

CLIP-POEMAS DE AUGUSTO DE CAMPOS: POR UMA POESIA AINDA MAIS CONCRETA

Verônica Daniel Kobs*

 <https://orcid.org/0000-0003-0108-160X>

Como citar este artigo: KOBBS, V. D. Clip-poemas de Augusto de Campos: por uma poesia ainda mais concreta. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 3, p. 1-16, set./dez. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETDO16137

Submissão: 26 de maio de 2023. **Aceite:** 29 de agosto de 2023.

Resumo: Comparando a poesia concreta ao formato de clip-poemas, considerado, hoje, um cibertexto, este artigo objetiva analisar nove produções de Augusto de Campos: “Luxo”, “TVgrama 2”, “Ininstante”, “Sem saída”, “O pulsar”, “Criptocardiograma”, “Pessoando”, “SOS” e “Cidade / city / cité”. A fim de apresentar o movimento efetivo, as relações interartísticas e os efeitos de animação como vantagens do ambiente digital e das hipermídias, os vídeos analisados também irão demonstrar que a computação gráfica possibilita a potencialização dos ideais concretistas que vigoraram na poesia brasileira dos anos 1950. Quanto ao referencial teórico, serão utilizados conceitos de autores como Julio Plaza, Cyril Barret, Lúcia Santaella, entre outros.

Palavras-chave: Augusto de Campos. Poesia concreta. Literatura digital. Intermidialidade. Cibertexto.

* Centro Universitário Campos de Andrade (Uniandrade) e FAE Centro Universitário, Curitiba, PR, Brasil. E-mail: veronica.kobs@uniandrade.edu.br

INTRODUÇÃO

Este artigo pretende analisar clip-poemas¹ de Augusto de Campos sob três perspectivas, as quais, por sua vez, justificam a divisão do trabalho em três seções. Dessa forma, na primeira delas, será demonstrado que os textos digitais – “Luxo”, “TVgrama 2”, “Ininstante” e “Sem saída” – aprofundam e aperfeiçoam os ideais da poesia concreta de 1950, os quais se caracterizavam principalmente pela síntese, pela combinação entre imagem e palavra (em alguns casos), pelo aspecto morfológico (que, quando alterado, resultava em sentidos variados) e pela ruptura com a linearidade do verso. Na segunda seção, alinhadas com o conceito de convergência, inerente às hipermídias de hoje, como o computador e o *smartphone*, as análises dos cliques “O pulsar”, “Criptocardiograma” e “Pessoando” irão privilegiar a relação da literatura com outras artes, especificamente com a música e a fotografia. Além disso, esses processos de cruzamento serão associados aos efeitos de movimento, propiciados pela computação gráfica e pelo formato de vídeo. Na terceira parte do trabalho, os cibertextos “SOS” e “Cidade / city / cité”, de Augusto de Campos, serão discutidos com base nos conceitos de tradição e tecnologia, a fim de apresentar o diálogo proposital entre recursos tecnológicos de ontem e hoje.

Como referencial teórico, destacam-se principalmente os estudos de Julio Plaza, Cyril Barret e Lúcia Santaella, entre outros autores. Além disso, são feitas comparações entre o manifesto da literatura digital, lançado em 2012, e os manifestos concretistas publicados na segunda metade do século XX. No que se refere aos vídeos analisados, vale mencionar que, enquanto alguns são disponibilizados no canal oficial do autor no YouTube (“Luxo”, “TVgrama 2”, “Pessoando” e “Cidade / city / cité”), outros, já inativos no site de Augusto de Campos (www.augustodecampos.com.br), foram devolvidos à circulação no canal do Observatório da Literatura Digital Brasileira, no YouTube (“Ininstante”, “Sem saída”, “Criptocardiograma” e “SOS”). Quanto ao vídeo “O pulsar”, a divulgação é feita por fãs e apoiadores da poesia visual, em canais independentes.

Levando em conta que os clip-poemas também são cibertextos, chamados simplesmente de *vídeos* ou, ainda, de *videopoemas*, faz-se necessária uma breve contextualização acerca desses dois formatos. A cibertextualidade está, hoje, intrinsecamente relacionada ao computador e à internet. Sendo assim, o cibertexto é um conceito que abrange as produções que, em sua criação, utilizam recursos e ferramentas computacionais. Em linhas gerais, isso diferencia um cibertexto dos textos tradicionais, publicados no formato impresso. Neste artigo, o cibertexto aparece associado ao termo *poemática*, de Antônio Risério (1998), como se verá na seção “Palavra em movimento: da morfologia à semântica”, e à ideia de *literatura ergódica*, defendida por Espen Aarseth (2006) e mencionada na segunda parte das análises dos clip-poemas de Augusto de Campos.

Quanto ao videopoema, conforme afirma a pesquisadora Denise Guimarães (2007, p. 51-52), esse formato começou a ganhar espaço “no Brasil e em Portugal, desde os anos 80, quando ocorrem algumas experiências pioneiras com a poesia nas telas dos computadores ou das televisões [...]”. Posteriormente, nos anos 1990, o projeto intitulado *Vídeo poesia*, desenvolvido na Universidade de São

1 O termo *clip-poema* foi adotado em conformidade com a classificação usada no site oficial do autor: www.augustodecampos.com.br

Paulo, apresentou criações de autores influentes nas áreas de poesia visual e tecnologias: “*Bomba e SOS*, de Augusto de Campos, *Parafísica e Crisantempo*, de Haroldo de Campos, *Femme*, de Décio Pignatari, *Dentro*, de Arnaldo Antunes, e *O arco-íris no ar curvo*, de Julio Plaza” (Guimarães, 2007, p. 55).

Por fim, é preciso enfatizar que os clip-poemas apresentados e analisados neste estudo não se restringem aos temas e aos recursos comentados em cada seção. Em vez disso, é perceptível a recorrência de inúmeros aspectos, tais como o aproveitamento do espaço, o uso de cores contrastantes, a análise da palavra a partir de seus morfemas, entre muitos outros, o que consolida o projeto estético do autor.

