem empregar absolutamente nenhum recurso verbal além do título, única pista que oferece para que se construa um castelo de significado sobre uma composição gráfica aparentemente banal, conjugando assim, discursos improváveis.

Por fim, só não é possível dizer que a linguagem e os meios empregados por Augusto de Campos estiveram em consonância com os avanços tecnológicos das mídias de comunicação e informação. Eles estiveram sim, sempre à frente, desejosos pelo surgimento de suportes que dessem conta da inventividade e criatividade desse gigante, criador de uma obra multifacetada, intrincada e profícua, que alia teoria, prática, criação e transcrição de forma incrivelmente singular.

CAMINHOS TRILHADOS E A TRILHAR

Há exatos 21 anos, em entrevista à revista Cacto, antes do surgimento e explosão de redes sociais como Facebook, Instagram, LinkedIn, Snapchat e tantas outras que invadem os computadores e celulares, Augusto de Campos profetizava acertadamente mais uma vez: “Ao contrário das grandes massas discursivas de texto, que se revelam pouco legíveis no âmbito da internet, são as poéticas visuais que dispõem da linguagem mais adequada para os cibercéus do futuro” (Sterzi; Mello, 2002, p. 192). Eis que assomam agora, de modo inelutável, os cibercéus do presente.

Assim, a poesia visual e concreta, ao longo de toda sua trajetória, não se deixou conter por nenhum formato, mas se apropriou – e continua se apropriando – das mídias e tecnologias emergentes, sempre atualizando suas formas de expressão e veiculação, insistindo na resistência e na reexistência em uma era na qual o consumo e o descarte das produções artísticas tende a não durar mais que o décimo de segundo da persistência retiniana. Acerando essa resistência, sugerem-se, portanto, alguns caminhos de continuidade de pesquisa tanto no sentido de aprofundamento do *corpus* quanto na ampliação do uso das teorias semióticas e de outras teorias para sua investigação e análise.

As intraduçãoes de Augusto de Campos foram aqui exploradas em uma ampla variedade, mas longe de sua integralidade. Tal produção do autor soma até o momento um total de 58 trabalhos publicados em livros, divididos entre: 41 intraduçãoes, 8 outraduçãoes e 9 extraduçãoes; mais 8 intraduçãoes veiculadas exclusivamente nas redes sociais do poeta⁷⁰. Assim, há uma miríade de outras interconexões que podem ser estabelecidas entre esses textos abarcando discussões inéditas sobre a obra do autor.

Por outro lado, o enfoque deste trabalho nas intraduçãoes recentes de Campos sob a luz da semiótica americana, da transcrição e da intermedialidade, principalmente, pôde explicitar muitos dos recursos empregados para a construção dos poemas, de sua lógica e das sensações transmitidas. Todavia, não se ocupou em discutir, por exemplo, os mecanismos de transmissão e recepção desses textos. Se a poesia é veiculada e resiste por meio da internet, qual sua abrangência real? Como ela atinge o público que a vê/lê? Ou, com espaços cada vez mais exíguos para a poesia nas prateleiras das livrarias, como um trabalho visualmente rico e que implica em elevados custos de produção, poderia sobreviver no meio impresso? Seriam os financiamentos coletivos, as publicações sob demanda e as pequenas editoras alternativas viáveis? Essas e muitas outras questões emergentes podem suscitar pesquisas importantes para a discussão dos caminhos da poesia – não apenas a visual – na literatura contemporânea.

Este trabalho ratifica também, a seu modo, as palavras esperançosas da pesquisadora Raquel Campos quanto a “vivacidade” de Augusto continuar contagiando as novas gerações, uma vez que o nascimento desta pesquisa se deu muitos anos antes do início de uma investigação acadêmica, num momento de serendipidade com a poesia.

A vida de Augusto é marcada até hoje, aos 88 anos, por uma incansável resistência poética e política: o árduo papel de *medula e osso*, contra a *geleia geral* que mastiga e amolece. Para além de sua poesia, que isso também permaneça, que também sobreviva ao tempo; que a sua *vivacidade* possa contagiar novas gerações, pois seu entusiasmo pelo novo não o abandonou ao longo dos anos e, mesmo nos momentos difíceis, conseguiu se tornar justamente um motivo para não desistir” (Campos, R., 2019, p. 146).

Assim, que trabalhos vindouros possam continuar explorando a augusta obra

⁷⁰ Os quais contemplam, além dos dois poemas apresentados no tópico 3.5, intraduçãoes de Omar Khayyam, Machado de Assis, Fernando Pessoa e Tom Zé.

de um poeta que não precisou de uma cátedra para se tornar imortal, mas que se imortaliza, ainda em vida, pela singularidade e contribuição inestimável às artes e à cultura brasileira. E por fim, um último pensamento de Haroldo de Campos:

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 da poesia é um tipo de *metalinguagem* cujo valor real só se pode aferir em relação à *linguagem-objeto* (o poema, o texto criativo enfim) sobre o qual discorre (Campos, H., 2006, p. 46).

Para além dos objetivos inicialmente propostos neste trabalho, espero também ter proporcionado um *tobikomu* (mergulho), tão rico e prazeroso quanto possível nessa lagoa-universo de criação artística de Augusto de Campos, revelando os andaimes por trás da construção, amparado pela lente de aumento da semiótica e das teorias de tradução e de intermedialidade. Concordando com Haroldo de Campos, Leminski chamava a poesia de “inutensílio” porque, em sua visão, ela não serve *para*, mas é *em si mesma*. Que todos os métodos e técnicas aqui empregados *para* a melhor compreensão dos meandros da linguagem possam, também, ter estado a serviço do *ser* da linguagem. Propiciando, de um lado, o desenvolvimento de um olhar cada vez mais aguçado, crítico e ao mesmo tempo sensível sobre a poesia e, de outro, um encontro auspicioso e feliz, numa relação de primeiridade, de qualissigno, de possibilidade genuína, sem necessitar de racionalização ou convenção, de norma ou qualquer terminologia intrincada para permitir sua apreciação.

REFERÊNCIAS

ABROMONT, Claude. Scelsi, le compositeur qui existait... autrement. *Radiofrance*, [S.l.], 5 dez. 2018, il. Musiques – Actualité Musicale. Disponível em: <https://www.radiofrance.fr/francemusique/scelsi-le-compositeur-qui-existait-autrement-3958000>. Acesso em: 12 jun. 2023.

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

AUGUSTO de Campos vencedor do Jannus Pannonius Grand Prize for Poetry. *Editora Perspectiva*. São Paulo. set. 2017. Disponível em: <https://editoraperspectivablog.wordpress.com/2017/10/04/augusto-de-campos-janus-pannonius-grand-prize-for-poetry/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia Visual / Vídeo Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BASE7. *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*. [S. l.: S. n.], 2022. Disponível em: <https://poesiaconcreta.com.br/tempo/tempo2.html>. Acesso em: 15 maio 2022.

BIRCH, Jonathan. The science of feeling: why octopuses, lobsters and crabs require animal welfare protection. *LSE – The London School of Economics and Political Science*. London, 18 jan. 2022. Disponível em: <https://www.lse.ac.uk/research/research-for-the-world/politics/the-science-of-feeling-why-octopuses-lobsters-and-crabs-require-legislative-protection#:~:text=Drawing%20on%20over%20300%20existing,scope%20of%20animal%20welfare%20law>. Acesso em: 19 ago. 2023.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT, 2000.

BONVICINO, Régis. O sentido do sol de Maiakóvski. *Sibila: revista de poesia e crítica literária*, São Paulo, ano 4, jun. 2012. ISSN 1806-289X. Disponível em: <https://sibila.com.br/critica/o-sentido-do-sol-de-maiakovski/5322>. Acesso em: 24 abr. 2023.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOSI, Viviana. Brazilian contemporary poetry: an overview. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 22, n. 41, p. 46-57, set./dez. 2020.

BRITTO, Paulo Henriques. Augusto de Campos como tradutor. In: GUIMARÃES, Júlio Castañón; SÜSSEKIND, Flora (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 323-343.

CACTO. ano 1. n. 1. ago. 2002. São Paulo: edição independente. Versão *online*. Disponível em: https://tarsodemelo.files.wordpress.com/2020/11/cacto-1.pdf?force_download=true. Acesso em: 20 abr. 2021.

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

_____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Augusto de Campos*. [S.l.], c1999. Disponível em: <https://www.augustodecampos.com.br/poemas.htm>. Acesso em: 01 jul. 2023.

_____. *Rimbaud livre*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

_____. *Viva vaia*. 5. ed. Ateliê Editorial: São Paulo, 2014.

_____. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. Companhia das Letras: São Paulo, 2015a.

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

_____. *Intradução: alle fronde dei salici*. 08 jun. 2018. [S. l.], Instagram: @poetamenos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BjxSjaRh7xx/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

_____. *Latinogramas: extraduações*. Londrina: Galileu Edições, 2019a.

_____. *Intradução: humanimais (e. e. cummings)*. 15 out. 2019b. [S.l.], Instagram: @poetamenos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B3osDdbHEWI/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

_____. *3 de setembro de 1950 Jornal de São Paulo Literatura & Arte "Os que nasceram muito tarde"*. 31 maio 2021a. [S.l.], Instagram: @poetamenos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CPiZoBsnO74/>. Acesso em: 02 jun. 2021.

