

**ELOAH FRANCO DE FREITAS**

**A REVISTA *ARTÉRIA*: UMA AMOSTRAGEM DAS  
POÉTICAS INTERSEMIÓTICAS DOS ANOS '70 AOS '90**

**VOLUME 1**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho” – UNESP, Campus de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes, na Área de Concentração: Artes Visuais.

**Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri**

São Paulo

2003

*Ao Professor Omar Khouri, meu orientador, inesgotável fonte de esclarecimento, apoio e incentivo.*

## AGRADECIMENTOS

Inúmeras pessoas tornaram possível este trabalho. A todas elas, manifesto meu reconhecimento por sua contribuição.

Ao meu Orientador, Prof. Dr. Omar Khouri, manifesto meu reconhecimento pelo estímulo à pesquisa e por sua firme e exigente orientação.

Dedico muita gratidão aos poetas: Carlos Alberto Valero de Figueiredo, Haroldo de Campos, José Luiz Valero Figueiredo, Júlio Mendonça, Julio Plaza, Omar Khouri, Paulo José Ramos Miranda, Sônia Maria Fontanezi, Tadeu Jungle e Walter Silveira, que tornaram possível este trabalho.

Em especial, agradeço aos professores que sempre iluminaram meu caminho.

Dedico meu reconhecimento aos funcionários do Instituto de Artes da UNESP.

Aos bibliotecários das diversas instituições nas quais pesquisei, em especial àqueles da Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP, agradeço o apoio.

Agradeço a indicação da Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP para a concessão de uma bolsa de estudo, assim como o apoio da CAPES.

Aos colegas do programa de Pós-Graduação em Artes, agradeço pela confiança, amizade e rico intercâmbio de idéias que desenvolvemos durante o curso.

A José Roberto Freitas, agradeço pela revisão final e pela impressão dos exemplares.

Aos meus familiares, agradeço pelo apoio e compreensão que sempre demonstraram.

Àquela que me deu a vida e me ensinou a ler, minha lembrança saudosa.

*A pátria da criação está situada no futuro, é de lá que procede o vento  
que nos mandam os deuses do verbo.*

Vielimir Khliébnikov

## RESUMO

O objeto desta pesquisa são as poéticas intersemióticas publicadas na revista *Artéria*, em forma visual e sonora, pela *NOMUQUE EDIÇÕES*, de 1975 a 1993, em Pirajuí e São Paulo (SP), Brasil. *Artéria* abriu espaço para a experimentação e recebeu colaborações de significativo número de poetas, oferecendo uma amostragem representativa das poéticas intersemióticas desenvolvidas de forma experimental dos anos '70 aos '90. Os conceitos desenvolvidos em artigos, ensaios e críticas por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, fundadores do *Movimento da Poesia Concreta*, foram utilizados como ferramentas teóricas para a compreensão dos poemas. Para completar e enriquecer a análise, realizou-se uma pesquisa de campo por meio de treze entrevistas com os poetas, investigando a história de *Artéria*, seus precursores e o processo de criação de alguns poemas. O primeiro capítulo traça um panorama histórico da segunda metade do séc. xx no Brasil, descrevendo alguns vetores da evolução do *Movimento da Poesia Concreta*. O segundo capítulo resume a história das revistas literárias no Brasil, dos seus primórdios no século XIX até meados da década de 1970, além de outros meios de divulgação para a poesia que surgiram durante os anos '70 a '90. O terceiro capítulo descreve os números de *Artéria*, inclusive as revistas sonoras: *BALALAICA: o Som da Poesia* e *ARTERIV*. O processo de criação de alguns poemas é comentado, fundamentando-se no depoimento dos autores e na literatura teórica referida. Finalmente, conclui-se que *Artéria* facilitou a criação das poéticas intersemióticas, possibilitando liberdade de criação e a transmissão de informação entre várias gerações de poetas. Recomenda-se a formação de um grupo de pesquisa sobre as revistas literárias experimentais e a criação de espaço apropriado para conservar o Acervo existente, possibilitando acesso aos estudantes e pesquisadores em Artes e Comunicação. Área de Conhecimento: 8030103-7. 1. Literatura brasileira – Revista *Artéria* – 1975-1993 – Análise. 2. Poética intersemiótica. 3. Poesia brasileira – História e crítica.

## ABSTRACT

The subject of this research study is the intersemiotic poetry vehicled by the *Artéria* magazines, published by *NOMUQUE EDIÇÕES*, in printed or audio cassette formats, from 1975 to 1993, in the cities of Pirajuí and São Paulo (SP), Brazil. *Artéria* provided a space for experimentation and received contributions from a significant number of Poets, offering a representative sampling of experimental intersemiotic poetry developed from the 1970s to the 1990s. Concepts developed in articles and critical essays by Haroldo de Campos, Augusto de Campos and Décio Pignatari, founders of the *Concrete Poetry Movement*, were used as theoretical tools to analyze the contents of the magazines. In order to complete and enrich the analysis, it was conducted a field research, including thirteen interviews with the Poets, to investigate the history of *Artéria*, of its predecessors and the creation process of some poems. The first chapter of this document contains a historical overview of the second half of the XXth Century in Brazil, describing some evolution vectors of the *Concrete Poetry Movement*. The second chapter summarizes the history of literary magazines in Brazil, from their beginnings in the XIXth Century to the mid of the 1970s, and of other poetry vehicles that emerged between the 1970s and 1990s. The third chapter describes all the issues of *Artéria*, including the audio cassette editions: *BALALAICA: o Som da Poesia* and *ARTERIV*. The creation process of some poems is commented, based on the Poets testimonials and on the bibliographic references. Finally, it is concluded that *Artéria* facilitated the creation of intersemiotic poetry, by enabling freedom of creation and the transmission of information across several generations of Poets. It is recommended the formation of a team to further research on experimental literary magazines and the creation of proper facilities to keep the existing asset, permitting the access of Art and Communications students and researchers.

1. Brazilian Literature – *Artéria* Magazines – 1975-1993 – Analysis.
2. Intersemiotic Poetry.
3. Brazilian Poetry – History and Criticism.

## SUMÁRIO

VOLUME 1 .....	1
<b>Resumo</b> .....	<b>5</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>6</b>
<b>Sumário</b> .....	<b>7</b>
<b>Lista de Figuras</b> .....	<b>9</b>
<b>Lista de Quadros</b> .....	<b>11</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>12</b>
<b>1 – Da Poesia Concreta às Poéticas Intersemióticas</b> .....	<b>22</b>
<b>2 – Revistas Literárias Experimentais no Brasil</b> .....	<b>41</b>
<b>3 – A Revista <i>Artéria</i></b> .....	<b>57</b>
<i>ARTÉRIA 1</i> .....	65
<i>ARTÉRIA 2</i> .....	75
<i>ART3RIA</i> .....	85
<i>BALALAICA: o som da poesia</i> .....	86
<i>ARTERIV</i> .....	98
<i>ZERO À ESQUERDA</i> .....	103
<i>ARTÉRIA 5 (FANTASMA)</i> .....	119
<i>ARTÉRIA 6</i> .....	133
<b>4 – Considerações Finais</b> .....	<b>144</b>
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	<b>149</b>
<b>Fontes Primárias</b> .....	<b>159</b>
<i>ARTÉRIA</i> .....	159
<i>ENTREVISTAS</i> .....	159
<i>VÍDEOS</i> .....	161
<b>Outras Fontes</b> .....	<b>162</b>
<i>REVISTAS</i> .....	162
<i>OBRAS DE REFERÊNCIA</i> .....	164

CATÁLOGOS.....	165
SITES NA INTERNET.....	166
<b>Anexo A – Poemas e Autores em <i>Artéria</i>.....</b>	<b>167</b>
QUADRO 1 – <i>ARTÉRIA 1</i> .....	168
QUADRO 2 – <i>ARTÉRIA 2</i> .....	169
QUADRO 3 – <i>BALALAICA</i> .....	170
QUADRO 4 – <i>ARTERIV</i> .....	171
QUADRO 5 – <i>ZERO À ESQUERDA</i> .....	172
QUADRO 6 – <i>ARTÉRIA 5</i> .....	173
QUADRO 7 – <i>ARTÉRIA 6</i> .....	174

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – <i>Sem Título</i> . Omar Guedes. <i>Artéria 6</i> . .....	12
FIGURA 2 – <i>Solvieta para o verão de Maiakóvski</i> . .....	22
FIGURA 3 – <i>IVINDA</i> . <i>Mail-Art</i> .....	37
FIGURA 4 – <i>São Paulo Turístico Museu de Arte</i> . .....	41
FIGURA 5 – <i>Reviravolta (verso e reverso)</i> .....	57
FIGURA 6 – <i>Pollocklee+Seven</i> . .....	71
FIGURA 7 – <i>Cabeça Mecânica de Hausmann + Dito Chorão</i> .....	71
FIGURA 8 – <i>The Spirit of our Time</i> . .....	71
FIGURA 9 – <i>Releitura de Oswald de Andrade</i> . .....	74
FIGURA 10 – <i>Releitura de Oswald de Andrade</i> . .....	74
FIGURA 11 – <i>Sem título</i> . Omar Khouri. ....	78
FIGURA 12 – <i>Sem título</i> . Versão autônoma. ....	78
FIGURA 13 – <i>Kitschick!</i> .....	78
FIGURA 14 – <i>Hitler 0x0 Satie</i> . .....	80
FIGURA 15 – <i>Linotipoema digitograma</i> .....	81
FIGURA 16 – <i>Sem título</i> . Zéluiz. ....	82
FIGURA 17 – <i>Soneto</i> . .....	83
FIGURA 18 – <i>Beatrice Addressing Dante from the Car (detalhe)</i> . ....	91
FIGURA 19 – <i>A Rosa Doente</i> . 1975. ....	91
FIGURA 20 – <i>Alechinski + Lichtenstein</i> . ....	105
FIGURA 21 – <i>Drowning Girl</i> . .....	105
FIGURA 22 – <i>Sunday of the Bookkeeper</i> . Pierre Alechinsky .....	106
FIGURA 23 - <i>LIMITE</i> . .....	106
FIGURA 24 – <i>POESIA</i> . .....	107
FIGURA 25 – <i>ECLIPSE</i> .....	107
FIGURA 26 – <i>Poema de Valor</i> . Versão tipográfica. ....	108
FIGURA 27 – <i>ATRAVESSA ALICE</i> .....	111
FIGURA 28 – <i>LI TAI Poema</i> . Haroldo de Campos. <i>Zero à Esquerda</i> .....	111
FIGURA 29 – <i>Adesivo</i> . .....	115
FIGURA 30 – <i>JUSTU NU MEU!</i> .....	115
FIGURA 31 – <i>Sem título</i> . Omar Khouri. ....	115

FIGURA 32 - <i>Sem Título</i> . Edgard Braga.....	117
FIGURA 33 – <i>Cardiografia: coração partido</i> .....	117
FIGURA 34 – <i>Sem título</i> . Villari Herrmann.....	118
FIGURA 35 – <i>BASHÔ</i> .....	120
FIGURA 36 – <i>BASHÔ</i> . Versão autônoma (detalhe). .....	123
FIGURA 37 – <i>Sempre há algo na realidade que v. não vê</i> . .....	124
FIGURA 38 – <i>ADN</i> .....	125
FIGURA 39 – <i>Sem título</i> . Omar Khouri. ....	127
FIGURA 40 – <i>Factura</i> . .....	129
FIGURA 41 – <i>JÚLIA FONTANEZI (1925-1988)</i> . .....	131
FIGURA 42 – <i>ZOOLOGICO AMSTERDAM</i> .....	131
FIGURA 43 – <i>SINGER</i> .....	131
FIGURA 44 – <i>Banheiro públyco: stylografico punk</i> . .....	134
FIGURA 45 – <i>Pós-imagem para Júlia Fontanezi</i> . .....	134
FIGURA 46 – <i>Zero à Esquerda</i> . .....	137
FIGURA 47 – <i>Albers + Gertrude Stein</i> . .....	137
FIGURA 48 – <i>O que estarão essas crianças fazendo?</i> .....	137
FIGURA 49 – <i>Correção: Rauschenberg</i> .....	139
FIGURA 50 – <i>O Lance do Gago</i> . .....	141
FIGURA 51 – <i>Em torno a Selene esplêndida</i> .....	141
FIGURA 52 – <i>Intradução: amorse</i> .....	144

## LISTA DE QUADROS

<i>ARTÉRIA 1</i> .....	168
<i>ARTÉRIA 2</i> .....	169
<i>BALALAICA</i> .....	170
<i>ARTERIV</i> .....	171
<i>ZERO À ESQUERDA</i> .....	172
<i>ARTÉRIA 5</i> .....	173
<i>ARTÉRIA 6</i> .....	174

## INTRODUÇÃO

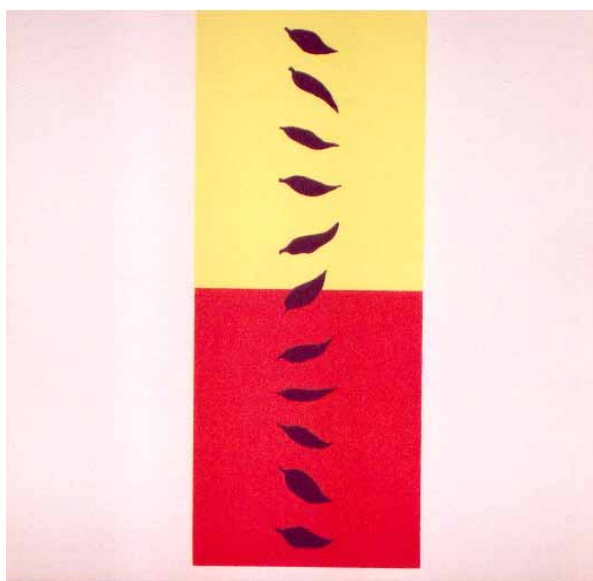


FIGURA 1 – *Sem Título*. Omar Guedes. *Artéria 6*.

*Onde um não tolhe ao outro a luz fulgente.*  
Dante Alighieri

O objeto desta pesquisa são as poéticas intersemióticas publicadas na revista *Artéria*, pela NOMUQUE EDIÇÕES, de 1975 a 1993. A abrangência temporal desta pesquisa foi delimitada por essas datas. *Artéria 1* foi idealizada por Omar Khouri em Pirajuí, (SP) em 1974 e as revistas *Artéria* foram editadas pela NOMUQUE EDIÇÕES, criada por Omar Khouri e Paulo Miranda, até o ano de 1993.

O termo *poética* pode ser aplicado a todos os ramos da Arte, no sentido atribuído por Paul Valéry ao estudo do fazer artístico, o *poïein*.

VALÉRY (1990, p.205-7) definiu a poesia como arte da linguagem e a diferenciou pelas seguintes características:

- a linguagem poética deve tender à conservação da forma, ao contrário da linguagem comum, que se esvai após a comunicação;
- compondo som e sentido, a operação poética utiliza todo o potencial de comunicação das palavras;
- a fisionomia das palavras e os grupos de palavras, através de mútuas influências produzem efeitos psíquicos, independentemente das relações sintáticas;
- os efeitos poéticos são instantâneos. “A poesia é essencialmente ‘in actu’ o poema só existe no momento de sua dicção e seu verdadeiro valor é inseparável desta condição de execução”.

POUND (1970) enumerou três meios principais para saturar a linguagem com o máximo de significado: (1) fanopéia, (2) melopéia, (3) logopéia, os quais definiu do seguinte modo:

1. Projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.
2. Produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.
3. Produzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados. (p.63)

Conforme POUND (p.45), os chineses atingem o máximo da *fanopéia*, “em parte devido à particular espécie de sua linguagem escrita”. E o mais

alto grau da melopéia foi “alcançado no grego, com certos desenvolvimentos em provençal que não se acham no grego e que configuram uma ESPÉCIE diferente da do grego”.

JAKOBSON (1973)<sup>1</sup> diferenciou a função poética da linguagem corrente, através de...

... dois fatores que operam em qualquer nível da linguagem. O primeiro desses dois fatores, a ‘seleção’, ‘é produzido sobre a base da equivalência, da similaridade e da dessemelhança, da sinonímia e da antonímia’ enquanto no segundo, a ‘combinação’, a construção de toda a cadeia ‘repousa sobre a contiguidade’: estudando o papel desses dois fatores na linguagem poética, torna-se claro que ‘a função poética projeta o princípio da equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação’. A equivalência é promovida ao nível de procedimento constitutivo da seqüência. (p.99)

JAKOBSON (1969) ampliou o campo da função poética, considerando que ela não deveria ser limitada à arte verbal, mas também englobar várias linguagens:

Em suma, numerosos traços poéticos pertencem não apenas à ciência da linguagem, mas a toda 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 partilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos). (p.119)

A função poética busca semelhanças entre as qualidades sensíveis dos seres para provocar na mente do intérprete a percepção de relações. De acordo com Jakobson, na função poética o aspecto sensível da mensagem é predominante. Como CAMPOS, H. (1972, p.141) explicou “... a mensagem se volta sobre si mesma, para o seu aspecto sensível, para a sua configuração... Na poesia ela deve ocupar posição determinante [...] põe em evidência o lado palpável dos signos”.

Este modo de pensar já era pronunciado por POUND (1970, p.41) com sua peculiar simplicidade e clareza: “Não há limite para o número de

---

<sup>1</sup> Tradução da Autora.

qualidades que algumas pessoas podem associar com uma dada palavra ou espécie de palavra, e muitas delas variam de indivíduo para indivíduo”.

Esses autores conceituam a função poética de modo semelhante; o poema carrega significantes para a mente das pessoas pela semelhança de qualidades, provocando idéias e afetos, que podem ter uma função transformadora, regeneradora dos sentimentos.

KHOURI (2000, p.37) define poesia como “... toda forma de organização sígnica com certo grau de complexidade que, visando a um fim estético, traz consigo uma carga conceitual, própria do mundo das palavras”.

De acordo com KHOURI (1996, p.23), “... poema é todo o complexo sígnico que implica alto grau de elaboração, resultante de um processo dialético onde interagem cerebralismo e sensibilidade e que, dirigindo-se ao espírito, não traz consigo utilidade prática”.

Sendo uma das vertentes originadas do *Movimento da Poesia Concreta*, estas poéticas incorporaram aspectos visuais, sonoros e também valorizaram outros sentidos. Conforme PLAZA (2001, p.214) a partir dos anos '70, em São Paulo, surgiram poéticas intersemióticas como derivações da *Poesia Concreta* que “... se utilizam da imagem e outros signos analógicos. A tipografia e a geometria não constituem mais o centro da poética concreta”. MENDONÇA (2002) explicou, em entrevista à Autora,

... a pesquisa com linguagens intersemióticas já se abria para novas possibilidades propiciadas pelas novas mídias. A produção poética publicada nas revistas de poesia experimental dos anos 70/90 retoma e leva adiante a pesquisa da intersemiotividade. Em muitos dos poemas ali publicados códigos sígnicos diversos são chamados a concorrer para um resultado novo que expresse a complexidade da vida contemporânea. (p.210)

Essa forma de pensar a poesia ensejou um amplo repertório para os poetas: além do verbal, as poéticas passaram a valorizar a visualidade, sem deixar de lado os conceitos; mesmo quando a palavra não estava explícita, as idéias estavam representadas através de imagens portadoras de uma carga conceitual. As palavras compareciam em diferentes gradações; por vezes apenas no título, outras vezes quase ausentes; mas os conceitos

sempre estavam presentes. Outros modos de sentir o mundo foram incluídos em seu repertório; a poesia incorporou múltiplas linguagens, tal como Jakobson havia preconizado há duas décadas.

Entre as poéticas publicadas nas revistas literárias experimentais, a partir dos anos '70, KHOURI (*FACOM*, N. 9, 2001, p.22-7) identificou a tendência *intersemiótica* que,

... sem deixar de lado o verbal, valorizava a visualidade como elemento estrutural do poema e pretendia uma verdadeira fusão de códigos [...] passava a valorizar, também, as novas tecnologias, pensando poemas para serem veiculados nos vários meios: tanto melhor é, o poema que permite, sem perda da informação propriamente poética, seu trânsito pelos vários meios. [...] O **humor** sempre presente. (p.26, grifo do autor)

Estas poéticas se caracterizaram pela experimentação e podem ser situadas dentro do conceito progressivo da literatura, que, conforme Max BENSE (*Invenção*, São Paulo, n° 3, 1963),

... esteia-se no entendimento de que é plenamente cabível transferir para o campo do trabalho literário o conceito de progresso; refere-se aos novos elementos e características que vão emergindo e inclui a descoberta e a experimentação dos mesmos na atividade literária. (p.36)

Segundo KHOURI (1996, p.49) as poéticas intersemióticas que foram desenvolvidas a partir de 1970 são herdeiras da *Poesia Concreta*: "... a herança concretista instigou, principalmente a partir de inícios dos anos '70, jovens a produzirem uma obra que envolvia pesquisa e rigor". Portanto, as ferramentas conceituais adequadas à compreensão dos poemas, foram encontradas na teoria da *Poesia Concreta* formulada por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

O objeto do presente estudo situa-se numa perspectiva de *transformação qualitativa*, quando o artista contemporâneo vai buscar na tradição o impulso para criar novas formas, como CAMPOS, H. (1975, p.29) explicou: "a arte da poesia [...] implica a idéia de progresso [...] no sentido de

metamorfose vetoriada, de transformação qualitativa, de cultur morfologia: ‘make it new’”.

A tradução criativa foi um procedimento muito valorizado pelos poetas e teóricos da *Poesia Concreta*; CAMPOS, H. (1972) considerou-a, tal como Ezra Pound, uma forma de crítica, pois evidencia a vontade do tradutor de trazer para o presente uma criação do passado, sendo necessário conhecer a fundo a cultura construída no passado para atualizá-la.

... ampliação de repertório significa também saber recuperar o que há de vivo e ativo no passado, saber discernir, na mole abafante de estereótipos que é um acervo artístico visto de um enfoque simplesmente cumulativo, os veios de criação, patentes ou ocultos, sobretudo estes, marginalizados por uma incompreensão historicizada. Todo presente de criação pressupõe uma leitura sincrônica de um passado de cultura. (p.154)

CAMPOS, H. (1981, p.75) ao ministrar um curso na Universidade de Yale, em 1978, sobre a evolução de formas na poesia brasileira, identificou “uma tentativa de descrição semiótica do processo literário como produto do revezamento contínuo de interpretantes, de uma ‘semiose ilimitada’ ou ‘infinita’ (Peirce; Eco) que se desenrola no espaço cultural”.

Dentro de uma visada sincrônica, o poeta tem direito de usar o patrimônio cultural, apropriando-se de procedimentos do passado.

A partir dos anos ’70, muitos dos poetas que publicavam em *Artéria*, além da herança concretista, também se interessaram pelo *Dadaísmo*, como SILVEIRA, W. (2002, p.154) declarou, em sua entrevista à Autora: “... há algumas coisas do Miró que me interessam [...] Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, quer dizer, os *Dadás* de um modo geral ...”.

As poéticas intersemióticas, como arte dos sons e do silêncio, receberam, entre outras, a influência de Kurt Schwitters (1887-1948), autor de *Ursonate*,<sup>2</sup> na qual ele usou a matéria do som, deixando liberdade para o

---

<sup>2</sup> Schwitters, Kurt – *Ursonate* - acesso dia 28/04/2002 em: <<http://www.peak.org/~dadaist/English/graphics/ursonate.html>>.

intérprete quanto ao ritmo, duração etc. . Como ele mesmo disse, “... ouvir a sonata é melhor do que lê-la”.

FIGUEIREDO, C. também relatou seu interesse pelo *Dadaísmo* (2002, p.184) “... o que me interessava era uma postura iconoclástica que ele (Eric Satie) tinha, em relação à arte. Mais particularmente em relação à música, essa postura *dadá*...”.

Ao discorrer sobre as revistas brasileiras de criação nos anos ‘70, entre elas a *Artéria*, KHOURI (1996, p.147) sinalizou que “... é mais do que hora de começar um estudo mais sistemático das mesmas, o que será, acredito, aprofundado no futuro”.

Os periódicos – jornais e revistas literárias – conforme CASTELO (1970) constituem o principal campo para estudar um dos aspectos mais importantes da pesquisa histórica em literatura:

... o estudo da evolução das idéias críticas, atitudes e preferências que marcam e caracterizam os sucessivos movimentos literários entre nós [...] Eles se impõem em dois centros principais – Rio de Janeiro e São Paulo, mas se apresentam também importantes para uma visão totalizadora dos movimentos literários em âmbito nacional em vários outros centros ditos provincianos, por toda extensão do Brasil. (p.5)

Na década de 1970, Castelo diagnosticou a escassez de pesquisas neste campo. A seu ver, as pesquisas deveriam ser desenvolvidas por vários pesquisadores, para depois serem agrupadas num estudo abrangente.

A pesquisa de campo foi efetuada por meio de entrevistas com os editores/autores dos poemas, buscando esclarecer a história dessas revistas, como foram editadas, a divulgação dessas poéticas e suas relações com o ambiente cultural em que se situavam. As entrevistas buscaram o depoimento dos autores quanto a seus poemas, aos processos de criação e às relações que pudessem apresentar com outras obras literárias, poéticas, ou em diversos ramos da Arte. Procurou-se também, descobrir os precursores “escolhidos” pelos poetas entrevistados.

Foram realizadas treze entrevistas com os dez poetas que mais colaboraram nos trabalhos de edição da revista *Artéria*. Algumas entrevistas foram gravadas em fita cassete; outras foram recebidas por *e-mail* ou por fax, quando os entrevistados solicitaram uma pauta de perguntas elaboradas previamente. As gravações foram transcritas, os textos resultantes foram submetidos à aprovação dos autores e encontram-se no Anexo B.

Os poetas entrevistados foram os seguintes:

- Carlos Alberto Valero Figueiredo – Entrevista concedida por *e-mail*, sobre *Artéria*, em 18 de Julho de 2001.  
– Entrevista gravada em fita cassete, Presidente Alves, 03 de março de 2002, sobre as revistas sonoras: *ARTERIV* e *BALALAICA* e poemas do autor em *Artéria*.
- Haroldo de Campos – Entrevista redigida de próprio punho e transmitida por fax, em 14 de maio de 2002, São Paulo, sobre seus poemas em *Artéria*.
- José Luiz Valero Figueiredo – Entrevista gravada em fita cassete, sobre seus poemas em *Artéria*, dia 17 de agosto de 2001, às 16h30, no Depto. de Design Gráfico da FAAC da UNESP, em Bauru.
- Júlio César Mendonça – Entrevista concedida por *e-mail*, dia 29 de abril de 2002.
- Júlio Plaza – Entrevista concedida por *e-mail*, sobre *Artéria*, *Invenção* e *Código*, no dia 07 de março de 2002.
- Omar Khouri  
Entrevista sobre *Artéria* 1, gravada em fita cassete, no Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, dia 17 de abril de 2001.  
Entrevista sobre *Artéria* 2, gravada em fita cassete, em 24 de abril de 2001, no Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, Brasil.  
*Poéticas* – entrevista sobre seus poemas em *Artéria*, no Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, dia 07 de outubro de 2002.
- Paulo José Ramos Miranda – Entrevista gravada em fita cassete, sobre *Artéria*, poemas de sua autoria e os trabalhos de edição das revistas, em 16 de fevereiro de 2002. Mostrou fotografias do grupo participante na

edição das revistas e obras de arte relacionadas com a pesquisa. Foram fotografados alguns quadros e fotos do seu Acervo.

- Sônia Maria Fontanezi – Entrevista sobre seus poemas em *Artéria*; com relato biográfico e dez arquivos com imagens de poemas, convites e exposições realizadas na época, recebidos por correio eletrônico, em 14/11/2001.
- Tadeu Jungle – Entrevista sobre sua participação em *Artéria* e poemas de sua autoria, gravada em fita cassete, na Academia de Filmes, São Paulo, dia 13 de julho de 2001.
- Walter Silveira – Entrevista sobre *Artéria*, gravada em fita cassete no dia 30 de janeiro de 2002, na Diretoria de Programação da TV Cultura, São Paulo, SP.

Para documentar o objeto em estudo as revistas foram fotografadas e foram feitas cópias das revistas sonoras. O acervo de revistas, gravações, poemas, catálogos de exposições e livros do Orientador foi muito importante como fonte de informações sobre o *objeto da pesquisa propriamente dito*, sobre a teoria e a história e possibilitou a catalogação do material para pesquisa (sem o que nada seria possível) com o empréstimo de todas as revistas a serem pesquisadas, as gravações em fitas cassete, poemas avulsos e fotografias dos poetas entrevistados.

Os catálogos de exposições constituíram importante fonte de informações, assim como as publicações dos poetas, que ofereceram seus catálogos, poemas, biografias e poemas digitais.

As revistas literárias experimentais foram muito importantes para esta pesquisa sobre poéticas intersemióticas, pois trazem informações que muitas vezes não alcançaram os grandes jornais ou os livros.

As exposições realizadas durante este período, os catálogos e os livros publicados nestas ocasiões constituíram uma valiosa fonte de informação; em algumas foi possível apreciar obras que se relacionavam aos processos de criação dos poemas estudados.

Um significativo número de poetas contribuiu com grande diversidade de poemas para *Artéria*. Por este motivo, foi elaborada uma relação com o

nome dos autores, título dos poemas, datas etc., que poderá ser útil para a futura preservação das obras. Estas informações encontram-se nos *Quadros* do Anexo A.

No decorrer da pesquisa, procurou-se apreender as relações dessas obras no contexto das revistas literárias experimentais, avaliando sua relevância como fator semeador de idéias e procedimentos nas artes visuais. Pretendeu-se salientar a importância de um acervo artístico recente que se destaca como veio de criação para o futuro e que é um patrimônio cultural originado principalmente no interior de São Paulo, em Pirajuí, Presidente Alves e Assis.

# 1 – DA POESIA CONCRETA ÀS POÉTICAS

## INTERSEMIÓTICAS



FIGURA 2 – *Solviete para o verão de Maiakóvski.*  
Décio Pignatari. 1983. *Artéria 6.*

*Há poesia na dor, na flor, no beija-flor...*  
Oswald de Andrade

Durante o pós-guerra, vários fatores favoreceram o desenvolvimento cultural brasileiro, principalmente em São Paulo: o saldo credor de guerra, a política de importações de bens de produção, a crescente industrialização. O fluxo de informações culturais aumentou muito, com a fundação do Museu de Arte de São Paulo, do Museu de Arte Moderna, com a realização da primeira Bienal em 1951 e a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia, da Companhia Vera Cruz, do Clube dos Artistas, do Clube de Poesia.

No final dos anos '40, início dos anos '50, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos reuniam-se regularmente com Décio Pignatari, para discutir música contemporânea, cinema, artes plásticas, literatura em geral e poesia. Realizaram uma seleção dos poetas inventores e seus interesses concentraram-se no estudo de Ezra Pound, e.e. Cummings, Guillaume Apollinaire, James Joyce, Mallarmé; entre os brasileiros: Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. POUND (1970, p.36) considerou a linguagem e a literatura como os verdadeiros alicerces da civilização, uma vez que "... a linguagem é o principal meio de comunicação humana".

No princípio de sua trajetória, três jovens poetas – Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari – seguiram a recomendação de Ezra Pound para os estudantes de literatura: elaboraram um *paideuma*, isto é, selecionaram um elenco de autores inventores.

POUND (1970, p.161) definiu o *paideuma* como a "... ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos". POUND (1976, p.30) explicou a eficiência do processo de formação de um *paideuma* porque "... em poesia há procedimentos simples e descobertas conhecidas, claramente marcadas [...] em cada era, um ou dois homens de gênio descubrem alguma coisa e a expressam".

Pound orientou o estudante de literatura para selecionar aqueles autores que foram realmente *inventores ou mestres*: os inventores descobriram um novo processo ou sua obra dá o primeiro exemplo conhecido de um processo; os mestres combinaram um certo número de tais processos e os usaram de maneira excelente.

Em 1950, os três poetas, aspirando pela renovação da linguagem, desligaram-se do Clube de Poesia, agremiação um tanto conservadora.

Com a inauguração da Bienal de São Paulo, em 1951, influências artísticas internacionais chegaram ao Brasil, de modo mais intenso; entre elas, o Concretismo, assim definido pelo escultor BILL (1977), que expôs a escultura *Unidade Tripartida* (obra integrada ao acervo do MAC-USP):

Denominamos arte concreta as obras de arte que são criadas segundo uma técnica e leis que lhes são inteiramente próprias, sem se apoiarem exteriormente na natureza sensível ou na transformação desta, isto é, sem intervenção de um processo de abstração. (p.48)

O grupo de arte *RUPTURA* lançou um manifesto, identificando-se com esta tendência e realizou uma exposição no MAM, São Paulo, em 1952.<sup>3</sup> A convivência dos poetas com esse grupo de pintores valorizou muitos aspectos da visualidade, facilitou a organização dos poemas no branco do papel, o uso das cores, a preocupação com a *gestalt*.

Ainda em 1952, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari fundaram o grupo *Noigandres* e lançaram a revista com o mesmo nome, que teve cinco números. Esta palavra provençal foi escolhida por seu significado enigmático, porém de natureza positiva, representando o anseio por uma livre experimentação poética. Aspiravam criar uma poesia de vanguarda, à frente daquilo que se produzia internacionalmente, ou seja, colocaram seus objetivos bem alto...

CAMPOS, A. (1975) descreveu o elenco de autores inventores, a partir do qual se constituíram os eixos radiais para a evolução do *Movimento da Poesia Concreta*:

mallarmé (um coup de dés 1897) joyce (finnegans wake),  
pound (cantos-ideograma), cummings e num segundo plano,  
apollinaire (caligrammes) e as tentativas experimentais

---

<sup>3</sup> Sobre esta exposição, vide em Catálogos: Cintrão, Rejane - *Grupo Ruptura - Revisitando a Exposição Inaugural*.

futuristasdadaístas estão na raiz do novo procedimento poético, que tende a impor-se à organização convencional cuja unidade formal é o verso (livre inclusive). (p.44)

Os estudos sobre Mallarmé, realizados pelos irmãos Campos e Décio Pignatari forneceram subsídios para a compreensão da estrutura dos poemas; como explicou CAMPOS, A. (1974b), Mallarmé iniciou uma mudança radical na poesia:

... a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema. (p.27)

Principiou-se uma era em que o branco da página tem o mesmo papel que as pausas têm na música, quando o silêncio ressalta os sons circundantes, conforme descreveu CAMPOS, H. (1975):

Dessa verdadeira rosácea verbal que é o Un Coup de Dés emerge, como elemento primordial de organização rítmica, o silêncio, aquele silêncio que é, para Sartre, um 'momento de linguagem' e que, como a pausa, em música, 'recebe seu sentido dos grupos de notas que a cercam' permitindo-nos dizer da poesia o que Pierre Boulez afirmou da música em 'Homenagem a Webern': é uma verdade das mais difíceis de pôr em evidência que a música não é somente a arte dos sons, mas que ela se define melhor por um contraponto do som e do silêncio. (p.30, grifo do autor)

A *estrutura aberta* foi exaustivamente analisada pelos poetas veteranos da *Poesia Concreta* nos ensaios sobre o poema fundador de Mallarmé – *Un Coup de Dés jamais n'abolira le hasard* (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI; 1975) em que o uso de diversos tipos abre ao leitor a possibilidade de realizar diversas montagens de texto, seguindo diferentes linhas de leitura. Desses estudos, os autores extraíram um dos vetores para desenvolver a *Poesia Concreta*, na qual, conforme expôs CAMPOS, H. (1972):

a matriz aberta destes poemas permite vários percursos de leitura, na vertical ou na horizontal, isolando ou destacando blocos, ou já os integrando, alternativamente, com outras partes componentes da peça, através de relações de semelhança ou proximidade. (p.29)

A última frase do *Lance de Dados*: “Toute Pensée émet un Coup de Dés” remete ao início, estabelecendo a estrutura circular do poema. Segundo CAMPOS, H. (1975) a estrutura aberta também se encontra nos...