PALAVRA EM MOVIMENTO: DA MORFOLOGIA À SEMÂNTICA

Com o advento do computador e da internet, vários poemas de Augusto de Campos ganharam movimento real, transformando-se em clip-poemas. De fato, a espacialidade, aliada ao movimento, caracteriza a maioria dos cibertextos, diferenciando-os das produções impressas, que ficavam restritas à bidimensionalidade da página: “a poesia atual entrou na paisagem eletrônica. [...] agora se trata de [...] uma rede, de uma infraestrutura composta por computadores, cabos e transmissores [...]” (Santaella, 2010). Nesse novo contexto, as experimentações de Augusto de Campos, que sempre buscavam exceder os limites da página e do conceito tradicional de livro, passaram a contar com ferramentas e recursos mais adequados, tanto no processo criativo quanto na divulgação dos textos. Conforme propõe Antônio Risério (1998, p. 126, grifo do autor), esse novo tipo de literatura enquadra-se na categoria de “*poemática* (poesia + informática)”, que o autor define desta forma: “Não penso em poema digitado *no* computador, mas em poema feito *do* computador [...]. O que está em tela, portanto, é o texto submetido a procedimentos específicos da nova tecnologia da computação gráfica”.

Os efeitos visuais e sonoros que podem ser utilizados em um clip-poema realçam características fundamentais da produção artística de Augusto de Campos. Em *Poemobiles* (1974), por exemplo, o autor reuniu vários poemas-objetos feitos em colaboração com Julio Plaza desde o final da década de 1960. Cada texto dessa publicação tinha como meta o volume e a profundidade das formas, além da espacialidade da palavra, de modo a obter uma nova ordem na aparente desordem da página, de onde surgiam textos em poliedros. No entanto, na era digital, todo o processo manual, que envolvia não apenas a escrita poética, mas também recortes e dobraduras, passou a ser desenvolvido pela máquina, por meio de recursos oferecidos pela computação gráfica com base no código binário, além de cálculos e amostragens.

Da mesma maneira, os poemas concretos do autor, que se filiavam à estética da *op art*, ganharam movimentos reais. Segundo Cyril Barret (2000, p. 184, grifo do autor), embora a *op art* seja um tipo de arte cinética, ela apenas sugere movimento: “uma obra de Arte Op [...] não *representa* movimento: dá uma *impressão de que realmente se movimenta*”. Pelo modo de dispor as letras e as palavras na página, rompendo com a linearidade do verso, os poetas concretistas investiam na cinese, mas sem poder realizá-la de modo pleno. O livro físico restringia as possibilidades. Entretanto, na literatura digital, o movimento dina-

mizou ainda mais os poemas que já demonstravam certa tendência ao formato videográfico.

Em entrevista concedida a pesquisadores da Universidade de Yale, em 1995, Augusto de Campos fez um breve comparativo entre dois momentos da poesia concreta: em 1950, quando ela surgiu como forma poética revolucionária; e em 1980-1990, quando se consolidou como influência para a poesia contemporânea:

As obras dos anos 80/90 são [...] mais livres [...] e [...] participam mais intensamente do desafio das novas tecnologias, que conduzem aos poemas digitalizados, à animação gráfica e sonora, aos processos multimídia e à intermídia. Nesse sentido, os “wishful thinkings” dos anos 50 se materializam agora nos computadores, espaço congenial para as aventuras “verbivocovisuais” (Campos, 1995).

Como se vê, o autor reconhece que os avanços tecnológicos possibilitaram a potencialização e o enriquecimento do projeto estético delineado pelo trio concretista no início do movimento. Por essa razão, neste artigo, os clip-poemas são apresentados como versões digitais de textos publicados anteriormente, no formato impresso, ou como textos originais, garantindo, em ambos os casos, a inserção da literatura no ambiente cibernético. Evidentemente, nesse processo de utilização da nova mídia, a maioria das características de estilo do autor, as quais mantêm estreita relação com o Concretismo de 1950, é mantida. Portanto, prevalecem as associações entre forma e conteúdo, privilegiando a palavra, desmontada e remontada, a fim de gerar novos vocábulos e diferentes sentidos, tal como constava no manifesto da poesia concreta:

o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades [...] (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 44).

A poesia concreta coloca o poema sob o foco de uma consciência rigorosamente organizadora [...]: palavra, sílaba, fonema, som, [...] constelações semânticas precipitadas em cadeia e consideradas simplesmente do ponto-de-vista do material [...] (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 51, grifo dos autores).

Entretanto, a mudança de suporte, pelo fato de permitir o uso de programas que facilitam a manipulação da forma e a edição das imagens, além de possibilitar o acréscimo do movimento e de efeitos sonoros, oferece um novo campo para a escrita, assim como exige um posicionamento distinto por parte do público, desafiado a aceitar uma configuração diferenciada para o texto literário: “Na tela do vídeo ou do computador, as palavras se encontram livres das amarras tradicionais, [...] articuladas através de procedimentos sintáticos jamais sequer imaginados nos modelos convencionais de escritura” (Machado, 2003, p. 219).

O poema “Luxo”, publicado em livro impresso em 1965 e posteriormente adaptado ao formato de clip-poema, constitui um exemplo dessa “poesia migrante”, que, segundo o crítico Jorge Luiz Antonio (2005, p. 14), objetiva “fazer uma releitura, no meio digital, [...], aproveitando uma certa ‘vocação’ digital, ou seja, aqueles fazeres poéticos que já prenunciavam o uso das tecnologias”. A versão digital de “Luxo” pode ser visualizada neste *link*: https://www.youtube.com/watch?v=yM8h9Ak5_tw3. A animação gráfica e a declamação foram feitas

2 No texto original, o trecho citado inicia-se com letra minúscula.

3 Nas três seções deste artigo, optou-se por disponibilizar os *links* de acesso aos clip-poemas em vez das imagens, atendendo a

pelo próprio autor e o tratamento sonoro coube a Cid Campos⁴. No formato de clipe, imagem e voz contrastam, pois, no início, a palavra *luxo* não pode ser vista por inteiro na tela, ao passo que pode ser ouvida nítida e repetidamente. Porém, no meio do vídeo, o som da palavra *lixo* insinua-se, em tom baixo e de modo distorcido. Com o tempo, o termo *LIXO*, grafado com letras maiúsculas, inscreve-se totalmente no centro da tela, distanciando-se da vista do leitor. Ao final do texto, a palavra, à medida que tem seu tamanho cada vez mais reduzido, vai se tornando o único som audível, sobrepondo-se completamente ao som do vocábulo *luxo*.