_____. *O polvo*. 21 mar. 2021b. [S.l.], Instagram: @poetamenos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CNAUPs5HouB/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

_____. "Du Champ profilogramas" e "Contrapoema, poesia é o que" *In: Cadernos Rosa*. Augusto de Campos 90 anos. São Paulo, Hedra: 2022a.

_____. *Rã de Bashô*. 30 maio 2022b. [S.l.], Instagram: @poetamenos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CeLnnS8tZJq/>. Acesso em: 16 jan. 2023.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. *Entredados*. São Paulo: Laranja Original, 2022.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o Caso Gregório de Mattos*. 2. ed. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. In: *Haroldo de Campos: transcrição*. TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médice. (orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 77-104.

CAMPOS, Raquel Bernardes. *Entre vivas e vaias: a visualidade concreta de Augusto de Campos*. 2019. 153 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília. 2019.

CAQUI. *Revista Brasileira de Haikai*. c1996. 01 maio 2019. Disponível em: <https://www.kakinet.com/caqui/furuike.shtml>. Acesso em: 12 jun. 2023.

CARPEGGIANI, Schneider; GOMES, Igor. Carta dos editores. In: *Pernambuco: viva vaia – especial Augusto de Campos*. n. 159. maio de 2019.

CERIMÔNIA DE OUTORGA DOUTOR HONORIS CAUSA AO POETA AUGUSTO DE CAMPOS – UFF. [S.l.: s.n.], 2022. 1 vídeo (44m18s). Publicado pelo canal da Universidade Federal Fluminense. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zHKNRvce3t0> Acesso em: 02 abr. 22.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Editorial Herder: Barcelona, 2022.

CIRCULADÔ. ano 5. n. 7. dez. 2017. São Paulo: Risco Editorial. Versão *online*. Disponível em: <https://casadasrosas.org.br/centro-de-referencia-haroldo-de-campos/edicoes-antiores>. Acesso em: 12 fev. 2021.

_____. ano 5. n. 8. jun. 2018. São Paulo: Risco Editorial. Versão *online*. Disponível em: <https://casadasrosas.org.br/centro-de-referencia-haroldo-de-campos/edicoes-antiores>. Acesso em: 12 fev. 2021.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, nov. 2011 - abr. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 05 jan. 2021.

_____. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2006. 107-166.

COMMENS. *Digital companion to C. S. Peirce*. [S. l.: s. n.], c2023, il. Disponível em: <http://www.commens.org/>. Acesso em: 02 jul. 2023.

CORREIA, Donny. Augusto de Campos +90: memória memorabilia. *Revista Cult*. São Paulo, n. 266, fev. 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/augusto-de-campos90-memoria-memorabilia/> Acesso em: 30 mar. 2022.

COSTA, Daniel Rangel. *A dimensão plástica dos poemas visuais de Augusto de Campos*. Orientador: Geraldo de Souza Dias. 2019. 184 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CROMATÓFORO. *In*: HOUAISS dicionário eletrônico da língua portuguesa. Versão 3.0. São Paulo: Editora Objetiva Ltda, 2009. 1 CD-ROM.

DILMA Rousseff participa de cerimônia da Ordem do Mérito Cultural e homenageia agraciados – TV BrasilGov. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (1h41m27s). Publicado pelo canal TV Brasil Gov. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BV20vlyKRg8&ab_channel=TVBrasilGov. Acesso em: 29 mar. 2022.

DISCURSO DE AUGUSTO DE CAMPOS OMC – Ministério da Cultura. [S.l.:s.n.], 2015. 1 vídeo (5m51s). Publicado pelo canal do Ministério da Cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V_9bbO1LAFg. Acesso em: 30 mar. 2022.

DOLBEAR, Sam; GREEN, Adam. Medieval Pattern Poems of Rabanus Maurus (9th Century). *The Public Domain Review*. 26 fev. 2019, il. Disponível em: <https://publicdomainreview.org/collection/medieval-pattern-poems-of-rabanus-maurus-9th-century>. Acesso em: 04 jul. 2023.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2. ed. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ERYKAH BADU – Window seat. [S.l.: s.n.], 2010. 1 vídeo (5m37s). Publicado pelo canal Erykah Badu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9hVp47f5YZg>. Acesso em: 04 jan. 2021.

EXCRUCIAR. *In*: HOUAISS dicionário eletrônico da língua portuguesa. Versão 3.0. São Paulo: Editora Objetiva Ltda, 2009. 1 CD-ROM.

FLAMINGO, J. Augusto de Campos no Sesc Pompeia. *Veja São Paulo*, São Paulo, maio. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GO7lkbDZt6Q>. Acesso em: 02 jul. 2023.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 4. ed. amp. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

_____. *A rã de Bashô – II (ainda as rápidas anotações insones)*. 27 jul. 2023. [S.], Facebook: Paulo Franchetti. Disponível em: <https://www.facebook.com/paulo.franchetti>. Acesso em: 27 jul. 2023.

FRANCHETTI, Paulo. DOI, Elza. *Haikai: antologia e história*. 4. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

FREITAS, Eloah Franco de. *A revista artéria: uma amostragem das poéticas intersemióticas dos anos '70 aos '90*. Orientador: Omar Khouri. 2003. 174 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. [S. l.: s. n.], 2004. Disponível em: <http://expo.casaruibarbosa.gov.br/acampos/03.htm>. Acesso em: 05 maio 2022.

GALLICA. *Bibliothèque nationale de France*. [S. l.: s. n.], 2023. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/essentiels/musset/contes-espagne-italie/ballade-lune>. Acesso em: 24 abr. 2023.

GROUPTHINK. *In: APA Dictionary of Psychology. American Psychology Association*. [S. l.], 2023. Disponível em: <https://dictionary.apa.org/groupthink>. Acesso em: 19 ago. 2023.

GUIMARÃES, Julio Castañon; SÜSSEKIND, Flora. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

HIRSCH, Irene. Entrevista com João Ângelo Oliva Neto. 27 jun. 1998. *Cadernos de Literatura em Tradução*, São Paulo. n. 2. p. 129-139. 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/clt/article/viewFile/49315/53398>. Acesso em: 15 jun. 2023.

HOFFMANN, Michael H. G. 2001. The 1903 Classification of Triadic Sign-Relations. *Digital Encyclopedia of Charles S. Peirce*. Versão online. Disponível em: <http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/hoffmann/sighof.htm>. Acesso em: 02 jul. 2023.

HOLZ, Adam R. *Window Seat*. Pluggedin. [S. l.], c2023. Disponível em: <https://www.pluggedin.com/track-reviews/erykahbadu-windowseat/#:~:text=In%20a%20lengthy%20interview%20with,or%20evolution%2C%E2%80%9D%20she%20said>. Acesso: 20 ago. 2023.

HOWER, A. O mistério da palavra noigandres – resolvido?. *Discurso*, [S. l.], n. 8, p. 160-168, 1978. DOI: 10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37841. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37841>. Acesso em: 23 mar. 2022.

ITAÚ CULTURAL. Enciclopédia Itaú Cultural. *Augusto de Campos*. [S. l.: s. n.], c2001-2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2884/augusto-de-campos>. Acesso em: 22 maio 2022.

JABUTI. *Prêmio Jabuti de Literatura*. [S. l.: s. n.], c2022. Disponível em: <https://www.premiojabuti.com.br/>. Acesso em: 29 mar. 2022.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 14^a ed. São Paulo: Cultrix, 1991.

JONES, Benji. Cores mais exuberantes dos camaleões não são para camuflagem. Saiba o real motivo. *National Geographic*. [S.l.], 6 ago. 2018. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/animais/2018/08/camaleao-reptil-cor-camuflagem-brilho-melanina-mito-florestas>. Acesso em: 20 ago. 2023.

JUNQUEIRA, Ivan. *O grifo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

KWTX. *Erykah Badu strips on downtown Dallas Street for music video*. [S. l.: s. n.], 29 out. 2013. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20131029204536/http://www.kwtx.com/home/headlines/89507472.html>. Acesso em: 27 jun. 2023.

LIMA, Luiz Costa. *A ousadia do poema*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

LUCIANA BRITO GALERIA. *Augusto de Campos*. [S. n.], c2022. São Paulo. Disponível em: <http://www.lucianabritogaleria.com.br/artists/47/curriculum>. Acesso em: 22 maio 2022.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Ed. Bilingue. Ateliê Editorial: Cotia, 2013.

MATHEUS Araújo – A Morte da Literatura. [S. l.], 2022. 1 vídeo (2h04m45s). Publicado pelo canal Matheus Araújo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EmFquEI6Tj4&ab_channel=MatheusAra%C3%B4. Acesso em: 15 jul. 2022.