... *Cantos* de Ezra Pound, em particular os ‘Pisanos’, que organizados pelo método ideográfico, permitem uma perpétua interação de blocos de idéias que se criticam reciprocamente, produzindo uma soma poética cujo princípio de composição é gestaltiano... (p.33)

Embora Apollinaire tenha reduzido o ideograma “à mera representação figurativa do tema”, iniciou um primeiro passo na evolução do pensamento poético para a abrangência da totalidade, ao perceber que “é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente, em lugar de analítico-discursivamente” (Apud CAMPOS, A., 1975, p.21).

Os estudos de Fenolosa sobre o ideograma chinês, publicados por Ezra Pound, trouxeram uma influência da cultura chinesa que modificou os caminhos da poesia ocidental; segundo FENOLOSA (Apud CAMPOS, A. 1975, p.23) “... neste processo de compor, duas coisas reunidas não produzem uma terceira coisa, mas sugerem uma relação fundamental entre elas”.

CAMPOS, H. (1962, p.7) considerou que “... ninguém, como Joyce, levou a tal extremo a minúcia artesanal da linguagem. Seu macrocosmo – seu romance-rio – traz, em cada uma das unidades verbais que o tecem, implícito, um microcosmo. A palavra metáfora. A palavra-montagem. A palavra-ideograma”. Na obra de James Joyce pode-se encontrar o *todo condensado em cada uma das partes*, como explicou CAMPOS, H. (1975)

Joyce se prende à materialização do ‘fluxo polidimensional e sem fim’ – que é a ‘*durée réelle*’, o ‘*riverrun*’ – *élan vital* – o que o obriga a uma verdadeira atomização da linguagem, onde cada unidade ‘verbi-voco-visual’ é ao mesmo tempo

continente-conteúdo da obra inteira, 'myriadminded' no instante. (p.31)

De acordo com CAMPOS, A. (1975, p.22), e.e. cummings promoveu a *letra* a elemento poético: “Os melhores efeitos gráficos de Cummings, almejando uma espécie de sinestesia do movimento, emergem das palavras mesmas, partem de dentro para fora do poema”.

PIGNATARI (1975, p.63) também explicou o papel das letras e dos sinais de pontuação nos poemas de e.e. *cummings*, através de suas características: “partindo de uma letra isolada ou posta em relevo no interior da primeira palavra, Cummings vai tecendo uma anedota pontuada de acidentes líricos ou satíricos, obrigando as palavras a gesticulações expressionistas durante o percurso...”.

CAMPOS, H. (1975, p.139) explicou que a *função fática* se origina “da orientação centrada no fator *contato* da comunicação. A expressão vem do grego *phátis* (do verbo *phatidso*) significando ruído, rumor em geral”. E apontou que esta função vem sendo usada na modernidade, para criações artísticas, inclusive por Oswald de Andrade.

Segundo CAMPOS, A. (1975, p.20), o *Dadaísmo* e o *Futurismo* exerceram importante papel de reposição, “embora em nível muitas vezes inferior, de algumas das exigências que colocara em foco o poema inovador de Mallarmé”.

Na série *Poetamenos*, em 1953, CAMPOS, A. (1975, p.15) já demonstrava a preocupação de usar o som das palavras com base na melodia de timbres de Webern:

“ou aspirando à esperança de uma

KLANGFARBENMELODIE

(melodiadetimbres)

com palavras”

Viajando para a Europa em 1954, Décio Pignatari conheceu Eugen Gomringer, poeta suíço-boliviano, radicado na Alemanha. A poesia de Gomringer estava no mesmo rumo que a do grupo *Noigandres*. O nome proposto por Augusto de Campos – *Poesia Concreta* – surgiu nesta época, numa troca de cartas entre Décio e Augusto.

O lançamento, propriamente, do *Movimento da Poesia Concreta* ocorreu em 1956, no MAM de São Paulo, quando foram expostos poemas-cartazes, executados por Fiaminghi. Em entrevista, DIAS-PINO (1977) fala do lançamento:

Acredito que, como movimento, só posso considerar a exposição que foi feita em 1956, a primeira em São Paulo, depois no ano seguinte foi no Rio...Fizeram parte desse movimento, se se considerar como movimento inaugural da poesia concreta, os seis poetas, não é? O Augusto, o Décio, o Haroldo, o Ferreira Gullar, o Ronaldo Azeredo e eu.

A exposição foi apresentada em 1957, no saguão do Ministério da Educação e Cultura (MEC), no Rio de Janeiro, quando causou grande repercussão; a revista *O Cruzeiro* intitulou o concretismo como o “rock’n roll da poesia”.

O país atravessava um período favorável ao desenvolvimento; segundo FAUSTO (1996, p.424-7), durante o governo de Juscelino Kubitschek houve uma conjunção de fatores favoráveis ao desenvolvimento do país. O *Partido Social Democrático (PSD)*, conservador, aliou-se ao *Partido Trabalhista (PTB)*, o que garantiu a aprovação dos projetos do governo no Congresso; somou-se o apoio da maioria dos setores militares, propiciando estabilidade política. O planejamento dos Ministérios foi assessorado pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), composto por intelectuais, professores, representantes dos Ministérios, da cúpula militar e do Congresso. Em consequência, alcançaram-se excelentes resultados que se refletiram na área cultural. Entre outras realizações, contam-se as Bienais que se realizavam em São Paulo, a *Arte* e a *Poesia Concretas*, a *Bossa Nova* no Rio de Janeiro e a consagração definitiva da arquitetura e do urbanismo brasileiros: a construção de Brasília.

Em 1958, foi publicado o *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, em *Noigandres* 4. O verso foi abolido; o branco da página foi integrado ao poema; as palavras, submetidas à fragmentação semântica, encadeavam-se em diversas leituras, definidas, inclusive, pelo uso das cores; no início, a construção do poema se subordinava ao encadeamento das palavras, depois o poema passou a esgotar as possibilidades combinatórias das palavras, numa sintaxe que se aproximou à da escrita ideográfica.

Em 1960, a vanguarda concretista sentiu a necessidade de colaborar no processo de transformação da sociedade brasileira e respondeu com o “salto participante”, sem deixar de lado a linguagem experimental.

Naquele ano, o grupo iniciou a publicação de uma página chamada “Invenção” no *Correio Paulistano*, mais aberta à experimentação. A revista *Invenção* foi publicada de forma independente, de 1962 até 1967, com cinco números.

Décio Pignatari, em 1964, lançou um manifesto formulando a idéia de um poema, depois chamado poema-código ou semiótico. Haroldo de Campos principiou um grande movimento barroco em sua obra, denominado *Galáxias*, “onde as palavras e frases não são dispostas de modo lógico-linear, mas, antes, intervêm no espaço textual como ‘pontos luminosos’ que se conjugam e se dispersam, em torno da vértebra semântica: livro como viagem/viagem como livro” (CAMPOS, H., 2002, p.197), uma viagem que se prolongou por treze anos.

No quadro geral da Nação, ocorrera um fato que expressava a profunda divisão de opiniões sobre posições políticas e questões sociais: na época, era possível votar para presidente e vice-presidente em candidatos de diferentes partidos. Jânio Quadros elegera-se pelo *Partido Trabalhista Nacional (PTN)*, apoiado pela *União Democrática Nacional (UDN)*, um partido conservador. Seu vice-presidente, Jango Goulart, fora eleito pelo *PTB*; este resultado conflitante prenunciava conseqüências desastrosas.

Quando Jânio Quadros renunciou, Jango Goulart assumiu, apesar de muita resistência dos setores de direita. Em 1964, as dificuldades políticas resultaram na derrubada de Goulart e na ascensão de uma ditadura militar,

que funcionou como uma espécie de “condomínio”; os generais de quatro estrelas se sucederam no Poder Executivo durante cerca de vinte anos, durante os quais houve períodos de grande repressão.

Os caminhos dos poetas concretos começaram a se diferenciar: nos anos '70 o discurso teórico diminuiu e a tradução, que já era realizada desde os anos 50, ampliou-se, tornando acessíveis poemas e textos de autores de diversas nacionalidades, épocas e línguas.

CAMPOS, H. (1972, p.100) inovou com o conceito de transcrição, no qual, além da tradução do sentido, é preciso recriar o poema, transportando sua estrutura subjacente para outra língua: “... 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”. CAMPOS, H. (1972) descreveu a transcrição do seguinte modo:

a informação estética do poema traduzido é autônoma, mas está ligada à do poema original por uma relação de isomorfia; se elas são diferentes enquanto expressão idiomática, seguiram a lei dos corpos isomorfos, cristalizando-se dentro de um mesmo sistema. (p.143)

Uma das formas de transcrição, a *tradução intersemiótica*<sup>4</sup>, é um conceito introduzido por JAKOBSON (1969, p.72): “Só é possível a transposição criativa: transposição intralingual – de uma forma poética a outra –, transposição interlingual ou, finalmente, transposição inter-semiótica – de um sistema de signos para outro...”. PLAZA (1987) explicou como a *tradução intersemiótica* se processa:

... na tradução intersemiótica, como transcrição de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução. Traduzir

---

<sup>4</sup> Os conceitos de transcrição serão ilustrados por várias transcrições do haikai de Bashô (p. 119 –123) a tradução intersemiótica está exemplificada com a participação de Haroldo de Campos filmada em vídeo, da p. 119 até a p. 123.

criativamente é sobretudo, inteligir estruturas que visam à transformação de formas. (p.71)

A *Poesia Concreta* despertou interesse na nova geração de músicos populares, influenciando a linguagem musical e as letras das músicas. Houve uma identificação natural entre a *Poesia Concreta* e o *Tropicalismo*, ambos com raízes na alegria irreverente de Oswald de Andrade e defendendo o aspecto inventivo na arte brasileira, o que se pode depreender deste trecho da entrevista que CAMPOS, A. (1974a), realizou com Caetano Veloso:

CV – Acho a obra de Oswald enormemente significativa.[...] fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, da seriedade.

AC – Nós passamos por um processo semelhante de formação [...] Mas Oswald era a abertura do avesso, do outro lado, o homem que pensou um Brasil novo, totalmente descomprometido com o sistema. (p.204-5)

Os compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira<sup>5</sup> compuseram uma obra vocal derivada da *Poesia Concreta*, que foi executada primeiramente pelo *Madrigal "Ars Nova"*, com a regência do maestro Klaus-Dieter Wolff.

Apesar do interesse internacional pela *Poesia Concreta*, ela só começou a ser publicada pelas editoras comerciais do Brasil em meados dos anos '70.

O contato internacional se manteve, com participação em várias exposições; nos anos '80 a experimentação se ampliou para outros meios, como luminosos, serigrafia e laser. Por fim, o ciclo da *Poesia Concreta* se encerrou, deixando espaço para os projetos individuais e apontando novos caminhos para a Poesia.

---

<sup>5</sup> Para um estudo abrangente deste assunto, vide nas Referências Bibliográficas: Rizzo, 2002. (N.A.)

PLAZA,<sup>6</sup> em comunicação pessoal, sintetizou as derivações da *Poesia Concreta* em São Paulo, em duas vertentes principais; de um lado, através de Régis Bonvicino e Nelson Ascher, surgiu o poema coloquial, urbano e temático. A outra vertente é a que interessa ao presente estudo: através de Edgard Braga e Erthos Albino de Souza, despontou a poesia ligada à experimentação, bem representada por Omar Khouri e Villari Herrmann, entre outros.

Com a abolição do verso e a valorização do espaço gráfico, a *Poesia Concreta* abriu a possibilidade de uma poética sem versos, até sem palavras. As poéticas que surgiram, a partir de 1974 e 1975, chegaram a prescindir da palavra: "... deixo expressa a minha crença numa poesia onde a visualidade entra como elemento estrutural, podendo continuar poesia, até mesmo sem a utilização óbvia de palavras" (KHOURI, 1996, p.68).

O conceito de poema visual, muito difundido nos anos '70, conforme KHOURI (2000, p.37) deu lugar à percepção do caráter intersemiótico da poesia: "Melhor seria chamá-la POESIA INTERSEMIÓTICA INTER/MULTIMÍDIA DA ERA PÓS-VERSO, pois utiliza vários códigos e meios e já é concebida para ser veiculada do papel ao CD ROM, passando pelo vídeo". A tendência para a tradução em diversos meios foi se ampliando cada vez mais, paralelamente à evolução tecnológica.

#### ESPAÇO DE DIVULGAÇÃO

As poéticas intersemióticas encontraram espaço de divulgação em diversas exposições:

- *Prospectiva 74* – Walter Zanini e Julio Plaza organizaram esta exposição, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) São Paulo, de 16/08 a 16/09/1974.
- *VIII JAC* – MAC-USP, São Paulo, de 05/12 a 22/12/1974.
- *Visual Poetry International* – MAC-USP, São Paulo, de 06/06 a 27/07 de 1975.

---

<sup>6</sup> Em comunicação pessoal, na ECA-USP em 2000, Prof. Dr. Julio Plaza explicou diversos aspectos da evolução dessas poéticas. (N.A.)

- *Artistas e Novos Meios de Comunicação* – MAC-USP, São Paulo, de 26/06 a 25/07/1975, coletiva em que participaram, entre outros, Julio Plaza e Regina Silveira.
- *Multimedia II* – MAC-USP, São Paulo, 04/03 a 04/05/1976, com a participação de Julio Plaza e Regina Silveira, entre outros.
- *Multimedia III* – MAC-USP, São Paulo, de 09/06 a 09/08/1976, com trabalhos de Regina Silveira e Regina Vater, entre outros.
- *Poética Visual* – MAC-USP, São Paulo, de 29/09 a 30/10/1977. Foi uma exposição internacional organizada por Walter Zanini e Julio Plaza, com a participação de 201 artistas.
- *Printed in Brazil* – Amsterdam, Other Books and So., 1978.
- *Multimedia Internacional* – exposição coletiva realizada na ECA-USP, São Paulo, de 19/11 a 16/12/1979, incluindo vídeos, fotos, *mail-art*, áudio, performances, cinema e poesia visual. Entre outros, participaram: Júlio Mendonça, Tadeu Jungle, Walter Silveira, Paulo Miranda e Sônia Maria Fontanezi, que expôs fotografias realizadas a partir do fenômeno de *varredura* da televisão.
- *Varal de Poesia* – Casa das Retortas, Secretaria Municipal de Cultura (IDART), organização de Sônia Maria Fontanezi, São Paulo, de abril a julho de 1980. Foi uma exposição informal, aberta à participação do público, quando os originais dos poemas foram pendurados em varal. Houve projeções de filmes sobre a vida dos poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes e João Cabral de Melo Neto. O recital de poesia foi gravado e ficou no arquivo do IDART, assim como alguns dos originais de poemas; este acervo depois foi transferido para a Divisão de Pesquisas do CCSP.
- *ART DOOR* – I Exposição Internacional de Arte em *OUT-DOOR*, Recife, Pernambuco, 1980, com participação de Walter Silveira, entre outros.
- *Arte pelo telefone: Videotexto* – São Paulo, MIS, 1982.
- *17ª Bienal de São Paulo* – São Paulo, 1982, quando Omar Khouri participou com videotexto.
- *Projeto Arte na Rua 2* – São Paulo, 1982.

- *PoesiaEvidência* – PUC-SP, 1983. Gilberto José Jorge, Sônia Maria Fontanezi e Paulo Miranda planejaram, programaram e realizaram a produção gráfica dessa exposição sobre poesia visual contemporânea. Alguns dos artistas participantes foram: Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Carlos Valero, Décio Pignatari, Duda Machado, Erthos Albino de Souza, Geraldo de Barros, Gilberto José Jorge, GO (Gomes de Souza), Haroldo de Campos, Jacqueline Leirner, José Paulo Paes, Júlio Mendonça, Julio Plaza, Lenora de Barros, Omar Guedes, Omar Khouri, Paulo Miranda, Pedro Xisto, Pedro Tavares de Lima, Regina Silveira, Renato Ghiotto, Ronaldo Azeredo, Sônia M. Fontanezi, Tadeu Jungle, Villari Herrmann, Zéluiz, Walt B. Blackberry (Walter Silveira).
- *Muestra Internacional de Libros de Artistas* – Secretaria de Cultura de la Municipalidade de la Ciudad de Buenos Aires – Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, maio e junho de 1984.
- *Edgard Braga* – A exposição em homenagem ao poeta foi realizada no Centro Cultural São Paulo, de 06 /11 a 25/11/1984 , quando foi lançado seu livro *Desbragada*, pela Editora Max Limonad. O projeto, o *design* gráfico da exposição, o cartaz e o convite ficaram a cargo de Sônia Maria Fontanezi, com a colaboração da equipe: Lenora de Barros, Francisco Ashcar, Paula Mattoli, Omar Khouri e Paulo Miranda.
- *Tendências do Livro de Artista no Brasil* – exposição coletiva no Centro Cultural São Paulo, 1985, com a participação de Omar Khouri e Walter Silveira, entre outros.
- *Transcriar* – Exposição realizada em 1985, no MAC-USP/Centro Cultural São Paulo, com participação de 25 artistas, entre os quais Omar Khouri, Walter Silveira e Sônia Maria Fontanezi.
- *Transcriar* – Centro UNESCO do Porto, Portugal, 1985.
- *Artecnologia* – MAC-USP, São Paulo, 1985.
- *Palavra Imágica* – MAC-USP, São Paulo, outubro/novembro de 1987. Projeto e pesquisa por Betty Leirner, curadoria de Betty Leirner e Walter Silveira. Na exposição houve a participação de André Vallias, Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Edgard Braga, Erthos

Albino de Sousa, GO, Haroldo de Campos, Julio Plaza, Lenora de Barros, Omar Khouri, Paulo Miranda, Regina Vater, Ronaldo Azeredo, Tadeu Jungle, Villari Herrmann e Walter Silveira.

- *IDEHOLOGIA* – exposição realizada no MAC–USP, São Paulo, de 17/11 a 17/12/1987. Quinze trabalhos de Wagner Garcia, Décio Pignatari, Moysés Baumstein, Augusto de Campos e Julio Plaza foram holografados por Moysés Baumstein. MACHADO (*Código* 12, p.30), no artigo *Idehologia: Bomba de Luz*, testemunhou essa “rara convergência entre inovação tecnológica e invenção artística nas criações holográficas...”.
- *A TRAMA DO GOSTO: Um Outro Olhar sobre o Cotidiano* – de 25/01 a 22/02/87, no Pavilhão da Bienal, Parque do Ibirapuera. A Curadora, Sônia Maria Fontanezi (2001), relatou, em entrevista à Autora, que este foi o maior projeto realizado por ela, com assistência de Carlinhos Moreno, mais a colaboração de 150 artistas:

Criei uma Urbe dentro dos 3 andares da Bienal. (...) Walter Silveira e Tadeu Jungle participaram com vídeo. Montei com Lenora de Barros e Paula Mattoli uma instalação com a produção concreta (produção concreta da palavra à imagem) sob o nome de: "Loja de Material para Construção". (p.262)

- *A 1ª Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo* – foi realizada no Centro Cultural São Paulo, de 30/06 a 14/08/1988. No catálogo desta exposição, com tiragem de 2000 exemplares, projeto e organização de Philadelpho Menezes, o artista uruguaio PADÍN (1988) destacou a presença da vertente poética,

A mais conhecida, promovida pelo grupo “*Noigandres*” de São Paulo, integrado por Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Ronaldo Azeredo, começa por considerar a palavra como um objeto “em si e por si mesmo” em relação ao seu contexto, à estrutura, a implosão conjunta de forma e significado, à extensão e ao tempo, que se submete ao espaço, mas conservando seus instantes sucessivos... (p.51)

- *Brazilian Concrete and Visual Poetry from the Ruth & Marvin Sackner Archive* – Grinter Galleries – University of Florida, March-April 1989.
- *Transfutur – Visuelle Poesie* – Coletiva Internacional, Kassel, Kasseler Kunstetage, Alemanha, 1990.
- *POESIA VISUAL – NOMUQUE EDIÇÕES 1974/1991* – foi uma retrospectiva das edições realizadas pela *NOMUQUE EDIÇÕES* durante 17 anos, incluindo a primeira edição da *NOMUQUE: Jogos e fazimentos*, conjunto de poemas de Omar Khouri, editados em Pirajuí, em 1974. Essa exposição realizou-se no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), de 10 a 21 de abril de 1991, por ocasião do lançamento de *Artéria 5*.
- *Singulares (A gente não quer só comida)* – São Paulo, Ovídio Restaurante Bar, 1991.
- *Transfutur*, Berlin, 1º semestre de 1992, com a participação de Omar Khouri, entre outros.
- *PoesiaEvidência*, São Paulo, Jungle Bar, junho/julho de 1992.
- *PARAVER poesia visual* – Espaço de Exposições Eugenie Villien da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, de 25/08 a 10/09/1993. Organização: Omar Khouri, Inês Raphaelan e Walter Silveira. Participaram os poetas: Aldo Fortes, André Vallias, Antonio Lizárraga, Arnaldo Antunes, Augusto de Campos, Carlos Valero, Décio Pignatari, Edgard Braga, Egydio Colombo Filho, Erthos Albino de Souza, Gastão Debreix, Gerty Saruê, Gilberto José Jorge, Glauco Mattoso, Go, Inês Raphaelan, João Bandeira, Júlio Mendonça, Julio Plaza, Lenora de Barros, Omar Khouri, Paulo Miranda, Regina Silveira, Ronaldo Azeredo, Ronaldo Kiel, Sônia M. Fontanezi, Tadeu Jungle, Villari Herrmann, Walter Silveira, Zéluiz.
- *31 x 31 (QUADRADÃO) ARTÉRIA 6* – Na Livraria *augosto augusta* do MIS, São Paulo, em 15/04/1993, houve o lançamento de *Artéria 6*, com uma exposição de cópias avulsas dos poemas.
- *Artéria 6: Exposição* – Curitiba, agosto de 1993.

## ARTE POSTAL

Outra forma de divulgação para as poéticas intersemióticas foi a arte postal. Conforme MORAIS, (1989, p.30) a arte postal iniciou-se com Marcel Duchamp, que no dia 16 de fevereiro de 1916 “... enviou aos seus vizinhos, o casal Arensberg, um cartão postal que era uma montagem com pedaços de quatro outros cartões. Estava criado um novo ismo; a MAIL-ART”.

Segundo FREIRE (1999, p.78) “... além da recusa às leis do mercado, a arte postal implica uma aceleração e abertura à propagação de conteúdos artísticos”. Regina Silveira criou a série *São Paulo Turístico* (Vide FIGURA 4), usando cartões postais, comprados em banca de jornal, como suporte para serigrafias.

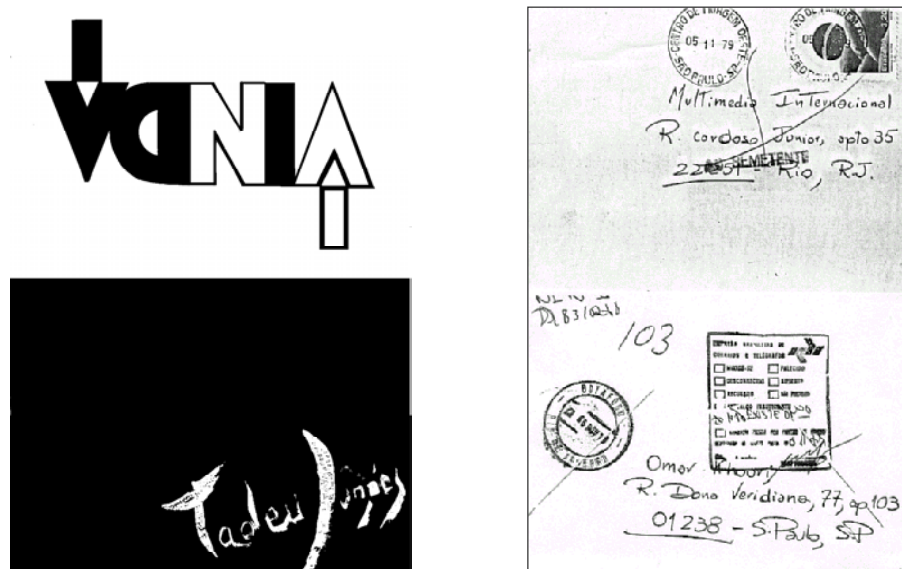


FIGURA 3 – IVINDA. Mail-Art .  
Tadeu Jungle.

Tadeu Jungle usou os procedimentos de devolução das cartas pelo Correio para criar, entre outros, *IVINDA*, um poema que ia para um endereço inexistente e era devolvido pelo Correio para o “remetente”, criando situações inusitadas... Conforme JUNGLE<sup>7</sup> explicou, em entrevista sobre o poema:

<sup>7</sup> Entrevista de Tadeu Jungle sobre o poema *IVINDA* em 17/ago/2000 para a monografia: *Análise de um Poema de Tadeu Jungle: IVINDA*, de E. Freitas, ainda inédita. (N. A.)

Mandei para várias pessoas famosas, com endereços fictícios e no remetente, a pessoa a quem queria mandar. As pessoas recebiam e diziam: ‘ – Eu não mandei nada para o *Pelé*, que loucura!’. Abriam, tinha o poema com sentido de humor. Na época, usei muito a ‘mail-art’. Era bem forte, porque havia justamente a vontade de comunicação das pessoas e era uma dessacralização da obra de arte, contra o discurso da aura única. Era uma arte multiplicável, deu muita força a tudo que fosse em série; fazia cem exemplares, mandava para cem pessoas e depois elas respondiam. (p.8)

#### ADESIVOS

Surgiram outras formas para difundir a poesia na cidade, tais como as tiragens de poemas impressos em *adesivos*, que podiam ser colados em diversos locais, mudando de significado conforme o lugar em que se situavam no espaço urbano. JUNGLE (2002) explicou, a respeito do seu poema *Adesivo*,

... ele tem uma idéia em si, do individualismo, da possibilidade de fazer a poesia circular [...] a partir do momento que ele é um adesivo e eu colo em algum lugar, ele passa a existir, publicamente [...] Então, o *Adesivo* tem esse ato um pouco guerrilheiro da difusão da poesia [...] aonde você cola o poema, ele adquire o significado diverso [...] quer dizer, aonde o poema é afixado, ele começa a interagir com o meio [...] por si, ele propõe uma obra aberta... (p.268)

Conforme FREIRE (1999, p.31) “... a circulação da informação artística representava, então, confiar na força subversiva da arte...”.

Paulo Miranda colocou o poder de circulação do dinheiro a serviço da poesia, criando poemas nas cédulas, que tinham *valor realmente*. O *Poema de Valor* teve várias versões: em cédulas, versão tipográfica e versão sonora. A versão que Miranda prefere é a cédula portadora do poema, que usa o poder de circulação do dinheiro para divulgação da sua arte conceitual.

#### GRAFFITI

Os pioneiros em *graffiti* no espaço urbano, com intuito de veicular poesia, foram Walter Silveira e Tadeu Jungle. SILVEIRA, W. (2002) esclareceu

em sua entrevista à Autora que o interesse deles pelo *graffiti* surgiu a partir de 1978:

... era uma atividade meio clandestina, mas ela tinha muito a ver com [...] a questão que está no 'Manifesto da Poesia Pau-Brasil: O RECLAME PRODUZINDO LETRAS MAIORES QUE TORRES...' Essa questão de inserir um poema no próprio corpo da cidade, sempre me chamou atenção no manifesto de Oswald de Andrade; então eu tinha essa idéia de que, uma vez escrito, esse poema iria ser fotografado. (p.281)

**HENDRIX**

**MANDRAKE**

**MANDRIX**

O poema de Walter Silveira em *grafitti* foi fotografado e atingiu grande circulação na imprensa:

Talvez seja o meu poema de maior tiragem, porque veio o movimento *graffiti* todo, ele foi reproduzido em vários jornais, na revista *Veja* etc. Então, é um poema que, apesar de anônimo, teve uma circulação muito grande. E esse era um sentido de inserir a poesia em outros veículos; que ela tivesse uma circulação mais abrangente. (p.281)

JUNGLE (2001) em entrevista concedida à Autora, também relatou sua busca de alternativas para divulgar a poesia:

... minha trajetória pela Universidade foi calcada entre esse momento de abertura política, uma década pesadíssima, de tortura e encaminhando-se para uma abertura política que começou em 79. Então fiz pichação de rua – o **HORA H**, o **É DIFÍCIL**... assim como fiz os adesivos, dentro do mesmo modo de pensar. Foram maneiras de expressão, dentro dum momento muito difícil de divulgação do “fazer poético”. (p.267)

#### OUTRAS ALTERNATIVAS

As poéticas intersemióticas também encontraram espaço nas edições autônomas de poemas; nas publicações feitas pelos próprios autores e, sobretudo, um importante meio de divulgação: as revistas literárias.

Conforme SILVEIRA, W. (2002) revistas como a *Artéria* permitiram melhor circulação para a poesia:

... quer dizer, você tinha possibilidade de fazer publicações independentes, com xerox, com serigrafia e até com o barateamento do *offset*; é uma forma de fazer um tipo de informação não-ortodoxa ter uma circulação maior e chegar a um número maior de pessoas. (p.281)

Ao comentar a participação de Regina Silveira nas revistas de artistas e de poetas visuais, entre elas a *Artéria*, ZANINI (1996, p.150) considerou que “... essas publicações e outras semelhantes, lançadas em São Paulo e em outros estados, respondiam à grande invocação da arte e da poesia nos anos ‘70, no transe de uma situação sócio-política de coerção dos direitos da cidadania...”. As revistas possibilitaram maior independência em relação às editoras e autonomia diante da crítica. FREIRE (1999, p.125) explicou que os artistas necessitavam de um contato mais direto com o público: “Houve, ainda, tiragens de serigrafias, consideradas publicações a circular. Os ideais utópicos desta geração incluíam romper com o mercantilismo na arte e compartilhar suas criações com um número maior de pessoas”.

As traduções intersemióticas tornaram-se cada vez mais freqüentes, na medida em que os artistas desenvolviam relações entre arte e tecnologia: poemas foram transcriados em holografia, vídeo-texto e raio laser; surgiram criações coletivas através de telecomunicações. A partir de 1981, os computadores ficaram acessíveis para uso pessoal, ampliando o uso de processos digitais para a criação artística; a *Internet* popularizou-se a partir de 1992. O conceito de obra aberta foi aplicado à criação digital; segundo PLAZA (2000), os processos de criação artística e experimentação estética atraem mais os artistas tecnológicos do que as obras ditas “acabadas”:

Eles se interessam pela realização de obras inovadoras e ‘abertas’ onde a percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções da arte com a tecnologia. (p.21)

## 2 – REVISTAS LITERÁRIAS EXPERIMENTAIS NO BRASIL



FIGURA 4 – *São Paulo Turístico Museu de Arte.*  
Regina Silveira. *Artéria 2.*

*... criador, inventor, não imitador; eis o caráter essencial do poeta.*

Giacomo Leopardi

A Coroa portuguesa proibiu a tipografia no Brasil durante o período colonial, reprimindo de forma exemplar quaisquer tentativas, conforme RIZZINI (1988, p.341). Em 13 de maio de 1808, o Príncipe Regente D. João liberou-a, criando a Imprensa Régia. Assim, a Imprensa brasileira nasceu tardiamente; seu marco inicial foi o *Correio Braziliense*, periódico fundado por Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça. Segundo GONDIM (1998, p.7), "... sob o cerco da censura e propondo-se a combater a Coroa, nascia o *Correio Braziliense* [...] O primeiro número do *Correio* saiu no dia 1º de junho de 1808". Impresso em Londres por W. Lewis, sua chegada ao Brasil foi possível devido à Abertura dos Portos. Pouco depois, em 10 de setembro de 1808, surgia a *Gazeta do Rio de Janeiro*.

As revistas no Brasil nasciam e sucediam-se rapidamente em virtude de dificuldades financeiras. Um objetivo comum aos editores, nos primeiros anos, era melhorar o nível de cultura nacional. Por essa razão, as revistas caracterizavam-se pelo ecletismo, publicando ensaios sobre filosofia, ciências, literatura, prosa e poesia. A divulgação da poesia, atividade livre da intenção de lucro, sempre encontrou um importante veículo nas revistas literárias.

#### REVISTAS LITERÁRIAS

##### *As Variedades ou Ensaios de Literatura* (1812).

Considerada a primeira revista brasileira, durou apenas dois números, os quais foram editados por Antônio Silva Serva em sua tipografia na Bahia.

##### *Revista da Sociedade Filomática*

Foi lançada em 1833 por estudantes de Direito de São Paulo que pretendiam promover o progresso da literatura. Ela durou 6 números, de junho a novembro daquele ano; LOPES (1978, p.18) ressaltou que Justiniano José da Rocha iniciou o exercício da crítica literária nessa revista.

##### *Nitheroy – Revista Brasiliense, Sciencias, Letras e Artes*

Dois números desta revista foram editados em 1836, por estudantes brasileiros em Paris: C. M. d’Azevedo Coutinho, F.S. Tôrres Homem, D. J. G. de Magalhães, Manuel de Araújo Porto Alegre, A. S. de Lima de Itaparica,

Silvestre Pinheiro Ferreira, C. A. Taunay e J. M. Pereira da Silva (DOYLE, 1968 n°32, p.34-45).

*O Ostensor Brasileiro – jornal literário pictorial*

É uma das mais antigas publicações literárias brasileiras. Segundo DOYLE (1969, n.º 39, p.83-4), teve 52 números impressos entre 1845 e 1846, no Rio de Janeiro.

N'O *Ostensor Brasileiro* houve uma tentativa de divulgar a literatura brasileira acompanhada de gravuras feitas por artistas nacionais, tendo por assunto as paisagens brasileiras. Era uma realização muito difícil naquela época, quando as gravuras eram importadas da Europa. Na introdução, seus diretores, Vicente Pereira de Carvalho Guimaraens e João José Moreira (Apud DOYLE, 1969, n° 39, p.83) relataram seu projeto:

O plano circunscrito, que nos impusemos exclusivamente de objetos relativos, ou pertencentes ao Brasil constitui a primeira parte de nosso programa e a maior das dificuldades a vencer [...] a segunda e última parte, que de bem seguro pensamento tomamos, reduz-se a falar aos olhos e ouvidos juntamente, segunda e mui grave dificuldade [...] não podemos utilizar gravuras feitas em França e Inglaterra, e grandioso dispêndio, e trabalho insano nos custará o empenho.