Na adaptação digital, a sonoridade e o movimento, aliados aos efeitos de proximidade e distanciamento da palavra em relação ao olhar do leitor, aprofundam o sentido do texto, já que a repetição oral do termo *luxo* acaba por desgastá-lo, tornando-o algo trivial, até ser desinvestido de sua aura. Do luxo, então, faz-se o lixo. Por outro lado, permanece o contraste entre o fundo da página/tela e a cor das letras, assim como o tipo de fonte utilizada (Algerian) também é mantido. Nesse aspecto, considerando que dezenas de palavras *luxo* formam a palavra *lixo*, tanto o poema impresso quanto o clip-poema são enquadrados na categoria de “infopoesia”, cujo conceito é a “produção de imagens com palavras” (Guimarães, 2007, p. 90). No entanto, o texto de Augusto de Campos investe ainda mais na criatividade e na construção de sentido, porque a imagem resulta em uma oposição (*luxo vs. lixo*), que é decorrência da troca de uma letra apenas, mas que altera completamente o sentido.

O poema “TVgrama 2”, publicado originalmente em 1979, ganha uma versão digital nos anos 1990 (<https://www.youtube.com/watch?v=4CWZko9vJjo>), a qual também se destaca pelo acréscimo sonoro, resultando em um vocábulo sussurrado repetidamente, como ocorreu em “Luxo”. Contudo, nesse clip-poema, a palavra em destaque é *TV*, que aparece inscrita em relevo, na cor azul, sobre o fundo branco da tela. Para fazer jus ao título do texto, os versos propõem anagramas, sugerindo palavras que se assemelham à sonoridade de *TV*, lançando mão de aliterações (repetição das consoantes *t* e *v*), assonâncias (repetição da vogal *e*) e paronomásias, como a que é usada neste verso: “SOBREAS TELHAS VELHAS” (Campos *et al.*, 2010c). Além disso, as sílabas de uma palavra frequentemente se associam ao vocábulo anterior ou posterior, alterando a estrutura morfológica e o sentido (“SOBREAS”).

Cruzando sons, palavras e imagens, esse clip-poema investe na simultaneidade, já que a escrita surge na tela ao mesmo tempo que o termo *TV* é pronunciado dezenas de vezes. A fim de consolidar esse aspecto híbrido, Augusto de Campos explora a interculturalidade ao utilizar o bem-te-vi, ave brasileira, e a cotovia, pássaro de origem europeia. Essa dualidade justifica-se pelo fato de os dois substantivos que designam as aves apresentarem as letras *t* e *v*, por correspondência à *TV*.

Outro detalhe que consolida essa aproximação é a intertextualidade, tendo em vista que o poeta brasileiro empresta alguns versos do século XII, de autoria do trovador provençal Bernart de Ventadorn. Aliás, é por essa razão que as co-

dois propósitos específicos: incentivar a interatividade, convidando o leitor-internauta a navegar na rede para experimentar os efeitos dos textos no ambiente digital; e respeitar as características dos cibertextos aqui analisados, os quais privilegiam o movimento (e não a imagem estática).

4 Cid Campos é filho de Augusto de Campos e parceiro frequente do autor nas experimentações digitais.

tovias são “ENTREOU VIDAS APENAS” (Campos *et al.*, 2010c), enquanto os “BENTEVIS NAS ANTENAS” (Campos *et al.*, 2010c) ganham destaque no clip-poema, porque aparecem no verso final e também na última cena, que consolida a presença da ave brasileira, voando e pousando nas antenas de TV. Analisando essa junção que se faz entre os signos verbais e imagéticos, observa-se um caráter de redundância, já que a imagem representa, de modo figurativo, o mesmo sentido dado pela palavra: “A imagem é [...] integrada ao texto. A relação texto-imagem se encontra aqui entre redundância e informatividade” (Santaella; Nöth, 1998, p. 54). Lúcia Santaella e Winfried Nöth (1998, p. 55) utilizam também os termos “complementaridade” e “determinação recíproca” para fazer referência a esse processo, que propõe uma expressão artística calcada na intersemiotividade: “A vantagem da complementaridade do texto com a imagem é especialmente observada no caso em que conteúdos de imagem e palavra utilizam os variados potenciais de expressão semióticos de ambas as mídias”.

O princípio norteador da poesia concreta, que conjuga os aspectos morfológicos e semânticos das palavras, é uma constante na obra de Augusto de Campos. No formato impresso, uma obra que utiliza esse cruzamento de modo bastante significativo é *Colidouescapo* (1971). Nesse livro-objeto, não só as palavras se decompõem. As páginas são dobradas e avulsas, permitindo que o público manuseie todas elas como se fossem cartões. Dessa forma, a leitura ganha um aspecto lúdico, instituindo uma espécie de jogo, no qual as palavras e o leitor são os protagonistas. Quanto aos clip-poemas discutidos até aqui, esse processo criativo pode ser demonstrado principalmente a partir dos pares “LIXO” / “LUXO” e “TV” / “BEMTEVI”. Porém, há outros textos digitais que utilizam o mesmo recurso composicional. Em “Ininstante” (1999), disponível no *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=uLQ-7qAGf8>, as palavras surgem nas cores vermelho, amarelo, azul e verde sobre a tela preta. A fim de representar no vídeo, a rapidez de um instante, vários vocábulos aparecem na tela – divididos em quatro partes, mas sem obedecer ao padrão silábico gramatical. Essa estrutura peculiar possibilita que, trocando somente as duas primeiras letras, a palavra “in / st / an / te” dê lugar a “ba / st / an / te” e a “re / st / an / te” (Observatório da Literatura Digital Brasileira, 2021a, grifo nosso). Além disso, a associação entre morfologia e semântica é realçada ao final do clip-poema, quando o vocábulo *infinito* se sobrepõe à palavra-título, *ininstante*, oferecendo nova possibilidade semântica e gerando dúvida: afinal, *ininstante* significa um *não instante* (devido ao uso do prefixo *in-*, que pode indicar negação) ou *ininstante* é um *instante infinito* (= *infinito* + *instante*)?

As cores fortes, em contraste com a tela preta, também são usadas em “Sem saída” (<https://www.youtube.com/watch?v=BgxxZHisCzI>), que se inicia com os seguintes versos: “A estrada é muito comprida / O caminho é sem saída” (Observatório da Literatura Digital Brasileira, 2021b). Como nos demais clip-poemas, o movimento reforça o significado das palavras, de modo que, nesse exemplo, a moldura da tela serve de obstáculo ou entrave, impedindo que os versos sigam adiante. Tentando buscar uma saída, os versos aparecem e desaparecem na tela, inscrevendo-se em todas as direções: da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo e de baixo para cima. Em uma ocasião, a escrita é feita do fim para o começo: “As variações de procedimento [...] tendem agora a crescer com as facilidades, enriquecimento qualitativo e movimentos dinâmicos que os computadores [...] oferecem aos novos *designers* da linguagem” (Santaella; Nöth, 1998, p. 71).