MATT and Kim - "Lessons Learned" (Official Music Video). New York, 2009. 1 vídeo (3m41s). Publicado pelo canal Matt and Kim. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bJkymylTNU4&ab_channel=MattandKim. Acesso em: 06 ago. 2023.

MATTAR, Marina Ribeiro. Revista da Anpoll. *Entrevista com Augusto de Campos: produção poética do livro*. Florianópolis, v. 52, n. 3, p. 158-164, set.-dez., 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.18309/ranpoll.v52i3.1662>. Acesso em: 30 mar. 2022.

MAYAKOVSKY, Wladimir. *Poems*. Translated by Dorian Rottenberg. Printed in the Union of Soviet Socialist Republics, 1972.

MELLO, Simone Homem de. The Intermedial Recoding of Tradition in Augusto de Campos' *intraduções*. In: CORBETT, John; HUANG, Ting. (org.). *The translation and Transmission of Concrete Poetry*. New York: Routledge, 2020.

MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura: poesia concreta e visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MESA de conversa | lançamento do livro-cd entredados – Casa das Rosas. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (1h47m35s). Publicado pelo canal Casa das Rosas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LPFQGZgXdeM&ab_channel=CasadasRosas. Acesso em: 16 abr. 2022.

MINISTÉRIO das relações exteriores. *Augusto de Campos recebe prêmio de poesia na Hungria*. [S. l.: s. n.], 2017. Disponível em: <http://redebrasilcultural.itamaraty.gov.br/publicacoes/1044-augusto-de-campos-recebe-premio-de-poesia-na-hungria>. Acesso em: 29 mar. 2022.

MIRANDA, Antônio. Simias de Rodes. *Antônio Miranda*. [S. l.], c2004, il. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/apollinaire.html. Acesso em: 04 jul. 2023.

_____. Apollinaire. *Antônio Miranda*. [S. l.], fev. 2009, il. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/apollinaire.html. Acesso em: 04 jul. 2023.

MIRANDA, Antônio Lisboa Carvalho de; SIMEÃO, Elmira Luzia Melo Soares. Da comunicação extensiva ao hibridismo e animaverbivocovisualidade (AV3). *Informação & Sociedade: Estudos*, João Pessoa, v. 24, n. 3, p. 49-62, set./dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/ies/article/view/19075>. Acesso em: 19 mai. 2021.

MOTTA, Leda Tenório da. Quando é “pós-tudo”? In: _____. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. p. 43-87.

MUSSET, Alfred de. *Ballade à la lune*. [online]. Disponível em: https://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/alfred_de_musset/ballade_a_la_lune. Acesso em: 04 jan. 2021.

MY OCTOPUS Teacher. Direção: Pippa Ehrlich; James Reed. África do Sul: Netflix, 2020. Streaming (85 min).

NETO, João Ângelo Oliva (org.). *O Livro de Catulo*. São Paulo: Edusp, 1996.

PAES, José Paulo. *Os melhores poemas de José Paulo Paes*. 5. ed. São Paulo: Global, 2003.

PAZ, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets, 1971. Versão online. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/traducion-literatura-y-literalidad/>. Acesso em: 04 mar. 2023.

_____. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. O paradoxo na poesia de Augusto de Campos. *Poesia sempre: Augusto de Campos*. Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, ano 12, n. 9, dez. 2004. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/501395/per501395_2004_0019.pdf. Acesso em: 30 mar. 2022.

PERLOFF, Nancy. *Concrete Poetry: a 21st-century anthology*. Londres: Reaktion Books Ltd, 2021.

PERPETUO, Franco Irineu. "Não" de Augusto de Campos é premiado. *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano 85, n. 27.720, 23 fev. 2005. Folha Ilustrada, p. E3. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2302200510.htm>. Acesso em: 29 mar. 2022.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. 8ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: _____. *Poemas e Ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. (rev.). São Paulo: Globo, 1999.

POESIA é Risco, Augusto de Campos, Cid Campos e Walter Silveira | 11th Festival, 1996 – Cantha. São Paulo, 2015. 1 vídeo (51m10s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BpYPziAf9Os&ab_channel=cantha. Acesso em: 02 jul. 2023.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 12. ed. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

QUEIROZ, João. Entrevista com Augusto de Campos. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 2, n. 22, p. 279-302, 2009. ISSN 1414-526X versão online. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2008v2n22p279>. Acesso em: 04 jan. 2021.

QUEIROZ, João. AGUIAR, Daniela. Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico. *Revista Lumina*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras (UFRJ), jul. 2010.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

ROSA. *Augusto de Campos, 90 anos*. n. 1. vol. 3. São Paulo, 2021. Versão online. Disponível em: <https://revistarosa.com/3/augusto-de-campos-90-anos>. Acesso em: 30 mar. 2022.

RISÉRIO, Antônio. *Cores Vivas*. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.

ROCHA, João Cesar de Castro. O cantor dos meios ou A poesia como performance. In: STERZI, Eduardo (org.). *Do céu do futuro: Cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006. p. 93-114.

ROSÁRIO, Miguel Barbosa do. *Latim básico*. 2011. Disponível em: <http://www.latim-basico.pro.br/>. Acesso em: 12 mar. 2020.

SALGUEIRO. *In: HOUAISS* dicionário eletrônico da língua portuguesa. Versão 3.0. São Paulo: Editora Objetiva Ltda, 2009. 1 CD-ROM.

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

_____. *Teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SARAMAGO, José. *O Conto da Ilha Desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Coisas e anjos de Rilke: e o desafio da tradução. *In: Revista USP*, São Paulo, n. 54, p. 170-177, jun/ago. 2002.

SCHNAIDERMAN, Boris, CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. *Maiakóvski: poemas*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

SISCAR, Marcos. A crise do livro ou a poesia como antecipação. *In: STERZI, Eduardo (org.). Do céu do futuro: Cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006. p. 115-135.

SOUSA, Tatiane de Aguiar. *Haikais de Bashô: o oriente traduzido no ocidente*. 2007. 136 f. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Centro de Humanidades, Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza. 2019.

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

STERZI, Eduardo. MELO, Tarso de. Entrevista: Augusto de Campos. *In: Cacto: poesia e crítica*, São Paulo, n. 1, ago. 2002. p. 185-195.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

_____. Coro a um: notas sobre “canção noturnadabaleia”. *In: STERZI, Eduardo (org.). Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco Editora, 2006. p. 49-92.

TEMPLO cultural delfos. *Augusto de Campos - antropofagia e intraduições poéticas*. [S. l.: s. n.], c2022a, il. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2016/02/augusto-de-campos.html>. Acesso em: 29 mar. 2022.

_____. *Maiakóvski – poemas*. [S. l.: s. n.], c2022b. Disponível em: <https://www.elfikurten.com.br/2017/03/maiakovski-poemas.html>. Acesso em: 24 abr. 2022.

UFF. *Solenidade de outorga do Título de Doutor Honoris Causa a Augusto de Campos*. [S. n.], Rio de Janeiro. 2022. Disponível em: <https://www.uff.br/?q=events/solenidade-de-outorga-do-titulo-de-doutor-honoris-causa-augusto-de-campos#:~:text=A%20proposta%20de%20laurear%20o,04%20de%20setembro%20de%202019.&text=Augusto%20de%20Campos%20nasceu%20em,%2C%20tradutor%2C%20cr%C3%ADtico%20e%20multiartista>. Acesso em: 02 abr. 22.

VALLIAS, André. Augusto de Campos traduz. *Errática*. Rio de Janeiro. dez. 2020. Disponível em: https://erratica.com.br/ac_traduz/. Acesso em: 24 abr. 2022.

VEIGA, Edison. Brasil tem que 'livrar-se da Coronavírus-19 e do Bolsonavírus-22', diz Augusto de Campos, que completa 90 anos. *BBC News Brasil*. [S. l.], 12 fev. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-56045361>. Acesso em: 15 maio 2022.

VIEIRA, Antônio. *Sermão de Santo Antônio*. 1658. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17349. Acesso em: 19 maio 2021.

VOLLI, Ugo. *Manual de Semiótica*. Tradução de Silva Debetto C. Reis. Edições Loyola: São Paulo, 2007.

WISNIK, José Miguel. Como João Gilberto, Augusto de Campos, 90, se mantém fiel ao grão incorruptível de sua arte. *Ilustríssima, Folha de São Paulo*. 13 fev. 2021. São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2021/02/como-joao-gilberto-augusto-de-campos-90-se-mantem-fiel-ao-grao-incorruptivel-de-sua-arte.shtml>. Acesso em: 02 abr. 2022.

APÉNDICES

APÊNDICE A – BIBLIOGRAFIA DE AUGUSTO DE CAMPOS

O presente apêndice não pretende exaurir a produção dos mais de 70 anos de carreira de Augusto de Campos, mas se propõe a fornecer um compêndio tão completo quanto possível de sua trajetória, buscando corrigir erros e eventuais omissões de outras listas bibliográficas.

POESIA

O Rei Menos o Reino, São Paulo: edição do autor, 1951. Edição comemorativa para a exposição “Poesie Est Risiko – Augusto de Campos, Ein Konkreter Dichter”, São Paulo: Selo Demônio Negro, 2019.