*Guanabara*

Em 1º de dezembro de 1849 foi lançada no Rio de Janeiro essa revista mensal artística, científica e literária, redigida por uma Associação de Literatos e dirigida inicialmente por Manuel Araújo Porto Alegre, Antônio Gonçalves Dias e Joaquim Manuel de Macedo. Foram publicados 36 fascículos, com atrasos causados pelas dificuldades enfrentadas, apesar da proteção do governo Imperial (DOYLE, 1968, n.º 32, p.34-45).

*Revista da Sociedade Phenix Literária*

Foi publicada mensalmente, de janeiro de 1878 a julho de 1879. Seus dezenove números foram editados pela Tipografia do Imperial Instituto Artístico. A maioria dos colaboradores era composta de militares, alunos ou

ex-alunos da Escola Militar, que publicaram ensaios, poesias e crônicas (DOYLE, 1969, n.º 36, p.79 et seq.).

#### *Gazeta Literária*

Era uma revista quinzenal, mas com publicação irregular; fundada e dirigida por José Alexandre Teixeira de Melo e Alfredo do Vale Cabral, durou pouco mais de um ano, de outubro de 1883 até dezembro de 1884. Entre seus colaboradores contavam-se: Capistrano de Abreu, Casemiro de Abreu, Castro Alves, Machado de Assis, Aluísio Azevedo e Raul Pompéia. Plínio Doyle elogiou seu boletim bibliográfico *Movimento Literário*, que informava os lançamentos de livros em todo Brasil (DOYLE, 1968, n.º 34, p.75-9).

#### *Revista Brasileira*

Uma revista quinzenal, depois mensal, que foi publicada no Rio de Janeiro de 1895 até 1900. De acordo com SOUZA, (2000, p.101) “devidamente encadernada, após os cinco anos em que existiu [...] perfaz 20 volumes de aproximadamente 300 páginas cada um”. José Veríssimo foi seu diretor e principal colaborador. Ela versou sobre literatura, romances, contos, novelas, poesia, teatro, estudos de literatura e crítica, além de assuntos como ciência, história e filosofia.

#### *Revista Sul Americana*

Publicada pelo Centro Bibliográfico Vulgarizador, teve 24 números, de janeiro a dezembro de 1889. Trazia informações sobre livros, revistas e músicas; teve muitos colaboradores, entre os quais: Sílvio Romero, Raul Pompéia, João Ribeiro e Artur Azevedo (DOYLE, 1970, n.º 42, p.34-8).

#### *A Nova Revista*

Fundada e dirigida por Adolfo Caminha, foi publicada de janeiro a setembro de 1896. Contou com bons colaboradores: Francisco Pinto de Almeida Júnior, Antonio Austregésilo, Clóvis Bevilacqua, Adolfo Caminha, Gonzaga Duque Estrada, Sílvio Romero, Visconde de Taunay (DOYLE, 1970, n.º 42, p.39-42).

#### *Nova Cruzada*

Revista mensal, foi publicada de 1901 a 1910, em Salvador, Bahia. CASTELO (1971, p.3) comentou que a revista documentou uma transição das

tendências do fim do século XIX, com “preocupações renovadoras, como antecedentes históricos da reformulação extensiva a partir de 1922”.

Prenunciava-se o modernismo no Brasil; conforme BRADBURY (1989, p.160) “... o modernismo foi uma atmosfera intensificadora de diferenciações estéticas, culturais e políticas [...] houve uma aceleração sem precedentes no intercâmbio cultural entre as nações...”. As revistas literárias exerceram importante função no modernismo, promovendo os movimentos, divulgando manifestos, facilitando a transmissão cultural e revelando novos artistas.

Começaram a surgir revistas voltadas para a divulgação do movimento modernista, com a preocupação de inovar e criar uma linguagem brasileira.

#### *KLAXON*

Foi publicada de 15 de maio de 1922 até janeiro de 1923, com um número duplo (8/9). Na capa, um imenso “**A**” criado pelo poeta Guilherme de Almeida, substituiu todos os “**a’s**” das palavras, proporcionando-lhe um aspecto gráfico original.

Segundo BRITO (1972), *KLAXON* era porta voz “... de um grupo empenhado no exercício de uma linha de arte e pensamento destoante da que se pratica no País...” e apareceu com o objetivo de difundir idéias modernistas do grupo formado por Antônio Carlos Couto de Barros, Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade e outros. A revista divulgou desenhos de artistas brasileiros, valorizou as mulheres artistas e teve colaboração estrangeira.

Conforme Guilherme de Almeida (Apud DOYLE, 1968, n.º 35, p.54) *KLAXON* foi imediata consequência da Semana de Arte Moderna. Seu homem chave foi Rubens Borba de Moraes e o principal encarregado das “colaborações” foi Mário de Andrade.

Houve um interessante diálogo da poesia com as artes plásticas; cada número incluiu um desenho dos seguintes artistas: Brecheret, Di Cavalcanti, Alberto Cavalcanti, Zina Aita, Anita Malfati, Yan de Almeida Prado, John Graz e Tarsila do Amaral.

Alguns de seus colaboradores foram: Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Luiz Aranha, Manuel Bandeira, A.C. Couto de Barros, Ronald de Carvalho, Ribeiro Couto, Menotti Del Picchia, Sérgio Milliet...

#### *Estética*

Revista trimestral, teve três números publicados de setembro de 1924 até junho de 1925, no Rio de Janeiro. Segundo seus diretores – Prudente de Moraes e Sérgio Buarque de Hollanda – foi o “... primeiro esforço bem sucedido de transformar o movimento modernista para afirmação construtiva” (Apud DOYLE, 1968, nº 33, p.103). Teve a participação de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Guilherme de Almeida, Graça Aranha, Manuel Bandeira, A. C. Couto de Barros, Ronald de Carvalho, Sérgio Buarque de Hollanda, Sérgio Milliet e outros.

#### *A Revista*

Foi lançada em Belo Horizonte, em 1925. Dirigida por Martins Almeida e Carlos Drummond de Andrade, seus três números foram publicados entre agosto de 1925 e janeiro de 1926. Era uma revista de jovens, propondo ação e renovação intelectual no Brasil, que foi muito apreciada pelos críticos. Alguns de seus colaboradores foram: João Alphonsus, Guilherme de Almeida, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho e Pedro Nava (DOYLE, 1969 n.º 37, p.99-116).

#### *Terraroxa e outras terras*<sup>8</sup>

Outro periódico modernista em São Paulo foi dirigido por A. C. Couto de Barros e Antônio de Alcântara Machado; Sérgio Milliet era o secretário e administrador. Teve sete números quinzenais publicados em 1926, com a colaboração de João Alphonsus, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Blaise Cendrars, Sérgio Milliet, Menotti Del Picchia, entre outros (DOYLE, 1970, n.º 43, p.56).

---

<sup>8</sup> Vide nas Referências Bibliográficas: Lara, C. *Klaxon e Terraroxa e outras terras*, 1972, um livro fundamentado em pesquisa e publicado pelo IEB, São Paulo. (N. A.)

*Verde – Revista Mensal de Arte e Cultura*

Dirigida por Henrique de Resende e Carlos Drummond de Andrade, foi editada em Cataguases, Minas Gerais, a partir de setembro de 1927 (CAMARGO, 2000, p.116).

*Revista de Antropofagia*

Na primeira fase, de maio de 1928 a fevereiro de 1929, teve dez números. Dirigida por Antônio de Alcântara Machado e gerenciada por Raul Bopp, destacou, em seu primeiro número, a frase dos índios Tupinambás ao caçoarem de Hans Staden (STADEN, H., 1942, p.100):

“– Ali vem nossa comida pulando.”

Esta brincadeira dos tupinambás com Hans Staden representava a idéia fundamental do movimento antropofágico: diversamente do canibal, o antropófago “digere” a cultura estrangeira para formar um repertório propiciador da criação.

A página 3 do primeiro número “... reproduz desenho prévio do quadro de Tarsila que deu origem à denominação do movimento antropófago – ‘o abaporu’” (DOYLE, 1970, nº 41, p.54-70).

Alguns colaboradores nessa primeira fase foram: Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Murilo Mendes, Pagu, Tarsila do Amaral.

Na segunda fase ou “segunda dentição”, dezesseis números foram publicados semanalmente no jornal *Diário de São Paulo*, de 17 de março a primeiro de agosto de 1929. A *Revista de Antropofagia* divulgou manifestos do Movimento Antropofágico, textos, poesias, obras dos pintores modernistas, e as idéias de Oswald de Andrade, líder do Movimento Antropofágico, tais como a mencionada no quarto número: “Todas as nossas reformas, todas as nossas reações [...] costumam ser feitas dentro do bonde da civilização importada. Precisamos saltar do bonde, precisamos queimar o bonde” (ANDRADE, 1929). Os colaboradores usaram muitos pseudônimos na segunda fase; entre eles se contavam Oswald de Andrade, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Pagu.

*FESTA – Revista Mensal de Arte e Pensamento*

Foi publicada no Rio de Janeiro, em duas fases: doze números entre 1927/28 e nove números entre 1934/35.

As primeiras reuniões de seus proprietários – Andrade Muricy, Henrique Abílio e outros, realizaram-se na casa de Cecília Meireles. Entre seus colaboradores, contavam-se Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Afonso Arinos Sobrinho, Tristão de Athayde, Luís Câmara Cascudo, Di Cavalcanti (desenho), J. Ramon Heredia, Vicente Huidobro, Cecília Meireles, Andrade Muricy e Pablo Neruda (DOYLE, 1970 n.º 40, p.53).

*CULTURA*

Uma revista quadrimestral, publicada pelo Serviço de Documentação do Ministério de Educação e Saúde, teve seis números entre setembro de 1948 e dezembro de 1954.

Seu idealizador e fundador foi José Simeão Leal; a revista teve excelente apresentação e colaboradores muito bem escolhidos, “... devendo servir de padrão e modelo para outras publicações” (DOYLE, 1969, nº 38, p.59-64). Entre os colaboradores contavam-se: Mário de Andrade, Tristão de Athayde, Manuel Bandeira, Roger Bastide, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos, Otto Maria Carpeaux, Lúcio Costa, Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, Antônio Houaiss, Ledo Ivo, Le Corbusier, Jorge de Lima, André Malraux, Murilo Mendes, Mário Pedrosa, Darcy Ribeiro, Paulo Ronai, Eduardo Sapir, Augusto Frederico Schmidt e muito outros.

*A Revista Brasileira de Poesia*

Segundo ALVES M. (1979, p.77), embora representasse um grupo de postura acadêmica, “... teve como mérito despertar a intelectualidade brasileira para o estudo da literatura e da poesia...”. No número 05, ano II, setembro de 1949, já se encontravam os poemas de três jovens iniciantes: Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, que depois fundaram o grupo *Noigandres* e publicaram a revista de mesmo nome.

Neste ponto, ocorreu uma mudança notável; desde a primeira publicação em solo brasileiro, nota-se o empenho dos literatos brasileiros em difundir a cultura. Depois surgiu a necessidade de libertar-se dos temas

estrangeiros, como n'O *Ostensor Brasileiro*, uma publicação voltada para a literatura e a imagem brasileiras.

No entanto, após a Semana de Arte Moderna, a *Revista de Antropofagia* ainda divulgava a intenção de “saltar do bonde da cultura estrangeira”.

A partir de meados do século xx, quando o grupo *Noigandres* inaugurou um movimento de vanguarda no Brasil que inovou a poesia em caráter planetário, as revistas literárias passaram a perseguir novos objetivos, oferecendo um espaço para a experimentação e a invenção.

### *Noigandres*

Uma revista dedicada à poesia de invenção, teve cinco números, divulgando os poemas do *Movimento da Poesia Concreta* durante dez anos. Foram editados cinco números, a partir de 1952, em São Paulo. A revista durou até novembro de 1962, quando foi publicada a *Antologia Noigandres 5*, pela Massao Ohno Editora.

*Noigandres 1*, com 300 exemplares de 72 páginas, foi lançada em novembro de 1952. A capa foi criada por Décio Pignatari. A *Canção 13* do trovador provençal Arnaut Daniel (1180/1210), *Noigandres*, deu nome ao grupo e à revista:

### **Noigandres**

Vejo vermelhos, verdes, blaus, brancos, cobaltos  
 Vergéis, plainos, planaltos, montes, vales;  
 A voz dos passarinhos voa e soa  
 Em doces notas, manhã, tarde, noite.  
 Então todo o meu ser quer que eu colora o canto  
 De uma flor cujo fruto é só de amor,  
 O grão só de alegria e o olor de noigandres.

(Tradução de Augusto de Campos)

*Noigandres 2*, com cem exemplares de vinte e seis páginas, foi lançada em fevereiro de 1955; a capa é de Maurício Nogueira Lima. *Noigandres 3* saiu em dezembro de 1956, com quinhentos exemplares de cem páginas cada; sua capa foi criada por Décio Pignatari. Em *Noigandres 4* foi publicado o *Plano-Piloto para a Poesia Concreta*. A *Antologia Noigandres*

5, *do verso à poesia concreta – 1949-1962*, com mil exemplares, foi uma edição comemorativa, que apresenta uma retrospectiva abrangente da produção dos poetas concretistas, inclusive José Lino Grünewald. A capa homenageia o pintor Alfredo Volpi.

*Invenção – Revista de Arte de Vanguarda*

Segundo seus editores – Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari – constituiu “... um laboratório de pesquisa e ação poética, com características de periodicidade e militância, voltado para a promoção, em trabalho de equipe, da obra de arte de vanguarda...”. Teve cinco números editados até 1967; CAMPOS, H. (*Invenção*, n. 4) dedicou o quarto número a um dos precursores da *Poesia Concreta*: “Este número de *INVENÇÃO* – o quarto – surge deliberadamente sob a invocação de Oswald de Andrade”.

Conforme PLAZA (2002) esclareceu, em entrevista à Autora,

A revista *Invenção* foi criada pelo grupo fundador da *Poesia Concreta*, isto é, o *Grupo Noigandres*. Mesmo com colaboradores externos a revista se propunha difundir a *Poesia Concreta* e contatar criadores similares no âmbito da poesia em nível internacional. Tem um caráter mais ‘intensivo’. (p.214)

Desde a década de 1960, os poetas *noigandres* dedicaram-se cada vez mais a incorporar a poesia internacional em nossa cultura, através de transcrições de poemas. A partir dos anos ’70, deram por encerrado o ciclo da *Poesia Concreta*, deixando de lado o movimento de natureza coletiva e dedicando-se mais aos seus projetos individuais. Eles desenvolveram um intercâmbio com jovens poetas e músicos, como MIRANDA (2002) descreveu em entrevista à Autora:

... ter contato com a generosidade dum Augusto de Campos, de um Haroldo e do Décio, que são [...] poetas magníficos, eu acho, em termos de planeta mesmo [...] tinha a geração deles nos guiando, nos orientando e generosamente deixando que a gente ampliasse, se é possível, tudo aquilo que a gente já conhecia deles, tomando o experimento deles e levando adiante... (p.256)

A geração de poetas dos anos '70 encontrou maior liberdade de criação nas revistas literárias experimentais de caráter intersemiótico.

Dedicando-se à criação intersemiótica, essa geração atingiu a liberdade de espírito, driblando o clima de repressão e censura com o uso do humor e da criatividade, com atitudes por vezes semelhantes à do Dadaísmo. Os poetas se dedicaram à livre experimentação, desenvolveram poéticas intersemióticas e multimídia, incorporando o movimento, a cor, a sonoridade das palavras, os sons concretos, o sinal das letras, o grafismo, o sentido cambiante das palavras, o branco da página, a música. Todo um percurso que hoje pode ser revisto, graças às revistas de *criação experimental*.

As revistas que divulgaram o movimento modernista (BRADBURY, 1989, p.163) caracterizavam-se por um processo de publicação freqüentemente privatizado; seu público era menor, mas tinha um alto grau de repertório; elas assumiam tarefas de transmissão cultural, propiciavam discussões estéticas e o aperfeiçoamento das idéias; por fim, constituíam um bom índice da atividade experimental. Muitas dessas características se assemelham às das revistas de poesia experimental no Brasil, entre elas, *Artéria* – que, conforme PLAZA (2002, p.214), “... adquirem um sentido menos centrado num grupo e passam a mostrar criações mais individuais e, por isso mesmo, singularizadas e longe de programas poéticos únicos”. Nesse aspecto, elas se diferenciam das revistas do modernismo, pois não tinham a função de divulgar movimentos artísticos; já não era mais uma época de movimentos e de manifestos.

Os poetas encontravam sua coesão, entre outros fatores, no próprio trabalho, que os motivava muito – como esclareceu FONTANEZI (2002, p.263), em sua entrevista, o que mantinha o grupo unido era “a natureza única do trabalho”. MIRANDA (2002) também relata a alegria que eles encontravam no trabalho em conjunto:

... grande alegria, eu sempre me lembro disso, éramos alegres, era um prazer tão grande e funcionava com a maior facilidade, porque tínhamos vontade, juventude, tempo, muita energia sobrando. A gente se sacrificava, eu me

lembro de vender férias para poder bancar um ou dois ou três trabalhos, mas era uma fase muito, muito bonita... e somos grandes amigos até hoje, na verdade. (p.255)

Nos anos '70 houve uma confluência de fatores que facilitou o surgimento das revistas literárias experimentais. Conforme PLAZA (2002) explicou, em entrevista à Autora:

... a democratização dos meios de repro e produção de informação: fotografia, xerox, técnicas e facilidades editoriais e outras tecnologias como a passagem da tipografia ao *offset*, do clichê de zinco para o fotolito, do linotipo à fotocomposição. Tudo isso unido ao fato da existência de novas gerações de poetas e artistas que receberam e perceberam a *Poesia Concreta* como "vanguarda histórica". Veja que tudo isso vai relacionado, no campo da arte, a um processo de quantificação e democratização que, assim como possibilita a existência de novos públicos, acentua a existência de novos e novíssimos autores. (p.215)

#### REVISTAS LITERÁRIAS EXPERIMENTAIS DOS ANOS '70

Durante os anos '70, surgiram revistas literárias de criação experimental que se diferenciaram; conforme PLAZA (2002, p.214) esclareceu em entrevista à Autora, elas "... têm um caráter mais 'extensivo' e intersemiótico".

KHOURI (1996, p.48) realizou um cuidadoso levantamento das revistas de criação literária que veicularam a poesia dos anos '70 em diante, abrangendo as publicações de poetas e artistas visuais do Rio de Janeiro, Bahia, Minas Gerais e São Paulo, as quais abriram espaço para as então denominadas poéticas visuais: *NAVILOUCA*, *POLEM*, *CÓDIGO*, *ARTÉRIA*, *POESIA EM GREVE*, *QORPO ESTRANHO*, *MUDA*, *JORNAL DOBRÁBIL*, *ZERO À ESQUERDA*, *CASPA*, *AGRÁFICA*, *VIVA HÁ POESIA*, *I*, *POLO CULTURAL/ INVENTIVA*, *ALMANAK '80*, *KATALOKI*, *ATLAS*.

#### *NAVILOUCA – ALMANAQUE DOS AQUALOUÇOS*

A primeira edição única saiu em 1974, no Rio de Janeiro, pela Gernasa Editora. A capa multicolorida traz muitas fotos de artistas e poetas colaboradores. A organização e coordenação editorial ficou a cargo de Torquato Neto e Wally Sailormoon (Wally Salomão). Foi a primeira revista

experimental dos anos '70; expressou a convivência dos poetas concretos com jovens poetas, inclusive jovens músicos, como Caetano Veloso e Torquato Neto. Teve a colaboração de Augusto de Campos, Rogério Duarte, Torquato Neto, Wally Sailormoon, Décio Pignatari, Duda Machado, Hélio Oiticica, Jorge Salomão, Stephen Berg, Luiz Otávio Pimentel, Chacal, Luciano Figueiredo, Óscar Ramos, Ivan Cardoso, Lygia Clark, Caetano Veloso e Haroldo de Campos.

#### *POLEM*

O único número foi editado em setembro/outubro de 1974, no Rio de Janeiro. O planejamento gráfico ficou a cargo de Ana Maria Silva de Araújo, o editor foi Hélio Raimundo Santos Silva. A capa e contracapa foram realizadas por Ana Maria e Duda, com fotos de Maurício Cirne. Participaram como colaboradores, entre outros: Augusto de Campos, Antonio Risério Filho, Caetano Veloso, Chacal, Décio Pignatari, Duda Machado, Erthos Albino de Souza, Haroldo de Campos, Hélio Oiticica, Regina Vater, Torquato Neto, Waltércio Caldas, Wally Sailormoon.

#### *Código*

Foi editada em Salvador por Erthos Albino de Souza e alcançou os anos '90, com doze números. Augusto de Campos criou a capa e a contracapa de *Código* n° 1, com um logotipo em que a palavra *CÓDIGO* foi encapsulada numa forma circular em que as letras se condensam; ao mesmo tempo, o *design* lembra um ideograma chinês.

Os colaboradores em *Código* foram: Aldo Fortes, Augusto de Campos, Antonio Carlos Correia, Antônio Risério Filho, Beto G. Cerqueira, Cleber Teixeira, Décio Pignatari, Duda Machado, Erthos Albino de Souza, Haroldo de Campos, José Lino Grunewald, Julio Plaza, Lenora de Barros, Orlando Ribeiro, Paulo Leminski, Pedro Xisto, Pepeu Roiz Rufo Herrera, Regina Silveira, Régis Bonvicino, e Wally Sailormoon. *Código*, além do interesse estético, traz poemas, entrevistas e seleções muito interessantes para a pesquisa de poéticas intersemióticas. *Código* n° 12 – *ARTECIÊNCIA*, mostrou o diálogo entre ciência e poesia, “estudos e poemas incorporando a linguagem científica”. Entre seus colaboradores, há físicos como Roland de

Azeredo Campos, Renato Ghiotto; Ivan Pérsio de Arruda Campos, químico; Moysés Baumstein, artista e hológrafo, e outros. Esta última edição mostra a incorporação da tecnologia como mídia pelos artistas, trazendo o estudo de Duda Machado sobre a exposição *IDEHOLOGIA*, realizada em nov./dez. 1987, no MAC-USP, São Paulo, além de hologramas de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Julio Plaza.

*Poesia em G*

Foi editada pelas Edições Greve, em São Paulo, 1975. Os editores foram Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino. O projeto gráfico foi de Julio Plaza e a capa foi criada por Julio Plaza e Pedro Tavares de Lima. Alguns de seus colaboradores foram: Augusto de Campos, Décio Pignatari, Edgard Braga, Geraldo de Barros, Haroldo de Campos, Hermelindo Fiamingui, Iberê Camargo, José Paulo Paes, Julio Plaza, Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima, Regina Silveira, Régis Bonvicino, Ronaldo Azeredo, Walter Franco. *Poesia em G(reve)* tinha o “REVE” impresso na quarta capa. A capa era o sonho interpenetrando a greve, uma alusão velada à repressão política. Note-se que Mallarmé (CAMPOS, A., 1974) também escolheu a palavra *greve* para caracterizar sua atitude perante a sociedade.

... ‘A atitude do poeta em uma época como esta, onde ele está em greve perante à sociedade’ – diz Mallarmé na sua resposta à enquête de Jules Huret – ‘é pôr de lado todos os meios viciados que se lhe possam oferecer a ele. Tudo o que se lhe pode propor é inferior à sua concepção e ao seu trabalho secreto’. (p.27)

A revista divulgou trabalhos de artistas plásticos e poemas de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Edgard Braga e José Paulo Paes.

*Qorpo Estranho, Revista de Criação Intersemiótica*

Teve três números, de 76 a 82, sempre com projeto gráfico de Julio Plaza. Os editores do primeiro número foram: Julio Plaza, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino. O nome da revista se condensou, mas o conteúdo aumentou. *CORPO EXTRANHO 3 – Revista de Criação* teve 190 páginas; foi

editada pela Editora Alternativa, em forma de livro e distribuída em vários estados. Os editores definiram seu escopo do seguinte modo: “sob os spots, a CRIAÇÃO ARTÍSTICA em todas as áreas, e a reflexão, de preferência, dos próprios criadores sobre a criação (sua e alheia)”.

Alguns dos colaboradores foram: Antônio Risério, Regina Silveira, Omar Khouri, Lenora de Barros, Julio Plaza, Erthos Albino de Sousa, Régis Bonvicino, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

#### MUDA

Editada por Antônio Risério e Régis Bonvicino, foi lançada no segundo semestre de 1977. A capa foi criada por Marcelo Nepomuceno e a programação gráfica, por Zé Augusto Nepomuceno. A revista divulgou trabalhos de Wally Salomão, Marta Braga, Aldo Fortes, Duda Machado, Rogério Duarte, Paulo Leminski, Régis Bonvicino, Carlos Ávila, Zé Augusto Nepomuceno, Alice Ruiz, Antônio Risério, Erthos Albino de Souza, Omar Khouri, Chacal, Luiz Antônio de Figueiredo, Ênio Fonda, Eduardo Milán, Marcelo Nepomuceno e Walter Silveira.

#### VIVA HÁ POESIA

Villari Herrmann publicou uma revista em formato de jornal, com grande tiragem e projeto gráfico de Julio Plaza, em São Paulo, 1979. Divulgou poemas intersemióticos, ensaios, textos e traduções de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald, Julio Plaza, Luiz Antônio Figueiredo, Zéluz, Neoclair João Vito Coelho, Ronaldo Azeredo, Villari Herrmann, Décio Pignatari, Florisvaldo Menezes, Regina Vater, Regina Silveira, Carlos Valero, Omar Khouri, Paulo Leminski, Paulo Miranda e outros.

Em 1974, Omar Khouri propôs a Paulo Miranda e aos irmãos Figueiredo, de Presidente Alves, a criação de uma revista que veiculasse os poemas do grupo de amigos. Em 1975 foi lançada *Artéria 1*, em formato de caderno. Seguiu-se uma série original: *Artéria 2*, além do caderno, trouxe poemas soltos dentro de um envelope; *ART3RIA* foi uma tiragem de caixinhas de fósforos; *Balalaica: o Som da Poesia* e *ARTERIV* são gravações em fita cassete que inovaram, entre outros aspectos, valorizando a dimensão

sonora da poesia visual, realizando *transcrições* intersemióticas. *Zero à Esquerda*, *Artéria 5* e *Quadrado – Artéria 6* (31x31) se sucederam, em primorosas edições em serigrafia, de altíssima qualidade. Mas esta história já pertence ao próximo capítulo...

### 3 – A REVISTA ARTÉRIA

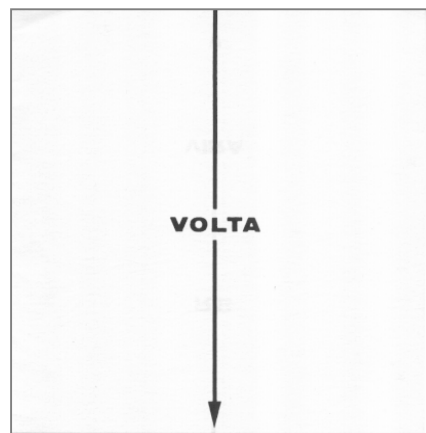
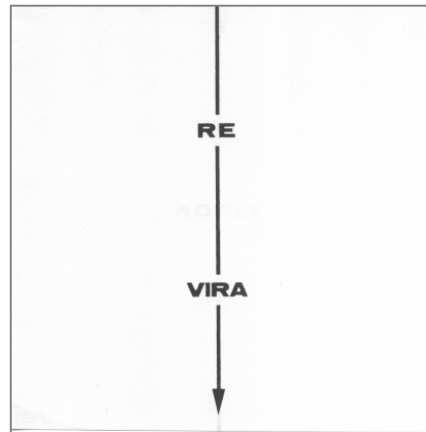


FIGURA 5 – *Reviravolta* (verso e reverso)  
Cartão: 15x14,8cm. Paulo Miranda. *Artéria* 1.

*Era briluz. As lesmolisas touvas roldavam e relviam nos gramilvos.*

*Jabberwockky* – Lewis Carroll

Tradução: Augusto de Campos

Em novembro de 1974, Augusto de Campos presenteou Omar Khouri com a revista *Código* n.1, feita por Erthos Albino de Souza, a qual inspirou a criação de *Artéria*. Omar imaginou uma revista que veiculasse poéticas ligadas à visualidade, como as que ele e seus amigos já vinham fazendo.

Em torno desta idéia reuniu-se o grupo de amigos: Omar Khouri, Paulo Miranda e os irmãos Figueiredo: Luiz Antônio, que morava em Assis, Carlos Alberto e José Luiz, que residiam em Presidente Alves.

Inicialmente, a *Estrada de Ferro Noroeste do Brasil* transportou a poesia e os poetas, que circulavam entre Pirajuí – residência de Omar – Presidente Alves, Bauru e São Paulo. Por esse motivo, os poetas homenagearam a *Noroeste do Brasil*, colocando seu logotipo – *NOB* – ao lado do logotipo da *NOMUQUE EDIÇÕES*.

Os poetas entrevistados são unânimes em considerar o núcleo formado por Omar Khouri e Paulo Miranda, como a força principal dos trabalhos de edição. Como disse VALERO (2001, p.183): “... Omar e Paulo eram a alma da publicação”. JUNGLE (2001, p.276) também considera que “... Paulo, Omar, [...] com essa coragem que eles tiveram, a persistência que eles tiveram, o talento que eles tiveram para poder reunir esses poetas, selecionar os poemas e conseguir fazer tudo...”.

MIRANDA (2000)<sup>9</sup> declarou que “... o herói da história sempre foi o Omar, um cara batalhador que continuou fazendo isso e hoje eu acho importantíssimo ter toda essa massa de informação aí reunida”.

FONTANEZI (2001, p.263), que a partir de *Zero à Esquerda* também se empenhou nos trabalhos de edição, expressou o mesmo sentimento: “... eu sabia que ninguém seguiria com as revistas sozinho, só Omar Khouri e Paulo Miranda”. Para ela, a alegria do trabalho em grupo era uma grande força motivadora:

---

<sup>9</sup> Entrevista sobre o poema *Soneto*, Entrevistadora: Myriam Salomão, em 13/11/2000, gravação em fita cassete, dur.: 60', inédita.

Muita alegria. A alegria de ver o trabalho do outro, a alegria das cópias, da reprodução, do trabalho braçal, de nos reunirmos, da invenção, do improvisado, do muito riso. Como a definição de Huizinga de jogo: o trabalho tinha vida própria, com linguagem própria. Inserido no mundo real, aqueles momentos eram supra-reais. A edição final, o lançamento, a festa, já era a vontade de continuar outra revista. (p.262-3)

No total foram editados oito números: *Artéria 1*, *Artéria 2*, *ART3RIA*, *Balalaica: o som da poesia*, *ARTERIV*, *Zero à Esquerda*, *Artéria 5 (FANTASMA)* e *Artéria 6 (QUADRADÃO, 31X31)*. CAMPOS, H. (2002, p.197) em entrevista à Autora, declarou que "... *Artéria*, entre outras revistas marginais como a baiana *Código*, abriu, de modo programático, espaço para novos experimentos trans – ou – intersemióticos".

SILVEIRA, W. (2002), em entrevista à Autora, expôs outros aspectos importantes da revista *Artéria*: além da experimentação, o papel do artista como curador, que possibilitou maior liberdade para a manifestação artística:

... eu acho que a *Artéria* cumpriu um papel muito importante dentro do panorama da literatura dos anos 70 e 80, foi uma coisa muito importante no sentido do aspecto gráfico, da inquietação gráfica proporcionada por elas [...] é uma revista que metamorfoseou-se durante as suas edições, desde um impresso em *offset* de um caderno de meio ofício, até esse objeto maravilhoso que é a *Artéria 6*, um objeto todo feito em serigrafia, quer dizer, é uma coisa muito requintada; também pela qualidade dos trabalhos, há um sentido aí de um *olho*, de uma quase curadoria, de um editor de fato, em procurar trabalhos que têm uma característica muito diferenciada daquelas que são, usualmente, colocadas como poéticas. (p.283)

MIRANDA (2002) em entrevista à Autora, demonstrou que essas revistas registraram a produção poética característica de uma época:

... eu acho que elas são realmente um corte, você tem um corte que dá um panorama muito generoso, eu acho, nada restritivo do que se produzia naquela época [...] a importância dela [*Artéria*] está ali, no registro de um pensamento criador de uma geração. Você tem ali uma

riqueza de criação muito grande, às vezes, atingindo altíssimos níveis e é uma época, não tem como dizer que aquilo não tem a cara de uma época e de um grupo; sim, está lá, é inegável. E a importância dela é isso, acaba sendo a importância do que é documento. E espero eu que, como sempre, que seja um chute adiante, passe a bola, ela deixa aí todas as possibilidades abertas para que esse tipo de experimentação continue. (p.258)

Por esta razão, elas documentam a evolução de muitos artistas que já vinham produzindo dentro das chamadas poéticas visuais ou que estavam iniciando sua trajetória, como relatou Jungle (2001) em entrevista à Autora:

A *NOMUQUE* foi uma escola maravilhosa. Entrar em contato com outros poetas, que eu desconhecia; ser apresentado a um modo de produção único que me interessava barbaramente, que é essa coisa de um indivíduo viabilizar uma idéia, sem depender do estado repressor, sem depender dos grandes meios de comunicação. Todos os meus adesivos, as minhas pichações e muitas coisas que eu faço, são calcadas no indivíduo, na força única que o indivíduo tem [...] E essa idéia da pichação, dos adesivos e da *NOMUQUE* é fantástica. (p.276)

Deixando uma grande liberdade para a expressão dos artistas, *Artéria* resultou em impressionante diversidade de conteúdos, formas de expressão e meios gráficos utilizados. Além disso, os poetas usaram a metalinguagem, dialogando com o Movimento Antropofágico, a poesia expressionista alemã, o Dadaísmo, o Expressionismo Abstrato norte-americano, a *POP ART* – assuntos estudados através das fontes mencionadas neste trabalho, para explicar suas relações com os poemas. Ao descrever as revistas, foram ressaltados alguns dos poemas que demonstram características próprias destas poéticas experimentais, tais como: a vocação das poéticas para a transcrição intersemiótica; o uso da metalinguagem; as referências aos precursores eleitos pelo grupo, como Oswald de Andrade, e.e. cummings, Mallarmé, Sousândrade, Kilkerry; citações das obras de pintores, músicos, escritores e artistas, como Pollock, Lichtenstein, Cage, Eric Satie, Lewis Carroll, Kurt Schwitters e outros. Essas referências sinalizam um repertório comum aos artistas que, em suas reuniões, trocavam informações, discutiam suas descobertas e compartilhavam sua admiração pelos artistas

mencionados, chegando a uma certa abertura, a uma ampliação do elenco em relação ao que apresentaram os concretistas históricos.

Em *Artéria 1* encontram-se poemas intersemióticos, fotomontagem, textos e transcrições; *Artéria 2*, além de um caderno, apresentou poemas em diferentes tamanhos e formatos, impressos em cartões separados, soltos dentro de um envelope. *BALALAICA: o Som da Poesia* e *ARTERIV* são transcrições intersemióticas que valorizam o aspecto sonoro dos poemas, através de gravações em fitas cassete.