Essa dinamicidade do texto passa a sensação de dúvida, como se alguém não tivesse certeza sobre o caminho a seguir e precisasse testar todas as estradas viáveis. Portanto, os versos sinuosos, em movimento constante, comprovam que, de fato, não há saída. Inclusive, isso permite que o público se identifique com o eu lírico, que, em determinado momento, constata: “Não posso ir mais adiante” (Observatório da Literatura Digital Brasileira, 2021b). Devido a isso, pode-se afirmar que a relação entre os signos verbal e imagético é de “coexistência” ou “relais”, em que “a palavra está inscrita na imagem” (Santaella; Nöth, 1998, p. 56). A consequência dessa estreita combinação é que “a atenção do observador é dirigida [...] da imagem à palavra e da palavra à imagem” (Santaella; Nöth, 1998, p. 55).

Outra peculiaridade desse clip-poema é o modo como os versos se inscrevem na tela, simultaneamente à leitura, com o intuito de provocar um efeito similar ao da escrita ao vivo. Além disso, para fazer o leitor experimentar a dificuldade de achar uma saída, os versos são escritos em uma letra pouco legível, que se confunde com formas geométricas. Adensando ainda mais esse desafio, o ritmo do texto é bastante rápido, seguindo o padrão do clip-poema “Ininstante”. Aliás, a paleta de cores também é parecida, com exceção do ocre, do cor-de-rosa e de um tom de verde mais claro; afinal, em “Sem saída”, o colorido precisou ser intensificado, a fim de representar mais vielas e caminhos percorridos. Ao final, repetindo o procedimento adotado em outros clip-poemas, todos os versos inscrevem-se sobrepostos na tela, que se torna multicolorida, enquanto o leitor pode ouvir a declamação, também sobreposta, de cada verso-caminho que tentou percorrer. Mais uma vez, o movimento e a sonoridade contribuem para diferenciar o suporte digital do livro impresso. Entretanto, em outras obras de Augusto de Campos, esses recursos deixam de ser apenas um efeito especial, sinalizando um diálogo efetivo entre a literatura e outras artes, como a música e a fotografia, tal como será demonstrado na próxima seção deste artigo.

LITERATURA DIGITAL INTERARTÍSTICA E INTERSÍNICA

No manifesto da literatura digital, publicado em 2012, os autores destacam a presença da palavra e o formato de “video-arte”, chamando a atenção para as três principais características da cibertextualidade: “1. [...] obra literária feita especialmente para mídias digitais, impossível de ser publicada em papel; 2. [...] busca criar uma *nova experiência de leitura* para o usuário; 3. [...] requer um *novo tipo de texto e de autor*” (Spalding; Mello; Kayna, 2012, grifos dos autores).

Na transição da página para o formato videográfico, as obras são transformadas em produtos audiovisuais, e, por esse motivo, é natural que necessitem de sons e imagens, a fim de complementar o signo verbal. Do universo dominado pela palavra, o texto insere-se em um território híbrido, não apenas representado pelo clip-poema, mas também pelo computador, considerado uma hipermídia, na qual todas as artes convivem e convergem. Nesse sentido, institui-se uma nova “prática crítico-criativa, [...] como diálogos de signos, [...] como síntese e re-escritura [...], como trânsito de sentidos, como transcrição de formas na historicidade” (Plaza, 2003, p. 209).

Por meio do video-arte ou clip-poema, opera-se a “fusão” ou “síntese”, agregando “diferentes formas de mídias em um contexto institucionalizado”⁵ (Schröter, 2012,

5 No original: “The terms ‘media synthesis’ or ‘fusion’ only make sense if they are regarded as spatio-temporal simultaneous

p. 20, grifo do autor). Denominado “intermedialidade sintética”⁶ (Schröter, 2012, p. 16), esse processo também é estudado por Giselle Beiguelman (2003, p. 22), que o batiza de “fusão dinâmica”, esclarecendo que o formato videográfico, quando associado à literatura, “aponta para novas formas de literariedade”.

De modo a consolidar essa síntese, a versão digital do poema “O pulsar” (1984), disponível em; https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc&list=RDHlgkz-g-ukc&start_radio=1, resulta da parceria do escritor Augusto de Campos com o cantor Caetano Veloso. Excedendo os limites do texto literário, nesse clip-poema a música desempenha papel fundamental, usando o ritmo e a entonação como elementos tradutores dos círculos e das estrelas, formas que substituem, respectivamente, as letras o e e no texto. Os símbolos têm diferentes tamanhos, os quais correspondem à entonação usada pelo cantor ao pronunciá-los. Círculos e estrelas pequenas correspondem às vogais o e e num tom mais baixo, ou apenas sussurradas. Contudo, a música não se limita ao uso da voz e da melodia. Na segunda metade do clip-poema, um som instrumental retoma os versos, inserindo pontos de *stress* nas vogais que correspondem aos símbolos.

No que se refere à relação interartística com a música, “O pulsar” (1984) é considerado o ponto de partida, justificando a escolha de Augusto de Campos pelo clipe para produzir e divulgar suas obras no universo digital. Posteriormente, em 1995, Augusto e Cid Campos lançaram um CD-livro intitulado *Poesia é risco*. Um ano depois, Augusto de Campos, juntamente com outros autores concretistas, participou do projeto UbuWeb, dedicando-se à adaptação de poemas visuais para o formato MP3. Outro aspecto fundamental para esse quesito é que, nos clip-poemas do autor, a sonoridade é uma constante, ao contrário das obras de outros artistas, que se contentam com a inserção do movimento em seus cibertextos. Por essas razões, o escritor criou o termo *poemúsica*, que, em 2010, no Rio de Janeiro, deu nome a um *show*, resultado do encontro do poeta com os músicos Cid Campos e Adriana Calcanhotto. Nesse contexto, vale ressaltar que tanto o uso das novas tecnologias como a proximidade com outras artes alçaram a poesia concretista do autor a outro *status*, mais adequado ao cenário atual:

[...] em grande parte da arte contemporânea, os recursos tecnológicos propiciam uma investigação criativa, tanto dos meios quanto dos processos, auxiliando a desenvolver visões mais adequadas ao mundo pós-moderno, uma vez que liberam os artistas do atrelamento a modelos e conceitos preexistentes. [...] tal liberdade, inclusive, pode viabilizar interessantes trocas signíficas entre arte e tecnologia (Guimarães, 2007, p. 39).