Ad Augustum Per Angusta e O Sol por Natural, na revista-livro *Noigandres* nº 1, 1952.

Poetamenos (1953), 1ª edição na revista-livro *Noigandres* nº 2, São Paulo: edição dos autores, 1955; 2ª edição, São Paulo: Edições Invenção, 1973.

Linguaviagem (cubepoem), limited edition of 100 copies, designed by Philip Steadman. Brighton, England, 1967; na versão original, edição do autor, São Paulo: 1970; 2ª edição: Língua Morta, Maldoror: Lisboa, 2022.

Equivocábulos, São Paulo: Edições Invenção, 1970.

Colidouescapo, São Paulo: Edições Invenção, 1971; 2ª edição, São Paulo: Amauta Editorial, 2006.

Poemóviles (1968-74), poemas-objetos, em colaboração com Júlio Plaza, São Paulo: edição dos autores, 1974; 2ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1985; 3ª edição, Selo Demônio Negro/Annablume, 2010.

Caixa Preta, poemas e objetos-poemas em colaboração com Julio Plaza. São Paulo: edição dos autores, 1975.

Viva Vaia (Poesia 1949-79), São Paulo: Duas Cidades, 1979; 2ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1986; 3ª edição revista e ampliada: Ateliê Editorial, 2001; 4ª edição, 2007; 5ª edição, 2014.

Expoemas (1980-85), serigrafias de Omar Guedes. São Paulo: Entretempo, 1985.

Não, poema-xerox de circulação restrita. São Paulo: edição do autor, 1990.

Poemas, antologia bilíngue, a cargo de Gonzalo M. Aguilar. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1994; 2ª Edição Ampliada, Buenos Aires: Gog y Magog, 2012; 3ª edição, 2014.

Despoesia (1979-93), São Paulo: Perspectiva, 1994.

Poesia é Risco (CD-livro), antologia poético-musical, de *O Rei Menos o Reino a Despoemas*, em colaboração com Cid Campos. Rio de Janeiro: Polygram, 1995; 2ª edição ampliada, São Paulo: Selo Sesc, 2011; 3ª edição, 2021.

Clip-Poemas. 16 poemas-animados digitais. Exposição “Exposição Arte Suporte Computador”. São Paulo: Casa das Rosas, 1997.

Galaxia Concreta, com Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a cargo de Gonzalo Aguilar. Colección Poesía y Poética, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana: Artes de México, 1999.

Anthologie – Despoesia, préface et traduction par Jaques Donguy. Romainville, France: Al Dante, 2002.

Não (poemas), com o CD-Rom Clip-Poemas (animações digitais). São Paulo: Perspectiva, 2003; 2ª edição, 2008.

Poètemoins: anthologie, préface et traduction par Jaques Donguy. Dijon, France: Les Presses du Réel, 2011.

Profilogramas, São Paulo: Perspectiva, 2011.

Cidadecitycity, poema-objeto, por Ana Lúcia Ribeiro. São Paulo: Granada, 2014.

Poetamenos, edição bilíngue português-espanhol. Buenos Aires: Gog y Magog, 2014.

Outro, São Paulo: Perspectiva, 2015.

Hangszórképversek (Poemas Verbivocovisuais), antologia poética húngaro-português. Grande Prêmio de Poesia Janus Pannonius, Budapeste, Hungria, 2017.

Lenguaviaje: antologia, edição bilíngue, hispanoportuguesa, tradução de Gonzalo Aguilar. Prêmio Ibero-americano de Poesia Pablo Neruda, Santiago, Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, 2017. Reeditado com acréscimos pela Universidad de los Andes, Bogotá, Colômbia: Ediciones Uniandes, 2019. Reedição em Madrid, Espanha: Libros de la Resistencia, 2020.

Outro (Autre), nova antologia de poemas, aos cuidados de Jacques Donguy, publicada no nº 3 da revista *Celebrity Café*, dedicado ao poeta, Dijon, France: Les Presses du Réel, 2018.

Poesie: eine anthologie, edição bilíngue alemão-português. Tradução de Simone Homem de Mello. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2019.

Entredados, livro-CD, com participação de Cid Campos. São Paulo: Laranja Original, 2022.

REVISTA NOIGANDRES

Noigandres 1, com Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Edição dos Autores, novembro de 1952.

Noigandres 2, com Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Edição dos Autores, fevereiro de 1955.

Noigandres 3, com Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo. São Paulo: Edição dos Autores, dezembro de 1956.

Noigandres 4, com Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Ronaldo Azeredo. São Paulo: Edição dos Autores, março de 1958.

Antologia Noigandres 5: do verso à poesia concreta, com Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald), São Paulo: Massao Ohno, 1962.

De Noigandres 1, com Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Prólogo y selección de Hilda Scarabótolo de Codima; traducción de Antonio Cisneros. Lima, Peru: Centro de Estudios Brasileños, 1983.

ANTOLOGIAS (PARTICIPAÇÃO)

Konkrete Poesie / Poesia Concreta – Ideogramme. Antologia organizada por Eugen Gomringer), Frauenfeld, Suíça, 1960.

Antologia de Poesia Concreta Brasileira. Antologia organizada por L. C. Vinholes. Revista Design nº 27, Tóquio, 1961.

Poesia Concreta. Organizada por Alberto da Costa e Silva. Serviço de Propaganda e Expansão Comercial da Embaixada do Brasil, Lisboa, 1962.

Noigandres: konkrete texte. Edição de Max Bense e Elisabeth Walther, prefácio de Helmut Heissenbuettel e posfácio de Haroldo de Campos. Série Rot, n. 7, Stuttgart, 1962.

Poesía Concreta de Brasil. Antologia organizada por Haroldo de Campos. El Corno Emplumado / The Plumed Horn, nº 10, México, 1964.

Poesia Concreta in Brasil. Antologia organizada por L. C. Vinholes. Graphic Design, Tóquio, 1965.

Concrete Poetry: an international anthology. Organização e introdução de Stephen Bann. London: London Magazine Editions, 1967.

An Anthology of Concrete Poetry. Organização de Emmett Williams. New York: Something Else Press, 1967.

Concrete Poetry: A World View. Organização e introdução de Mary Ellen Solt. Bloomington: Indiana University Press, 1968.

30 Anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda. Belo Horizonte: Prefeitura Municipal: Secretaria Municipal de Cultura, 1993.

Concrete Poetry: a 21st-century anthology. Organização e edição de Nancy Perloff. Londres: Reaktion Books Ltd, 2021.

Augusto de Campos 90 anos. Revista Rosa. São Paulo: Hedra, 2022.

ENSAIOS

Plano-Piloto para Poesia Concreta (com Décio Pignatari e Haroldo de Campos). *Revista Noigandres* 4, São Paulo, 1958. Tradução para o alemão e edição de G.V. Graevenitz e J. Morshel, *Revista Nota*, Munique, 1959. Tradução para o japonês de Kitasono Katsue, *Revista VOU*, Tóquio, 1960. Tradução para o francês, na revista *Les Lettres, Poésie Nouvelle*, 8ª série, número 31, organizada por Pierre Garnier, Paris, 1963. Traduzido para o inglês, na Revista *Typographica*, número 8, Londres, Inglaterra.

Re/Visão de Sousândrade (com Haroldo de Campos e colaborações especiais de Luiz Costa Lima e Erthos Albino de Souza), São Paulo: Edições Invenção, 1964; 2ª edição revista e ampliada, São Paulo: Nova Fronteira, 1982; 3ª edição revista e ampliada, São Paulo: Perspectiva, 2002.

Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960 (com Décio Pignatari e Haroldo de Campos), São Paulo: Edições Invenção, 1965; 2ª edição ampliada, São Paulo: Duas Cidades, 1975; 3ª edição, Brasiliense, 1987; 4ª e 5ª edições, Ateliê Editorial, 2006 e 2014.

Sousândrade – Poesia (com Haroldo de Campos), Rio de Janeiro: Agir, 1966; 3ª edição revista, 1995.

Balanço da Bossa (com Brasil Rocha Brito, Julio Medaglia e Gilberto Mendes), São Paulo: Perspectiva, 1968; 2ª edição revista e ampliada, **Balanço da Bossa e outras Bossas**, 1974.

Guimarães Rosa em Três Dimensões (com Haroldo de Campos e Pedro Xisto), São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, Secretaria de Cultura, 1970.

Re/Visão de Kilkerry, São Paulo: Fundo Estadual de Cultura, Secretaria da Cultura, 1971; 2ª edição ampliada, São Paulo: Brasiliense, 1985.

Revistas Re/Vistas: os antropófagos, introdução à reedição fac-similar da *Revista da Antropofagia*. São Paulo: Abril/Metal Leve S.A., 1975.

Reduchamp (com iconogramas de Julio Plaza), São Paulo: Edições S.T.R.I.P., 1976; 2ª edição. Selo Demônio Negro, Annablume, 2010.