*Zero à Esquerda* foi realizada através de vários processos, conforme KHOURI explicou, em entrevista à Autora (2001, p.227): “... *Zero à Esquerda* mistura técnicas. *Artéria 2* já mistura, ela tem *offset*, tem *silk screen*, tem carimbo, tem tipografia. *Zero à Esquerda* também. Já *Artérias 5 e 6* foram feitas totalmente com serigrafia”.

As revistas foram editadas utilizando diversos processos de impressão, como *offset*, carimbos, tipografia e serigrafia, *letraset* etc., caracterizando-se pela abertura à experimentação, conforme afirmou FONTANEZI (2001), em entrevista à Autora:

Sem dúvida alguma, as revistas *Artéria* colaboraram com a experimentação e com a forma, também experimental, de sua linguagem gráfica. Ainda hoje, quando alguém olha para uma das edições (exceto o “Quadrado”) hesita em chamar de revista, e nem desconfia que algumas começaram com a negação do conceito de projeto visual (elas sequer se restringiam ao bidimensional) para enfim, receberem uma “embalagem”. (p.263)

Os criadores do *Movimento da Poesia Concreta* – Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari – sempre prestigiaram *Artéria* com trabalhos, na maioria inéditos; seus poemas podem ser apreciados nos números da revista, durante a fase em que eles evoluíam para criações independentes, tendo dado por encerrado o ciclo da *Poesia Concreta*.

Segundo FIGUEIREDO, C. (2001, p.181), as decisões eram tomadas em conjunto: “Decidíamos conjuntamente o que ia ser publicado e não me

lembro de ninguém ficar ressentido com alguma decisão tomada pelo grupo”.

A diversificação dos trabalhos, com diferentes tamanhos, formatos e cores, aliada ao alto nível de exigência dos participantes, dificultava a produção, como explicou FONTANEZI (2001):

Imagine duas pessoas chegando a uma gráfica semi – industrial com 20 ou 30 trabalhos prontos, completamente diferentes um do outro em impressão, tamanho... Eles ficavam olhando para os trabalhos, tentando entender. (p.263)

Com a produção de *SONETO* (1975) de Paulo Miranda, ficou claro que a serigrafia proporcionava excelente acabamento, adequava-se à diversidade dos trabalhos e viabilizava a produção, por seu baixo custo. A partir desse momento, Omar Khouri, Paulo Miranda, Zéluiz e Sônia Fontanezi aperfeiçoaram-se nesta técnica, e passaram a utilizá-la cada vez mais.

Conforme FERREIRA (1977, p.74) a serigrafia é uma técnica muito versátil, que aceita variados suportes e todo tipo de tintas; uma grande vantagem é a variação da espessura de camada de tinta, que “pode ser quatro vezes mais consistente do que em tipografia”. “Como técnica ‘artística’, praticamente nasceu em 1946 quando o pintor francês André Girard (1901-...), então nos Estados Unidos, começou a utilizá-la na ilustração de livros [...] Carlos Scliar já fazia serigrafias em 1956...”.

Os editores faziam uma seqüência dos poemas, de modo que as obras dialogavam entre si. KHOURI (1996) esclareceu esse propósito, ao discorrer sobre *Artéria 6*:

Com trinta e cinco trabalhos de trinta e oito poetas (incluindo aí Safo de Lesbos, poeta da Antigüidade Grega, transcrita por Haroldo de Campos), dispostos de maneira tal a formar uma sintaxe interna ditada pela configuração dos trabalhos: as analogias determinando o arranjo: a seqüência foi algo estudado e executado a várias mãos. (p.175)

Em *Artéria* encontram-se vários poemas que falam da poesia e poemas críticos em relação à arte, característica da poesia de vanguarda, como definiu CAMPOS, H. (1972, p.131) “... na poesia de vanguarda, então, o poeta [...] é completamente movido por uma função metalingüística: escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício do poeta”.

As revistas veiculavam poemas intersemióticos, com vocação para transitar em diversos meios. Os formatos, assim como os materiais, eram diversificados: cadernos, poemas impressos em cartões soltos e reunidos dentro de envelopes, gravações de poemas em fitas cassete, conjuntos de poemas impressos em serigrafia de boa qualidade, poemas-objeto.

Os poetas colaboradores fizeram muitas transcrições, atuando de acordo com uma visão de poética sincrônica, considerando “... também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida” (JAKOBSON, 1991, p.121) e trazendo ao presente autores do passado e seus procedimentos, dentro de uma visão criativa. A poética de Oswald de Andrade foi valorizada nos diversos números da revista *Artéria*. Segundo CAMPOS, H. (1972), Oswald foi muito importante para a cultura brasileira:

... criador da nossa nova poesia (poesia “pau brasil”) de nossa nova prosa [...] pode-se dizer que Oswald foi precursor da poesia concreta, com seus poemas-minuto (reduzidos até mesmo a duas palavras, como: título, amor; poema, humor), com sua técnica de justaposição direta de frases e situações recolhidas no cotidiano. (p.168)

Outra característica dos colaboradores da *Artéria* era a independência e uso do humor; como explicou Tadeu Jungle (2001) havia uma simpatia pela irreverência de Oswald de Andrade:

... o Oswald foi um norte, com certeza, foi um norte forte, dentro da poesia de todos, ali. E os concretos, inclusive, que descobriram realmente o Oswald, botaram o Oswald pra frente dos olhos de todo mundo [...] com seus poemas-minuto, com sua concisão, com o humor, que eu achava muito delicioso [...] e ele trabalhava com o erro, o acaso milionário..., ele percebeu o valor do erro. Talvez até fosse essa coisa meio anti-sistema [...] a gente estava vivendo

dentro de um sistema muito pesado; tudo era censurado, era aquela época absurda. (p.275)

Além das colaborações de Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, que sempre estiveram presentes, há poemas e releituras de Kilkerry, Oswald de Andrade, Edgard Braga, Paulo Leminski; além de belíssimas transcrições, há obras de artistas que já vinham desenvolvendo poéticas visuais com espírito de experimentação, que continuaram produzindo na área artística e destacando-se na docência, como Regina Silveira, Julio Plaza e Omar Khouri, entre outros, ou na música e poesia, como Arnaldo Antunes. Outros mais jovens, a partir de sua experiência com a revista *Artéria*, aumentaram seu repertório, conheceram artistas, trocaram experiências e ganharam entusiasmo; receberam um grande impulso em várias áreas ligadas às Artes Plásticas, à Comunicação, às Artes Gráficas e ao Ensino.

## ARTÉRIA 1

*Artéria 1* foi editada pela *NOMUQUE EDIÇÕES*,<sup>10</sup> em Pirajuí, em formato de caderno, mil exemplares em preto e branco (16x23 cm) e foi lançada em 15 de julho de 1975, com uma comemoração no Krystal Chopp, no bairro das Perdizes, em São Paulo.

Conforme esclareceu KHOURI (2001), o motivo para o nome *Artéria* foi:

... por conter, a palavra, arte também, além da *Artéria* ser o vaso sangüíneo que leva o oxigênio para todas as partes do corpo [...] separando a palavra artéria você tem um *arte - ria*; isso aí seria mais para efeitos de arte e humor. (p.217)

Com a desarticulação da palavra e a fragmentação semântica, o título da revista também veicula a idéia de rir com arte.

A capa de *Artéria 1*, criada por Omar Khouri, completa a quarta capa, incitando o leitor a abrir a revista e a colocá-la na vertical, para apreciá-la. O poema visual da capa é uma homenagem a seu pai, já falecido na época...

Nota-se a significativa presença de Oswald, desde o primeiro número de *Artéria*. BRITO (1972) aquilatou a profunda influência que Oswald de Andrade vem exercendo sobre a poesia brasileira, desde que foi revivido pelo grupo *Noigandres*, através de sua poética:

...em que entram o humor e o lirismo, a piada e a imaginação, a concisão e a fala popular, a retórica, a ironia e a onomatopéia, a descrição e a associação inusitada de idéias, o descritivo e a síntese luminosa, as deformações sintáticas e as gramaticais – ‘cria ou insinua quase todos os temas com que iriam lidar os futuros poetas brasileiros’, conforme discerne Vinícius de Moraes.

Na revista encontram-se poemas e várias transcrições, textos, fotomontagem por Zéluiz e um encarte com o poema *Reviravolta* de Paulo

---

<sup>10</sup> Como disse Omar Khouri: “*NOMUQUE* [...] porque é *no muque* mesmo, não é?” (Khouri, 2001, p.224) (N. A.)

José Ramos de Miranda. Conforme J. J. MORAES (1976) considerou sobre *Artéria 1*, ela apresentou, em comum com *Código* e *Poesia em Greve*,

... um enorme cuidado gráfico, que faz delas belos objetos, textos-enigmas de difícil leitura e a presença dominante (dominadora?) de três poetas maduros que conseguem criar com o furor da juventude: Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos.

Praticamente a terça parte dos poemas em *Artéria 1* são colaborações dos poetas noigandres, com uma presença sensível, prestigiando o nascimento da revista.

- *Reviravolta* (vide FIGURA 5, p.57), de Paulo Miranda, cria um moto contínuo: vê, revê, vira, volta, o leitor é colocado num interminável ciclo de revirar e voltar. O poema passa o máximo de informação, com um mínimo de elementos: duas setas, duas palavras e o espaço em branco, que pode ser visto como um campo de vivências no qual se fica preso, constantemente revivendo o passado. Segundo MIRANDA (2002), *Reviravolta* criaria um impasse para o leitor obsessivo que não questionasse ordens irracionais, pois:

... Eu acho que é uma coisa altamente neurótica, se você entra naquilo e acredita naquilo, não pára nunca de virar aquele papel... Se você realmente cumpre, se você obedece o texto e as flechas, etc. e tal, você não sai nunca daquilo. Eu sempre imagino se não tem alguém virando o poema desde 1970 e alguma coisa e até hoje está obedecendo aquela ordem. Porque é uma ordem, também. (p.247)

- *Ai!cai*, da autoria de Décio Pignatari, foi publicado somente naquela ocasião. Haroldo de Campos, no ensaio: *Haicai: Homenagem à Síntese*. (CAMPOS, H., 1972), considerou que o *haicai*, forma poética tradicional japonesa, é caracterizado pela concisão; expressando o contraste entre a perenidade e a transformação fugaz, comunica de modo sutil os sentimentos do poeta, através da descrição dos fenômenos da natureza, como a transição das estações do ano, por exemplo. Parodiando o *haicai*, Décio Pignatari comentou a rápida passagem do ser humano

pela vida, em contraste com a perenidade da vida dos signos. Ironicamente, ele mesmo é o criador e intérprete dos signos. No ensaio “Hololuz”, o poeta (PIGNATARI, 1995, p.151) refletiu novamente sobre essa questão: “Os corpos em movimento mental [...] criam a sua própria finalidade. O corpo é um signo do corpo. A mente, produtora de signos, um signo dos signos...”.

**Ai!cai**

**Signos que ficam - faço!**

**Porém, signo dos signos,**

**Não fico - passo.**

Décio Pignatari

- A *Conferência sobre nada* (1949) foi escrita por John Cage, compositor norte-americano nascido em 1912, que desenvolveu a teoria da indeterminação em música, derivada do oráculo chinês *I'Ching* e propôs o imprevisível como lema. A tradução da *Conferência sobre nada* por Augusto de Campos foi publicada pela primeira vez no ensaio: *Cage:Chance:Change* (1974), *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte. John Cage disse: *eu estou aqui e não tenho nada a dizer*, “... enquanto os poetas que pretendem dizer tudo já não nos dizem nada” (CAMPOS, A. 1986, p.213). No ano seguinte, esta tradução foi publicada em *Artéria 1*; os editores a valorizaram tanto, que fizeram também uma versão sonora, em *ARTERIV*.
- *Galáxias* – em *Artéria 1* há dois fragmentos de *Galáxias*, autoria de Haroldo de Campos, sendo o primeiro reproduzido a seguir:

## **galáxias – fragmento**

passatemplos e matatemplos eu mentoscuro pervago por este minuscoleante  
 instante de minutos instando alguém e instado além para contecontear uma  
 estória scherezada minha fada quantos fados há em cada nada nuga meada  
 noves fora fada scherezada scherezada uma estóriamilnoitescontada  
 então o miniminino adentrou turlumbando a noitrévia forresta e um drago  
 dragoneou-lhe a turgimano com setifauces furnávidas e grotantro cavurnoso  
 meuminino quer-saber o desfio da formesta o desvio da furnesta só dragão  
 dragoneante sabe a chave da festa e o dragão dorme a sesta entãoquão  
 meuminino começou sua gesta cirandejo no bosque deu com a bela endormida  
 belabela me diga uma estória de vida mas a bela endormida de silêncio  
 endormia e ninguém lhe contava essa estória se havia meuminino disparte  
 para um reino entrefosco que o rei morto era posto e o rei posto era morto  
 mas ninguém lhe contava essa estória desvinda meuminino é suposto a uma  
 prova de fogo devadear pelo bosque forestear pelo rio trás da testa-de-osso  
 que há no fundo do poço no fundo catafundo catafalco desse poço uma testa-  
 -de-morto meuminino transfunda adeus no calabouço mas a testa não conta  
 a estória de seu poço se houve ou se não houve se foi moça ou foi moço  
 um cisne de outravez lhe aparece no sonho e pro cisnepaís o leva num revão  
 meuminino pergunta ao cisne pelo conto este canta seu canto de cisne  
 e cisnencanta-se dona sol no-que-espera sua chuva de ouro deslumbra  
 meu minino fechada em sua torre dânae princesa incuba coroada de garoa  
 me conta esse teu conto pluvial de como o ouro num flúvio de poeira  
 irrigou teu tesouro mas a de ouro princesa fechou-se auriconfusa  
 e o menino seguiu no empós do contoconto seguiu de seca a meca e de  
 musa a medusa todo de ponto em branco todo de branco em ponto  
 scherezada minha fada isto não leva a nada princesa-minha-princesa  
 que estória malencontrada quanto veio quanta volta quanta voluta volada  
 me busque este verossímil que faz o vero da fala e em fado transforma a  
 fada este símil sibilino bicho-azougue serpilino machofêmea do destino  
 e em fala transforma o fado esse bicho malinmaligno vermicego peixepalavra  
 onde o canto conta o canto onde o porquê não diz como onde o ovo busca  
 no ovo o seu oval rebrilhoso onde o fogo virou água a água um corpo  
 gazoso onde o nu desfaz seu nó e a noz se neva de nada uma fada conta um  
 conto que é seu canto de finada mas ninguém nemnunca umzinho pode saber  
 dessa fada seu conto onde começa nesse mesmo onde acaba sua alma não tem  
 palma sua palma é uma água encantada vai minino meuminino desmaginar essa  
 maga é um trabalho fatigoso uma pena celerada você cava milhas adentro e  
 sai no poço onde cava você trabalha trezentos e recolhe um trecentavo troca  
 diamantes milheiros por um carvão mascavado quem sabe nesse carvão esteja  
 o pó diamantário a madre-dos-diamantes morgana do lapidário e o menino  
 foi e a lenda não conta do seu fadário se voltou ou não voltou se desse ir  
 não se volta a lenda fechada em copas não-diz desdiz só dá voltas

Em entrevista à Autora, CAMPOS, H. (2002), esclareceu que *Galáxias* é um grande movimento barroco em sua poesia e explicou a escolha desse nome:

*Galáxias*, agrupamento de estrelas, diz respeito à organização sintática do meu texto, onde as palavras e frases não são dispostas de modo lógico-linear, mas, antes, intervêm no espaço textual como “pontos luminosos” que se conjugam e se dispersam, em torno da vértebra semântica: livro como viagem/viagem como livro. Roland Barthes em *S/Z*, livro de 1970 (as *Galáxias* foram escritas a partir de 1963), define o ‘texto plural’ como uma galáxia de significantes. (p.197)

O texto plural, definido por Barthes, se diferencia da estrutura de significados pela mutabilidade das configurações:

... não tem começo; é reversível; é abordável por múltiplas entradas sem que qualquer delas, com segurança, possa ser considerada a principal; os códigos que ele mobiliza se perfilam a perder de vista, são indecíveis (o sentido não é nele submetido a um princípio de decisão, a não ser por um lance de dados); os sistemas de significados podem apropriar-se dele, mas seu número não é jamais clausurado, tendo por medida o infinito da linguagem. (Apud CAMPOS, H., In: *Navilouca*, 1974b, p.90)

Em *Galáxias* há uma confluência de muitos precursores, como: Ezra Pound, James Joyce, Souzaândrade, Guimarães Rosa, além da influência de poetas barrocos e da prosa de Oswald de Andrade.

O encadeamento de som e de sentido apresenta-se a todo momento, como nas palavras: “*cada nada nuga meada*”. A similaridade de som na seqüência acima, (*ada ada uga ada*) aproxima o significado das palavras, como JAKOBSON (1969, p.153) explicou: “a acumulação superior à média de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe de um poema, funciona como uma ‘corrente subjacente de significado’, para usar a expressão pitoresca de Poe”.

O ritmo do texto, criado pelas similaridades de som e de sentido entre as palavras, envolve a consciência do leitor, criando a sensação de ser

levado por uma correnteza, evocando lembranças de antigos mitos gregos sobre princesas e dragões, das histórias das *Mil e Uma Noites*, dos contos de fadas e lembrando a tradição oral dos romances no Norte e Nordeste do Brasil. A apreciação que CAMPOS, H. (1962), fez a respeito de *Finnegans Wake* (James Joyce) também poderia ser aplicada a *Galáxias*:

... o ritmo dessa prosapoesia – riverrun/riocorrente – é algo como um fluxo envolvente e contínuo [...] Tudo se passa num tempo total, num espaço total. Espaço tempo. À medida que os fatos e caracteres recuam para um segundo plano, o verdadeiro personagem se impõe: a linguagem. (p.9)

No fragmento inédito de *Galáxias* em *Artéria 1*, encontram-se muitas *palavras-valise*; conforme CAMPOS, H. (1962, p.8) Lewis Carroll inovou esse procedimento, que foi desenvolvido também por James Joyce: “verdadeiro alquimista do léxico, Joyce vale-se das ‘palavras-valise’ do ‘Jaberwocky’ de Lewis Carroll (‘galumph’:‘gallop’+triumph’= ‘galumfar’)”.

CAMPOS, H. (*Código* n°1, 1974a, p.7) em entrevista a Antônio Risério Filho, contou que “as *Galáxias* acabaram confundindo-se um pouco (ou muito) com minha vida e viagens, viraram um bio-texto em périplo [...] Eu trabalho diretamente por ‘epifanias’ ou blocos, de fragmentos-eventos, que se dispersam e se auto-pontuam: concreções”.

- *Pollocklee+Seven* é um poema no qual Zéluiz reuniu imagens contraditórias, expondo a dialética entre *Seven*, pintura expressionista abstrata de Pollock e as imagens fotográficas do pintor e sua esposa, Lee Krasner. Zéluiz transpôs para a imagem um procedimento poético, o oxímoro, figura que reúne palavras contraditórias, usando técnicas experimentais no laboratório fotográfico. Segundo WOOD, (2002, p.45) “a fotografia representou para os artistas conceituais, desde o início, um recurso central, utilizado com frequência conjuntamente com diferentes tipos de texto”.



FIGURA 6 – *Pollocklee+Seven*.  
Zéluiz. *Artéria 1*.



FIGURA 7 – *Cabeça Mecânica de Hausmann + Dito Chorão*.  
Zéluiz. *Artéria 1*.



FIGURA 8 – *The Spirit of our Time*.  
Raoul Hausmann. c. 1921.

Num momento de *insight* sustentado por sua apurada técnica, Zéluiz representou o conflito entre o empenho de Lee e a tendência boêmia de Pollock, através da imagem do casal por trás da pintura, estabelecendo uma dialética entre as imagens fotográficas; o texto comparece apenas no título, caracterizando uma obra conceitual. Lee era uma excelente pintora, que proporcionou a Pollock a estabilidade emocional necessária para produzir sua obra. Conforme FRIEDMAN (1999, p.13), “Lee Krasner tinha dois profundos compromissos. O primeiro era para sua própria arte [...] o segundo era com seu marido, Jackson Pollock [...] ela trabalhou duro para encorajar a carreira de Pollock e aumentar sua reputação”. No entanto, apesar do valor de sua obra, ela era vista pela crítica americana de sua época como a *mulher do Pollock*, mais do que uma pintora com sua expressão própria, uma situação que depois se modificou.<sup>11</sup>

- *Cabeça Mecânica de Hausmann + Dito Chorão*, é outra fotomontagem de Zéluiz. Segundo KHOURI (2001, p.218) Zéluiz usou uma imagem da *assemblage* de Raoul Hausmann, *The spirit of our time*, c. 1921. SHORT (1980, p.11) explicou que “Esta cabeça expressa o brutal determinismo que Hausmann viu operando nas mentes de cidadãos contemporâneos: ‘Um homem comum apenas tem as capacidades que a sorte colou ao seu crânio; seu cérebro está vazio’”. A *Cabeça Mecânica de Hausmann + Dito Chorão* também foi criada com a técnica de dupla exposição. A idéia surgiu a partir de uma foto 3X4 para carteira de identidade. Dito Chorão, fechando os olhos na hora da foto, inutilizou-a para fins de documento; Zéluiz superpôs esta foto, um refugo, à *assemblage*: *O Espírito do Nosso Tempo*, de Raoul Hausmann (1886-1971), um dos fundadores do Dadaísmo em Berlim que pode ser considerado o criador da fotomontagem. Zéluiz estabeleceu uma relação de sua fotografia com a obra de Hausmann, a qual denuncia como o homem contemporâneo, uma vez perdida sua identidade, transforma-se em mera engrenagem do mundo exterior, submetido passivamente às forças sociais. Este

---

<sup>11</sup> A exposição itinerante: *Lee Krasner*, com uma visão abrangente de sua obra, foi organizada por *Independent Curators International* (ICI), New York, de 1999 a 2001.

significado foi ainda mais ressaltado pelos editores, colocando-a ao lado de *FRANQUISTEINS II*.

- *FRANQUISTEINS II*, da autoria de Décio Pignatari, estabelece um diálogo com a *Cabeça Mecânica de Hausmann*, de Zéluiz. O título seria corretamente grafado como *FRANQUISTÉNS* e está relacionado com a criação de um alfabeto vertical, questão que preocupava Décio Pignatari (*Jornal do Arena*, 1976, p.6-7) há anos e que foi resolvida por Franklin Horilka, *lay-out man* e artista gráfico já falecido...
- *Releitura de Oswald de Andrade* é um poema de Omar Khouri, criado especialmente para *Artéria 1*, no qual a função *expressiva* da linguagem foi colocada a serviço da poesia. KHOURI (2001, p.226) explicou, em entrevista à Autora, que colocou o poema como introdução ao artigo *máximo do mínimo*, de Gabriel Emídio Silva, versando sobre o poema *Amor humor* de Oswald de Andrade: "... Essa releitura do poema *Amor Humor* é minha. [...] Eu recortei, da revista *Veja*, esses tipos em caixa baixa e fiz uma colagem". Em 1982, Omar Khouri realizou uma versão autônoma desta releitura: num máximo de concisão, surge apenas a interjeição "AH!", em grandes letras vermelhas, com o efeito da tinta causando um ruído na comunicação. A totalidade do poema só se revela contra a luz.<sup>12</sup> Através da transparência do papel, surgem as palavras: *amor...humor...* Desse modo, o poema interage com as limitações da percepção humana, criando uma metáfora de grande lirismo: o amor surge na transparência dos seres e só se revela através da luz. Por outro lado, o poema mostra que *amor* e *humor* estão escondidos atrás do *rumor*, que comparece no acabamento da interjeição: *AH!*

---

<sup>12</sup> A segunda versão (Vide Figura 10) foi fotografada contra a luz para ficar completamente visível numa reprodução. (N. A.)



FIGURA 9 – *Releitura de Oswald de Andrade.*  
Omar Khouri. 1975. *Artéria 1.*



FIGURA 10 – *Releitura de Oswald de Andrade.*  
Versão autônoma. Omar Khouri. 75/82. Acervo do Artista.

## ARTÉRIA 2

*Artéria 2* foi lançada no início de 1977, embora conste a data de 1976, quando estava praticamente pronta. Os poemas foram impressos em cartões soltos e num caderno, reunidos dentro de um envelope e protegidos por uma sacola plástica. Na sacola há um poema-etiqueta, arte conceitual de autoria de Julio Plaza, que transformou a costumeira etiqueta de preços numa crítica ao dilema entre o “verbo e a verba”. Segundo KHOURI (2001), Julio Plaza estabeleceu um jogo de semelhanças e significados entre verba e verbo: *ou se faz o verbo, ou se obtém a verba*:

É uma etiqueta que é um trabalho do Julio Plaza. [...] o aspecto conceitual, na arte dele, foi ganhando cada vez mais relevo. [...] a arte que fazia concessões ao dinheiro, essa, ele não suportava. [...] Então ele coloca: *arte = verba*, ou seja, ou você tem a verba ou você não faz a arte. (p.229)

A capa, em original formato de envelope, traz uma serigrafia em preto e branco, em que o *design* da palavra *Artéria* já engloba o número 2.

Segundo KHOURI (2001, p.240), a capa de *Artéria 2* seria uma sacola, impressa com um poema de Julio Plaza. Porém, as gráficas recusaram o serviço de impressão, o que causou um atraso no lançamento da revista; por esse motivo, a capa foi reformulada e o poema *Alechinski + Lichtenstein* (1975) foi publicado mais tarde, em *Zero à Esquerda*.

Na quarta capa do caderno encontram-se informações sobre a *NOMUQUE EDIÇÕES* e a lista dos colaboradores: Augusto de Campos, Carlos Alberto de Figueiredo, Cláudio Cortez, Décio Pignatari, Edgard Braga, Fernando Lemos, Haroldo de Campos, José Augusto Nepomuceno, Julio Plaza, Luiz Antônio de Figueiredo, Omar Khouri, Paulo José Ramos de Miranda, Pedro Osmar, Pedro Tavares de Lima, Regina Silveira, Régis R. Bonvicino, Walter Franco e Zéluiz.

Nesta revista há poemas que revivem um passado sincrônico, como *D*, de Régis Rodrigues Bonvicino e Pedro Tavares de Lima, com referência a Oswald de Andrade; Ezra Pound foi mencionado por J. A. Nepomuceno;

Paulo José Ramos de Miranda homenageou o autor do intraduzível, e.e. *cummings*.

- A etiqueta de garantia é um poema de caráter lúdico, um *ready-made* de Zéluiz, de admirável sutileza:

Em caso de qualquer irregularidade, seja de falta, quebra ou mau acondicionamento, queira enviar-nos esta etiqueta junto à sua reclamação.

Os editores oferecem uma garantia para a revista, como se ela fosse uma mercadoria qualquer, sujeita às leis do mercado; porém, não dão o endereço para onde enviar a reclamação. Na época, segundo FREIRE (1999, p.31) “... a circulação da informação artística representava, então, confiar na força subversiva da arte e, ao mesmo tempo, romper com o mercantilismo ao tentar compartilhar criações com o maior número possível de pessoas”. A etiqueta demonstra a corajosa atitude de editar uma revista para a circulação de poéticas visuais, sem patrocinadores e sem expectativa de retorno financeiro. Ela ironiza as pessoas que a levarem a sério; além disso, brinca com o fato de não haver uma real garantia de sossego para os leitores, que deverão ter um amplo repertório para apreciar a revista.

- *ARTE TÉCNICA QUIRURGICA* (1975) arte conceitual de Julio Plaza, encontra-se reproduzida na capa do caderno: é uma imagem de um livro que oculta um revólver. Conforme explicou KHOURI (2001, p.228), ao ressaltar a função metalingüística deste poema, é “*um livro como capa de outro livro*”.
- e.e. *cummings* . *não-tradução*: segundo KHOURI (2001) nesse poema Paulo Miranda transformou a folha de papel na própria folha de que fala o poema:

*Loneliness, a leaf falls...* é do *cummings*, é um poema que, na verdade, é intraduzível e justamente por isso é que o Paulo Miranda coloca que a *não-tradução* é dele, ou seja,

ele não traduz o poema. Ou seja, ele traduz do ponto de vista do veículo, que ele transforma numa folha, vira uma folhinha de papel, mesmo. Mas ele assume que o poema é intraduzível. (p.231)

- *São Paulo Turístico-Museu de Arte* (FIGURA 4, p.41), de Regina Silveira, estabeleceu um diálogo interessante com o poema de Haroldo de Campos, *Anamorfose* (1958). Esse poema foi criado sobre cartões postais do MASP, em São Paulo, com superposição de impressões em serigrafia, a partir de fotos de cemitérios de automóveis. A autora explicou em entrevista (MORAES, A., 1996, p.70): “Raríssimas vezes fotografei [...] Fiz isso apenas quando não pude encontrar o que queria”... Os cartões postais são imagens banais, escolhidas de propósito pela artista, que esclareceu: “... o modo como as imagens são veiculadas na mídia me interessa muito [...] também é banal a estética de apresentação dessas imagens à comunicação [...] para mim a imagem é sempre uma escolha e nessa escolha há uma parte de minha concepção poética”. A artista usou a anamorfose de um modo sutil, desvendando a poluição da paisagem urbana, oculta na ilusória aparência de progresso. Os reluzentes carros novos que passavam na avenida em frente ao MASP, transformaram-se em sombras, destruídos nos cemitérios de automóveis.
- Omar Khouri criou um poema (FIGURA 11) apropriando-se dos “balões” da história em quadrinhos. No início, os “balões” são pequenos, só aparecem poucas letras. À medida em que os balões aumentam, mais letras aparecem, porém vão sendo carcomidas pelo branco do papel. O poema provoca a co-autoria do leitor para completar a informação estética, caracterizando uma obra de arte aberta. Como explicou Khouri (2001) em entrevista à Autora,

... acontece que não é para você ler o que está escrito. Quando uma coisa se torna precisa, a outra você não enxerga inteiramente. Quando você começa a enxergá-la inteiramente, ela começa a ficar imprecisa e ininteligível. Mesmo assim, você lê um *talvez*, no final. (p.234)



FIGURA 11 – *Sem título*. Omar Khouri. 1976. *Artéria 2*.



FIGURA 12 – *Sem título*. Versão autônoma. Omar Khouri. 1982. Acervo do artista.



FIGURA 13 – *Kitschick!* Omar Khouri. *Artéria 2*.

Para apreciar este poema de Omar Khouri, é pertinente estudar a crítica que CAMPOS, H. (1972) realizou sobre a poesia de Ungaretti, em “Ungaretti e a Estética do Fragmento”:

Considerada nestes termos, esta poesia ungarettiana ‘delle cose non commentate’ (F. Giannessi) apelando para a co-autoria do leitor no perfazimento da informação estética, representa um caso paradigmático daquilo que o jovem filósofo italiano Umberto Eco denomina ‘*messaggio aperto*’. (p.82)

- Uma versão autônoma do poema (FIGURA 12) foi criada em 1982, para presentear os alunos de Omar Khouri na formatura de 8ª série. Os balões estão dispostos no sentido vertical, possibilitando uma leitura mais fluida. Nessa versão, as letras vão sendo consumidas pelo vermelho do cartão. Ela foi exibida na *Antologia Virtual: poesia Anos 70*, veiculada pelo Itaú Cultural Virtual (2001), durante a exposição *Anos 70: Trajetórias*, realizada em São Paulo.
- KITSCHICK! – Neste poema (FIGURA 13), Omar Khouri brincou com as semelhanças e significados das palavras kitsch e schick. Em entrevista à Autora, KHOURI (2001) comentou que facilmente se escorrega de um significado para seu oposto: do chique pode-se cair para o kitsch:

... eu percebi que a palavra kitsch é alemã e tem a forma da palavra chique, tem uma forma alemã, a palavra schick e eu vi que elas emendavam; que a fronteira entre o bom e o mau gosto é só uma questão de grau. É uma questão de um repertório mais ou menos refinado. Então, isso aí não está assinado, mas é meu, é: Kitschick, e não ‘ – Que chique!’. (p.232)

- *Hitler 0x0 Satie* (FIGURA 14) é um poema de Carlos Valero, que contrapôs duas figuras históricas de épocas diferentes, numa partida de futebol com o placar zero a zero. Satie, um compositor bem-humorado, está ridicularizando uma frase atribuída a Hitler.



FIGURA 14 – *Hitler 0x0 Satie*.  
Carlos Valero. Foto Satie: Man Ray.

FIGUEIREDO C. (2002) mostrou a relação de seu poema com o *Dadá*: “Muito do que foi produzido na época, tanto em nível sonoro como em nível visual, e em nível pessoal também, vinha dessa vertente *Dadá*; que o *Dadá* era um movimento que a gente admirava muito...” (p.194). O movimento *Dadá* difundiu-se em várias nações, em cada país sempre refletindo o meio no qual se inseriu, de um modo único. Conforme SHORT (1980, p.7) “*Dadá* representa uma revolta contra a arte pelos próprios artistas que, chocados pelos desenvolvimentos na sociedade contemporânea, reconheceram que a arte era limitada a ser um produto, reflexo e até suporte daquela sociedade”.

*Hitler 0x0 Satie* foi impresso em cartão e traz na primeira capa a imagem de um estádio que o situa no *país do futebol*, em 1976. A imagem de Hitler aparece claramente, enquanto a figura do artista zombador está muito tênue, apenas transparecendo atrás do papel de seda; refletindo, pode-se assim dizer, a situação brasileira naquele momento, uma fase em que o autoritarismo recrudescera no Brasil e os governos capitalizavam os bons sucessos esportivos.

- *Linotipoema digitograma* é um poema muito especial, no qual Edgard Braga deixou um índice de sua presença ao longo de várias gerações de poetas. Ao lado da impressão das próprias mãos, num procedimento atávico, o poeta usou a caligrafia, escrevendo a palavra *MÁQUINA* em letra de forma, como se a máquina fosse um prolongamento dos dedos. Edgard Braga deixou muitos significados: o ser humano, como criador, está em primeiro lugar; a máquina sempre deveria servi-lo, assim como

a imagem da mão se superpõe à palavra MÁQUINA... No centro de sua mão se oferece o *espaço em branco da página*... A letra compareceu, na forma de um grande “M”, lembrando Mallarmé. Com toda a energia primitiva de sua *criança criadora*, o poeta homenageou a capacidade de criação do homem, desde a Idade da Pedra até a era tecnológica.



FIGURA 15 – *Linotipoema digitograma* (poema tatuagem). Edgard Braga.