Graças a esses intercâmbios, Augusto de Campos, aos 92 anos, continua produzindo e ainda é considerado uma referência no cenário da poesia contemporânea, despertando, inclusive, o interesse das gerações mais novas.

Pelo fato de “O pulsar” unir a literatura à música, era de se esperar que esse caráter interartístico dificultasse a leitura e a interpretação. No entanto, ocorre justamente o oposto: a versão digital é facilitada, porque a parte vocal do texto já revela as associações e/estrela e o/círculo. Dessa forma, tal como ocorre na maioria das adaptações, o texto-base (que, no caso em questão, se refere ao formato impresso) é (re)interpretado. Portanto, todo adaptador é, antes de tudo,

presentation and reception of different media forms in an institutionalized frame”.

6 No original, “synthetic intermediality”.

um leitor, e, por essa razão, o poema, originalmente construído como se fosse um criptograma, tem seus enigmas principais decifrados na declamação de Caetano Veloso.

Apesar dessa relativa facilitação, coerente com o formato de clip-poema, os símbolos piscam alternadamente na tela, em sincronia com a música: “O texto se expande, contrai-se, dá voltas. As palavras pulsam, esticam-se e encolhem, [...] aproximando-se de uma escritura ergódica, aquela que demanda esforços não-triviais de produção [...]” (Beiguelman, 2003, p. 39-40). A fim de completar essa afirmação, é necessário retomar o conceito de Espen J. Aarseth (2006, p. 19-20), para quem a literatura ergódica exige “diligências fora do comum para permitir ao leitor percorrer o texto”.

Sem dúvida, o fato de apresentar um poema no formato de clipe impõe muitos desafios ao leitor, e o principal deles é a instituição de um novo tipo de texto literário, que conjuga a palavra ao movimento real e à sonoridade. Se nas décadas de 1980 e 1990, essa atitude era considerada pioneira e inusitada, estudos recentes oficializam o novo *status* do texto, lembrando que este não se restringe mais à palavra escrita. Em 2005, a pesquisadora Sandra Regina Ramalho e Oliveira publicou o livro *Imagem também se lê*, e dez anos depois, em parceria com Airton Jordani Jardim Filho, a autora ampliou ainda mais o território do texto, destacando “a importância da leitura [...] no seu sentido amplo, imagens [...] sons, palavras escritas, gestos, cheiros ou gostos” (Oliveira; Jardim Filho, 2015, p. 159).

Esse caráter múltiplo, que conjuga signos distintos, é privilegiado no clipe “O pulsar”. No entanto, isso não revela apenas uma relação interartística. Essa pluralidade é natural na mídia videográfica e também no uso do formato de criptograma, por meio dos símbolos de círculos e estrelas. Conforme mencionado anteriormente, essas figuras propõem um enigma que se mantém apenas na versão impressa. Para conseguir desvendá-lo, o público precisa interpretar a chave léxica, que, em alguns poemas visuais, era dada por meio de legendas. No entanto, em “O pulsar”, não há dicas. O leitor deve estabelecer várias hipóteses de preenchimento a fim de elucidar cada símbolo, levando em conta o princípio da identidade ou da correspondência. Segundo Philadelpho Menezes (1991, p. 75), a chave léxica é bastante frequente nos poemas semióticos, nos quais há “uma colagem de significados representados pelas figuras, que não gera sentidos claramente inteligíveis ou interpretáveis”. Como resultado, “o nível semântico é convencionado pela chave léxica [...], onde se dá a codificação” (Menezes, 1991, p. 75). Seguindo esse padrão, mas mantendo o sentido do texto como incógnita, o clip-poema “Criptocardiograma” (2021d; <https://www.youtube.com/watch?v=cDRV9NtNkh0>) apresenta as letras do alfabeto ao lado do poema, como um convite à interação e ao jogo:

O desenho do signo visual determina a sintaxe, o desenvolvimento concatenado das formas visuais, mas por ser uma cadeia de formas esvaziadas de sentido toda informação para leitura conceitual se dá de modo postíquo e por uma contínua realimentação com base no dado anexo e suplementar do poema (a chave léxica) (Menezes, 1991, p. 75).

Entretanto, o texto exige que o leitor conheça várias línguas ou que seja observador para traçar correspondências viáveis entre todos os símbolos, desde os

mais diferentes entre si (coração, faca, dado, flor e mão escrevendo) até aqueles que se assemelham (coração, coração invertido e coração com círculo). Com base nessa estrutura, pode-se classificar “Criptocardiograma” como uma “montagem intersignica”, que, segundo Philadelpho Menezes (1991, p. 162), “está condicionada à ruptura com as estruturas de interpretação que [...] são predominantes culturalmente [...]”.

O texto apresenta a palavra *coração* em línguas distintas, razão pela qual o clipe faz uso da cor vermelha sobre o fundo branco, remetendo o leitor ao jogo de baralho, mais especificamente ao naipe de copas. Enquanto as demais obras digitais de Augusto de Campos, conforme mostra a escala de Francis Kretz, apresentada por Marcelo Spalding (2018), atingem somente o “grau zero” em termos de interatividade, porque permitem comandos simples do leitor, como ligar, desligar e pausar, o clip-poema “Criptocardiograma” ganha destaque, propondo um tipo de interatividade mais avançado, o “de criação” (Spalding, 2018), já que o público, ao tentar decifrar os símbolos, transforma-se em coautor do texto.

Essa combinação protagonizada pela literatura e pelo aspecto lúdico do criptograma, aliada à mídia videográfica, resulta em um texto que se apresenta de modo breve, mas que exige uma interpretação mais apurada. Portanto, em certo sentido, esse clip-poema está alinhado com alguns princípios norteadores da poesia concreta, tais como: “a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como ideia básica” (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 41). Aliás, é importante atentar para o caráter simbólico do ideograma e do criptograma, os quais contrariam o caráter discursivo da escrita alfabética, em nova consonância com a estética concretista: “Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 21).