Poesia Antipoesia Antropofagia, São Paulo: Cortez e Moraes, 1978; **Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia**, nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Pagu: Vida-Obra, São Paulo: Brasiliense, 1982; 3ª edição, 1987; 4ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

À Margem da Margem, São Paulo: Companhia das Letras, 1989; 2ª edição, 2023.

O Enigma de Ernani Rosas, Florianópolis: Editora UEPG (Universidade Estadual de Ponta Grossa), 1996.

Os Sertões dos Campos: duas vezes Euclides (com Haroldo de Campos), Rio de Janeiro: 7Letras, 1997.

Música de Invenção, São Paulo: Perspectiva, 1998.

Poética de Os Sertões, São Paulo: Casa Guilherme de Almeida, Annablume, 2010.

Música de Invenção 2, São Paulo: Perspectiva, 2016.

TRADUÇÕES E ESTUDOS CRÍTICOS

Dez Poemas de e. e. cummings, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação, 1960;

Cantares: Ezra Pound (com Décio Pignatari e Haroldo de Campos), Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Documentação, 1960;

Panorama do Finnegans Wake (com Haroldo de Campos), São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, Secretaria de Cultura, 1962; 2ª edição ampliada, São Paulo: Perspectiva, 1971; 3ª edição, 2001; 4ª edição, 2019.

Poemas de Maiakóvski (com Haroldo de Campos e B. Schnaiderman), Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967; 2ª edição ampliada, São Paulo: Perspectiva, 1982; **Maiakóvski: Poemas**, edição especial rev. e amp., São Paulo: Perspectiva, 2017.

Poesia Russa Moderna (com Haroldo de Campos e B. Schnaiderman), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968; 2ª edição ampliada, São Paulo: Brasiliense, 1985; 6ª edição revista e ampliada, São Paulo: Perspectiva, 2001.

Traduzir e Trovar: poetas dos séculos XII a XVII (com Haroldo de Campos), São Paulo: Papyrus, 1968.

Antologia Poética de Ezra Pound (com Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Mário Faustino), Lisboa: Ulisséia, 1968.

ABC da Literatura, de Ezra Pound (com José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1970; 12ª edição, 2014.

Mallarmagem (com Décio Pignatari e Haroldo de Campos), Rio de Janeiro: Noa Noa, 1971; **Mallarmagem (1970-2020)**, edição comemorativa de 50 anos, Florianópolis: Noa Noa, 2020.

O Tygre, de William Blake. São Paulo, edição do autor, 1977.

John Donne, o Dom e a Danação, Florianópolis: Noa Noa, 1978.

Mallarmé, Com Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1978; 4ª edição, 2015.

Verso, reverso e controverso, São Paulo: Perspectiva, 1979; 2ª edição revista, 1988; 3ª edição, 2009.

20 Poem(a)s – e. e. cummings, Florianópolis: Noa Noa, 1979.

Mais provençais: Raimbaut e Arnaut, Florianópolis: Noa Noa, 1982; 2ª edição ampliada, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Ezra Pound – Poesia (com Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Mário Faustino), organização, introdução e notas de Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec/Universidade de Brasília, 1983-1993 (3 edições).

Paul Valéry: A Serpente e o Pensar, São Paulo: Brasiliense, 1984; 2ª edição, São Paulo: Ficções Editora, 2011.

John Keats: Ode a um Rouxinol e Ode sobre uma Urna Grega, Florianópolis: Noa Noa, 1984.

John Cage: de Segunda a um Ano, Introdução e revisão da tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985; 2ª edição, São Paulo: Cobogó, 2014.

40 Poem(a)s – e. e. cummings, São Paulo: Brasiliense, 1986.

O Anticrítico, São Paulo: Companhia das Letras, 1986; 2ª edição, 2020.

Linguaviagem, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Porta-Retratos: Gertrude Stein, Florianópolis: Noa Noa, 1990.

Hopkins: Cristal Terrível, Florianópolis: Noa Noa, 1991.

Pré-Lua e Pós-Lua, São Paulo: Arte Pau Brasil, 1991.

Rimbaud Livre, São Paulo: Perspectiva, 1992; 2ª edição, 2002.

Irmãos Germanos, Florianópolis: Noa Noa, 1993.

Rilke: Poesia-Coisa, Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Hopkins: A Beleza Difícil, São Paulo: Perspectiva, 1997.

Mallarmagem 2, Florianópolis: Noa Noa, 1998.

Poem(a)s – e. e. cummings, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999; 2ª edição revista e ampliada, São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

Coisas e Anjos de Rilke, São Paulo: Perspectiva, 2001; 2ª edição ampliada, 2013.

Invenção: de Arnaut e Raimbaut a Dante e Cavalcanti, 1ª edição, São Paulo: Arx, Siciliano, 2003; 2ª edição, São Paulo: Laranja Original, 2021.

Poesia da Recusa, São Paulo: Perspectiva, 2006.

Quase-Borges + 10 Transpoemas, São Paulo: Memorial da América Latina, 2006.

Emily Dickinson – Não sou Ninguém, São Paulo: Editora da Unicamp, 2008. 2ª edição revisada e ampliada, São Paulo: Editora da Unicamp, 2015.

August Stramm: Poemas-Estalactites, São Paulo: Perspectiva, 2008.

Byron e Keats: Entreversos, São Paulo: Editora da Unicamp, 2009.

Poética de Os Sertões, São Paulo: Casa Guilherme de Almeida, Annablume, 2010.

Quase Borges: 20 Transpoemas e uma Entrevista, São Paulo: Selo Musa Rara, Terracota, 2013.

Jaguadarte, Tradução do poema "Jabberwocky", de Lewis Carroll. São Paulo: Nhambiquara, 2014.

Retrato de Maiakóvski Quando Jovem, Cinco poemas, edição bilíngue. São Paulo/Belo Horizonte: Selo Demônio Negro, 2016.

Retrato de Silvia Plath como Artista, Seis poemas, edição bilíngue. Londrina: Galileu Edições, 2018.

Poemontagem, poema em *Ouriço – Revista de Poesia e Crítica Cultural*. Belo Horizonte, Edições Macondo, julho de 2021.

Charles Baudelaire: O Albatroz, Londrina: Galileu Edições, 2019.

Esses Russos: Extraduções, Londrina: Galileu Edições, 2019.

Latinogramas: Extraduções, Londrina: Galileu Edições, 2019.

Marianne Moore: 10 poemas, Londrina: Galileu Edições, 2019.

Rimbaud: Extraduções, Londrina: Galileu Edições, 2019.

Dessurrealistas, Londrina: Galileu Edições, 2020.

Extraduções – Loja do Livro Italiano: Poesia da Resistência, Londrina: Galileu Edições, 2020.

Extrapound. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2020.

Franceses: De Nerval a Roussel, Londrina: Galileu Edições, 2020.

Irmãos Hispanos: Extraduções, Londrina: Galileu Edições, 2020.

Irmãos Humanos: De Machaut a Villon. Londrina: Galileu Edições, 2020.

Paraulas para Palau, Londrina: Galileu Edições, 2020.

Poetas Bizarros na Internet: Extraduções, Londrina: Galileu Edições, 2020.

Extraduções: Aura Barroca, Londrina: Galileu Edições, 2021.

Extraviagens – Dados os Dados: Mallarmé Verne, Londrina: Galileu Edições, 2021.

Extraviagens – Uma Descoberta: Traduções de Fernando Pessoa, Londrina: Galileu Edições, 2021.

Entreshakespeare: Extraduções, Londrina: Galileu Edições, 2021; 2ª edição ampliada, **Entreshakespeare: Boyd a Wilmot**, 2022.

Extraviagens – Guérasim Luca Desdurrealista, Londrina: Galileu Edições, 2022.

Mesósticages, Londrina: Galileu Edições, 2023.

Extraduções: Americana, Londrina: Galileu Edições, 2023.

ESPETÁCULOS E APRESENTAÇÕES⁷¹

1968

Primeira Feira Paulista de Opinião. Teatro de Arena. São Paulo. (Participação)

1983

Noturno para Pagu. Belo Horizonte. (Autoria)

1990

O Cobrador. Teatro Sérgio Cardoso. São Paulo. (Tradução em conjunto com Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman)

⁷¹ Cf. Itaú [...] (2001).

1996

Espetáculo Poesia É Risco (com Cid Campos e Walter Silveira). SESC Pompeia. São Paulo.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS SELECIONADAS⁷²

1975

Caixa Preta (com Julio Plaza). Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

1990

Poesia Entre. Gabinete de Artes Raquel Arnaud. São Paulo.⁷³

1991

Poemas-laser. Apresentação dos poemas “poesia é risco”, “rever”, “tygre de Blake”, Avenida Paulista, São Paulo.

1992

SOS e Bomba. Estação Silicon Graphics, Laboratório de Sistemas Integráveis, Escola Politécnica da Universidade de São Paulo.

pOes1e digitale. Annaberg, Alemanha.

2001

Poésie Concrète Brésilienne. Centre International de Poésie, Marseille, França.

2004

Augusto de Campos. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

2011

Casa do Brasil. Bruxelas, Bélgica.

Homenagem a Augusto de Campos. Projeto Fachadas, Rio de Janeiro.