KHOURI (2001) explicou que o processo usado é o indexical, pois Edgard Braga deixou a *marca* de suas mãos no papel (note-se que a mão direita está combinada com o polegar esquerdo):

... está a impressão digital, em separado, também. Mas ele imprime a própria mão com tinta e o processo é indexical [...] Ele escreve manualmente, em letra de forma, porque a palavra máquina está escrita à mão e você tem, na verdade, o índice da própria mão do Braga aí, não é? [...] O Braga foi um cara da geração mais antiga, que acabou fazendo uma obra importante, a partir do momento em que se deixa seduzir pela coisa da *Poesia Concreta*. (p.233)

- *Sem título* (FIGURA 16), autoria de José Luiz Figueiredo, é um poema criado com fotografia. Em entrevista à Autora, Zéluiz (2002) explicou a técnica usada para criar o poema:

... é uma técnica que já tinha sido utilizada na década de 60, por fotógrafos americanos [...] de projetar alguma coisa sobre outra, mas a idéia de usar uma obra de arte em cima de uma pessoa e fotografar de novo essa projeção com filme de slide, transformar esse filme de slide como se fosse um negativo, preto e branco e ampliar - que aí você tem mil inversões cromáticas - isso eu experimentei sozinho. (p.205)

Em 1976 houve uma exposição itinerante em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo – *Um Século de Pintura em Paris – dos Impressionistas aos Contemporâneos – 1876/1976*, na qual foi exposta uma pintura de Vasarély: *Opus II n.º 2713* – medindo 100X92 cm, pertencente à Coleção Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris, semelhante à pintura fotografada por Zéluiz. No catálogo daquela exposição, Victor Vasarély (1908) foi descrito como “... um dos pólos mais característicos da pintura abstrata, com o extremo depuramento de seus efeitos visuais, formas geométricas multiplicadas, vigorosas, extraídas invariavelmente de duas ou três regiões cromáticas”.



FIGURA 16 – *Sem título*. Zéluiz.  
Fotografia. *Artéria 2*.

Zéluiz criou um complexo de signos através de diversos códigos, como a fotografia e a pintura, solucionando a dialética entre o figurativo e o abstrato, por meio de uma síntese harmônica entre as duas correntes.

Os losangos em branco e preto incorporados à imagem do rapaz podem despertar lembranças das fantasias carnavalescas de *Pierrot*, *Colombina* e *Arlequin*; é uma triste história de amor originada da *Commedia dell'Arte*, que se difundiu pelo mundo através do teatro de fantoches.



- *Soneto*, de Paulo Miranda, é uma lição magistral de como fazer um soneto sem dizer uma só palavra; o poeta discute, de modo muito conciso e original, as questões de métrica e de rimas. MIRANDA (2002) contou, em sua entrevista, como foi a criação deste poema: “... eu estava a enxergar a configuração do soneto e imediatamente sobrepus aquilo que veio à minha cabeça, a uma fita métrica [...] Acho que há uma fase em que uma idéia deve ficar rondando...” (p.248). O poeta transportou a fita métrica para o campo da poesia através de um *insight*, raro momento de iluminação em que aflora uma criação que esteve germinando no inconsciente. *Soneto* (1m 40cm) alcançou a perfeição da medida; incorporando a fita métrica em sua fatura, levou ao limite a idéia de encaixar os “versos” na medida “correta”. O poeta libertou o *Soneto* da rima e dos liames com as palavras, ressaltando o aspecto conceitual.

A reprodução de *Soneto* na página anterior respeitou seu tamanho real, para não desvirtuá-lo, porque a métrica do soneto foi substituída pelas medidas em centímetros, assim como as rimas dos versos foram substituídas pelas cores. Conforme KHOURI (2001, p.242) explicou em entrevista à Autora, “... ele usa, aí, as cores da bandeira e seria um soneto assim meio nacionalista, quer dizer, uma paródia ao soneto nacionalista. E as cores têm a função que a rima tem no soneto verbal...”. Omar Khouri realizou a arte-final de *Soneto*, conforme a idéia de Paulo Miranda. *Soneto* inaugurou o uso da serigrafia para as reproduções dos poemas na *Artéria*, conforme KHOURI (2001) relatou em entrevista à Autora:

E a gente descobriu que serigrafia era uma coisa boa [...] em *Zero à Esquerda*, toda a serigrafia nós é que fizemos. Nós: Paulo Miranda, Zélui, Sônia Fontanezi, que havia se juntado ao grupo e eu. (p.242)

### ART3RIA

*ART3RIA* consistiu numa tiragem de cinquenta caixinhas de fósforos, como um protesto de Carlos Valero contra a demora na edição da terceira revista (FIGUEIREDO, 2001):

A terceira *Artéria* estava enroscada, não saía... Então eu resolvi pôr fogo nela e fiz algumas caixinhas, que foram distribuídas principalmente entre o pessoal. (p.182)

Os recursos para a edição da revista eram escassos; o grupo não contava com patrocínio e o objetivo não era retorno financeiro, como esclareceu JUNGLE (2001):

... foi uma época centrada, essa ponta seca da *NOMUQUE EDIÇÕES* [...] tem um momento da poesia visual brasileira ali, focada naquele lugar, com essa independência, com a liberdade; conseguiu espelhar a produção da época. Evidentemente que não houve retorno comercial nenhum. Ali, a idéia nunca era dinheiro; quer dizer, era dinheiro para tentar conseguir fazer, mas nunca era o dinheiro do retorno. Quando vinha o dinheiro do retorno, era evidentemente para tentar produzir outra coisa pra frente. (p.271)

Conforme KHOURI (1996, p.161), “as caixas incendiárias acabaram por não causar muitos danos, nem na vontade de novas edições pelos então editores”. De modo geral, as dificuldades serviram de estímulo para a imaginação criadora; na busca de soluções para superar obstáculos, sempre surgiam idéias inovadoras. Uma delas foi a edição de fitas cassete, com a transcrição de poemas predominantemente visuais em poemas sonoros.

*BALALAICA: o som da poesia*

*Balalaica: o som da poesia* ficou pronta em 1979 e foi lançada em maio de 1980, na livraria Muro, Rio de Janeiro. A *NOMUQUE EDIÇÕES* gravou uma revista sonora, em fita cassete C-60. KHOURI (1996), atribuiu sua realização, principalmente, a Carlos Valero:

Foi assim que veio a idéia de uma obra coletiva, que seria uma fita cassete, engendrada, a coisa, por Carlos Valero de Figueiredo, um dos poetas e estudiosos do grupo, muito ligado às avançadas tecnologias... (p.166)

A novidade consistia em ressaltar o aspecto sonoro de poemas predominantemente visuais, de acordo com a concepção verbi-voco-visual.

Como FIGUEIREDO, C. (2002) esclareceu em entrevista à Autora, na época, a maioria das gravações de poemas ainda eram tradicionais, em forma de declamação; enquanto que as fitas gravadas pela *NOMUQUE EDIÇÕES* são transcrições, pois transmutam, com investimento estético, os poemas impressos na página em complexos de sons,

... desde que isso fosse percebido no texto. Era esse resgate sonoro que a gente estava tentando fazer. Uma tentativa de dar um pontapé inicial em algo em nível sonoro [...] Porque nós acreditávamos que, se você tentasse transmutar um código para um outro código, você deveria utilizar os recursos desse segundo código. (p.187)

Um importante precursor do uso da matéria sonora para a informação estética foi Kurt Schwitters (1887-1948), artista nascido em Hanover, que denominou sua arte *MERZ*. Mestre da colagem e da “assemblage”, Schwitters também era poeta. De 1922 a 1932 criou *URSONATE*,<sup>13</sup> um poema em forma de sonata, com introdução, quatro partes e final, através de anotações fonéticas, indicações de andamento e tons de voz, deixando muita liberdade para o intérprete.

---

<sup>13</sup> *URSONATE* pode ser vista e ouvida na íntegra, em:  
<<http://www.ubu.com/historical/schwitters/ursonate.html>>.

Na década de 50, conforme CÂMARA (1970, p.171) Roman Jakobson procurou basear os estudos fônicos na audição em vez de “*classificar e descrever cientificamente os sons pela articulação apenas*”; este último fundamentou o estudo da expressividade dos sons lingüísticos e dos fenômenos de sinestesia relacionados, procurando avaliar especialmente as relações entre a visão e a audição, notando “correspondências notáveis entre o sistema sônico e o cromático”.

O antigo relacionamento da música com a poesia foi realçado, como pode ser percebido no título *Balalaica: o som da poesia*. Segundo FIGUEIREDO C. (2001) ela foi chamada *Balalaica* “... pelo instrumento musical com esse nome” (p.182, grifo meu). Trechos de músicas foram colocados, enriquecendo as gravações e criando novas relações com outro sistema de signos. Conforme SEKEFF (1998) explicou, a música:

... simplesmente, se dá à contemplação, gerando impressão e possibilidades, conotando e denotando estruturas e afirmando a sua *função poética* mediante um sistema de relação entre os *signos* que são a explicação recíproca uns dos outros. Sem esquecermos que, como linguagem icônica que é, a música torna o signo palpável, privilegiando-o enquanto primeiridade. É assim que ela se caracteriza como polissêmica e multívoca, ou, como fala Pousseur, como ambigüidade erigida em sistema. (p.48, grifo da Autora)

- **SOMBRAS**, a concisão em forma de poema, encontra-se na primeira faixa, iniciando as gravações. Villari Herrmann usou apenas uma palavra que apresenta muitos significados, dos quais mencionaremos apenas alguns (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, p.609):

**sombra**. S. f. Espaço sem luz ou escurecido pela interposição de um corpo opaco. 2. Zona privada de luz em virtude da presença de um corpo dessa natureza.[...] 13. Fig. mácula, nódoa defeito, senão. 17. Aparência, simulação. 18. Fig. Aquilo que entristece a alma. 19. Fig. O que impede a comunicação, o relacionamento entre as pessoas 20. Fig. Mistério, enigma. 21. Isolamento, solidão. 23. Fig. pessoa que acompanha ou persegue outra constantemente...

Podem ser encontradas, no interior da palavra *sombras* três outras palavras: *SÓ*, *SOM*; *BRAS* (*abreviatura de brasileiro*); as letras “B”, “R”, com o traço que as recobre, foram apropriadas do logotipo da *PETROBRÁS*:



O traço recobre o símbolo do Brasil, BR, como se fosse uma nuvem. No poema sonoro, há um efeito de *crescendo* e o som das consoantes “B” e “R” foi acentuado.

- Augusto de Campos colaborou com quatro poemas e seis transcrições: o poema *Cidade* (1963) originalmente foi publicado numa comprida tira de papel, onde as palavras inacabadas se atropelam como no apressado ritmo das metrópoles. *Cidade* teve várias versões: em vídeo, em anúncio luminoso no espaço urbano, em cartazes (Julio Plaza), por meios digitais (Erthos Albino de Souza), em raio *laser*.
- *O quasar* (Stelegramas, 1975) em leitura do próprio autor, acentuando as consoantes e os sons guturais;
- *Dias dias dias* (*Poetamenos*, 1953) numa interessante leitura realizada por Caetano Veloso, que diferenciou as linhas do poema (definidas por diferentes cores, na versão tipográfica) com diversos tons de voz, diferentes canais de gravação, recursos de som e citação musical.
- *Hoje de Novo*, de Khliébnikov, uma transcrição de Augusto de Campos, na original adaptação de Carlos Valero, que transcreveu o poema reproduzindo sons concretos do cotidiano.
- *Da Conferência sobre nada* (1949), uma obra de John Cage, cujo lema é *o imprevisível*. CAMPOS, H. (1975) descreveu sua obra do seguinte modo:

Já votados decidida e programaticamente ao caos e à pura franquia do acaso, se situam o compositor norte-americano John Cage (cujo método se baseia na manipulação aleatória do jogo chinês de palitos da sorte, o *I-Ching*, com 64 possibilidades de permutação e seus discípulos, os ‘cagistas’. Trata-se de uma espécie de transposição, para a música, do tachismo, ou, mais exatamente, da *action-painting*, cultivando-se o indeterminismo no seu grau mais elevado. (p.21)

Silêncios intercalam-se às palavras, aos sons e aos ruídos... CAMPOS A. (1986, p.213-31) publicou a primeira tradução no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, em 1974; no ano seguinte, foi publicada em *Artéria 1*. Conforme VALERO C. (2002, p.185) relatou em entrevista à Autora, nessa versão sonora ele colocou as músicas de Cage em contraponto com as palavras: “Eu estava interessado era em preencher as pausas que existiam no texto dele, com músicas dele mesmo”.

- *Balalaica*, um poema de Maiakóvski que foi traduzido por Augusto de Campos (1963), comparece na voz de Stela, encerrando as gravações:

***Balalaica***

*(butdo laiem oborvala*

*s crípti bala*

*laika)*

*(c laiem oborvala)*

*Oborvala (c laiem)*

*(láiki bala)*

*láiku bala*

*laika*

Wladímir Maiakóvski (1913)

***Balalaica***

*(como um balido abala*

*a balada do baile*

*de gala)*

*(com um balido abala)*

*abala ( com balido)*

*(a gala do baile)*

*louca a bala*

*laica*

Trad.: Augusto de Campos (1963)

Segundo CAMPOS, H. (1976, p.50-2) “Maiakóvski é um *poeta espacial*, no sentido de que concebe seu poema como uma partitura de leitura, em que os ictos de emoção são escandidos graficamente no branco do papel”. E considera que a rima “... é uma pedra de toque da arte de Maiakóvski. Não apenas a rima comum, consonante, mas a assonância e todo um feixe sutil de coincidências, respostas e contrastes sonoros”.

- *Intradução*, de uma canção do poeta provençal Bernart de Ventadorn (c.1174), foi publicada inicialmente por Augusto de Campos em 1974 e reproduzida em *POESIA 1949-1979* (CAMPOS, A. 1979, p.220). Nesta

*Intradução*, Augusto de Campos usou tipos em formato antigo e reuniu as palavras em português ao provençal, também chamado língua d'Oc, um dos dialetos derivados do latim, usado pelos trovadores na Idade Média para compor suas canções. O próprio Augusto de Campos realizou essa leitura para *Balalaica: o som da poesia*.

- *Intradução: A Rosa Doente* (1975) de Augusto de Campos, é uma transcrição do poema de William Blake (1757-1827) que pode ser considerada, a primeira vista, como um caligrama, reproduzindo a forma da rosa com a disposição das palavras. De fato, William Blake – pintor, gravador e poeta – ilustrou o poema original com um ramo de roseira florido. No entanto, Augusto de Campos almejou mais do que a simples transposição figurativa; transcreveu a estrutura subjacente ao poema, procurou compreender a alma de Blake e trazer, do “interior” do poema, o pensamento simbólico do poeta e pintor inglês.

Segundo LISTER (1986), William Blake tinha a *Bíblia* como tema central, tanto em sua obra visual como na poesia. Na ilustração: “*Beatrice addressing Dante from the Car*” que William Blake fez para os Cantos XXIX e XXX do Purgatório de Dante, pode-se ver um vórtice na roda do carro que transporta Beatriz. O vórtice, em muitos tons, contém olhos e rostos femininos. LISTER (1986, il. 59), explicou que esta roda-vórtice “simboliza o caráter passivo feminino que apressou a Queda”. Augusto de Campos incorporou a forma deste vórtice (Vide FIGURA 18) na *Intradução* (Vide FIGURA 19) ao mesmo tempo, usou as palavras para reproduzir a forma da rosa vista de cima.



JABBERWOCKY<sup>14</sup>  
(Lewis Carroll)

'Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe;  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.  
Beware the Jabberwock, my son!  
The jaws that bite, the claws that catch!  
Beware the Jubjub bird, and shun  
the frumious Bandersnatch!  
He took his vorpal sword in hand:  
Long time the manxome foe he sought  
So rested he by the Tumtum tree,  
And stood awhile in thought.  
And as in uffish thought he stood,  
The Jabberwock, with eyes of flame,  
Came whiffling through the tulgey wood,  
And burbled as it came!  
One, two! One, two! And through and through  
The vorpal blade went snicker snack!  
He left it dead, and with its head  
He went galumphing back.  
And hast thou slain the Jabberwock?  
Come to my arms, my beamish boy!  
O frabjous day! Callooh! Callay!  
He chortled in his joy.  
'Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe;  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.

JAGUADARTE  
(Trad.: Augusto de Campos)

Era briluz. As lesmolisas touvas  
roldavam e relviam nos gramilvos.  
Estavam mimsicais as pintalouvas,  
E os momirratos davam grilvos.  
"Foge do Jaguadarte, o que não morre!  
Garra que agarra, bocarra que urra!  
Foge da ave Fefel, meu filho, e corre  
Do frumioso Babassura!"  
Ele arrancou sua espada vorpal  
e foi atrás do Inimigo do Homundo.  
Na árvore Tamtam ele afinal  
Parou, um dia, sonilundo.  
E enquanto estava em sussustada sesta,  
Chegou o Jaguadarte, olho de fogo,  
Sorrelfilando através da floresta,  
E borbulia um riso louco!  
Um dois! Um, dois! Sua espada mavorta  
Vai-vem, vem-vai, para trás, para diante!  
Cabeça fere, corta e, fera morta,  
Ei-lo que volta galunfante.  
"Pois então tu mataste o Jaguadarte!  
Vem aos meus braços, homenino meu!  
Oh dia fremular! Bravooh! Bravarte!"  
Ele se ria jubileu. Era briluz.  
As lesmolisas touvas  
Roldavam e relviam nos gramilvos.  
Estavam mimsicais as pintalouvas,  
E os momirratos davam grilvos.

- *Jabberwocky*, o famoso poema de Lewis Carroll,<sup>15</sup> foi transcrito por Augusto de Campos em *Jaguadarte*, uma verdadeira crítica exercida em *forma de criação*, no sentido definido por Ezra Pound. Lewis Carroll (1832-1898), autor inglês, matemático e lógico, escreveu livros ilustrados para o público infantil e adulto; um mestre do *non-sense*, usou o procedimento chamado *palavras-valise*, que depois foi muito desenvolvido por James Joyce. Segundo CAMPOS, H. (1972, p.58) "a 'palavra-valise' de Joyce [como *silvamoonlyake*] é quase que uma contraparte verbal do ideograma incorporando em continuum elementos de ação e de visão".

<sup>14</sup> Original e tradução obtidos em:  
<<http://www.insite.com.br/rodrigo/misc/fun/jaguadarte.html>>, fev/2001.

<sup>15</sup> *Jabberwocky* (CARROLL, 1871) encontra-se no 1º capítulo de *Through the Looking - Glass and What Alice Found There*.

- *Marta e Romeu, uma história de morrer*, é um poema em forma de fotonovela por Omar Khouri, que foi publicado em 1976, em *QorpoExtranho 2* e em *VIVA HÁ POESIA*, em 1979. Em *Balalaica*, foi feito um interessante arranjo com diversas vozes, desenvolvendo diferentes linhas do poema.
- *Factura*, da série “*Enriqueça seu Vocabulário*” um poema irônico de Omar Khouri, em adaptação de Carlos Valero, faz uma brincadeira bem-humorada com as formas autoritárias de governo. É uma paródia do “*Projeto Minerva*”, (programa de alfabetização do governo militar brasileiro) propondo uma absurda aprendizagem de “palavras-valise”, de difícil compreensão como: “dactilofilia” e “invulvescência”.
- *O Dedo de Leda*, da série “*Macabro*” é um poema em forma de radionovela, adaptado e gravado por Carlos Valero, a partir do roteiro de Luiz Antônio de Figueiredo, com duração de 18 minutos. Como nas antigas radionovelas, relata as vicissitudes de um amor... fraternal, perturbado por uma estranha obsessão do protagonista... Trechos de músicas e sons concretos, como o canto dos pássaros, concorrem para criar o “clima” da estória, como VALERO (2002, p.184) explicou, na entrevista à Autora: “... uma boa parte desses sons, são efeitos dentro de uma radionovela”. Com efeito, o “programa de rádio” foi até interrompido para o infalível “intervalo comercial”...
- *Motet em ré menor* é uma composição para coro vocal, por Gilberto Mendes, que foi colocada no “intervalo comercial” da radionovela *O Dedo de Leda*. Segundo RIZZO (2002, p.151) *Motet em ré menor* ou *Beba Coca-Cola*, como também é chamada, foi escrita para coro misto e concluída em outubro de 1966, a partir do poema *Beba Coca Cola*, de Décio Pignatari, um *anti-anúncio* publicado pela primeira vez na revista *Noigandres* 4 (1958). Na revista sonora, foi colocada uma reprodução da primeira gravação da obra, interpretada pelo madrigal *Ars Viva*, sob regência do maestro Klaus-Dieter Wolff, em produção independente. FIGUEIREDO C. (2002, p.185) contou, na entrevista, como conseguiu o disco para fazer essa reprodução: “na época, eu estive na casa do

Klaus-Dieter Wolff, o regente dessa orquestra, porque estava muito difícil de conseguir esse disco. Consegui bater um papo com ele uma tarde, e ele me deu o disco”. CAMPOS, H. (1975, p.84-5) explica que “*Coca-Cola* (1957) de D. Pignatari é um exemplo do uso das técnicas da *Poesia Concreta* para uma propaganda – ou ‘anti-propaganda’ – na base do aguit-placát’ de Maiakóvski”:

**beba coca cola**  
**babe cola**  
**beba coca**  
**babe cola caco**  
**caco**  
**cola**  
**cloaca**

- *Um Movimento*, com a duração de cinco minutos, pode ser ouvido em *Balalaica*. É uma obra composta por Willy Corrêa de Oliveira, que também se inspirou no poema concreto *Um Movimento*, de Décio Pignatari (1956). Ela foi interpretada pelo madrigal *Ars Viva*, sob regência do maestro Klaus-Dieter Wolff. Os dois compositores puderam concretizar sua obra com a participação do maestro Klaus-Dieter Wolff,<sup>16</sup> conforme RIZZO (2002) confirmou:

... a importância da participação do maestro Klaus-Dieter Wolff, fundamental na concretização do pensamento musical dos compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira, pois representou a possibilidade de fazer, juntamente com o Madrigal *Ars Viva*, o laboratório em que se deu toda sorte de experimentos, que levou à descoberta de uma enorme gama de possibilidades vocais, perfeitamente afinadas com as propostas dos poetas concretos e com as intenções dos compositores... (p.244)

- *Un Coup de Dés* – há um fragmento do poema fundador, que pode ser localizado entre as páginas 163-8 do livro *Mallarmé* (CAMPOS, A.; CAMPOS,

---

<sup>16</sup> Sobre este assunto, consultar: Rizzo, L. C. A Influência da Poesia Concreta na Música Vocal dos Compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira.

H.; PIGNATARI, 1974) Beto, Carlos Valero, Roberto e Vilma realizaram uma leitura deste trecho, transpondo a estrutura do poema para diversas vozes. Foi uma tentativa válida, enriquecida por um efeito musical de *crescendo* no início e *diminuendo* ao fim do trecho, como que perdendo-se à distância. Conforme CAMPOS, A. (1975, p.17) Mallarmé criou um processo de composição poética de natureza estrutural, que conceituava como ‘*subdivisões prismáticas da idéia*’. Para refletir os processos do pensamento, a tipografia deve ser funcional, com o emprego de diversos tipos, a posição das linhas tipográficas, o uso do espaço gráfico e o uso especial da folha; esse processo tem suas raízes na música, com a noção de tema, desenvolvimento horizontal e contraponto. A importância do *Lance de Dados* foi ressaltada em “Mallarmagem”, por CAMPOS, A. (1974b) pois anunciou...

... um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação, do ‘mosaico do jornal’ ao cinema (ao qual Walter Benjamin atribui, justificadamente, tão grande importância) e às técnicas publicitárias [...] a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema. (p.23-9)

- *Balada do Esplanada* e *Erro de português* são dois poemas que permitem ouvir a poesia de Oswald em sua própria voz, uma experiência interessante para quem não pôde conhecê-lo.

#### O Erro de Português

Quando o português chegou  
 Debaixo duma bruta chuva  
 Vestiu o índio  
 Que pena!  
 Fosse uma manhã de sol  
 O índio tinha despido  
 O português.

Oswald de Andrade

SAYEG-SIQUEIRA (1977) explicou como Oswald de Andrade expressou várias idéias, neste poema tão conciso e aparentemente simples:

Utilizando-se da licença poética, Oswald de Andrade chega a simular uma contextualização meteorológica para justificar a aculturação indígena pelos portugueses: 'Debaixo de uma bruta chuva'.

O fato de o português vestir o índio mostra claramente a supremacia do conquistador, que destruiu a cultura indígena, submetendo o povo conquistado a novos valores culturais que chegaram a escravizá-lo, marginalizá-lo e destruí-lo. O que foi uma pena! (p.20)

- *A Morte pela Raridade*, um poema de Margareth Young traduzido por Décio Pignatari, foi adaptado por Carlos Valero, em forma de prece. Valero colocou música com sons de sinos, no poema que lamenta os animais raros que sofrem perseguição e extermínio.
- *É o silêncio*, de Pedro Militão Kilkerry (1885-1917). Sua obra, que nunca foi editada, foi recuperada por Augusto de Campos, em *ReVisão de Kilkerry* (1970). *É o silêncio*<sup>17</sup> é um poema de originalidade marcante, que usa a metalinguagem, descrevendo o *métier* do poeta:

*Pego da pena iludo-me que traço/A ilusão de um sentido e outro sentido*

Os sentidos são chamados a construir o poema na mente do leitor, a partir dos registros mnemônicos. Ao ler o poema, ficam envolvidos os sentidos como o olfato, a visão, o tato, a audição, a cinestesia.

---

<sup>17</sup> Obtive o poema no site <<http://www.suigeneris.pro.br/pedro6.htm>>.

## É O SILÊNCIO ...

É o silêncio, é o cigarro e a vela acesa  
Olha-me a estante em cada livro que olha.  
E a luz nalgum volume sobre a mesa...  
Mas o sangue da luz em cada folha.  
Não sei se é mesmo a minha mão que molha  
A pena, ou mesmo o instinto que a tem presa.  
Penso um presente, num passado. E enfolha  
A natureza tua natureza.  
Mas é um bulir das cousas... Comovido  
Pego da pena, iludo-me que traço  
A ilusão de um sentido e outro sentido.  
Tão longe vai!  
Tão longe se aveluda esse teu passo,  
Asa que o ouvido anima...  
E a câmara muda. E a sala muda, muda...  
Afonamente rufa. A asa da rima  
Paira-me no ar. Quedo-me como um Buda  
Novo, um fantasma ao som que se aproxima.  
Cresce-me a estante como quem sacuda  
Um pesadelo de papéis acima...  
.....  
E abro a janela. Ainda a lua esfia  
Últimas notas trêmulas... O dia  
Tarde florescerá pela montanha.  
E oh! Minha amada, o sentimento é cego...  
Vês? Colaboram na saudade a aranha,  
Patas de um gato e as asas de um morcego.

*Pedro Kilkerry*

### ARTERIV

*ARTERIV*, ou *Artéria 4* é uma revista sonora, gravada em fita cassete C-60, embalada numa capa de cartão azul. Na terceira capa há uma imagem do cacique Juruna com seu gravador, um índio hodierno, que também fez muitas gravações; parece ser uma menção sutil ao movimento antropofágico. Há um caderninho na forma de um talão de cheques, indicando os autores dos poemas, das transcrições e todas as pessoas que participaram das gravações – um índice com todos os demais dados técnicos.

*ARTERIV* foi gravada alguns meses depois de *Balalaica*, o que demonstra a satisfação dos poetas com o resultado. Segundo VALERO, C. (2002, p.193) “privilegiava-se o aspecto inovador de escritores e artistas em geral, à medida que a pessoa tivesse feito algum tipo de inovação, ele era mais ou menos benquisto pelo grupo”. SILVEIRA (2002) explicou em entrevista à Autora, como se faz a sonorização de um poema:

Olha, eu acredito que todo [...] objeto poético, ele tem que ser verbivocovisual, quer dizer: a poesia, por mais visual que ela seja, ela deve ter uma contrapartida sonora ou verbal, no sentido da fala, da voz, etc.; então, uma interpretação ou uma leitura, mesmo. Então, eu procuro nesses objetos poéticos sempre raciocinar nessas três dimensões: quer dizer, dela ser verbal, dela ser visual e dela ser vocal. (p.279)

Em *ARTERIV* a música está muito presente:

- A *Gimnopédie* de Erik Satie (1866-1925) introduz as gravações; o compositor desenvolveu uma harmonia arrojada para sua época. A gimnopédia é uma expressão derivada do grego, “significando cântico que acompanhava exercícios de ginástica, ou segundo J. J. Rousseau, ‘ária ao som da qual dançavam nuas as moças lacedemônias’. A expressão foi usada por Erik Satie em três peças para piano – ‘gimnopédies’ – lânguidas e sensuais” (GRANDES COMPOSITORES DA MÚSICA UNIVERSAL, 1968, p.XII).

- Ao som da *gimnopédia*, Paulo Miranda leu um trecho de Oscar Wilde; provavelmente, uma das pequenas histórias que Wilde contava, que eram anotadas apenas por seus discípulos.
- A *Vingança do Vampiro*, um poema semelhante a uma antiga radionovela, conforme FIGUEIREDO, C. (2002, p.185), explicou em sua entrevista à Autora: “ Era simplesmente um resgate bem humorado de uma radionovela, tal como existia antigamente”. Do velho realejo ao moderno trânsito de automóveis, um século se passou na cidade de S. Paulo. Os procedimentos concretistas foram lembrados, através da sonoplastia criada com a reprodução de sons reais, como o som dos carros passando, o choro infantil, a música de realejo, a batida do coração fetal, sinos tocando, até o som de *folhas do livros sendo viradas* etc. A excelente técnica vocal do narrador, Neoclaire, emprestou muito realismo à apresentação da radionovela. Para fornecer o clima adequado à história, o poeta colocou trechos de música de vanguarda, como *Quadros de uma Exposição*, de Mussórgski. Foi uma escolha muito significativa, pois Mussórgski transpôs as imagens da pintura para a música; depois esta música foi usada por FIGUEIREDO, C. (2002), para criar relações entre os dois sistemas de signos – música e poesia:

... gostava especialmente de uma peça dele: *Quadros de uma Exposição*. Eu achava interessante o tipo de passagem que ele fez, da pintura pra música; essa música toda surgiu assim de uma exposição de um pintor. Então, nos sons que estavam presentes ali, não era muito difícil você encontrar um som que tivesse alguma relação com uma determinada situação da radionovela. (p.186)

A música erudita foi citada, com trechos da Sinfonia n.º 1 de Borodine, trechos do *Coral da Cantata: Tudo quanto Respira*, de Bach e da valsa *O Danúbio Azul* de Strauss. O 14º movimento de *Quadros de Uma Exposição*, de Mussórgski, *La cabane sur pattes de poule*, ilustra, com um toque de humor, a perseguição ao vampiro.

O *rock* ajuda a criar o clima característico da juventude nos anos '70, além de alusões à liberdade sexual recém conquistada naqueles anos, e

à busca de sensações exóticas, com a escolha do Cemitério da Consolação para uma “*transa*” e a menção ao *Kamasutra*.

A metalinguagem é usada de forma bem-humorada, quando o vampiro, trabalhando como professor de ocultismo, explica este último como *interpretante final* de Peirce.

- *Sem título*, na sexta faixa, um poema criado por Sônia Maria Fontanezi, destaca-se pela originalidade; segundo comunicação pessoal, ela se inspirou em *Through the Looking Glass*, de Lewis Carroll. O projeto de som foi realizado por Sônia e Carlos Valero; as vozes sugerem um contraponto entre as frases do poema, usando diferentes entonações e sussurros.
- *O Dodói da Dendeca* – em *ARTERIV* percebem-se vários modos de usar os sons. Há leituras de poemas em que a sonoridade das consoantes foi ressaltada, acentuando o caráter percussivo dos d’s e dos t’s, ou a sibilância dos s’s; SILVEIRA, W., em entrevista à Autora, (2002) expôs como ele criou sonoramente *O Dodói da Dendeca*:

Essa é uma versão de 1979. Eu tenho uma versão mais recente, que foi publicada agora no *Poster Book*, em que eu dou o sentido vertical a ela. Quer dizer:

*O dodói da dendeca/só nas letras não tem escracho/a boneca do doido lugar abaixo//*

Então, isso é uma leitura sussurrada, percussiva, tirando efeitos quase que guturais da voz. Esse poema faz parte da minha primeira publicação, que foi um envelope chamado *PIN UP POEMS*, uma série de nove poemas feitos com *grafitti*. (p.279)

- *Stalin*, de Carlos Valero, condensou numa palavra apenas, toda uma fase de perseguições políticas na Rússia. A repetição da palavra vai transformando o som num estalar de chicote, atingindo perfeitamente a intenção do poeta:

... termina numa transformação do nome Stalin e no final só ficariam chicotadas. Essa era a idéia [...] foi logo em seguida a um período de uma certa abertura, digamos, na União Soviética, e os grandes podres do período stalinista começaram a aparecer; na época a gente se preocupava, principalmente, com a perseguição de artistas. (p.189)

- *é proibido circular o desejo* foi adaptado por Carlos Valero, que modificou os acentos iniciais da frase de modo a reproduzir um movimento circular repetitivo, criando uma analogia sonora com a natureza obsessiva do desejo proibido.
- *VOCÊ EU VOCEU*, em que Tadeu Jungle utilizou os efeitos de eco, para sinalizar a aproximação do outro, até atingir uma fusão dos Eus.
- *MEMOS*, de *STELEGRAMAS* (1975-1978) da autoria de CAMPOS, A. (1979, p.243). Nesta adaptação, Júlio Mendonça fez uma leitura do poema, iniciando em “baixa rotação”, usando sons como o *tique taque* do relógio, sons de piano e acentuando as consoantes sibilantes, de um modo particularmente interessante e criativo.
- *Galáxias* (fragmento, 1964) – Embora Haroldo de Campos tenha feito cada fragmento de *Galáxias* para ser reproduzido por inteiro, foi colocado apenas um pequeno trecho da leitura realizada pelo próprio autor. Há uma variação do volume de gravação, causando uma sensação de aproximação e afastamento do som, dando a idéia de uma obra em processo de criação. O som do telégrafo estabeleceu uma ligação com o poema anterior (*NOB*, de Luiz Antônio de Figueiredo) que menciona a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, criando uma relação interessante de tema – a viagem – entre os dois.
- “*Soneto em ix*” de Mallarmé, datado de 1868-87, foi lido por Neoclair João Vito Coelho, em *ARTERIV*. Segundo CAMPOS, H. (1974d), Mallarmé criou, neste soneto, estruturas circulares semelhantes às de *Un Coup de Dés*:

No ‘*soneto em ix*’, miniatura do *Coup de Dés*, o ‘séptuor de cintilações’ das estrelas da Ursa ‘fixa-se num espelho, enquanto (GC deslinda) a Angústia *dédie* (‘dedica’, alusão a *dé* e a *digitum*, dedo) seus *ônix*’ (do grego, *ónux*, unha) com as *purs ongles* (puras unhas). Circuito especular, mais uma vez.<sup>18</sup> (p.144)

---

<sup>18</sup> GC é Robert Greer Cohn - *L’Oeuvre de Mallarmé: Un Coup de Dés*. Paris: Les Lettres, 1951.(N.A.)

Devido à importância que Haroldo de Campos atribuiu ao *Soneto em ix*, o original em francês (MALLARMÉ, 1947, p.92) e sua tradução por Augusto de Campos (1974b, p.65) são reproduzidos a seguir:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,  
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,  
Aboli bibelot d'inanité sonore,  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintillations sitôt le septuor.