Protagonizando outra relação interartística, agora entre a literatura e a fotografia, o clip-poema “Pessoando” (2010b; <https://www.youtube.com/watch?v=Xe0D0jnv9y4>), de 1996, é uma homenagem a Fernando Pessoa. No texto, o escritor português é trazido de volta à vida por meio da animação gráfica, que movimenta sua imagem, estampada em uma fotografia. Nesse processo, popularmente conhecido como cinemagrafia, são usados programas específicos que oferecem ferramentas para movimento, edição e montagem de imagens, resultando em pequenos vídeos. A diferença entre esse tipo de produto e o vídeo propriamente dito é a natureza. A cena é gerada a partir de uma foto (imagem estática). Portanto, não há filmagem. Modernamente, existem aplicativos que possibilitam esse efeito. Alguns são mais simples, como o Remin e o MyHeritage Deep Nostalgia, mas há também aqueles mais sofisticados: o Zoetropic exige que o usuário defina os campos da imagem que devem ser movimentados e as áreas que devem permanecer estáticas, além de permitir as escolhas do tipo e da direção do movimento; já o VSDC possibilita ao usuário definir o percurso e a velocidade do movimento e se haverá ou não efeitos de giro.

Devido ao uso dessa tecnologia, que usa como base uma arte estritamente visual (a fotografia), nesse clip-poema a imagem é superior ao signo verbal “e, portanto, o domina, já que ela é mais informativa do que ele” (Santaella; Nöth, 1998, p. 54). Isso se deve ao fato de o signo imagético apresentar os elementos centrais da narrativa – o personagem e o cenário. Dessa forma, constata-se que,

“sem a imagem, uma concepção do objeto é muito difícil de ser obtida” (Santaella; Nôth, 1998, p. 54). A palavra é secundária e restringe-se à oralidade. A declamação investe na intertextualidade, pois conjuga dois trechos de capítulos distintos da obra *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa: “Milímetros (sensações ou coisas mínimas)” e “Trovoada”, respectivamente. No texto pessoano, o personagem anda pela cidade, em um cenário que mistura realidade e sonho, razão pela qual o indivíduo percebe-se fora de si e fora de seu próprio tempo. Esse contexto dialoga com o clip-poema de Augusto de Campos, que ultrapassa os limites da racionalidade ao animar o inanimado. Coerente com essa ideia, o vídeo se encerra com a foto de Fernando Pessoa, que se multiplica na tela, ora manchada e desgastada pelo tempo, ora restaurada, recuperando a cor e a nitidez. A homenagem de Augusto de Campos a Fernando Pessoa pode ser justificada pelo fato de ambos os autores, cada um em sua época e a seu modo, exaltarem as tecnologias e o ambiente citadino, temas que serão discutidos na última seção deste estudo.

DO CÓDIGO MORSE À INTERNET DISCADA

Embora os clip-poemas façam uso da computação gráfica, Augusto de Campos retoma frequentemente o conceito de tradição, em homenagem às tecnologias do passado. Em “SOS” (2021c; <https://www.youtube.com/watch?v=GXi6YNo2vYo>), por exemplo, lançado em 2000, as letras inscrevem-se aos poucos na tela, começando pela vogal o. O texto vai se completando ao som de uma transmissão de código Morse. Em outro movimento, as palavras desaparecem e voltam a surgir aos poucos, com ênfase na palavra *eu*, que se apresenta em várias línguas, no círculo externo. Posteriormente, as demais palavras formam círculos internos, que giram em movimentos contrários. Esse tipo de animação aperfeiçoa o princípio concretista que pregava a ruptura com o formato tradicional de verso e o aproveitamento da página em branco: “POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO” (Campos; Campos; Pignatari, 1975, p. 45).

Quanto ao sentido, o clipe problematiza a alteridade e os desafios da vida adulta, quando o indivíduo se vê sozinho, no controle da própria vida. A declamação, lenta e pausada, divide espaço com os toques eletromagnéticos do código Morse. Ao final, os círculos se afastam, em redemoinho, assimilados pela palavra SOS. Dessa forma, mesmo em pleno século XX, esse texto digital resgata o telégrafo, que também usava um código binário. Em resumo, traços e pontos eram combinados de maneiras variadas para transmitir mensagens geradas por ímãs e repercutidas eletronicamente por ondas sonoras (cf. Schulz, 2019). Evidentemente, o uso da linguagem criada por Samuel Morse não é aleatório, já que o telégrafo é o antecessor do telefone, o qual, por sua vez, possibilitou a invenção do videotexto e da internet. Portanto, a partir do cruzamento dos meios de comunicação novos e antigos, Augusto de Campos fortalece o vínculo entre literatura e tecnologia em “um diálogo estético mediado por máquinas [...], como uma tentativa de se evitar o desgaste da linguagem, de romper a entropia do sistema, por meio de uma variedade de experimentações” (Guimarães, 2007, p. 30).

A mesma estratégia criativa utilizada em “SOS” aparece no clip-poema “Cidade / city / cité” (2010a; <https://www.youtube.com/watch?v=G7AOGvHj6T4>)⁷. A ver-

7 O link indicado dá acesso à versão do espetáculo multimídia *Poesia é risco*, realizado em São Paulo, no ano de 1996.

são impressa, lançada em 1963, já ganhou diversas adaptações ao longo das décadas, a mais recente idealizada por Ana Lúcia Ribeiro, que, em 2014, publicou o poema em forma de livro-objeto. No clipe, é apresentado o único e longo verso que compõe o poema, formado pela justaposição do início de palavras formadas a partir do processo de sufixação. Ao todo, são 29 vocábulos relacionados ao meio urbano e que apresentam as terminações *-cidade*, *-city*, *-citê*, que correspondem respectivamente às línguas portuguesa, inglesa e francesa. Para citar apenas alguns exemplos, são usados os vocábulos *atrocidade*, *multiplicidade* e *voracidade*. Contudo, além das palavras, que descrevem e caracterizam o ambiente citadino, o vídeo usa acordes de guitarra, letreiros luminosos e outros elementos que remetem à urbanidade, especificamente à capital paulista.

Pode-se afirmar, então, que nesse clipe o movimento inerente à mídia audiovisual é realçado com o movimento de São Paulo, uma cidade que nunca dorme. Ao apresentar as diversas categorias de obras cinéticas, Cyril Barret (2000, p. 188) conceitua os vídeos como “obras que se movimentam”. Como se não bastasse esse reforço, vale enfatizar que a versão digital de “Cidade / city / citê” também inclui imagens de letreiros luminosos, que se movem de um lado a outro na tela, de modo a ilustrar outro tipo de cinese, o que abrange as “obras envolvendo luz”; afinal, “a luz é o meio mais efetivo de apresentação visual de ritmos e padrões de movimento” (Barret, 2000, p. 191). Ao longo da carreira, Augusto de Campos usou constantemente a luz como elemento cinético: “A partir de 1980, intensificou os experimentos com as novas mídias, apresentando seus poemas em luminosos, videotextos, neon, hologramas e laser, animações computadorizadas e eventos multimídia” (Campos *et al.*, 1999). Além disso, na década de 1990, o poeta fez instalações, uma delas em parceria com o músico e escritor Arnaldo Antunes, na qual poemas visuais eram apresentados em luz *néon* no céu noturno de São Paulo.