2014

Despoemas. Document Art Gallery, Buenos Aires, Argentina.

2015

Objetos e Poesia Visual. Galeria Paralelo, São Paulo.

2016

Rever. Em homenagem aos 65 anos de carreira de Augusto de Campos. Sesc Pompéia, São Paulo; Sesc Santo André.

2017

O Pulsar. Luciana Brito Galeria, São Paulo.

Rever. Sesc Araraquara.

⁷² Cf. Luciana [...] (2022).

⁷³ Cf. Costa (2009).

2019

Poemas e Contrapoemas. Luciana Brito Galeria. São Paulo.

Poesie Est Risiko – Augusto de Campos, Ein Konkreter Dichter. Galeria Photobastel, Zürich, Suíça.

2020

Poema cidadecitycity pela cidade. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.

2021

Transletras. Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.

2022

Lenguaviaje: la despoesía de Augusto de Campos. Cádiz, Espanha.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS SELECIONADAS^{74,75}

1956

Exposição Nacional de Arte Concreta. MAM Museu de Arte Moderna, São Paulo.

1957

Exposição Nacional de Arte Concreta. Ministério de Educação, Rio de Janeiro.

1960

Konkrete Texte. Studium Generale. Technische Hochschule, Stuttgart, Alemanha.

Brazilian Concrete Poetry. National Museum of Modern Art, Tóquio, Japão.

1961

Internationale Manuskriptaustellung Konkrete Poesie. Verlag Kalender, Werkkunstschule, Wuppertal, Alemanha.

1963

Semana Nacional de Poesia de Vanguarda. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.

Konkrete Dichtung aus Brasilien. Freiburg Universität, Alemanha.

Konkrete Texte. Livraria Eggert, Stuttgart, Alemanha.

Schrift und Bild (Escrita e Imagem). Stedelijk Museum, Amsterdã, Holanda; e Kunsthalle, Baden-Baden, Alemanha.

1964

Espectáculo Popcreto (com Waldemar Cordeiro). Galeria Atrium, São Paulo.

Exposição Internacional de Poesia Concreta. Centro de Ikebana Sogetsu, Tóquio, Japão.

1965

Konkrete Dichtung. Studium Generale, Stuttgart, Alemanha.

⁷⁴ Cf. Base7 (2022).

⁷⁵ Cf. Freitas (2003).

Between Poetry and Painting. Institute of Contemporary Arts, Londres, Inglaterra.
Exposição Internacional de Poesia Concreta. Galeria Nunu, Osaka, Japão; Museu de Arte Homma, Sakata, Japão.

1967

International Concrete Poetry Exhibition. Brighton Festival, Inglaterra.

1968

Primeira Feira Paulista de Opinião. Teatro Ruth Escobar, São Paulo.
Concrete Poetry. Visual Arts Gallery, Nova York, EUA.

1970

Concrete Poetry. Stedleijk Museum, Amsterdam, Holanda.

1973

12ª Bienal de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo.

1982

Arte pelo Telefone: Videotexto (computador / telefone / vídeo doméstico). MIS Museu da Imagem e do Som, São Paulo.
Arte Acesa. Anhangabaú, São Paulo.

1983

PoesiaEvidência. PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

1984

LEVEL 5. MASP Museu de Arte de São Paulo.

1985

Transcriar. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; Centro Cultura São Paulo.
Arte e Tecnologia. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
Tendências do Livro de Artista no Brasil – Arte Brasileira Atual. Galeria de Arte UFF (Universidade Federal Fluminense), Niterói.

1986

Sky Art Conference. MAC USP Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; CAVS MIT Center for Advanced Visual Studies, Boston, EUA.
Concrete Poetry – The Early Years. Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA.
TRILUZ. Exposição de poemas holográficos (em cooperação com Moyses Baumstein). Museu da Imagem e do Som (MIS), São Paulo.

1987

Palavra Imágica. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
IDEHOLOGIA. Exposição de poemas holográficos (em cooperação com Moyses Baumstein). MAC USP Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

1988

1ª Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo. Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

13º Salão de Arte Contemporânea de Campinas. Museu de Arte Contemporânea José Pancetti, Campinas.

1989

Brazilian Concrete and Visual Poetry from the Ruth & Marvin Sackner Archive. Grinter Galleries – University of Florida. Gainesville, FL, Estados Unidos.

1990

Poesia Entre. Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

1991

Poesia Concreta in Brasile. Archivio di Nuova Scrittura, Milão, Itália; Palazzo Doria Pamphili, Roma, Itália.

100 Anos da Avenida Paulista. Apresentação do poema “cidade/city/cité” em versão fono-luminosa. Avenida Paulista, São Paulo.

1993

PARAVER poesia visual. Espaço de Exposições Eugenie Villien da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo.

Brasil: Segni d'Arte Libri e Video 1950-1993. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Florença, Itália; Fondazione Scientífica Querini Stampalia, Veneza, Itália; Biblioteca Nazionale Braidense, Milão, Itália.

Poésure et Peintrie. Centre de la Ville Charité, França.

1994

Bienal Brasil Século XX (22ª Bienal de São Paulo). Fundação Bienal de São Paulo.

Livro-Objeto: a fronteira dos vazios. Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.

1995

Livro-Objeto: a fronteira dos vazios. Museu de Arte Moderna de São Paulo.

1996

2nd United Artists: utopia. Casa das Rosas, São Paulo.

Desexp(l)os(ign)ição. Casa das Rosas, São Paulo.

1997

Arte Suporte Computador. Exibição de Clip-Poemas em instalação. Casa das Rosas, São Paulo.

Poesia e Visualidade. Itaú Cultural, Campinas; Belo Horizonte; Brasília.

2000

Arte Conceitual e Conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC/USP. Galeria de Arte do Sesi, São Paulo.

Situações: Arte Brasileira anos 70. Fundação Casa França Brasil, Rio de Janeiro.

De la Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950. Institut Valencià d'Art Modern, Valência, Espanha.

2002

Brazilian Visual Poetry. Mexic-Arte Museum, Austin, EUA.

Caminhos do Contemporâneo: 1952-2002. Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Ópera Aberta: celebração. Casa das Rosas, São Paulo.

Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950. Museu de Arte Brasileira, São Paulo.

Projeto Arte Concreta Paulista. Centro Universitário Maria Antônia (USP), São Paulo.

2003

A Subversão dos Meios. Itaú Cultural, São Paulo.

Imagética. Casa Romário Martins, Curitiba.

Obranome: uma breve antologia da poesia visual. Caixa Cultural, Brasília.

2004

Tudo É Brasil. Paço Imperial, Rio de Janeiro; Itaú Cultural, São Paulo.

2005

Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture. Museum of Contemporary Art Chicago, EUA.

2006

Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture. Barbican Art Gallery, Londres, Inglaterra; The Bronx Museum of the Arts, Nova York, EUA.

Concreta '56: A Raiz da Forma. MAM Museu de Arte Moderna, São Paulo.

POEM / ART / 56'06. 50 Years of Brazilian Concrete Poetry. Sterling Memorial Library, Yale University, New Heaven, EUA.

2007

Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Arte como questão: anos 70. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

Poesia Concreta – O Projeto Verbivocovisual. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

2008

Laços do Olhar. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

Obranome II. Caixa Cultural, Brasília.

Poesia Concreta – O Projeto Verbivocovisual. Galeria Alberto da Veiga Guignard, Belo Horizonte.

2009

7ª Bienal do Mercosul. Farol Santander Cultural, Porto Alegre.

2011

Da Página para o Espaço: esculturas de papel publicadas. Fundação Serralves, Porto, Portugal.

Biennale de Lyon, França.

Cold America – Geometric Abstraction in Latin America (1934-1973). Fundación Juan March, Madri, Espanha.

2012

Poesia Visual. Galeria Virgílio, São Paulo.

GIL70. Itaú Cultural, São Paulo.

Aire de Lyon. Fundación Proa, Buenos Aires, Argentina.

Grow Together: Concrete Poetry in Brazil and Scotland. Visual Arts & Crafts, Dalcrombie, Escócia.

2013

GIL70. Itaú Cultural, Brasília.

Visual Poetry – The Experimental Path of Intermedia Traditions in Latin America. Maddox Arts, Londres, Inglaterra.

Artistas brasileiros e Poesia Concreta. Fundação Serralves, Porto, Portugal.

A Human Document – From the Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry. Pérez Art Museum, Miami, EUA.

2014

Zurich 89. PlusZürich, Suíça.

2015

10ª Bienal do Mercosul. Santander Cultural, Porto Alegre.

Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois. Centro Cultural São Paulo.

2016

As Ideias Concretas – Poesia 60 Anos Adiante. Museu Casa das Rosas, São Paulo.

Artéria 40 anos. Caixa Cultural São Paulo.

2017

Concrete Poetry. Getty Research Institute, Los Angeles, EUA.

Azul da Estrela. Baró Galeria Jardins. São Paulo.

Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos. Oca1. São Paulo.

2018

Ruptura. Luciana Brito Galeria, São Paulo.