*Plusiers Sonnets – Stéphane Mallarmé*

Puras unhas no alto ar dedicando seus ônix,  
A Angústia, sol nadir, sustém, lampadifária,  
Tais sonhos vesperais queimados pela Fênix  
Que não recolhe, ao fim, de ânfora cinerária

Sobre aras, no salão vazio: nenhum ptyx,  
Falido bibelô de inanição sonora  
(Que o Mestre foi haurir outros prantos no Styx  
Com esse único ser de que o Nada se honora).

Mas junto à gelosia, ao norte vaga, um ouro  
Agoniza talvez, segundo o adorno, faísca  
De licornes, coices de fogo ante o tesouro,

Ela, defunta nua num espelho embora,  
Que no olvido cabal do retângulo fixa  
De outras cintilações o séptuor sem demora.

*Tradução: Augusto de Campos*

*ZERO À ESQUERDA*

A revista foi produzida entre março de 1980 e maio de 1981, em São Paulo, com tiragem de 500 exemplares; vinte e três poetas colaboraram com vinte e seis poemas em serigrafia e outros processos de impressão, além de um caderno em com a *ode explícita em defesa da poesia no dia de são lukács*, autoria de Haroldo de Campos.

Na caixa, criada por Paulo Miranda, Sônia Fontanezi e Walter Silveira, há uma impressão da imagem especular da palavra *ZERO*.

O lançamento de *Zero à Esquerda* foi acompanhado de espetáculo multimídia e vídeo.

A equipe de idealização foi composta por Omar Khouri e Paulo Miranda e a equipe de produção e impressão formada por Carlos Valero, Júlio Mendonça, Omar Khouri, Paulo Miranda, Sônia Fontanezi, Tadeu Junges, Walter Silveira e Zéluiz.

*Zero à Esquerda*, sozinha, já oferece campo para uma pesquisa, pois consiste numa amostragem das possibilidades de criação desenvolvidas nas poéticas dos Anos '70, desde as relações da palavra com a imagem em todas as gradações possíveis, até a criação intersemiótica. Da presença quase exclusiva da palavra à dominância da imagem, nota-se todo um gradiente de transformações.

Nos poemas ora predomina o aspecto verbal, ora o visual; o conceitual sempre está presente. O som, o uso do espaço, o arranjo gráfico, a cor, o significado, também são explorados, além de outras características como a ambigüidade, a concisão, o *ready-made*. A tentativa de estabelecer uma classificação seria incabível; poder-se-ia, com maior proveito, destacar a predominância, em alguns poemas, de um ou outro aspecto mais pronunciado. As obras, colocando-se na confluência mesma dos sentidos, geram uma intensa possibilidade de comunicação; é uma amostragem excelente da poesia intersemiótica.

*Alechinski+Lichtenstein* (1975) foi criado por Julio Plaza para a capa de *Artéria 2*. De acordo com o relato de KHOURI (2001, p.240), em sua

entrevista, houve dificuldades para sua impressão, que atrasaram o lançamento da revista: “a gráfica se recusou por causa do trabalho do Julio Plaza. O cara achava que era pornográfico o trabalho e não quis fazer; e outra gráfica, também [...] nós resolvemos modificar a capa...”. Estas vicissitudes já demonstravam a necessidade de um repertório para compreendê-lo. Ao aproximar-se do poema (Vide FIGURA 20), é necessário decodificar o título, que traz referências a dois artistas: Roy Lichtenstein e Pierre Alechinsky. Roy Lichtenstein, artista *pop* em Nova Iorque, apropriou-se das histórias em quadrinhos em sua pintura, reproduzindo as emoções humanas de modo distanciado e frio. Conforme LIPPARD (1976, p.96) “... a arte de Lichtenstein é também uma arte difícil, devido ao facto de o seu humor e o uso da imagem encontrada ser inesperadamente subtil para o seu dissonante veículo...”. Roy Lichtenstein falou das emoções com um estilo reduzido; o distanciamento é criado pelo aspecto industrial da fatura, como em *Drowning Girl*; a personagem de história em quadrinhos, afogada em suas lágrimas, diz: “*EU NÃO ME IMPORTO. PREFIRO MORRER A PEDIR SOCORRO A BRAD*” (Vide FIGURA 21). A personagem feminina, tal como vista por Roy Lichtenstein, é uma mulher que tenta negar sua fragilidade e feminilidade à custa de suas emoções mais profundas. Pierre Alechinsky (Bruxelas, 1927), pintor, gravador, poeta e escritor, ingressou em 1949 “... no grupo *COBRA* (COPENHAGEN, BRUXELAS, AMSTERDAM) fundado em 1948 por jovens artistas pintores e escritores ansiosos por se exprimir na sua própria linguagem – expressionismo e surrealismo principalmente – com espontaneidade e liberdade” (UM SÉCULO DE PINTURA EM PARIS, 1976). Julio Plaza adicionou, no contexto da pintura de Lichtenstein, um desenho ao estilo de Pierre Alechinsky. Olhando para o desenho, ela adquire consciência do lado irracional dos seres humanos, que constitui a motivação essencial à vida. Desesperançada, declara: “*THAT’S THE WAY IT SHOULD HAVE BEGUN! BUT IT’S HOPELESS!*”.<sup>19</sup> KHOURI (2001, p.229), em entrevista à Autora, descreveu a obra de Julio Plaza como metalingüística, e completou: “O Plaza é um artista

---

<sup>19</sup> Uma tradução aproximada seria: “Assim deveria ser desde o início! Mas não há esperança!” (N. A.)

plástico que trabalhou muito com o verbal. E houve toda uma fase em que o Plaza esteve fascinado por trocadilhos e tudo o mais...”. Realmente, pode-se observar, no título do poema, uma espécie de trocadilho, misto de quebra-cabeça, com os sobrenomes dos artistas. A metalinguagem também foi colocada neste poema, a partir de um vasto repertório. Outra indicação de Omar Khouri, é sobre a natureza conceitual da arte de Plaza. Como explicou WOOD (2002):

... ‘Arte conceitual’, como nome, surgiu pela primeira vez em 1967, quando Sol LeWitt publicou os seus ‘Parágrafos sobre a arte conceitual’ na *Artforum* [...] ‘na arte conceitual, a idéia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista se utiliza de uma forma conceitual em arte, isso significa que todas as decisões e planejamento são feitos de antemão e a execução é um assunto perfunctório.’ Como ele declarou: ‘A idéia torna-se a máquina que produz a arte.’ (p.38)



FIGURA 20 – *Alechinski + Lichtenstein.*  
Julio Plaza. *Zero à Esquerda.*



FIGURA 21 – *Drowning Girl.*  
Roy Lichtenstein. MOMA. New York



FIGURA 22 – *Sunday of the Bookkeeper*. Pierre Alechinsky.  
S/d. Gravura s/folha de diário contábil (detalhe). The University of Michigan Museum of Art.<sup>20</sup>



FIGURA 23 - *LIMITE*.  
Augusto de Campos (1980). *Zero à Esquerda* (1989).

<sup>20</sup> Imagem obtida em 07/09/2002, em:  
<[http://www.si.umich.edu/Art\\_History/demoarea/details/1978\\_2.64.html](http://www.si.umich.edu/Art_History/demoarea/details/1978_2.64.html)>.

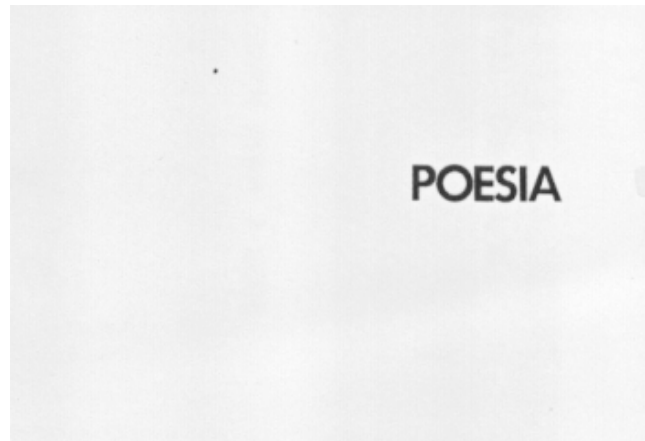


FIGURA 24 – *POESIA*.  
Carlos Valero. Projeto gráfico: Zéluiz. *Zero à Esquerda*. 1980.

- *POESIA*, de Carlos Valero, com projeto gráfico de Zéluiz, é um exemplo de extrema concisão, aliada ao design da palavra. VALERO, C. (2002, p.183), em entrevista à Autora, contou como este poema foi apreciado por Villari Herrmann: “*POESIA* é dos pouquíssimos trabalhos que fiz e que ainda hoje sinto que tem uma certa qualidade. Herrmann o adorou e isso me bastou, na época, pois o considerava [...] como um dos melhores de nós”. Quando a poesia se instaura, pode-se sentir que nada mais é preciso.

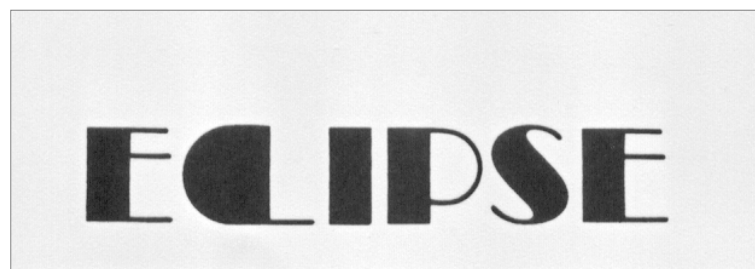


FIGURA 25 – *ECLIPSE*.  
Júlio Mendonça. *Zero à Esquerda*.

- *ECLIPSE*, de Júlio Mendonça, é um poema que se destaca pela concisão e pelo interessante design da palavra, que apresenta uma sutil imagem do *eclipse*, entre as letras “**C**” e “**L**”. Como explicou Júlio Mendonça (2002), ele procurou um isomorfismo gráfico e visual do poema com o fenômeno do eclipse:

O poema parte de recurso já bastante utilizado que é o de produzir um resultado visual-gráfico que apresente, isomorficamente, o fenômeno que a palavra recobre no plano semântico. Neste caso, o uso daquele tipo ou fonte gráfica permitiu a sugestão – na fusão do C com o L – do fenômeno astronômico do eclipse. Interessou-me, também, que a fusão das duas letras permitisse, de modo concomitante, a leitura da palavra ‘elipse’. Se a sugestão icônica do fenômeno nos projeta para o céu, a insinuação da palavra ‘elipse’ nos devolve ao plano da língua. (p.212)

- *Poema de Valor* – Uma versão tipográfica<sup>21</sup> foi publicada em *Zero à Esquerda*. O poema de Paulo Miranda também foi editado em cédulas e teve uma versão sonora em *ARTERIV*. Nesta versão, Miranda usou o valor

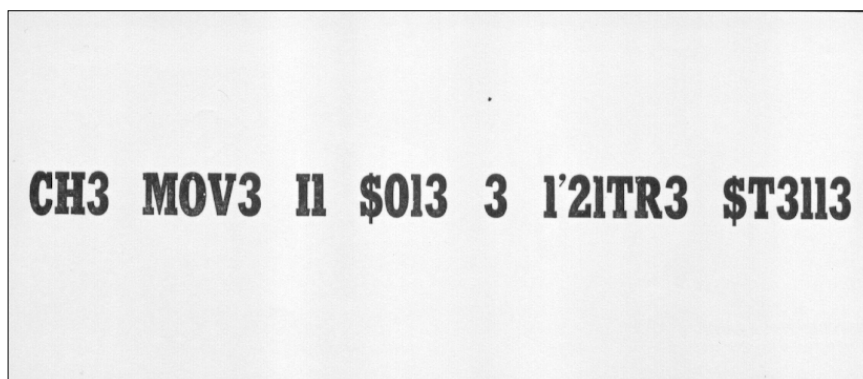


FIGURA 26 – *Poema de Valor*. Versão tipográfica.  
Paulo Miranda. *Zero à Esquerda*.

semântico das palavras e dos sinais, transportando para a realidade atual o último verso da Divina Comédia: “*L’amore che muove il sole e l’altre stelle*” (DANTE ALIGHIERI, 1984, Par. XXXIII, 145) e explicando a principal motivação da sociedade: o dinheiro... O amor que move o sol e as estrelas, seria o amor ao dinheiro, como MIRANDA (2002, p.250) explicou em entrevista à Autora: “... sem dúvida, é o último verso da Comédia. E é de outro amor, obviamente, que ele fala lá, mas eu [...] acredito piamente nisso, o que move o sol e as estrelas eu acho que na

<sup>21</sup> A versão tipográfica do *Poema de Valor* foi exposta em *Palavra Imágica* (MAC-USP, 1987) e foi reproduzida no catálogo daquela exposição.

verdade é o dinheiro, é *la plata...*”. A versão preferida por Paulo Miranda é a cédula com o poema, “quando o poema realmente tinha valor...”. Ele queria saber qual seria a reação das pessoas, “gostaria que todas tivessem imediatamente colocado o dinheiro em circulação e que ele estivesse correndo por aí”. Ao carimbar a nota com o poema, Paulo Miranda apropriou-se da nota como portadora da poesia, criando-lhe outro significado; o potencial de circulação do dinheiro passou a divulgar conceitos sobre a natureza humana, num procedimento semelhante ao da *mail-art*. É um *ready-made*, no qual MIRANDA (2002) constatou a influência de Duchamp:

Eu acho que tem a ver com Duchamp. Minhas paixões na vida são Cézanne e Duchamp. [...] Mas eu nunca paro muito pra teorizar, porque eu acho que quanto mais você fica mais distante da coisa, menos me agrada. O pouco que eu faço, gosto de fazer...eu tento até, primeiro, não fazer [...] Mas, sem dúvida, tem uma grande influência, sim. O Marcel Duchamp, para mim, é um *santo*. (p.251)

- *LIMITE*, de Augusto de Campos (vide FIGURA 23, p.106) é um poema muito conciso em que se pode admirar o jogo entre tipos de diferentes tamanhos, atingindo um arranjo gráfico ideal. Como FIGUEIREDO, J. L. (2001, p.209) explicou, em entrevista à Autora: “O Augusto, por exemplo, finalizava a maioria dos trabalhos dele, com base na *letraset*. Fez excelentes artes finais. Trabalhava com muita precisão de planejamento e produção: um *designer*”. As variações de tamanho entre os tipos criam uma sensação de movimento; a possibilidade de transcrição do poema para outros meios ficou implícita.
- *poeminha poemeto*, colaboração de Décio Pignatari, que assinou: *décio signatari*. Nesta assinatura, Pignatari modificou o hábito de colocar a autoria logo no início ou no fim do poema e sinalizou seus estudos de semiótica, empreendidos a partir dos anos 60.  
O poeta subverteu o uso oficial da língua, conjugando o substantivo como se fora verbo; além disto, atribuiu-lhe o sentido de um pronome possessivo: *lpomeu poesseu poessua da flor//*. Note-se a criação da

palavra: *pérnalas*, unindo os significados de cinco palavras: pétalas, alas, elas, pernas, janelas. O poema reuniu a singeleza de uma florzinha tomando sol à janela com muita ambigüidade, deixando em aberto possibilidades eróticas, através de um signo criado na junção dos símbolos. E o leitor se transforma em *voyeur*...

poeminha poemeto  
poemeu poesseu poessua da flor

décio signatari

a brisa  
a luz  
o calor

tateiam

bolinam a flor  
quase vexada

e ela, voláteis,  
perfumadas de cor de rosa  
aos poucos  
vai abrindo as pérnalas em vãos

num copo à janela

*Décio Pignatari*

- *ATRAVESSA ALICE* (FIGURA 27) é um poema de Sônia Maria Fontanezi que contou com belíssimo arranjo gráfico, nas cores azul e branco. A metalinguagem foi criada pela imagem especular da palavra, lembrando

as histórias de *Alice* e *Through the Looking Glass* (*Através do Espelho*) de Lewis Carroll, instigando o leitor com a magia do espelho de Carroll.

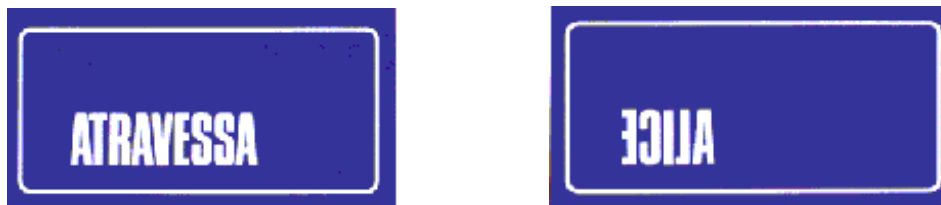


FIGURA 27 – ATRAVESSA ALICE.  
Sônia Fontanezi. *Zero à Esquerda*.

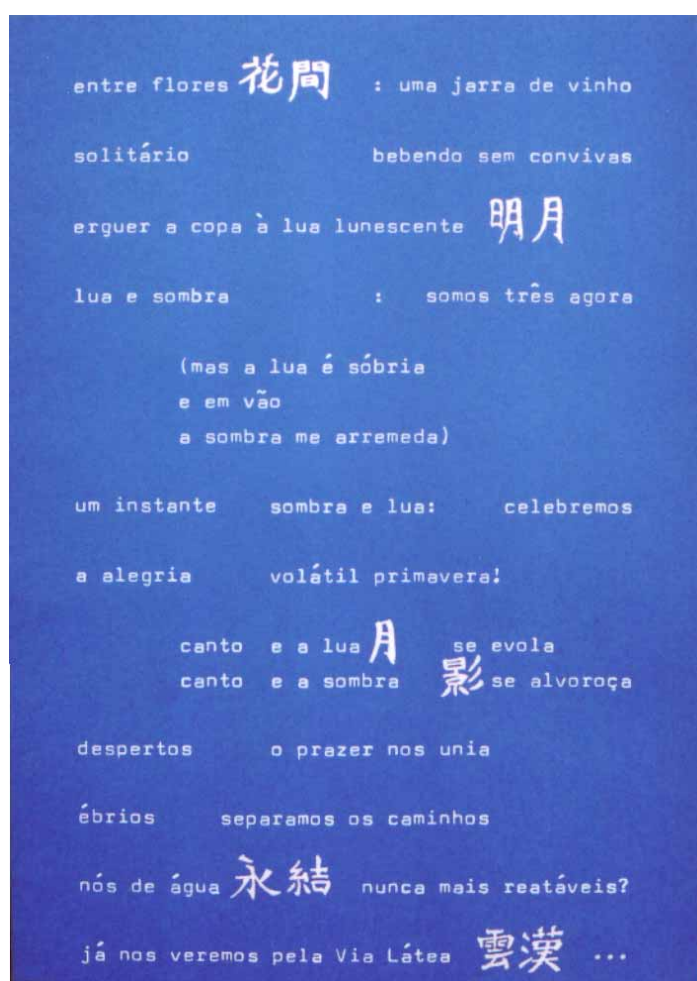


FIGURA 28 – LI TAI POEMA. Haroldo de Campos. *Zero à Esquerda*.

- LI TAI POEMA – Haroldo de Campos colaborou com a transcrição de um poema do poeta chinês Li Tai Po. O fundo azul e a impressão das letras e dos ideogramas em prata – uma sugestão de Paulo Miranda – evocam,

com delicadeza, a luz da lua iluminando uma noite clara. Os ideogramas participam do arranjo gráfico, conforme CAMPOS, H. (2002) esclareceu, em comunicação pessoal:

Os ideogramas, que sinalizam o texto de minha transcrição do poema chinês, funcionam como ‘semáforos’, visualizando pontos cruciais da transposição de uma linguagem ideográfica (analogica) para outra alfabética (digital). Assim, *lua lunescence* (neologismo por ‘brilhante’) deriva do ideógrafo chinês ‘sol+lua’ (= brilhante); o sintagma referido, em chinês escreve-se com 3 ideogramas: ‘1. *Lua* + 2.3 *sol lua*’; como se observa, há uma duplicação do grafema *lua* reproduzida fonicamente em minha solução. Espacializar o texto em português é um modo de evocar o aspecto gráfico-visual do texto chinês. O lingüista francês Mourin opina que só usando de técnicas como as de Mallarmé (*COUP DE DÉS*) se poderia tentar a versão de um poema chinês. (p.197)

Os espaços vão levando o leitor, de modo gradual, pela história do poeta solitário, que tem vinho e flores, mas falta-lhe companhia; aos poucos, a alegria que o vinho provoca na mente do poeta cria o espírito da celebração: forma-se um trio, a sombra e a lua participam do canto e da dança; mas logo vem a separação; as uniões são efêmeras, os laços entre as pessoas são como *nós de água*. A fragilidade das relações humanas foi representada pelas qualidades do elemento *água*: fluidez, rápido escoamento. O ponto de interrogação causou uma mudança no sentido do verso, deixando em aberto a possibilidade de um reencontro; fica uma pergunta ambígua: *nunca mais reatáveis?*

LI TAI POEMA foi transcrito em *clip*, no vídeo: *POETAS DE CAMPOS E ESPAÇOS*.<sup>22</sup> Sobre o fundo azul, as letras e ideogramas se sucedem em branco. As palavras do texto surgem da esquerda para a direita e vão se movendo para cima. Foi enriquecido pela leitura simultânea de Haroldo de Campos, pelo movimento da câmara, pela trilha sonora, cuja música evoca o Oriente com sons cristalinos e pela imagem da lua, que surge ao final. Estas releituras poéticas, em forma de *clip*, tornaram realidade, com ricas possibilidades de reprodução das imagens e dos sons, objetos que

---

<sup>22</sup> *Poetas de Campos e Espaços*. Fundação Pe. Anchieta, vídeo, São Paulo: TV Cultura.

estavam na mente dos poetas criadores e que antes se reproduziam como imagens na mente dos seus leitores. Cada vez mais, os progressos tecnológicos abrem possibilidades para as artes promoverem o crescimento dos signos.

- *Adesivo* (FIGURA 29), é um poema de Tadeu Jungle que pode assumir diferentes significados, de acordo com o olhar de quem o vê, ou do lugar em que é colado, caracterizando uma obra aberta, que permite a interação com o leitor. O artista, que hoje transita por todos os meios, cursou Rádio e Televisão pela ECA/USP de 1977 a 1980, quando se iniciava a abertura política no Brasil; burlando a repressão e a censura, procurou maneiras de expressão pública, como os *graffiti*. Seus poemas da juventude se caracterizavam pela irreverência, expressando rebeldia contra qualquer tipo de opressão. Uma das soluções encontradas para divulgá-los foi a impressão em adesivos, porque podiam ser colados em qualquer lugar público. O primeiro foi *FURE FILA* (FIGURA 60), (2x5cm, mil exemplares), divulgando idéias de desobediência e de inconformidade com a ditadura:

FURE FILA  
FAÇA FIGA  
e  
FUJA DO FARO DA FERA.

Satisfeito com o sucesso da primeira experiência, o artista criou *Passe a Mão*, (3x8 cm, 5000 cópias) um poema visual almejando a taticidade, instando o leitor para que o levasse a outras pessoas. *Adesivo* é a “segunda edição revista e ampliada” do poema *Passe a Mão*. O tamanho foi aumentado para a revista e as palavras: “2ª edição revista e ampliada” constituem mais uma brincadeira. Segundo seu autor, *Adesivo* tem a intenção principal de difusão, de auto-propagação; como JUNGLE (2001) explicou, em entrevista à Autora:

assim como as pichações também eram atitudes individuais de fazer a poesia circular, onde você imprimia no muro, através do *spray*, nos adesivos também: você imprime em outra superfície, a partir do momento que você o cola. [...] Dezenove anos depois, eu fiz o *you are here*, que é um pequeno adesivo, continua com essa idéia de aonde você cola o poema, ele adquire o significado diverso – se eu colasse o *Passe a Mão* nas costas de uma pessoa, se está sugerindo uma brincadeira, uma coisa assim; se eu colo um *Passe a Mão* numa entrada de um Banco...quer dizer, aonde o poema é afixado, ele começa a interagir com o meio... ele por si, ele propõe uma obra aberta... (p.269)

*JUSTU NU MEU!* (FIGURA 30) *mail-art* de Tadeu Jungle, foi feito especialmente para *Zero à Esquerda*. É um cartão fechado com um grampo de cabelo; na tentativa de abri-lo, o poema se rasga, pois cada um deles foi colado em lugares diferentes. Dentro do cartão encontra-se uma imagem em serigrafia da palavra *NU*, dando a impressão que a tinta se desprende de um lado do cartão para o outro... O título do poema corresponde ao sentimento do destinatário, que julga que isso aconteceu só com ele: “ – *Justo no meu!*” .

Mas a construção do poema incorporou o *ruído*, como se diria em Teoria da Comunicação; cada um dos exemplares rasgou de um jeito, como que se individualizando, no momento em que foram abertos.

Além da beleza do design, da feliz escolha das cores, do sentido da palavra, o próprio poema cria um acontecimento que expõe a dificuldade humana em lidar com o acidente e o acaso. Ele reproduz a imperfeição do real, a frustração com os erros, como ocorre na vida das pessoas. JUNGLE (2001) em entrevista à Autora, explicou como o poema envolve a pessoa que o recebe:

... é um poema que começa a encarnar [...] a questão do erro, do acaso [...] cada um rasgou de uma maneira [...] e tinha essa coisa do nu, da vestimenta, a palavra *NU* aqui, você abre o negativo para o outro lado, a tinta como roupa, a tinta é que veste a página [...] Tem essa coisa da legibilidade em todos os sentidos... (p.269)



FIGURA 29 – Adesivo.  
Tadeu Junges. 1979-80. Zero à Esquerda.

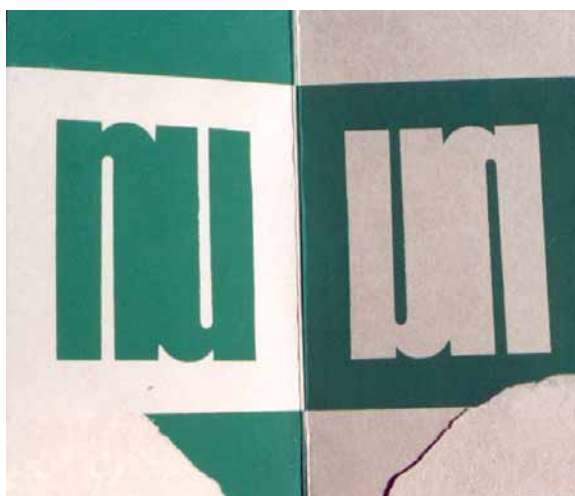


FIGURA 30 – JUSTU NU MEU!  
Tadeu Jungle. Zero à Esquerda.



FIGURA 31 – Sem título. Omar Khouri.  
Zero à Esquerda.

- O poema sem título de Omar Khouri (Vide FIGURA 31), em *Zero à Esquerda*, é uma paródia das fotonovelas publicadas em revistas. A obra, muito concisa, resumiu o narcisismo das personagens, num só quadrinho. O tema é auto-recorrente: “EU NOS AMO... ADORO VER-NOS JUNTOS”. O distanciamento da realidade foi criado, de modo semelhante aos artistas *POP*, através do veículo de massa. Os personagens, distanciados da realidade, estão fundidos na paixão que os une: eles só conseguem falar de sua identidade enquanto casal. O narcisismo também foi abordado na *POP ART* por Roy Lichtenstein, em *Masterpiece* (1962). Como pode ser visto em HENDRICKSON (2001, p.14), esta pintura apresenta-se como uma história em quadrinhos em que a personagem feminina expressa uma emoção mais superficial, ligada à fama e ao sucesso: “WHY, BRAD DARLING, THIS PAINTING IS A MASTERPIECE! MY, SOON YOU’LL HAVE ALL OF NEW YORK CLAMORING FOR YOUR WORK!”

Conforme KHOURI (2001, p.235) explicou, em entrevista à Autora, seus poemas em formato de histórias em quadrinhos têm uma relação apenas indireta com a arte *POP*: “... por ter elementos de história em quadrinhos, lembra a *POP ART*, também. Agora, é claro que eu conheci a *POP ART*, a coisa do Lichtenstein. Quando criança e adolescente, eu tinha lido muita história em quadrinhos [...] faz parte do meu repertório”. As emoções trabalhadas na poesia de Omar Khouri são mais profundas do que aquelas expressas na *POP ART*; em seus poemas já se prenunciava a influência da antiga poesia grega.

- O poema caligráfico de Edgard Braga (FIGURA 32) impressiona pela direção descendente, pela cor negra e o tema carregado de presságios. O poeta, nascido em 1897, testemunhou a Semana de 22. Sua primeira publicação foi *A Senha – em memória dos Heroes do Tunnel – em 1935*. Além do exercício da Medicina, praticou a poesia e, a partir dos anos '60, buscou a renovação da linguagem e a experimentação. Da poesia pós-simbolista evoluiu para a *Poesia Concreta* e continuou se alinhando com as vanguardas, interessando-se pela poesia visual. Entre muitas outras publicações, destaca-se *Tatuagens*, publicada em 1976 por Edições

*Invenção*, organizada por Augusto de Campos, Julio Plaza e Régis Bonvicino. Conforme SILVEIRA, W. (2002) explicou, em entrevista à Autora:

Edgard Braga [...] tem uma trajetória muito curiosa [...] normalmente os poetas começam na vanguarda, vão se estabilizando e vão para o conservadorismo. [...] ele começou meio parnasiano, simbolista e foi radicalizando a poesia dele, até que no final da vida, ele estava com a fase, vamos dizer, mais radical e inventiva da sua poesia [...] eu também percebi, através do trabalho dele, que eu poderia fazer o trabalho que partisse da caligrafia. (p.278-9)

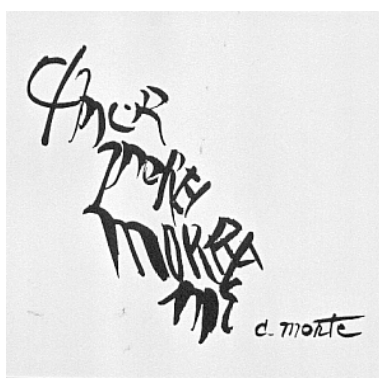


FIGURA 32 - *Sem Título*.  
Edgard Braga. *Zero à Esquerda*.

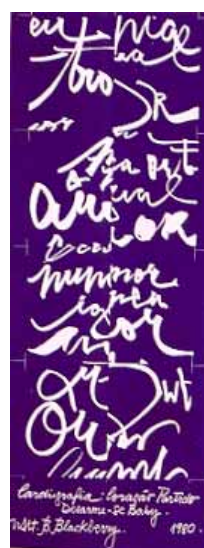


FIGURA 33 – *Cardiografia: coração partido*  
*Desarme-se Baby*. Walt B. Blackberry. 1980.

- *Cardiografia: Coração Partido Desarme-se Baby* (FIGURA 33) é uma fatura em caligrafia de Walt B. Blackberry (Walter Silveira): que lembra pedaços recortados de um exame do coração; a beleza da escrita se alia ao ruído dos recortes que ocultam o significado das palavras, deixando a obra em aberto para que o leitor complete sentidos. Há indicações para que o poema possa ser recortado e re-montado, como um quebra-cabeças.

Walter Silveira (2002, p.282) assina os poemas caligráficos com o pseudônimo *Walt B. Blackberry*, conforme explicou em sua entrevista: “... vi que *Blackberry* em inglês é Silveira e achei uma sonoridade, um nome

bonito, e assim como os calígrafos ingleses, eu resolvi que, no trabalho que eu desenvolvo com caligrafia, eu assinaria com o pseudônimo *Walt B. Blackberry*". A obra em caligrafia de Walter Silveira tem como precursores a poesia oriental, os caligramas de Apollinaire, poemas de e.e. cummings, a *Poesia Concreta*, os trabalhos de William Blake e Edgard Braga. Walter Silveira mencionou muitos artistas e poetas que o interessam até hoje: os autores clássicos que têm uma referência com o poético, Ezra Pound, William Blake, William Carlos Williams, até os *Dadá*s em geral – Miró, Marcel Duchamp, Kurt Schwitters. No Brasil, citou Manuel Bandeira, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e Edgard Braga, com quem Walter Silveira e Tadeu Jungle filmaram uma entrevista videográfica.

- Por fim, nasce em *Zero à Esquerda* o infinito em forma de pauta musical, no belíssimo poema de Villari Herrmann. A forma do poema, a pauta musical e os sinais das notas criam um complexo sígnico que transmite sentimentos despertados pela infinita beleza dos sons da poesia e faz uma referência à antiga relação da poesia com a música...

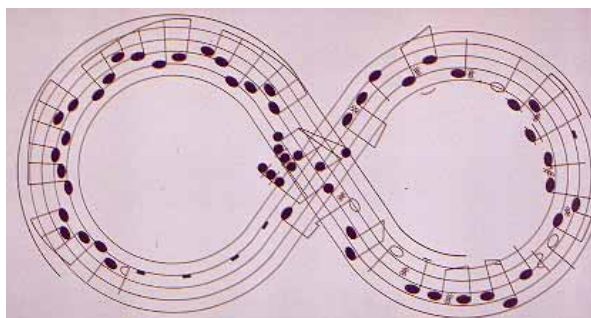


FIGURA 34 – *Sem título*. Villari Herrmann.  
*Zero à Esquerda*.

O poema de Villari Herrmann apresenta uma semelhança estrutural com *Um lance de Dados* de Mallarmé. A estrutura circular e recorrente estabelece uma relação com a música, expressa pela notas da “Valsa do Minuto”, de Chopin; os grupos de notas podem ser vistos como constelações e o universo pode estar representado pela letra grega  $\infty$ , símbolo do infinito.

*ARTÉRIA 5 (FANTASMA)*

Esse número teve uma tiragem de 160 exemplares, compostos por trinta e quatro poemas impressos em serigrafia em cartões de diversos tamanhos, protegidos pela embalagem em cartão e Kraft.

O apelido *FANTASMA* derivou de uma brincadeira que os editores fizeram, devido ao tempo decorrido para sua realização: de maio de 1983 a março de 1991. A equipe de idealização foi composta por Omar Khouri e Paulo Miranda; da equipe de realização participaram: Arnaldo Antunes, Júlio Mendonça, Omar Khouri, Paulo Miranda, Sônia Fontanezi e Walter Silveira. Vinte e nove poetas que colaboraram e seus respectivos poemas foram enumerados no Anexo A desta Dissertação.

Nesse número, Décio Pignatari colaborou com uma transcrição de Bashô. Em 1958, Haroldo de Campos já havia feito uma transcrição do *haikai* de Bashô, da qual Julio Plaza criou uma versão autônoma; ela também foi transposta para vídeo, nos anos '90. Essa seqüência de transcrições será focalizada a seguir, por constituir um excelente exemplo do trânsito dos poemas intersemióticos em meios diversos. Esta é uma característica marcante dos poemas em *Artéria*, que pode ser evidenciada através desta comparação, com o acréscimo de informação estética resultante dos processos de intersemiose.