Passando agora a outros detalhes visuais e sonoros do clip-poema em análise, a declamação de Augusto de Campos é atravessada por vozes e sussurros secundários, que tentam imitar o fluxo comunicacional ininterrupto dos grandes centros. Simultaneamente, as imagens são projetadas em uma tela ao fundo, na qual se destacam os cartões perfurados de Herman Hollerith, que representam as fachadas dos prédios, com todas as luzes acesas durante a noite. Nesse aspecto, a produção de Campos dialoga com o poema “Cidade” (1982), de Ana Aly, no qual os cartões perfurados também representam edifícios iluminados. Dessa forma, as palavras que o crítico Philadelpho Menezes (1991, p. 138) usa para descrever o texto de Ana Aly, que ele inclui na categoria de “poesia da montagem intersignica”, também se mostram adequadas ao clip-poema de Augusto de Campos: “O dado intersignico se reforça nas janelas-cartão de computador, criando uma leitura de noite cibernética”.

Esses cartões influenciaram a criação do sistema mnemônico usado atualmente nos computadores e nos smartphones. Por essa razão, no clip-poema “Cidade / city / citê”, os cartões perfurados associam-se ao som da internet discada, fazendo referência ao tipo de conexão usado na década de 1990 no Brasil. Nesse sentido, o formato videográfico, a invenção de Hollerith e a internet (incluindo o conceito de hipermídia, que se destaca no século XXI) alinham-se mais uma vez, por privilegiarem a síntese. Julio Plaza (1983, grifo do autor), ao descrever o videotexto, antecessor da internet, enfatizou a criação de “uma *interface* com o leitor, que o obriga a um pensamento redutivo-esquemático e a uma

percepção rápida e espontânea”, em conformidade com os ideais concretistas, tal como mencionado na seção anterior deste artigo.

Novamente, os avanços de ontem e hoje são combinados, na produção de Augusto de Campos, para consolidar a importância da história e da tradição, as quais possibilitam as evoluções artísticas e tecnológicas. Sendo assim, o autor não abandona os princípios da poesia concreta, ao mesmo tempo que utiliza as novas mídias para aperfeiçoar e criar textos que se adaptam à nova realidade e à literatura de hoje. Ao avaliar a produção poética que se consolidou a partir de 1950, Alfredo Bosi (1998) mencionou a poesia concreta e a poesia-práxis como marcos na experimentação da forma e da linguagem. Segundo o crítico, ambos os movimentos tentavam responder a uma “cultura plural veiculada cada vez mais intensamente pelos meios de comunicação de massa” (Bosi, 1998, p. 492-493), que, já naquela época, dava destaque à Cibernética e à Teoria da Informação, ocasionando uma “sede de atualização técnica” (Bosi, 1998, p. 493). De algum modo, esse diálogo é reencenado na literatura de Augusto de Campos, que acompanha e experimenta as transformações cibernéticas, década após década, e, nesse processo, a obra do @poetamenos descobre possibilidades ainda mais criativas, demonstrando que um poema pode ser muitos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo, por meio de análises de clip-poemas de Augusto de Campos, foi demonstrado que, no universo digital, a tecnologia possibilita não somente a utilização de efeitos que dão movimento real às imagens e às palavras, mas também oferece um espaço de constante troca entre a literatura, outras mídias e outras artes. Nesses diálogos, prevalece a hibridização, resultando em processos criativos que ultrapassam os limites da literatura. Dessa maneira, novos suportes e novos recursos expressivos consolidam-se, a partir dos formatos e da linguagem do passado. No entanto, não se trata de uma substituição. Em vez disso, o novo se sobrepõe ao antigo, sem ofuscá-lo e sem desvalorizá-lo.

Entre a inovação e a tradição, os efeitos visuais e sonoros utilizados nos clip-poemas realçam características que sempre existiram na produção artística de Augusto de Campos. Portanto, as rotações, os deslocamentos e o extravasamento do território do verso e da página tornam-se reais. Mais do que nunca, a palavra passou a ser facilmente manipulada: esticada, torcida, desmontada e remontada.

Além disso, este estudo demonstrou que o caráter sintético do vídeo dá continuidade à rapidez e à riqueza de sentidos dos ideogramas, que foram usados como modelo, em 1950, na estética concretista. Nessa síntese, aliás, também reside a hibridização, característica inerente ao formato videográfico. Como resultado, nas mídias audiovisuais, o diálogo entre as artes não é opcional, mas uma exigência, garantindo, no caso dos clip-poemas aqui analisados, a convivência entre literatura, música e fotografia, tal como apresentado em uma das seções deste trabalho.

De acordo com as análises, também foi possível constatar que os clip-poemas assinados pelo autor se parecem e se aproximam de muitas maneiras. Portanto, lembrando o que foi exposto na “Introdução”, a divisão feita neste artigo serviu apenas para privilegiar determinadas características, sem significar que os vídeos analisados em uma seção não possam ser relacionados aos cliques usados em

outra parte deste estudo. Por esse motivo, durante o percurso analítico, foi utilizado o critério da predominância, que é, até certo ponto, subjetivo. Isso significa que o clipe “SOS” poderia ter sido analisado na primeira seção, que trata do movimento. Do mesmo modo, “Cidade / city / cité” teria servido como bom exemplo de literatura intersignica, tema discutido na segunda parte deste trabalho. Essa versatilidade, sem dúvida, dificultou a distribuição do *corpus* pelos três eixos temáticos aqui apresentados. No entanto, isso comprova que o projeto estético do autor tem unidade e consistência, razão pela qual suas obras continuam sendo referenciais na poesia brasileira.