16º Projeto Armazém no MASC o mundo como armazém. Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Florianópolis.

2019

Konkrete Poesie. Centro de Arte da Fundação Opelvillen, Rüsselsheim, Alemanha.

2020

LB/Festival de Vídeo Online. Luciana Brito Galeria, São Paulo.

2021

Momentum Biennale. Nordic Biennial of Contemporary Art, Moss, Noruega.

Sonhei em Português! Museu da Língua Portuguesa, São Paulo.

Brasilidade Pós-Modernismo. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.

Entre Espaços. Galeria Raquel Arnaud. São Paulo.

Trans[creation]. Colóquio Online + Exposição. McGill Digital Humanities.

COLEÇÕES PÚBLICAS

Alemanha

IKKP Institut für Konstruktive Kunst und Konkrete Poesie, Kunsthaus Rehu.
Max Bense & Elisabeth Walter, Stuttgart.

Argentina

MALBA Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires, Buenos Aires.

Brasil

Museu da Língua Portuguesa, São Paulo.

Espanha

Archivo LaFuente, Madrid.
Museo Nacional Reyna Sofia, Madrid.

Estados Unidos

Getty Museum, Los Angeles.
MoMA, Nova York.
Pérez Art Museum, Miami.

Itália

Museion Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Bolzano, Tirol.
Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Roveretto, Trento.
Fondazione Bonotto, Vicenza, Itália.

DIVERSOS

Uma vez uma vala. Partitura. Peça para coro a capela de Gilberto Mendes. Texto de Augusto de Campos. In: MENDES, Gilberto. Uma odisséia musical. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Editora Giordano, 1994. (Col. part.)⁷⁶

Com som sem som. Partitura. Peça para coro a capela de Gilberto Mendes. Texto de Augusto de Campos. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1982.⁷⁷

Suplemento integrante do disco Pierrot lunaire, op. 41, de Schoenberg. Coleção Mestres da Música. Inclui tradução por Augusto de Campos da versão alemã de Otto Erich Hartleben para os poemas de Albert Giraud empregados por Schoenberg. (Col. part.)⁷⁸

Noigandres – Poetas de Campos e Espaços. Documentário. [1h00m29s]. São Paulo: Cultura. Fundação Padre Anchieta. 1992.

⁷⁶ Cf. Fundação Casa de Rui Barbosa (2004).

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

APÊNDICE B – PRINCIPAIS TESES E DISSERTAÇÕES SOBRE AUGUSTO DE CAMPOS

Foram excluídos da seleção a seguir os trabalhos que aparentavam abordar apenas marginalmente a poesia concreta ou a obra de Augusto de Campos e que não possuíam acervo digital disponível para consulta e verificação de seu conteúdo.

Os textos que têm seu foco na obra de Augusto de Campos, mas que não estão acessíveis digitalmente para consulta, seja por terem sido publicados apenas fisicamente, seja por questões de direitos autorais, foram incluídos e estão indicados por meio da rubrica Não Disponível para Consulta Online (**NDCO**).

TESES

ARAÚJO, Ricardo. *Vídeo poesia / poesia visual*. 01/08/1996 130 f. Doutorado em LETRAS (TEORIA LITERARIA E LITERATURA COMPARADA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: BIBLIOTECA DE LETRAS / USP. Orientadora: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini. (*Transformada em livro e publicada pela editora Perspectiva em 1999*)

CAMPOS, Raquel Bernardes. *Entre vivas e vaías: a visualidade concreta de Augusto de Campos*. 2019. 153 f. Doutorado em LITERATURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Brasília Biblioteca Depositária: BCE-UNB. Orientador: Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

CORGOSINHO, Rosangela Ramos. *O poema concreto e a contribuição de Lacan*. 01/02/2011 265 f. Doutorado em ESTUDOS LITERÁRIOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE Biblioteca Depositária: Biblioteca Universitária e Biblioteca da FALE/UFMG. Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.

FARIAS, Andressa da Costa. *Um tempo de espaço/de espaço um tempo: Articulações dos conceitos de tempo e espaço em Augusto de Campos*. 2020. 197 f. Doutorado em LITERATURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, Florianópolis: Biblioteca Depositária: BU UFSC. Orientadora: Prof.^a Ph.D. Susana Célia Leandro Scramim.

FERRAZ JR., Expedito. *Tradição e vanguarda em Augusto de Campos*. 01/01/2003 204 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA/JOÃO PESSOA, JOÃO PESSOA Biblioteca Depositária: UFPB. (**NDCO**)

FERREIRA, Ana Paula. *Espaço e poesia na comunicação em meio digital*. 01/05/2010 251 f. Doutorado em COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO Biblioteca Depositária: PUC-SP. Orientadora: Profa. Dra. Lucia Santaella.

JUSTINO, Luciano Barbosa. *Poiesis de campos: poesia e poética em Augusto de Campos*. 2005. 300 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE Biblioteca Depositária: Biblioteca da Pós-Graduação em Letras da UFPE. Orientadora: Profa. Sônia Lúcia Ramalho de Farias.

LIRA, Janaina Da Conceição Jerônimo. *Haicai e poesia visual: tessituras/tecituradas da poesia brasileira à luz da semiótica*. 2021. 197 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (JOÃO PESSOA), João Pessoa Biblioteca Depositária: Biblioteca da UFPB. Orientador: Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr.

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. *Antirretórica do menos: a poesia pós-concreta de Augusto de Campos*. Orientador: Amador Ribeiro Neto. 2013. 190 f. Tese (Doutorado) – Curso de Letras: Literatura e Cultura. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Orientador: Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto.

MORENO, Silene. *Ecos e reflexos: a construção do cânone de Augusto e Haroldo de Campos a partir de suas concepções de tradução*. 2001. 278 f. Tese (Doutorado) – Campinas, SP: Unicamp, 2001. Tese / Instituto de Estudos da Linguagem. Orientadora: Profa. Dra. Rosemary Arrojo.

PIRES, Isabelle de Araújo. *A semiótica aplicada a poemas intermídia de Augusto de Campos: uma proposta de ensino de literatura na contemporaneidade*. 25/03/2019 2017 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (JOÃO PESSOA), João Pessoa Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFPB. Orientador: Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior.

SANTOS, Andrea Soares. *O cânone via tradução: dos concretos aos contemporâneos*. 01/09/2010 286 f. Doutorado em ESTUDOS LITERÁRIOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE Biblioteca Depositária: Bibliotecas Universitária e da Faculdade de Letras da UFMG. Orientadora: Profa. Dra. Myriam Corrêa de Araújo Ávila.

SILVA, Júlio César de Abreu e. *A sintaxe visual na poesia de Augusto de Campos uma leitura estrutural*. 2020. 221 f. Doutorado em ESTUDOS DE LINGUAGENS Instituição de Ensino: CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: CEFET-MG Campus I. Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva.

SILVA, Rogerio Barbosa da. *O signo da invenção na poesia concreta e noutras poéticas experimentais: uma análise da poesia brasileira e portuguesa dos anos 1950-2000*. 01/06/2005 303 f. Doutorado em ESTUDOS LITERÁRIOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE Biblioteca Depositária: Biblioteca da FALE/UFMG e Biblioteca Universitária da UFMG. Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alves Peixoto.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *Dialogramas concretos: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos*. 2003. 240 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: PUC Minas. Orientadora: Prof. Dra. Melânia Silva de Aguiar. (*Transformada em livro e publicada pela editora Annablume em 2004*).

SOUZA, Tiago dos Santos de. *Organicidade e linha evolutiva: José Tinhorão, Caetano Veloso, Augusto de Campos e a crise da música popular brasileira (1965-1968)*. 2021. 340 f. Doutorado em MÚSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: Biblioteca Alberto Nepomuceno - EM/UFRJ. Orientadora: Profa. Dra. Maria Alice Volpe.

VASCONCELOS, Lúcia de Fátima Ramos. *"Transcrição": o processo de tradução da obra Pierrot Lunaire de Arnold Schoenberg por Augusto de Campos – uma análise a partir da ótica melopoética*. 11/11/2013 207 f. Doutorado em MÚSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, Campinas Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Unicamp e Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp. Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama.

VASCONCELOS, Raíra Costa Maia de. *Augusto de Campos e Mondrian: um diálogo intersemiótico*. 2016. 146 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (JOÃO PESSOA), João Pessoa Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFPB. Orientador: Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior.

DISSERTAÇÕES

ALMEIDA, Ricardo Peres de. *A tradução no concreto: a linguagem poética de e.e. cummings por Augusto de Campos*. 26/02/2021 125 f. Mestrado em Letras Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO, Guarulhos Biblioteca Depositária: <https://repositorio.unifesp.br/xmlui/handle/11600/63850>. Orientadora: Profa. Dra. Lavinia Silveiras Fiorussi.

BARBOSA JR, Adilson Antônio. *Vanguardas em formação: as obras iniciais de Augusto de Campos e de Ferreira Gullar*. 21/12/2015 133 f. Mestrado em ESTUDOS LITERÁRIOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: Biblioteca da FALE e Biblioteca Universitária da UFMG. Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos.