Conforme CAMPOS, H. (1972) o *haikai*,

... poema de 17 sílabas, que se desenvolveu no chamado período Tokugawa (1600-1868) inicialmente com Bashô (1644-1694) e sua escola, e, mais tarde, com Buson (1716-1784) e Issa (1763-1828), para citar apenas os mais importantes. [...] O *haikai* relaciona dois elementos básicos segundo a lição de Bashô, reproduzida por Donald Keene, um de 'permanência' (a 'condição geral' como por exemplo, a primavera, o fim do outono etc.) outro de 'transformação', a 'percepção momentânea'. Diz Keene: 'a natureza dos elementos varia, mas deve haver dois pólos elétricos, entre os quais salte a centelha, para que o *haikai* se torne efetivo'. (p.55-7)

- Na transcrição do *haikai* de Bashô (1644 /1694), por Décio Pignatari, o poeta usou as palavras de vários modos: como símbolos, como

qualisignos, através do arranjo gráfico e pela similaridade dos sons. A forma gráfica, circular, pode evocar a lagoa na mente do leitor. O verbo *mergulha* foi separado em duas partes, representando o salto da rã. Há similaridade de sons com palavras de significado oposto: *merg* está contido no verbo *emergir* (*subir, saltar*); *ulha* faz parte do verbo *mergulhar*, e ao mesmo tempo reproduz a *bulha* (barulho) que a rã causa, ao entrar na água. A cor escolhida para as letras também evoca um velho lago, coberto por plantas aquáticas, além da coloração do animal. Por fim, a repetição dos fonemas em *ÁGUAÁGUA* lembra o movimento de ondas centrífugas pela similaridade de forma e o barulho de algo caindo n'água, pela semelhança de som.

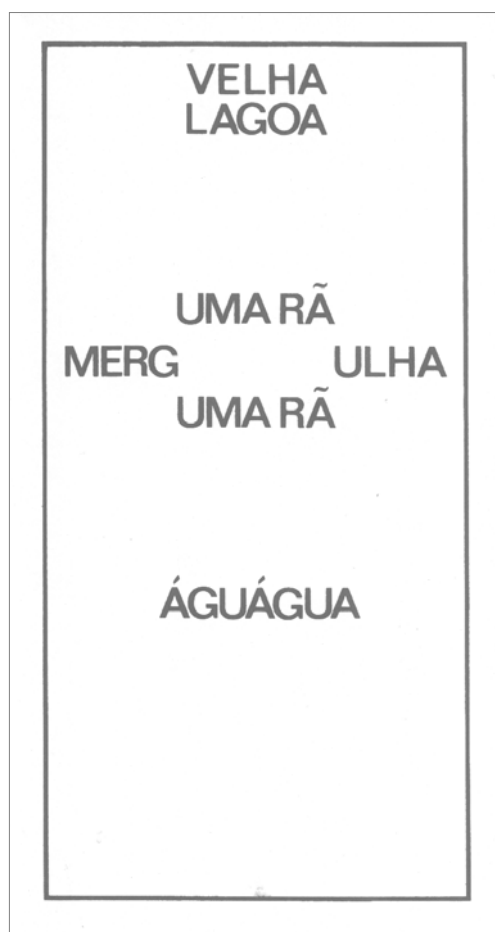


FIGURA 35 – BASHÔ.  
Décio Pignatari. 1982. *Artéria* 5.







FIGURA 36 – *BASHÔ*. Versão autônoma (detalhe). Haroldo de Campos (1958). Julio Plaza (1982).

Somente na junção entre arte, ciência e ciência da arte, pode-se vislumbrar esta transição. Apenas a arte pode captar o átimo do tempo *presente*, que, como tal, é impossível de ser apreendido pela consciência, pois, ao se exercer a reflexão, ele já se tornou passado e, no futuro, ele ainda não existe.

- *Sempre há algo na realidade que v. não vê* – Julio Plaza criou um poema, uma obra conceitual, com um mínimo de elementos de extrema simplicidade: uma moeda comum, colada em um cartão branco (23,5cmX33cm) com a palavra *ARTE*.



FIGURA 37 – *Sempre há algo na realidade que v. não vê*.  
Julio Plaza. 1980. *Artéria 5* (detalhe).

No verso encontram-se o título do poema, que fornece uma pista para sua compreensão e as instruções, análogas às de um teste de percepção visual, demonstrando o fenômeno do “ponto cego”, um ponto da retina em que o processo da visão não ocorre:

*Olhar a página com o braço estendido (40 ou 50 cm.), tapar o olho esquerdo e mirar fixamente a moeda com o olho direito.  
Mover a página lentamente em direção ao olho, fixando a vista na moeda. Em dado momento, não se verá a palavra “arte”.*

*Pode-se fazer o mesmo com o olho esquerdo; tapar o olho direito e fixar a vista na palavra “arte”; acercando a página, a moeda desaparecerá.*

. Como KHOURI (2001, p.229) explicou, em entrevista à Autora, a moeda foi colada no cartão e a palavra *ARTE* fica numa distância tal que “... se você enxerga uma coisa não enxerga a outra”.

- *ADN* (FIGURA 38) é um poema de Júlio Mendonça, publicado em *Artéria 5*, que mostra o jogo de elementos do código primordial criando o processo de comunicação entre os seres vivos. Entre passado e futuro - *NADA* e



FIGURA 38 – ADN.  
Júlio Mendonça. 1981. *Artéria 5*.

AND – existe uma ligação - o ADN (ÁCIDO DESOXIRIBONUCLEICO).

Conforme MENDONÇA (2002, p.212) explicou, em entrevista à Autora, ele usou tipos gráficos diversos, “... para introduzir elementos semânticos de diferentes origens e conotações [...] o uso das cores permite desenhar a forma helicoidal”. O poeta mostrou como os intercâmbios dos elementos dos códigos possibilitam os processos de comunicação “... ao explorar as possibilidades combinatórias das letras da sigla ADN, repropus a estrutura permutacional do fenômeno natural numa estrutura que se vale de características do signo – inclusive sua versão em inglês – DNA”.

Thomas Sebeok, um pioneiro no campo da Semiótica e Distinto Professor de Lingüística e Semiótica na *Indiana University (USA)*, considerou que os processos de formação e troca de mensagens, objeto de estudo da semiótica, estão presentes, de modo geral, na natureza:

O processo de trocas de mensagens, ou *semiosis*, é uma característica indispensável a todas as formas de vida terrestre [...] a capacidade de gerar e receber mensagens, [...] presente nas mais humildes formas de existência, sejam bactérias, plantas, animais ou fungos, e além disto nas suas partes componentes, tais como unidades subcelulares [...] o código genético global também pode ser analisado, com

muito proveito em termos comunicacionais: a mensagem se origina em uma molécula, o plano mestre chamado *DNA*, seu fim sendo marcado por uma proteína. O interjogo intrincado de ácido nucleico e proteína, a essência da vida sobre a terra, fornece um modelo prototípico para todas as formas de comunicação. (SEBEOK, *Communication*,<sup>24</sup> p.1)

Júlio Mendonça condensou, no poema *ADN*, modernos conceitos da ciência a respeito dos processos de comunicação, que viabilizam a reprodução e a sobrevivência dos seres, através das permutações entre elementos dos códigos que vão formar as mensagens, possibilitando os processos de semiose.

- *SIN PALABRAS* – dos três poemas que Omar Khouri publicou em *Artéria 5*, neste o poeta instituiu um jogo sutil com o leitor, desmascarando a ambigüidade das aparências no mundo real. A peça, que se chama *SIN PALABRAS*, contraditoriamente é *constituída* por palavras; o texto é um rascunho, com sinais e correções ortográficas a mão, constituindo um *ruído* a atrapalhar a leitura. O que parece ser um *script* de teatro também é um embuste, no sentido figurado da palavra *peça*; o poema coloca a platéia no jogo de cena, porém a única platéia existente é seu leitor, que, ofuscado pelas luzes, descobre-se no escuro.

*Sem título* (FIGURA 39) é um poema de Omar Khouri em que restou muito pouco das palavras; apesar do *design* bem definido, é uma obra aberta que incita a imaginação do leitor. Um poema que deriva da vertente inaugurada por e.e. cummings, conforme CAMPOS, H. (1975, p.31) a caracterizou: “para cummings a palavra é físsil. O poema cummingsiano tem como elemento fundamental a ‘letra’”. A criação do poema pode ter-se iniciado com as interjeições “IH!” e “OH!”; usando a função expressiva da linguagem do mesmo modo com que o poeta ressaltou a exclamação “AH!” em: *Releitura de Oswald de Andrade* (FIGURAS 9 e 10) . A concisão aumentou ainda mais e as letras deixaram a cena para o ponto de exclamação “!”.

---

<sup>24</sup> SEBEOK. *Communication*. Indiana University. O texto foi impresso e poderá ser obtido pelo e-mail: <eloah.freitas@terra.com.br>. Acesso dia 08/09/2002, em: <<http://www.georgetown.edu/grad/CCT/505/sebeok.html>>.

SIN PALABRAS  
(peça a ser pregada em ato único)

duração : + ou – 15 min.

sala pequena, público lotando a platéia. cortinas fechadas. apagam-se as luzes. cortinas se abrem: uma tela-espelho toma toda a extensão do palco. spot lights todos voltados para a platéia: acende-se um que, vagarosamente, passeia pela mesma. quase que imperceptivelmente é introduzido um fundo sonoro ( vozes, gargalhadas ), o qual vai se intensificando à medida que se acendem mais spots, até se tornar algo insuportável; neste momento a sala já se encontra toda iluminada.

blackout repentino/silêncio. cortinas se fecham.

omar khouri  
pirajuí, jan.75.



FIGURA 39 – *Sem título*. Omar Khouri.  
1976. *Artéria 5*.

Conforme KHOURI (2002, p.244) explicou, em entrevista à Autora: “... Este é uma exclamação alterada [...] Enquanto fatura gráfica, tem algo de cummings, mas principalmente de D. Pignatari, 2 de meus ídolos [...] Sempre que posso, coloco as letrinhas a praticar sexo!”.

Outro poema com a mesma linguagem foi ampliado até as dimensões de *outdoor* e confeccionado pelo autor, para *ARTE NA RUA 2*, em 1984 e pode ser visto no catálogo daquela exposição (MAC – *ARTE NA RUA 2*, São Paulo, 1984, p.49).

- *Factura* (FIGURA 40) é um poema que expõe, com sutileza e humor, uma relação imaginária do filho, que não consegue esquecer sua mãe, apesar de estar com a amante ao lado. O poema é apresentado em forma de fotonovela, como as histórias banais de conteúdo romântico, publicadas em revistas de fotonovelas. KHOURI (2002), em entrevista à Autora, aclarou alguns procedimentos da criação de *Factura*:

A linguagem da fotonovela estabelece uma ligação com a cultura de massa – *kitsch*, portanto – mas também com a *Arte Pop*, portanto *cult*. Para mim, era uma forma eficaz de dar o meu recado. Geralmente (nem sempre) eu fazia as fotos. Os textos têm um pé no *kitsch* que, de resto, acomete toda expressão de sentimentos. Sou um lírico! (p.244)

*Factura* pertence a uma série intitulada em grego: Οΐδίπους ὄψιμος, o que pode representar um enigma, mas também constitui um indício sobre a poesia preferida pelo autor. KHOURI, em entrevista à Autora (2002, p.243) explicou que o título “... (Oidípus ópsimos) significa Édipo tardio, sendo que o ὄψιμος é uma palavra também tardia. Houve, de fato, uma série (em Facturas) denominada “ÉdipoTardio”, que costumo grafar em grego mesmo... aquele clima helenizante“...

VOCÊ ACHA ESTRANHO EU CHAMAR  
MINHA MÃE DE LINDONA, MAS SE  
ESQUECE DE QUE MAMÃE É TUDO  
PARA MIM.



FIGURA 40 – *Factura*.  
Omar Khouri. 1983. *Artéria 5*.

A tragédia de Édipo, o príncipe que decifrou o enigma proposto pela Esfinge e que estava fadado, desde seu nascimento, a matar o próprio pai e casar com sua mãe, foi narrada por Sófocles, importante dramaturgo grego (495-406 a.C.) em *Édipo Rei*. A fixação emocional dos filhos na *figura materna* (e das filhas, na *figura paterna*)<sup>25</sup> e a conseqüente hostilidade dirigida ao pai de sexo oposto, é um conflito que deve ser bem resolvido, a fim de propiciar um crescimento emocional sadio.

O contraste entre conteúdo da mensagem e o veículo de massa do qual o autor se apropriou – a fotonovela – criou um distanciamento, ironizando sutilmente as expectativas ilusórias no relacionamento amoroso. Em suma, há muito *ruído* atrapalhando a comunicação deste casal.

KHOURI (2002) em entrevista à Autora, confirmou sua paixão pela Grécia:

Minha paixão pela Grécia é bastante antiga e pode ser detectada em muitos dos meus trabalhos: das facturas às

<sup>25</sup> Leve-se em conta que o termo *figura materna* (ou *figura paterna*) se refere às imagens que os filhos internalizaram a respeito de seus pais, não às pessoas reais. (N. A.)

traduções. Venero as obras que pude ler de Sófocles (poeta trágico) os fragmentos de Arquíloco, Safo – principalmente Safo. Mimnermo também me atraiu. Homero é o máximo! (p.243)

Para fruir completamente a obra de Omar Khouri é necessário compreender esta influência da poesia grega, que se manifesta “... como ficou dito, em parte, nas traduções-criações, numa certa temática e nas muitas citações: ora explícitas, ora camufladas”. Sua obra institui um jogo sutil com diversas funções da linguagem, desmascara a ambigüidade do real, mostra a inevitável anestesia que acomete o cotidiano, denuncia as maquinações do poder. É um verdadeiro “desmanche” da hipocrisia!

- *Júlia Fontanezi (1925-1988)* em *Artéria 5* (FIGURA 41) é um poema tocante de Sônia Maria Fontanezi, que descreveu a criação do poema em entrevista à Autora (2001, p.264): primeiro, ela sonhou com a imagem de um *espaço azul, quebrado ao meio*. Tempos depois, quando saía para trabalhar, numa clara manhã, a cor do céu despertou-lhe a lembrança de uma frase que sua mãe lhe dissera, 24 anos antes, ao ver um céu semelhante: “ – *O dia hoje está tão azul, tão azulzinho, que parece o céu de quando eu tinha minha mãe!* Com isso, o poema se completou.
- *ZOOLÓGICO AMSTERDAM* (FIGURA 42), ou simplesmente *POEMA*, é um *ready-made*. Tadeu Jungle fotografou a placa da jaula do puma (onça parda, na América do Sul) no Zoológico de Amsterdam e apropriou-se da imagem, mostrando como a América do Sul é vista no *Primeiro Mundo*. *JUNGLE* (2001) explicou, em entrevista à Autora:

... Tomei um choque quando eu vi essa placa aqui: o *POEMA* [...] da região brasileira [...] Um gato do mato em forma de poema [...] nós somos esses selvagens, gato do mato [...] estamos encarcerados lá distante; tem um mapinha do lado, que mostra onde nós estamos e tal. Aí, é o achado do poema como nome – todo sujo, sem retoque... poderia... aqui era só retocar tudo, isso aqui tudo ficar certinho; tem o erro aqui, da própria placa, que eu deixei [...] O ruído, a sujeira, o real sempre me interessou... (p.273)

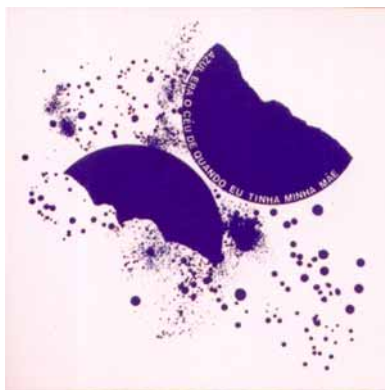


FIGURA 41 – JÚLIA FONTANEZI (1925-1988).  
Sônia Fontanezi. Janeiro 1991. *Artéria* 5.



FIGURA 42 – ZOOLÓGICO AMSTERDAM.  
Tadeu Jungle. Julho 1982. *Artéria* 5.



FIGURA 43 – SINGER.  
Walt B. Blackberry. 1976/1982. *Artéria* 5.

- *Singer* foi criado por Walter Silveira, em 1976, em aquarela s/papel. Em 1982, o poema (FIGURA 43) foi reproduzido em serigrafia, para *Artéria* 5. Walt B. Blackberry criou uma metáfora com a propaganda da máquina de costura Singer, que “costura, borda, caseia, prega botões” e os sentimentos do poeta; além disso, usando sua belíssima grafia, imitou um carretel de linha, com os fios embaraçados – a linha que une, pela costura, também pode se embaraçar, em analogia com os conflitos e desentendimentos humanos. Deste modo, além da caligrafia, o poeta colocou o ruído a serviço da poesia, fazendo três impressões quase superpostas. Conforme SILVEIRA, W. (2002) explicou em entrevista à Autora,

... Esse poema [...] é meio que um *ready-made*, quer dizer, ele é *Singer* – a máquina de costura ou *singer* – cantor, em inglês. E a máquina de costura *Singer* tinha um slogan quando ela saiu, há muito tempo atrás: *era a única máquina que além de costurar, cerzia, pregava botões* e tal. Eu fiz um trocadilho com isso e coloquei: *o poeta/ pinta/ borda/ cirze/ caseia/ prega botões/ um poeta só/ perde a linha//*. E aí fica uma duplicidade do só: de solitariamente, quer dizer, tem a ver com tudo isso de ter que fazer os trabalhos manuais, com a questão do poeta de perder a linha, no sentido de que ele sai fora da norma, sai fora dos padrões, quer dizer: rompe esses padrões. [...] Há três cores aqui, no sentido de dar uma borrada e no sentido da linha embaraçada da caligrafia. (p.280)

## ARTÉRIA 6

A revista, um verdadeiro livro de artista, com 35 serigrafias medindo 31x31cm, teve uma tiragem de 180 exemplares. Foi realizada pela *NOMUQUE EDIÇÕES*, a partir de maio de 1983, com a participação de Arnaldo Antunes, Júlio Mendonça, Omar Khouri, Paulo Miranda, Sônia Fontanezi e Walter Silveira, mais a colaboração de Zéluiz. A idealização ficou a cargo de Omar Khouri e Paulo Miranda e a capa foi criada por Arnaldo Antunes e Paulo Miranda. JUNGLE (2000) em entrevista<sup>26</sup> à Autora, descreveu o espaço em que mais de 7.300 serigrafias foram produzidas: “Omar Khouri [...] ele e o Paulo Miranda tinham a *NOMUQUE EDIÇÕES*... num espaço de dois por dois, ele imprimiu toda a poesia visual”.

O lançamento realizou-se com uma exposição de cópias avulsas dos poemas, na livraria do MIS – *augôsto augusta*, em São Paulo, dia 15 de abril de 1993.

*Artéria 6* equívale a uma exposição portátil, pela altíssimo grau de qualidade e pelo verdadeiro exercício do papel de curador, por parte de seus idealizadores, conforme a apreciação de Walter Silveira (2002):

... é uma revista que metamorfoseou-se durante as suas edições, quer dizer, desde um impresso em , de um caderno de meio ofício, até esse objeto maravilhoso que é a *Artéria 6*, que é um objeto todo feito em serigrafia; quer dizer, que é uma coisa muito requintada também pela qualidade dos trabalhos, quer dizer, há um sentido aí de um olho, de uma quase curadoria, de um editor de fato, em procurar trabalhos que têm uma característica muito diferenciada daquelas que são, usualmente, colocadas como poéticas. (p.283)

A seqüência dos poemas passou a ser determinada pelas analogias entre eles. Uma seqüência de três poemas com o mesmo tema – *cummings: não tradução 2*, de Aldo Fortes, *haiku da cigarra de “winterverno”* de Paulo Leminsky e João Virmond Suplicy e o poema sem título (FIGURA 1) de Omar Guedes iniciou a revista.

---

<sup>26</sup> Entrevista de Tadeu Jungle sobre o poema *IVINDA*, 17/ago/2000.



FIGURA 44 – *Banheiro público: stylografico punk.*  
Walt B. Blackberry. *Artéria 6*. 1982.



FIGURA 45 – *Pós-imagem para Júlia Fontanezi.*  
Sônia Fontanezi. *Artéria 6*. Abril 1991.

- *Banheiro públyco: stylográfico punk* (FIGURA 44), de Walt B. Blackberry (Walter Silveira) é um poema caligráfico, com aspecto do grafitti de rua, como SILVEIRA, W. (2002) descreveu:

... foi uma série que eu fiz: *Stylográfico Punk* que era uma coisa assim de um sentido da caligrafia, em que eu trabalho a caligrafia nas várias possibilidades. O caligráfico, como o sentido da palavra diz: em grego, *kali* é belo, e *graphia* é escrever; quer dizer: escrever belo; mas, também com essas escrituras mais populares, mais contorcidas, mais expressionistas; então, aqui tem um poema fragmentário, no aspecto visual, etc., e tem aquele aspecto do grafitti de rua. Esse poema foi recentemente musicado pelo Cid Campos, no CD *No Lago do Olho*. Então, eu também dou uma leitura peculiar para ele. (p.268)

- *Pós imagem para Júlia Fontanezi* (FIGURA 45), de Sônia Maria Fontanezi, é um poema muito envolvente. Conforme FONTANEZI (2001, p.264), as mulheres demonstram com maior facilidade a emoção despertada pelo poema: "... Maria Lucia Santaella me telefonou emocionada pelo trabalho CIANO, pós-imagem para Júlia Fontanezi". *CIANO* é uma versão de 1991; recebeu este nome, porque "ciano é o nome dessa cor, na reprodução em quadricromia". A autora pretendia "passar a experiência de uma cor que o olho retém apenas por segundos, usando a complementar, que é o vermelho". O poema foi reproduzido em *Artéria 6*, com muito rigor técnico, atingindo a perfeição na forma e na cor. A forma de *CIANO*, bem conhecida e geometricamente muito simples, consiste em dois quadrados, um cinza-claro, outro magenta. O texto foi impresso em letras claras; no quadrado cinza, a posição do texto está em espelho e o contraste entre as cores é menor. O olhar é logo atraído pelo quadrado magenta, por sua cor forte, que força maior concentração para a leitura. De início, o poema aparenta ser uma inofensiva demonstração da percepção das cores: trazendo instruções muito objetivas, semelhantes às de um teste psicológico. Deste modo, o poema deixa seu leitor desarmado, na posição de experimentador de si próprio; de forma inesperada e abrupta, desvela seu íntimo. PROUST (1992, p.56)

descreveu o estado de espírito do pesquisador, quando uma lembrança aflora inesperadamente, provocada por uma sensação: “Incerteza grave, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o pesquisador, é ao mesmo tempo a região obscura que deve pesquisar e onde toda sua bagagem não lhe servirá para nada”.

- Sônia Fontanezi usou, simultaneamente, os três modos de conhecer o mundo, segundo BENSE (1975, p.88-94): “*Em geral identificamos tudo o que é , – portanto o mundo – física, semântica ou esteticamente*”. Dentre os significantes que o poema traz, a demonstração da pós-imagem é uma experiência científica, em que há *um estado físico fortemente determinado*. Há um elemento semântico de determinação mediana, o texto; há o elemento estético, com fraca determinação. A artista usou inicialmente um repertório muito ordenado, com o qual o leitor fica iludido, pensando estar numa situação conhecida, num teste de percepção... Inesperadamente, um significado é introduzido, produzindo uma forte emoção que subverte a razão. Este encadeamento no repertório usado para a criação do poema provoca uma expectativa de ordem; o leitor toma a si próprio como objeto de experiência; depois, surpreende-se com a força de sua emoção. A artista compartilhou, com refinada sutileza, a experiência universal da perda, sempre inesperada. O poema se assemelha à inescapável armadilha dos sentimentos: é necessário amar para ser humano; é possível até fazer contratos para manter as uniões; impossível é não sofrer, ao perder o ser amado.
- *Zero à Esquerda* (FIGURA 46) foi uma proposta para a caixa da revista de mesmo nome, mas o poema só foi publicado em *Artéria* 6. O título é fundamental; Júlio Mendonça apropriou-se da *camisa dez* da Seleção Brasileira, invertendo a imagem como num espelho. Conforme MENDONÇA (2002, p.212) explicou em sua entrevista: “ Pelo avesso, o zero fica à esquerda, sugerindo a desvalorização daquele valor máximo e de amplo reconhecimento. Mas ali está ele, latente e ambíguo: se a imagem for restituída à sua posição normal de leitura o valor é reassumido. Aqui os signos são ambíguos...”



FIGURA 46 – *Zero à Esquerda*.  
Júlio Mendonça. *Artéria 6*.

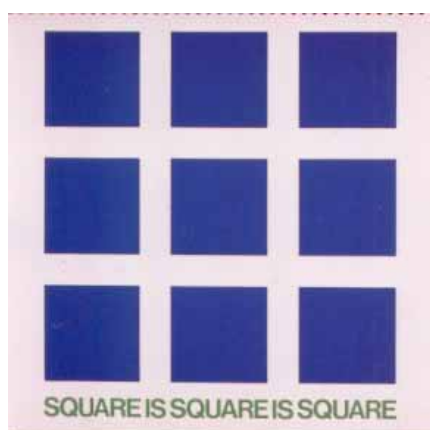


FIGURA 47 – *Albers + Gertrude Stein*.  
Carlos Valero. *Artéria 6*. 1980.



FIGURA 48 – *O que estarão essas crianças fazendo?*  
Omar Khouri. *Artéria 6*. 1982.

- *Albers + Gertrude Stein* (FIGURA 47) Nesse poema, Carlos Valero condensou duas formas de expressão semelhantes, em meios diferentes: a pintura de Josef Albers e a poesia de Gertrude Stein. Josef Albers foi professor na Escola Bauhaus e prosseguiu sua carreira como artista e influente professor nos Estados Unidos. Pode-se verificar (*THE ART BOOK*, 1997, p.5) que “... a série de pinturas mais famosa de Albers [...] mostra quadrados criados com cor pura. A ilusão ótica criada nesta pintura significa que ela é relacionada com o movimento da *Op Art*”. Os quadrados que parecem pulsar – através da ilusão ótica criada pela cor – foram aliados ao poema de Gertrude Stein: “a rose is a rose is a rose is a rose”. PIGNATARI (1975, p.41), em “Nova poesia concreta”, colocou esse poema de Gertrude Stein como exemplo, ao explicar um dos vetores de formação da *Poesia Concreta*: “Com a revolução industrial, a palavra começou a descolar-se do objeto a que se referia, alienou-se, tornou-se objeto qualitativamente diferente, quis ser a palavra §flor§ sem a flor”.
- - *O que estarão essas crianças fazendo?* (FIGURA 48) o poema criado por Omar Khouri para *Artéria 6*, também usa a função fática: há ruído na imagem propositadamente mal definida que emite uma mensagem ambígua, possibilitando mal-entendidos.
- *Correção:Rauschenberg* (FIGURA 49) é um poema de Paulo Miranda elaborado em nível inconsciente, que aflorou à consciência de repente, num lance de intuição, conforme MIRANDA (2002) relatou, em entrevista à Autora:

Acho que há uma fase em que uma idéia deve ficar rondando...a série da Torre de Pisa [...] eu vi um trabalho do Rauschenberg, num museu em Barcelona, em 1985, sobre a Torre de Pisa e [...] pensei em termos de “certo ou errado”: ‘– Não, aquilo não está certo, não é assim.’. (p.248)

A reprodução do poema requer cuidado especial, pois é necessário transmitir a sensação de incômodo corporal, de ter que ajustar o corpo para enxergar a torre em ângulo reto com o horizonte. Em *Artéria 6* o poema foi colocado numa página recortada.



FIGURA 49 – *Correção: Rauschenberg*.  
(Para Erthos Albino de Souza). Paulo Miranda. *Artéria* 6. 1985.

MIRANDA (2002) criou outras versões do poema, em quadro<sup>27</sup> e na exposição *PARAVER poesia visual*, realizada em 1993 no Espaço de Exposições Eugenie Villien da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo. MIRANDA (2002) contou, em entrevista à Autora, que naquela instalação o espectador entrava numa sala com o chão inclinado, tendo que adaptar seu corpo para ver a torre em posição correta:

... Tem essa versão em que você penduraria o quadro assim, criando esse desconforto, não é... com essa linha torta para que a torre fique reta, essa é uma versão “de parede”. E tem uma outra versão, que foi feita no Santa Marcelina [...] Uma instalação que era um ambiente com três paredes, você entrava mesmo; era uma sala do mesmo tamanho desta. E é aquilo que eu já comentei, anteriormente: no fundo da sala havia uma imagem da torre perfeitamente centralizada, portanto, via-se a torre torta, mas o que na verdade estava inclinado era o piso dessa sala. Então você entrava e o corpo humano se consertava facilmente ali naquele espaço, mas a idéia era mesmo criar o desconforto da coisa torta na parede. Você tinha essa sensação de que você precisava ficar torto no chão para que a torre ficasse reta. (p.254, grifo meu)

<sup>27</sup> Vide a fotografia de Paulo Miranda segurando *Correção:Rauschenberg*, na capa do Anexo B - *EntRevistas*.

Houve – e ainda há – muitas torres importantes na história do homem, desde a *Torre de Babel* – que constituiu uma experiência mítica da interferência do ruído na comunicação humana, à medida em que os códigos se diversificavam mais e mais. Décio Pignatari já havia enumerado uma série de torres no poema *tôrre a êsmo*, como CAMPOS, H. (1972) comentou:

... o poema '*tôrre a êsmo*' (1962) de Décio Pignatari, (em *Invenção*, nº3, 1963), composto de dois blocos, o segundo dos quais formado pela enumeração arbitrária (de mais alta probabilidade estatística em relação a uma semântica inteligível) das letras das palavras *tôrre de babel*, *tôrre de belém*, *turris eburnea*, *torre eiffel*, *tour de force*, *tower of london*, *tour de nesle*, *torre di pisa* e *tôrre a esmo*, num verdadeiro processo de trânsito entre desbabelização e babelização de linguagem. (p.31)

Segundo WOOD (2002), “uma das características da arte conceitual bem sucedida é dar curso a uma grande mudança com o mínimo de meios – como se um fazer que resvalasse para o nada pudesse, se as circunstâncias são as corretas, girar o mundo em seu eixo” (p.47). Paulo Miranda apropriou-se da arte conceitual de Rauschenberg, para criar outra arte conceitual que, com o mínimo de elementos, transmite um profundo significado. Demasiado poder, concentrado num indivíduo, pode gerar distorções de percepção até mesmo em nível grupal; os quadros de referência das pessoas podem ser modificados, de acordo com a situação, alterando sua percepção dos fatos. *Correção:Rauschenberg* expôs a natureza humana de modo realista, como se pode perceber em outros poemas de sua autoria: em várias versões de *Poema de Valor*, Miranda mostrou o que as pessoas realmente valorizam: o dinheiro... *Reviravolta* (FIGURAS 57 e 58) exibiu o absurdo causado pela obediência cega às ordens irracionais, quando as pessoas se conformam dentro de relacionamentos autoritários. *Soneto* criou nova medida, subvertendo a preocupação obsessiva com a métrica dos versos.

- *Sem título* (FIGURA 1, p. 12) de Omar Guedes, em *Artéria 6*, poderia ser uma transcrição do poema *LEAF* de e.e. cummings, reproduzindo o

movimento de uma folha em queda e apresentando uma nítida vocação para a transcrição intersemiótica. O mestre em serigrafia trabalhou na *ASTER*, escola em que os poetas aprenderam a técnica da serigrafia. Segundo Paulo Miranda, “ele se integrou perfeitamente ao grupo, além de ser um técnico admirável” (p.259).

- *O Lance do Gago* (FIGURA 50) um poema caligráfico de Tadeu Jungle, expõe a imperfeição humana de modo comovente e ao mesmo tempo, engraçado. Já no título, o autor estabelece um contraste entre a perfeição do *Lance de Dados* de Mallarmé e a imperfeição d’*O Lance do Gago*, que também quer alcançar a perfeição da fatura, mas seu esforço é baldado.

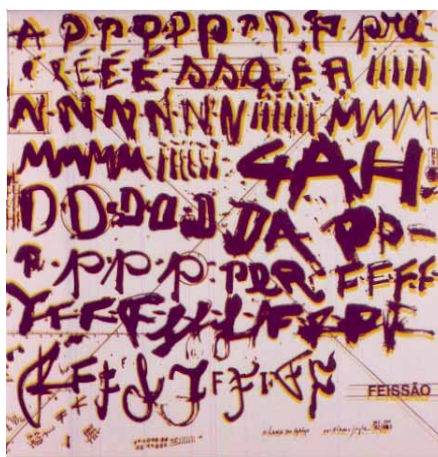


FIGURA 50 – *O Lance do Gago*.  
Tadeu Jungle. *Artéria* 6. dez. 1982 / jan. 1983.

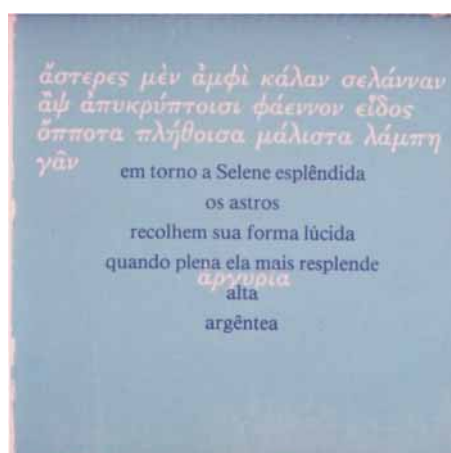


FIGURA 51 – *Em torno a Selene esplêndida*  
Safo & Haroldo de Campos *Artéria* 6. Séc. VII-VI a.c./196?

O humor ameniza a frustração dum ser confrontado com a sua imperfeição, fazendo-o rir de si mesmo e de suas fraquezas. Segundo JUNGLE (2001), o poema é propositadamente cheio de ruído, malfeito e com erros,

... o *Lance de Dados* é o poema que lançou tudo isso, é o poema sempre referência [...] Quando o texto começou a ganhar espaço, quando os ouvidos parece que criaram olhos, não é; de repente você não está mais só a fim de ouvir, você precisa ouvir e ver! [...] é na verdade, um ditado popular, não é? Que ‘a pressa é inimiga da perfeição’ esse ditado:

**...e...e.. ele...ele t t t enta ...ele tenta, n'é, o po....po...tem uma leitura aqui,**

ele está tentando ler e:

**é u u u u um um gago, que que erra e e e depois de tu tu tudo, e e..ele ainda erra...**

quer dizer, é um **pppppoema difícil**, esse foi **um...um esforço**, é um esforço monumental e dá errado [...] é como se estivesse escrito num papel de pão, tem uns bilhetinhos aqui, umas somas, não sei se dá para ver direito: *número, conta de pão, pagaram a padaria* [...] E tem todo esse exercício caligráfico, essa coisa de gestual... (p.274)

- *Em torno a Selene esplêndida* (FIGURA 51) Safo numa transcrição de Haroldo de Campos, que foi publicada na “Mini-Antologia do Paideuma Poundiano” (POUND, 1970, p.165). Safo, poetisa grega da Antigüidade, fez um poema sobre o mito de Adónis. CAMPOS, H. (2002, p.198) explicou em entrevista à Autora, que o original em grego foi mantido ao lado de sua transcrição porque “permite, a quem possa ler o original, confrontá-lo com a ‘transcrição’ ampliando, através desse jogo, o ‘prazer do texto’”. A transcrição propõe-se como um ‘novo original’ e descarta o preconceito da ‘impossibilidade’ de traduzir poesia”.
- *Solviete para o verão de Maiakóvski* (FIGURA 2, p. 22) é um poema da autoria de Décio Pignatari, com excelente *design* gráfico, no qual o poeta incorporou a forma das letras e as cores como ícones de uma praia ensolarada, ocasionando grande prazer estético. É mais um exemplo da altíssima qualidade de impressão que foi alcançada em *Artéria* 6. No

índice de *Artéria* 6, os editores colocaram a tradução do título: “em russo: CBET=SVIET=LUZ, BRILHO / COBET=SOVIET=SOVIETE)”.