Os cibertextos de Augusto de Campos são um elogio à evolução e à tradição, ao livro impresso e ao computador, às tecnologias eletrônicas e às digitais. Principalmente a partir dos anos 1980, os adventos do computador e da internet permitiram que o autor concretizasse projetos e ideias que, quando foram lançados, eram considerados à frente de seu tempo. Década após década, a sociedade evolui e o poeta mantém suas obras sob uma revisão constante, sempre em busca de algo que ainda não está ali, mas que um dia poderá ser (re)inventado.

CLIP-POEMS BY AUGUSTO DE CAMPOS: FOR AN EVEN MORE CONCRETE POETRY

Abstract: Comparing concrete poetry to the clip-poems format, nowadays considered a cibertext, this article aims at to analyze nine productions by Augusto de Campos: “Luxo”, “TVgrama 2”, “Ininstante”, “Sem saída”, “O pulsar”, “Criotocardiograma”, “Pessoando”, “SOS”, and “Cidade / city / cité”. In order to present the effective movement, the interartistic relationships and the animation effects as advantages of the cyberspace and hypermedia, the analyzed videos will demonstrate that computer graphics provides the enhancement of the concrete poetry’s ideals that prevailed in Brazil in the 1950s. As for the theoretical basis, will be considered concepts by authors such as Julio Plaza, Cyril Barret, Lucia Santaella, among others.

Keywords: Augusto de Campos. Concrete poetry. Digital literature. Intermediality. Cybertext.

REFERÊNCIAS

- AARSETH, E. J. *Cibertexto: perspectivas sobre a literatura ergódica*. Lisboa: Pedra de Roseta, 2006.
- AGUILAR, G. *O pulsar de Augusto de Campos com música de Caetano Veloso*. 3 out. 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc&list=RDHlgkz-g-ukc&start_radio=1. Acesso em: 7 maio 2023.
- ALY, A. Cidade. In: MENEZES, P. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991. p. 139.
- ANTONIO, J. L. *Poesia eletrônica: negociações com os processos digitais*. 2005. Disponível em: https://www.google.com/url?esrc=s&q=&rct=j&sa=U&url=https://rialt.org/wp-content/uploads/2022/09/41_Jorge-Luiz-Antonio_Presentacional-libro.pdf&ved=2ahUKEwjh4Nq809z9AhWRkZUCHciQC-kQFnoECAoQAg&usg=AOvVaw0KPgYkotuc9JJsqHFd35RN. Acesso em: 20 jun. 2016.
- BARRET, C. Arte cinética. In: STANGOS, N. (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 184-195.

- BEIGUELMAN, G. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- CAMPOS, A. de. *Colidouescapo*. São Paulo: Amauta Editorial, 1971.
- CAMPOS, A. de; PLAZA, J. *Poemóbiles*. São Paulo: Annablume, 1974.
- CAMPOS, A. de et al. Questionário do Simpósio de Yale sobre Poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1960. 5-7 abr. 1995. Disponível em: <https://www.augustodecampos.com.br/yaleport.htm>. Acesso em: 10 maio 2023.
- CAMPOS, A. de et al. Augusto de Campos. *Biografia*. 1999. Disponível em: <https://www.augustodecampos.com.br/biografia.htm>. Acesso em: 10 maio 2023.
- CAMPOS, A. de et al. Augusto de Campos – *Cidade / city / cité*. Live. 2010a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G7AOGvHj6T4>. Acesso em: 7 maio 2023.
- CAMPOS, A. de et al. Augusto de Campos – *Pessoandando*. 2010b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XeOD0jnv9y4>. Acesso em: 7 maio 2023.
- CAMPOS, A. de et al. Augusto de Campos – *TVgrama 2*. Antennae of the race. 2010c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4CWZko9vJjo>. Acesso em: 7 maio 2023.
- CAMPOS, A. de et al. Augusto de Campos/Cid Campos. *Luxo* (1965). 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yM8h9Ak5_tw. Acesso em: 7 maio 2023.
- CAMPOS, H. de; CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- GUIMARÃES, D. A. D. *Comunicação tecnoestética nas mídias audiovisuais*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2003.
- MENEZES, P. *Poética e visualidade*. Uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.
- OBSERVATÓRIO DA LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA. *Inistante* – Augusto de Campos. 2021a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uILQ-7qAGf8>. Acesso em: 7 maio 2023.
- OBSERVATÓRIO DA LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA. *Sem saída* – Augusto de Campos. 2021b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BgxxZHisCzI>. Acesso em: 7 maio 2023.
- OBSERVATÓRIO DA LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA. *SOS* – Augusto de Campos. 2021c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GXi6YNo2vYo>. Acesso em: 7 maio 2023.
- OBSERVATÓRIO DA LITERATURA DIGITAL BRASILEIRA. *Criptocardiograma* – Augusto de Campos. 2021d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cDRV9NtNkh0>. Acesso em: 7 maio 2023.
- OLIVEIRA, S. R. e; JARDIM FILHO, A. J. Leitura de imagens, e não só: leitura da vida. *Gearte*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 147-161, ago. 2015.
- PESSOA, F. *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PLAZA, J. *Sobre videotexto (vtx)*. 1983. Disponível em: https://monoskop.org/images/0/0d/Plaza_Julio_1983_Sobre_videotexto_VTX_Arte_e_videotexto.pdf. Acesso em: 14 jun. 2017.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

SANTAELLA, L. *A poesia concreta como precursora da ciberpoesia*. 4 fev. 2010. Disponível em: <http://issuu.com/mimacarfer/docs/outubro>. Acesso em: 28 abr. 2015.

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem*. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SCHRÖTER, J. Four models of intermediality. In: HERZOGENRATH, B. (ed.). *Travels in intermedia[lity]: reblurring the boundaries*. Lebanon: Dartmouth College Press, 2012. p. 15-37.

SCHULZ, P. *Quem inventou o telégrafo?* Esquerda-direita-direita, direita, esquerda-direita... 28 jun. 2019. Disponível em: <https://www.unicamp.br/unicamp/ju/artigos/peter-schulz/quem-inventou-o-telegrafo-esquerda-direita-direita-direita-esquerda-direita>. Acesso em: 8 maio 2023.

SPALDING, M. Literatura, interação e interatividade. *Literatura Digital*, 24 jan. 2018. Disponível em: <http://www.literaturadigital.com.br/?cid=687&wd=Artigos>. Acesso em: 7 maio 2023.

SPALDING, M.; MELLO, A.; KAYNA, M. Manifesto literatura digital. *Literatura Digital*, 27 dez. 2012. Disponível em: <http://www.literaturadigital.com.br/?pg=25012>. Acesso em: 24 jan. 2018.