BORGES, ELLEN VALOTTA ELIAS. *O poema concreto: um efeito de estranhamento na conduta dos leitores*. 01/06/2011 300 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO/ASSIS, Assis Biblioteca Depositária: FCL-ASSIS. Orientador: Prof. Dr. Benedito Antunes.

CAMPOS, Raquel Bernardes. *Rumo a Noigandres: os trabalhos iniciais de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari*. 04/12/2014 119 f. Mestrado em LITERATURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Brasília Biblioteca Depositária: BCE - Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

CARVALHO, Audrei Aparecida Franco de. *Poesia concreta e mídia digital: o caso Augusto de Campos*. 01/09/2007 113 f. Mestrado em COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO Biblioteca Depositária: PUC/SP. Orientador: Prof. Dr. Amálio Pinheiro.

COSENZA, Henrique Alvarenga. *A poesia de Augusto de Campos sob a ótica da linguística cognitiva: a interpretação descrita*. 21/03/2019 134 f. Mestrado em ESTUDOS LINGÜÍSTICOS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: Biblioteca Universitária da UFMG. Orientador: Prof. Dr. Luiz Francisco Dias.

CORREA, Thiago Moreira. *A metalinguagem na poesia de Augusto de Campos*. 01/06/2012 110 f. Mestrado em LINGÜÍSTICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca da FFLCH. Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente Pietroforte.

COSTA, DANIEL RANGEL. *A dimensão plástica dos poemas visuais de Augusto de Campos*. 11/07/2019 184 f. Mestrado em ARTES VISUAIS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: ECA/USP. Orientador: Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias.

DICK, André Henrique. *Un coup de dés: o testamento do espaço mallarmeano*. 01/08/2002 254 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, PORTO ALEGRE Biblioteca Depositária: BSCSH. Orientadora: Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva.

FILHO, Laercio Costa Resende. *Três vezes Pierrot: subsídios para uma interpretação do canto falado de Pierrô Lunar com a recriação poética de Augusto de Campos para o português*. 01/10/2012 431 f. Mestrado em MÚSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: ECA/USP. Orientador: Prof. Dr. Amilcar Zani Netto.

GAMA, Benedita Teixeira. *Emily Dickinson traduzida por José Lira e Augusto de Campos*. 16/07/2021 110 f. Mestrado em Estudos da Tradução Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, Fortaleza Biblioteca Depositária: UFCE. Orientadora: Profa. Dra. Simone Maria Lopes de Mello.

GASPARETTI, Ângela Maria. *Poemóbiles: leituras em jogo*. 01/10/2012 104 f. Mestrado em LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO Biblioteca Depositária: PUC-SP. Orientador: Prof. Dr. Fernando Segolin.

JAFFE, Noemi. *Troxeste a chave? Ensino e interpretação de poesia*. 01/10/2000 131 f. Mestrado em LITERATURA BRASILEIRA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: FFLCH/USP. Orientador: José Miguel Soares Wisnik. **(NDCO)**

JUNIOR, Pretextato Taborda. *Música de Invenção*. 01/06/1998 140 f. Mestrado em MÚSICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Biblioteca do Centro de Letras e Artes/UNIRIO. **(NDCO)**

JUSTINO, Luciano Barbosa. *A poesia de Augusto de Campos*. 01/03/1999 230 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, RECIFE Biblioteca Depositária: BIB. POS – LETRAS. **(NDCO)**

LACERDA, Daniel. *A (in)comunicabilidade verbal: o caso Augusto de Campos*. 01/06/2003 324 f. Mestrado em COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ, Curitiba Biblioteca Depositária: Biblioteca Sydnei Antônio Rangel Santos. **(NDCO)**

LOURENÇO, Fernanda Maria Alves. *Tradução de poesia: Emily Dickinson segundo a perspectiva tradutória de Augusto de Campos*. 25/03/2014 187 f. Mestrado em ESTUDOS DA TRADUÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, Florianópolis Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFSC. Profa. Dra. Karine Simoni.

MARQUES, Marcelo Ferreira. *Tipografia expressiva: Augusto de Campos e os desenhos da poesia*. 01/11/2008 81 f. Mestrado em LETRAS E LINGÜÍSTICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, MACEIÓ Biblioteca Depositária: Biblioteca Arriete Vilela e Biblioteca Central da UFAL. Profa. Dra. Gláucia Vieira Machado.

MATTAR, Marina Ribeiro. *Poemóviles: aspectos estruturais e históricos no livro de artista*. 05/02/2019 99 f. Mestrado em ESTUDOS DE LINGUAGENS Instituição de Ensino: CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: Biblioteca do Campus I CEFET-MG. Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa Silva.

MELO, Ronilson Ferreira de. *A gesticulação semiótica de e. e. cummings na tradução de Augusto de Campos*. 01/05/2006 134 f. Mestrado em LINGÜÍSTICA APLICADA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ, FORTALEZA Biblioteca Depositária: Biblioteca Central – UECE. Orientadora: Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves.

NEVES, Marcus Vinicius Marvila das. *Entre campos: a música de invenção na poética de Augusto de Campos*. 01/07/2010 134 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, VITÓRIA Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFES. Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

PAIXÃO, Claudia Regina. *Televisão e música popular na década de 60: as vozes conflitantes de José Ramos Tinhorão e Augusto de Campos*. 23/08/2013 147 f. Mestrado em COMUNICAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO (BAURU), Bauru Biblioteca Depositária: UNESP BAURU. Orientador Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões.

PEREIRA, Cristina Monteiro de Castro. *O tempo enquadrado de Augusto de Campos - Um lance caleidoscópico de dados*. 01/12/2003 93 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Banco de Dissertações e Teses da Pós-Graduação em Letras. Orientadora: Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez. (NDCO)

PINTO, Tainá Hilana Oliveira. *A condensação entre poesia e trauma: um percurso com Augusto de Campos e Jorge Luis Borges*. 01/08/2012 152 f. Mestrado em PSICOLOGIA CLÍNICA E CULTURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASÍLIA Biblioteca Depositária: UnB. Orientadora: Profa. Dra. Tânia Cristina Rivera.

SALOMÃO, Douglas Fiório. *Um enlace de três: Augusto, Ana e Arnaldo à luz da visualidade*. 01/05/2009 164 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, VITÓRIA Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Ufes. Orientador: Prof. Dr. Lino Machado.

SANTOS, José Eduardo Gonçalves dos. *Silêncio & Negação na obra recente de Augusto de Campos*. 17/08/2018 188 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, Recife. Biblioteca Depositária: UFPB. Orientadora: Profa. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

SILVA, Júlio Cesar De Abreu e. *Os perfilogramas de Augusto de Ccampos edição, design, poética*. 15/01/2015 124 f. Mestrado em ESTUDOS DE LINGUAGENS Instituição de Ensino: CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: Campus I. Orientador: Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva. (NDCO)

SILVA, Pedro dos Santos. *Modos de presença da materialidade midiática na poética de Augusto de Campos*. 01/12/2011 140 f. Mestrado em COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO Biblioteca Depositária: PUC/SP. Profa. Dra. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira.

SITTA, Emerson Roberto De Oliveira. *João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos: dois poetas engenheiros*. 01/04/2009 100 f. Mestrado em LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO Biblioteca Depositária: PUC-SP. Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

SOUSA, Maria das Neves Augusto Alencar de. *Sinestesia e Indeterminação na Poesia Rimbaudiana Traduzida para o Português*. 01/08/2009 129 f. Mestrado em LINGÜÍSTICA APLICADA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ, FORTALEZA Biblioteca Depositária: Biblioteca Central. Orientadora: Profa. Dra. Soraya Ferreira Alves. (*Tradução por Augusto de campos de alguns poemas de Rimbaud*)

SOUZA, Ana Helena Barbosa B. *A tradução dos poetas metafísicos ingleses por Augusto de Campos*. 01/04/1993 197 f. Mestrado em LETRAS (TEORIA LITERARIA E LITERATURA COMPARADA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: USP. (NDCO)

SOUZA, Gilda Sabas de. *Antilira de Augusto de Campos: leituras de invenções poéticas*. 01/05/2006 116 f. Mestrado em LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, SÃO PAULO Biblioteca Depositária: PUC-SP. Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira.

TORRES, Ana Maria Ferreira. *A concretude do silêncio nas traduções de Augusto de Campos de poemas de Rilke*. 28/05/2021 170 f. Mestrado em LETRAS: LINGUÍSTICA E TEORIA LITERÁRIA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ, Belém Biblioteca Depositária: UFPA. Orientadora: Profa. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães.

VASCONCELOS, Raíra Costa Maia de. *Augusto de Campos e o labirinto verbivocovisual de Poetamenos*. 2012. 81 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (JOÃO PESSOA), João Pessoa Biblioteca Depositária: UFPB. Orientador: Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto.

WATANABE, Edna Atsue. *Vozes das Formas na Poesia Concreta do Grupo Noigandres*. 01/06/2009 116 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO, SÃO PAULO Biblioteca Depositária: Biblioteca do Instituto de Artes. Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.