- *Intradução: amorse, de um poema de José Asunción Silva* (Vide FIGURA 52, p.144). Augusto de Campos conjugou a tecnologia com a poesia neste misterioso poema telegráfico. O mistério está na mensagem, realmente escondida em código morse. Alcança-se uma grande intensidade de comunicação, pois a mensagem atinge o leitor simultaneamente, em vários códigos: os tipos são reproduzidos como nas primeiras impressoras de impacto (matriciais); os sinais em código morse acompanham a mensagem telegráfica e, ao mesmo tempo, lembram um fio de arame; a mensagem está escondida no fio, nas palavras e nos sinais em código morse. Note-se que, sob cada letra, há um sinal que é possível decodificar. A cada linha, os mesmos sinais se repetem. Decodificando os sinais e repetindo a mensagem, cria-se um som semelhante ao da transmissão telegráfica. Neste poema, tudo colabora: a cor, a forma das letras, o aspecto gráfico das palavras, o aspecto semântico, a alusão a todas as mensagens escondidas nos fios que passam por sobre nossas cabeças, sem que disto nos apercebamos. Enfim, a tecnologia, a serviço dos melhores sentimentos humanos, mora no melhor lugar, onde há amor.

## 4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

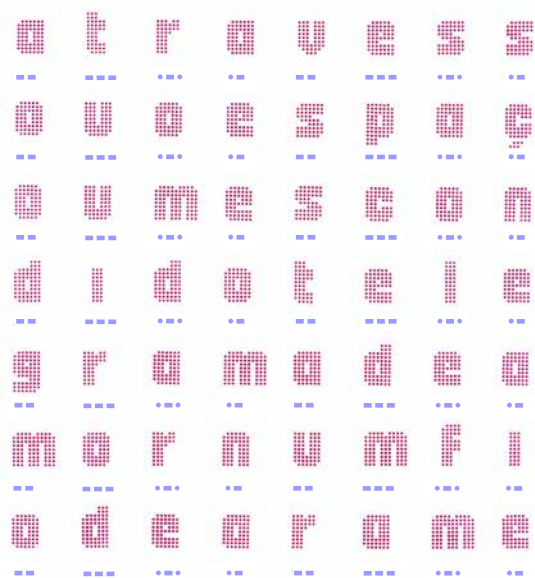


FIGURA 52 – *Intradução: amorse.*  
(de um poema de José Asunción Silva).  
Augusto de Campos. *Artéria* 6. 1992.

*Cons-ciência da arte:*

*flagrar o átimo de tempo*

*entre passado e futuro*

Julio Plaza

As revistas literárias oferecem ótimo campo para a pesquisa, fato ainda mais marcante quanto às revistas experimentais, que às vezes, são a única fonte, único veículo de algumas peças. A partir de 1970, elas veicularam as chamadas *poéticas visuais*, hoje consideradas como poéticas intersemióticas, inter/multimídia.

Nos poemas estudados na revista *Artéria* evidenciou-se um potencial para a transcrição em outros meios; efetivamente este potencial já se realizou em alguns deles, como nas transcrições do *haikai* de BASHÔ realizadas por Haroldo de Campos e Julio Plaza, além da transcrição em meios digitais por Augusto de Campos,<sup>28</sup> entre outros tantos casos.

Para estabelecer o real papel exercido pelas poéticas intersemióticas na evolução das linguagens artísticas digitais, torna-se necessário constituir um grupo de pesquisas.

Além da abordagem teórica, poderia ser empreendida a crítica como criação – no sentido definido por Ezra Pound – através de transcrições dos poemas para outros meios. Este constituiria um rico veio a ser explorado, promovendo o *crescimento dos signos*; todo um campo de trabalho que poderá ser desenvolvido com a formação de um grupo de pesquisa sobre as revistas literárias experimentais.

A revista *Artéria* oferece uma amostragem representativa das poéticas intersemióticas e constitui uma fonte importante de conhecimentos para estudantes e pesquisadores em Artes e Comunicação. Os poemas semeiam idéias, emocionam com imagens surpreendentes, despertam a curiosidade a respeito das obras com as quais se relacionam em diversos campos: poesia, literatura, artes plásticas e música, estimulando a pesquisa.

Ao apreciar o panorama geral da história das revistas literárias no Brasil, constata-se que existem muitas revistas literárias de natureza experimental, como *Artéria*, que foram lançadas a partir dos anos '70.

No entanto, o acervo de revistas experimentais nas bibliotecas, em muitos casos, é inexistente; quando existe, é escasso; mesmo num local

---

<sup>28</sup> Vide a transcrição de *Bashô* no site oficial de Augusto de Campos: <<http://www.uol.com.br/augustodecampos>>.

apropriado, que oferece condições adequadas de conservação, o acervo se resume às obras que participaram de exposições e depois foram incorporadas.

Algumas razões podem ser aventadas para esta situação; escapando do interesse comercial para um exercício de autonomia, poetas e artistas fizeram um intercâmbio com as revistas experimentais e edições autônomas de poemas produzidos por eles; assim elas foram distribuídas gratuitamente e os artistas que colecionam os poemas, revistas e obras de arte com eles relacionadas, não têm condições, naturalmente, de possibilitar o acesso ao público. Evidencia-se a necessidade de facilitar a consulta das revistas e das edições autônomas de poemas para estudantes e pesquisadores em Artes Plásticas, Comunicação e Artes Gráficas.

As coleções particulares, hoje sob cuidado dos poetas, correm sério risco de se dispersarem com o passar do tempo, com perda de valores culturais para as gerações seguintes, como ocorreu, infelizmente, com o acervo de Edgard Braga, só em parte preservado. Um verdadeiro *portador da poesia* entre diversas gerações, ele conviveu com a *Semana de Arte Moderna* em São Paulo, no início do século XX; nos anos '60 aderiu ao *Movimento de Poesia Concreta* e seus livros foram editados por *Edições Invenção*; integrou-se com a geração de poetas dos anos '70 e '80, buscando sempre a renovação. Seu acervo, precioso para a pesquisa, juntamente com sua biblioteca – um repertório montado no decorrer de quase todo século XX –, foi dispersado logo após seu falecimento, conforme seus amigos testemunharam. Uma pesquisa poderá ser desenvolvida, com grande proveito, sobre a vida e a obra do *criador* Edgard Braga.

Há outro aspecto a ser considerado quanto às poéticas intersemióticas: para sua compreensão, é necessário adquirir um *repertório*, como foi demonstrado, por exemplo, com o poema: *Alechinski + Lichtenstein*, de Júlio Plaza. Elas rompem fronteiras, usam diversos códigos, comunicam-se com vários ramos da arte; nelas, o aspecto conceitual é predominante. Os poemas são heterogêneos: além das serigrafias, há *ready-mades*, poemas-livro, poemas editados em pedaços de tecido,

fotomontagem, serigrafias em cartões postais, *mail-art*, fotografias de arte corporal, adesivos, originais de poemas em aquarela ou técnica mista. São obras diferentes do livro ou do quadro convencionais.

Conforme FREIRE (1999) pode-se dizer que os paradigmas dos museus estão em conflito com os acervos de arte conceitual dos anos '70 em diante. No próprio museu onde foram expostas, as obras de arte conceitual ficaram anos vagando dos corredores para a biblioteca:

O destino errático dos arquivos que guardam a coleção de arte conceitual no Museu de Arte Contemporânea da USP sempre me interessou. As transferências realizadas por diversas vezes, da biblioteca para corredores anódinos, me sugeriam que o problema dessa errância não se resumiria à falta de espaço físico para aquelas obras e documentos, mas à indefinição do seu lugar simbólico. (p.15)

Desse modo, para a conservação destas obras são necessárias técnicas especiais, um ambiente adequado e, principalmente, *a construção do seu lugar simbólico*.

Evitar o mesmo destino para as coleções de poemas produzidos de forma experimental naquelas décadas, é um dos motivos que justificam esta pesquisa. Ao comentar a exposição Palavra Imágica, SANTAELLA (1987) caracterizou essas poéticas, dando uma medida da sutileza necessária à sua apreciação:

Entre o nomear e o ser, entre a palavra e a coisa, entre o signo e o seu resíduo, eis os interstícios que se dão, de um lado, através de um estreitamento levado ao limite em que palavra e coisa alquimicamente se fundem, e de outro, ao contrário, através do fio cortante da ironia que reabre a brecha, questionando a nomeação das coisas até o limite de um estranhamento arrogante. (p.6)

As poéticas intersemióticas dos anos '70 constituem, conforme se pode constatar pelo estudo de *Artéria*, um momento especial da transição entre a *Poesia Concreta* e as linguagens digitais para expressão artística. Os poetas pressentiram o futuro, adiantando-se às inovações tecnológicas, utilizando diversos meios para transcrição e tradução intersemiótica,

desenvolvendo linguagens que podem constituir uma transição para as poéticas digitais contemporâneas. *Artéria* continuará sua trajetória: conforme seu idealizador, Omar Khouri, o número 7 será publicado oportunamente, o nº 8 será lançada em breve na Rede e o nº 9 está sendo planejado com materiais inusitados.

Espero que esta pesquisa possa contribuir para renovar o interesse de outros pesquisadores pelas revistas literárias dos anos '70, de modo que este *FIM* se enlace em novo início.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, A. T. (Org.) *Antologia de Poetas Brasileiros*. Seleção e notas de Afonso Telles Alves. São Paulo: Logos, s/d.

ALVES, M. M. P. REVISTA BRASILEIRA DE POESIA: *Periódico Pós Modernista*. São Paulo, 1979. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação da FFLCH / USP. (Orientador: Prof. Dr. José Aderaldo Castello).

AMARAL, A. *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950 – 1962)* São Paulo: MEC / FUNARTE / Pinacoteca do Estado, 1977.

ANDRADE, O. “*Algumas notas sobre o que já se tem escrito em torno da nova descida antropofágica na nossa literatura*”. *Revista de Antropofagia* 2ª Dentição, 4º número, *Diário de São Paulo*, Domingo, 07 abr. 1929.

ANDRADE, O. *Um Homem sem Profissão – sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Globo, 1990.

*Antologia Noigandres 5: do verso à poesia concreta – 1949 - 1962*. Massao Ohno Editora, São Paulo, Brasil, 1962.

ARAÚJO, R. *Poesia Visual-Vídeo Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ARNHEIM, R. *Intuição e Intelecto na Arte*. 1.ed. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BANDEIRA, M. *Poesias Reunidas – Estrela da Vida Inteira* 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed. 1970. p. 105

BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, L. C. (Org.) *Teoria da Cultura de Massa*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Saga, 1969. p.207-38.

BENJAMIN, W. “Uma profecia de Walter Benjamim”. Fonte: Einbahnstrasse, 1928 (Vereidigter Bücherrevisor/“Revisor de livros juramentado” 1926) Tradução: Haroldo de Campos e Flávio Kothe. In: *Mallarmé*. CAMPOS, A.; CAMPOS H.; PIGNATARI, D. São Paulo: Perspectiva, EDUSP, 1974, p.193.

BENSE, M. “*Poesia Concreta*” – Conferência na Exposição: “Konkrete Dichtung aus brasilien”, Un. Freiburg, jan. 1962. Tradução: Haroldo de Campos. In: *Invenção, Revista de Arte de Vanguarda*, n. 3, ano 2, jun/1963, p.36-42.

BENSE, M. *Pequena Estética*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p.88-94.

BILL, M. “Arte Concreta” In: AMARAL, A., *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950 - 1962)*. Tradução: Aracy Amaral. São Paulo: MEC/FUNARTE/ Pinacoteca do Estado, 1977.

BRADBURY, M. E MCFARLANE, J. “Movimentos, Revistas e Manifestos – a seqüência desde o Naturalismo” In: *Modernismo – Guia Geral 1890-930*. Tradução de Denise Bomann. São Paulo: Cia das Letras 1989, p.154-64.

BRAGA, E. *Inútil Acordar* – poemas 1949-1950. (Capa: Aldemir Martins) São Paulo: Martins Ed., 1953.

BRAGA, E. *Tatuagens (Tatoo Poems)*. (Org.: Augusto de Campos, Julio Plaza, Régis Bonvicino) São Paulo: Edições Invenção, 1976.

BRITO, M. DA S. “O Alegre Combate de Klaxon” IN: *Klaxon, Mensário de Arte Moderna de São Paulo* – Reprodução fac-símile da edição original. São Paulo: Martins, 1972. (Introdução)

CÂMARA JR. , J. M. “Roman Jakobson e a Lingüística” – In: *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CAMARGO, S. (Coord. Geral) *A Revista no Brasil*. Direção Editorial: Thomaz Souto Corrêa. São Paulo: Abril, 2000.

CAMPOS, A. *Poesia Concreta: um manifesto*. (publicado originalmente em *ad – Arquitetura e Decoração*, São Paulo, n° 20 nov./dez. /1956) Disponível em <<http://www.uol.com.br/augustodecampos/>>. Acesso em 25 abr. 2002.

CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e outras Bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974a.

CAMPOS, A. “*Mallarmagem*”. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974b. (Edição da USP).

CAMPOS, A. “POETAMENOS” In: CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p.15-6 (publicado originalmente como introdução à série *poetamenos* (jan./jul. 1953) em *Noigandres*, n.2, São Paulo, fev. 1955).

CAMPOS, A. “Pontos – Periferia – *Poesia Concreta*”. In: CAMPOS, H. CAMPOS, A. PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta* – textos críticos e manifestos 1950 – 1960. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p.17-25 (1. ed. 1965).

CAMPOS, A. *Poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

CAMPOS, A. “Cage:Chance: Change”. In: *O Anticrítico*. São Paulo: Cia das Letras, 1986. p.213-31. (Primeira publicação: no suplemento literário de Minas Gerais, Belo Horizonte, 20/7/1974).

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Edição da USP).

CAMPOS, H. *PanAroma do Finnegans Wake* . São Paulo: Comissão de Literatura / Comissão Estadual de Cultura, 1962.

CAMPOS, H. “A Arte no Horizonte do Provável”. In: *Invenção, Revista de Arte de Vanguarda* n° 4, ano 3, Dez 1964, Ed. Invenção, São Paulo.

CAMPOS, H. “Miramar na Mira”. In: ANDRADE, O., *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964. p.9.

CAMPOS, H. "Haicai: Homenagem à síntese" In: *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAMPOS, H. "A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios" 2. ed. , São Paulo: Perspectiva, 1972.

CAMPOS, H. Entrevista a Antônio Risério Filho. *Código* 1. Salvador, n.1, p.7, 1974a. (Editor: Erthos Albino de Souza).

CAMPOS, H. "Galáxias". In: *Navilouca*, 1. ed. única, Rio de Janeiro, Ed. Gernasa, [1974b] p.90.

CAMPOS, H. "Poesia de Vanguarda Brasileira e Alemã". In: *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1974c. p.155-84.

CAMPOS, H. "Um Relance de Dados" In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1974d. p.115-44. (Edição da USP).

CAMPOS, H. "A Obra de Arte Aberta" In: CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p.30-3. (1. ed. 1965. Publicação original *Estado de São Paulo*, 3-7-1955).

CAMPOS, H. *A Operação do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CAMPOS, H. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPOS, H. Entrevista sobre seus poemas na revista *Artéria*, por fax a Eloah Freitas, São Paulo, em 13/05/2002. (Transcrição integral no V. 2, Anexo B desta Dissertação, disponível na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP).

CARROLL, L. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho – Alice*. Comentários, introdução e notas: Martin Gardner. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

CASTELO, J. A. A Pesquisa de Periódicos na Literatura Brasileira. In: NAPOLI, R. O. *Lanterna Verde*. São Paulo: IEB, 1970. (Instituto de Estudos Brasileiros da USP – IEB)

CASTELO, J. A. Prefácio. In: LARA, Cecília, *Nova Cruzada – Contribuição para o estudo do pré modernismo*. São Paulo: IEB, 1971.

DANTE ALIGHIERI – *A Divina Comédia*. Tradução, notas e comentários: Cristiano Martins 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984. 3v. em 2. (Purg. XXIX, 106/7/8) p.259.

DIAS-PINO, W. "A vanguarda antes de ser uma explosão é um tiro certo" *Jornal Cataguases*, Cataguases, Minas Gerais: fev. 1977. *Suplemento Cultural 7TOTEM*, p.1.

DOREN, M. *Masterpieces of American Poets*. New York: Garden City Publications, 1936.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano XI, n° 32, p.34-45, 1º trimestre 1968.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano XI, n° 33, p.103, 2º trimestre, 1968.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano XI, n° 34, p.75-9, 3º trimestre, 1968.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro Ano XI, n° 35, p.53, 4º trimestre, 1968.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro Ano XII, n° 36, p.79-88, 1º trimestre, 1969.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano XII, n° 37, p.99-116, 2º trimestre, 1969.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano XII, n° 38, p.59-64, 3º trimestre, 1969.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano XII, n° 39, p.83, 4º trimestre, 1969.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano XIII, n° 40, p.53, 1º trimestre, 1970.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano XIII, n° 41, p.54-70, 2º trimestre, 1970.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano XIII, n° 42, 3º trimestre, p.34-42, 1970.

DOYLE, P. História de Revistas e Jornais Literários. IN: *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, Ano XIII, n° 43, p.56, 4º trimestre 1970.

ECO, U. *Obra Aberta* – Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas. 2. ed. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

Encyclopaedia Britannica Editores BARSA 18 V. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1967. V.11, p.303.

FAERNA, J. M. (Ed. geral) *Marcel Duchamp*. Tradução de Alberto Curotto. New York: Harry N. Abrams Inc. Publ., 1996. (Col. Great Modern Masters)

FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

FERREIRA, O. C. *Imagem e Letra* – Introdução à Bibliologia Brasileira. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1977.

FIGUEIREDO, C. Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] Depoimento sobre *Artéria*, recebido por <eloah.freitas@terra.com.br> em 18 jul. 2001. (Transcrito no

Anexo B, v. 2 desta Dissertação, p.181) Entrevista concedida à Dissertação A REVISTA ARTÉRIA: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90. Disponível na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

FIGUEIREDO, C. Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] recebida em 03 jun. 2002 por eloah.freitas@terra.com.br>. Revisão do excerto da entrevista O som da poesia, Presidente Alves, mar. 2002, transcrito na p.184 desta Dissertação. Disponível na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

FIGUEIREDO, J. L. V. Entrevista sobre *Artéria* e os poemas de sua autoria, dia 17 de agosto de 2001, fita cassete C 60, duração: 60 min., no Depto. de Design Gráfico da FAAC da UNESP, em Bauru. (Transcrita no Anexo B, v.2 desta Dissertação, p.199). Disponível na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

FONTANEZI, S. M. Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] Relato autobiográfico e entrevista sobre a revista *Artéria*, recebida por <eloah.freitas@terra.com.br> em 14/11/2001, (Reproduzida no Anexo B desta Dissertação, p.260). Disponível na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

FREIRE, C. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: MAC/Iluminuras, 1999.

FREITAS, E. *Análise de um poema de Tadeu Jungle: IVINDA*. Monografia elaborada como requisito de aprovação na disciplina: *Poéticas Contemporâneas e Visualidade*. Curso de Pós – Graduação em Artes, Instituto de Artes da UNESP. Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri. São Paulo, set. 2000. Inédita.

FRIEDMAN, B. H. Lee Krasner – An Intimate Introduction. In: HOBBS, R. *Lee Krasner*. New York: Independent Curators International, 1999. p.13-26.

GONDIM, P.; ALVES, L. N.; BERNARDES, J. Nasce a Imprensa Brasileira. In: *A Imprensa no Brasil*, FENAJ, Brasil, maio 1998.

GRANDES COMPOSITORES DA MÚSICA UNIVERSAL *A arte da música, a linguagem musical – sua história – uma orquestra sinfônica – os instrumentos*. São Paulo: Ed. Victor Civita, 1968. Suplemento.

GUIMARÃES, R. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo, Cultrix, s/d.

HENDRICKSON, J. *Lichtenstein*. Tradução de Zita Morais. Taschen, 2001.

HOBBS, R. *Lee Krasner*. New York: Independent Curators International, 1999.

ITAÚ CULTURAL VIRTUAL – Antologia Virtual Anos 70: poesia – Itaú Cultural, São Paulo, 2001. Acesso em: <<http://www.itaucultural.org.br>>.

J. J. MORAES. “Há poesia. (notícia estranha num mundo que tenta matar a poesia) *O Estado de São Paulo*, S, Paulo, 13 mar. 1976, p.16-7.

JAKOBSON, R. *Lingüística e Comunicação*. 14. ed. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: EDUSP/Cultrix, 1991. (1.ed. 1969)

JAKOBSON, R. *Lingüística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAKOBSON, R. *Essais de Linguistique Générale – rapports internes et externes du langage*. Paris: Les Éd. de Minuit, 1973. (Arguments 57)

JAMES, J. *POP ART*. Londres: Phaidon, 1996.

JOLY, M. *Introdução à Análise da Imagem*. 3.ed. Trad.: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2000.

JUNGLE, T. *aqui here*: catálogo. Galeria Valu Oria, São Paulo, 1997.

JUNGLE, T. Entrevista sobre seu poema, em 17/ago./2000, para a monografia: *ANÁLISE DE UM POEMA DE TADEU JUNGLE: IVINDA*, de E. Freitas, inédita.

JUNGLE, T. Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] Entrevista sobre a revista *Artéria*, recebida por <eloah.freitas@terra.com.br> em 29 maio 2002. Transcrita no Anexo B, v.2 desta Dissertação, p.266. (Excerto extraído da gravação em fita cassete, duração 60', entrevista realizada na Academia de Filmes, São Paulo em 13 jul. 2001, revisto pelo autor). Disponível na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

JUNGLE, T. *Estradas, Camas, Reflexões – Fotografias de Tadeu Jungle*: catálogo. Galeria Valu Oria, São Paulo, 2001.

KHOURI, O. *POESIA VISUAL BRASILEIRA: Uma Poesia na Era Pós Verso*. Tese (Doutorado) Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC/SP, 1996. Inédito.

KHOURI, O. Manifesto – De Olho na Poesia/ De Olho no Livro. *FACOM*, revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, São Paulo, #8, p.36-9, 2000.

KHOURI, O. *Visualidade: Característica Predominante Na Poesia Da Era Pós-Verso*: Apontamentos. *FACOM*, revista da Faculdade de Comunicação da FAAP # 9, p.22-7, 2001.

KHOURI, O. *Artéria* 1. Depoimento. Entrevistadora: E. Freitas. São Paulo. Instituto de Artes da UNESP – Campus São Paulo, 1 fita cassete (60 min.) dia 17 abr. 2001. (Transcrição na íntegra, revista pelo autor e ilustrada, vide Anexo B no vol. 2 desta Dissertação, p.216). Disponível na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

KHOURI, O. *Artéria* 2. Depoimento. Entrevistadora: E. Freitas. São Paulo. Instituto de Artes da UNESP – Campus São Paulo, 1 fita cassete (60 min.) dia 24 abr. 2001. (Transcrição na íntegra, revista pelo autor e ilustrada. Vide: Anexo B no vol.2 desta Dissertação, p.228). Disponível na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

KHOURI, O. *Poéticas*. Comunicação pessoal manuscrita para Eloah Franco de Freitas, em 11 de outubro de 2002. São Paulo, Instituto de Artes da UNESP – Campus São Paulo. (Vide Anexo B no vol.2 desta, p.243.) Disponível na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

KLAXON, *Mensário de Arte Moderna*, 1-9 (edição fac-similar) São Paulo, Martins-CEC, 1972. (Acervo: Omar Khouri)

LARA, C. *Nova Cruzada* (contribuição para o estudo do pré modernismo). São Paulo: IEB, 1971.

LARA, C. *Klaxon & terraroxa e outras terras* dois periódicos modernistas de São Paulo., São Paulo: IEB, 1972.

LIPPARD, L. et al. *A Arte Pop*. São Paulo: Verbo, 1976.

LISTER, R. *The Paintings of William Blake*. Cambridge: Cambridge Un. Press, 1986. (Il.: 75 pranchas).

LOPES, H. *A Divisão das Águas: contribuição ao estudo das revistas românticas Minerva Brasiliense e Guanabara*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.

MAC – ARTE NA RUA 2, São Paulo, 1984.

MACHADO, A. *A Arte do Vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed., 1990.

MACHADO, D. “Ideologia: Bomba de luz”. In: *Código ArteCiência* n. 12, p.30-4. Salvador, 1989-90.

MALLARMÉ, S. *Poésies et um Poème*. Roma: Presses de Tuminelli, 1947. 500 exemplares numerados, exemplar nº 268. (Edição para o Instituto Progresso Editorial S.A., São Paulo)

MENDONÇA, J. Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] Entrevista sobre as revistas *Artéria*, recebida por <eloah.freitas@terra.com.br> em 29 abr. 2002 (Reproduzida no Anexo B, vol.2 desta Dissertação, p.210). Disponível na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

MENEZES, P. *Roteiro de leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998.

MIRANDA, P. As revistas *Artéria* – Depoimento. Entrevistadora: E. Freitas. Gravação em fita cassete, duração: 60’, São Paulo, 16/02/2002.

MIRANDA, P. Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] Entrevista sobre as revistas *Artéria*, recebida por <eloah.freitas@terra.com.br> em 11 ago. 2002. Reproduzida no Anexo B, vol.2 desta Dissertação, p.246. (Excerto da entrevista concedida a E. Freitas, gravação em fita cassete, duração: 60’, São Paulo, em 16/02/2002, revista pelo autor e ilustrada). Disponível na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

MORAES, A. (Org.) *Regina Silveira: Cartografias da Sombra*. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 1996.

MORAES, J. J. “Há Poesia (notícia estranha num mundo que tenta matar a poesia)” *O Estado de São Paulo*, 13 mar. 1976, p.16-7.

MORAIS, F. *Panorama das Artes Plásticas*. Séculos XIX e XX. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1989.

MORGAN, R. *Art into Ideas – Essays on Conceptual Art*. Cambridge: Un. Press, 1996.

MUKAROVSKY, J. *Escrito sobre Estética e Semiótica da Arte*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1979.

NAPOLI, R. O. *Lanterna Verde*. São Paulo: IEB, USP, 1970.

PADÍN, C. “A Arte Latino-Americana de Nosso Tempo” In: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. 1ª Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo: catálogo. (Org. e projeto) Philadelpho Menezes. São Paulo, 1988, 174 p. (2000 exemplares).

PAREYSON, L. *Estética – Teoria da Formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. 2. Ed. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva: 1990.

PAZ, O. *Signos em Rotação*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEIRCE, C. S. *Principles of Philosophy*. In: (Edit.) Charles Hartshorne e Paul Weiss *Collected Papers*. 3. ed. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University Press, 1970. V. I, Livro I.

PEIRCE, C. S. Pragmatism and Pragmaticism. In: Hartshorne, C. e Weiss, P. (Edit.) *Collected Papers*. 3. ed. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University Press, 1970. V. 5, Livro I.

PEIRCE, C. S. *Semiótica e Filosofia*. Introdução, Seleção e Tradução: Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.

PIGNATARI, D. “Nova poesia: Concreta” In: CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta*, textos críticos e manifestos. São Paulo: Duas Cidades, 1975. (p.41-3).

PIGNATARI, D. “Poesia Concreta: Pequena Marcação Histórico Formal” In: CAMPOS, H.; CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. *Teoria da Poesia Concreta*, textos críticos e manifestos. São Paulo, Duas Cidades, 1975 (p. 63)

PIGNATARI, D. “O Alfabeto do Franquistém” *Jornal do Arena*, São Paulo, Sociedade Cultural Teatro de Arena de São Paulo, ano I, n. 5, mar. 1976, p.6-7.

PIGNATARI, D. *Letras Artes Mídia*. São Paulo: Globo, 1995.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica. Brasília*, São Paulo: Cnpq/Perspectiva, 1987. (Col. Estudos)

PLAZA, J. “Arte e interatividade: autor-obra-recepção” In: SIBGRAPI2000 Electronic Art Exhibition, Brazilian Symposium on Computer Graphics and Image Processing, 13. 2000, Gramado: CNPQ/FAPERGS, p.18-26.

PLAZA, J. Publicação Eletrônica [mensagem pessoal]. Entrevista sobre as revistas *Artéria*, recebida por <eloah.freitas@terra.com.br> em 07 mar. 2002. Transcrição: Anexo B, v. 2 desta Dissertação, p.214. Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

PLAZA, J. & TAVARES, M. *Processo Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.

PORTA, F. *Dicionário de Artes Gráficas*. Porto Alegre: Globo, 1958.

POUND, E. *Abc da Literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

POUND, E. *A Arte da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.

PROUST, M. *No Caminho de Swann*. Trad.: Fernando P`y. São Paulo, Ediouro, 1992. Orig.: "Du Côté de Chez Swann". (Em Busca do Tempo Perdido – Vol. I).

*Revista de Antropofagia* (edição fac-similar) São Paulo: Abril – Metal Leve, 1975. (acervo: Omar Khouri).

RIZZO, L. C. *A Influência da Poesia Concreta na Música Vocal dos Compositores Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. 2002. Dissertação (Mestrado) Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São Paulo. Orientadora: Profa. Dra. Marisa Trench de O. Fonterrada.

RIZZINI, C. *O Livro, o Jornal e a Tipografia no Brasil 1500-1822*, com um breve estudo geral sobre a informação. São Paulo: IMESP, 1988.

SALOMÃO, M. A Obra *Soneto* de Paulo Miranda: uma farsa poética? 2000. 10 p. Monografia. Curso de Pós Graduação em Artes, Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.

SANTAELLA, L. *Convergências: Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTAELLA, L. *O Artista e o Interstício. (Introdução) In: Palavra Imágica: Catálogo*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, out./nov. 1987.

SANTAELLA, L. *A Assinatura das Coisas: Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, L. *A Teoria Geral dos Signos*. São Paulo: Pioneira, 2000.

SAYEG-SIQUEIRA, J. H. *Organização do texto dissertativo*. 2.ed. São Paulo: Selinunte Editora, 1997. p.20 (Coleção Processos Expressivos da Linguagem)

SCHNAIDERMAN, B. *A Poética de Maiakóvski – através de sua prosa*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SEBEOK, T. "Communication". Ensaio originalmente publicado em SEMA, jornal eletrônico de estudos de semiótica, ed. Christopher Woodill, Victoria College, University of Toronto. Acesso pela Internet, dia 08/09/2002, em: <<http://www.georgetown.edu/grad/CCT/505/sebeok.html>>.

SEKEFF, M. L. "Panorama da Semiótica Geral" In: *De sons e signos: música mídia e contemporaneidade*. Lia Tomás (Org.). São Paulo: EDUC, 1998. p.16.

SEKEFF, M. L. “Música e Semiótica” In: *De sons e signos: música mídia e contemporaneidade*. Lia Tomás (Org.). São Paulo: EDUC, 1998. p.33-58.

SHEPPARD, R. “A Poesia Expressionista Alemã” In: BRADBURY, M.; MCFARLANE, J. *Modernismo – Guia Geral*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SHORT, R. *Dada & Surrealism*. New Jersey: ChartWell Books Inc., 1980.

SILVEIRA, R. “Pedagogia do Traço”. In: *Regina Silveira – Cartografias da Sombra*. (Org.) Angélica de Moraes. São Paulo: EDUSP, 1996.

SILVEIRA, W. *Artéria – depoimento*. [jan. 2002.]. Entrevistador: E. Freitas. São Paulo. Gravação em fita cassete C-60 (20 min.) (Transcrição na íntegra, Anexo B no v. 2 desta Dissertação, p.278). Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP.

SOUZA, A. “De Política e Literatura na Revista Brasileira” In: Tema-Revista das Faculdades Integradas Teresa Martin. Tema, São Paulo, 2000, n.36, jan./jun.2000, p.98-119.

STADEN, H. *Duas Viagens ao Brasil: Arrojadadas aventuras no século XVI entre os antropófagos do Novo Mundo*. Transcrição em alemão moderno por Carlos Fouquet. Tradução de Guiomar de Carvalho Franco. (Org.) Francisco de A. Carvalho Franco. São Paulo: Publicações da Sociedade Hans Staden, 1942. Sobre as diversas edições e versões para outras línguas, o organizador esclarece qual é a primeira: “Edição em alemão feita em Marburgo, em Hesse, no carnaval do ano de 1557. Esta é a edição princeps, que foi impressa na ‘Folha de Trevo’, por André Kolbe”.

THE ART BOOK. 2.ed. Londres: Phaidon Press Ltd. 1997 (1.ed. 1994).

Um Século de Pintura em Paris – dos Impressionistas aos Contemporâneos 1876/1976: catálogo. Rede Globo, Brasília, Ministério das Relações Exteriores 20 a 28/05/1976 – MAM, Rio de Janeiro de 02 a 17/06/1976 e MASP, de 22/06 a 12/07/1976. Coord. Geral: Galeria de Arte Global. São Paulo, Brasil, 1976.

VELOSO, C. Entrevista para Augusto de Campos. In: CAMPOS, A. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed. 1974, p.204.

VIZIOLI, P. *Poetas Norte Americanos – Antologia Bilíngüe – Ed. Comemorativa do Bicentenário da Independência dos Estados Unidos da América 1776-1976*. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1974, p.95-6.

WOOD, P. *Arte Conceitual*. Tradução: Betina Bishop. Título original: *Conceptual Art*. São Paulo: Cosac & Naify Ed. , 2002.

ZANINI, W. “A Aliança da Ordem com a Magia. In: SILVEIRA, Regina. Angélica Moraes (Org.). *Regina Silveira – Cartografias da Sombra*. São Paulo: EDUSP, 1996. p.150-4

## FONTES PRIMÁRIAS

### ARTÉRIA

*Artéria 1.* Idealização: Omar Khouri. Realização: Omar Khouri, Paulo Miranda, Carlos Alberto de Figueiredo, Luiz Antônio de Figueiredo, Zéluiz. Pirajuí: *NOMUQUE EDIÇÕES*, 1975.

*Artéria 2.* Realização: Carlos Alberto de Figueiredo, Luiz Antônio de Figueiredo, Omar Khouri, Paulo Miranda, Zéluiz. Pirajuí: *NOMUQUE EDIÇÕES*, 1976.

*ART3RIA.* Caixinha de fósforos promocional, nas cores branca ou vermelha, com a gravação *ART3RIA* em letras douradas. Autoria: Carlos Valero. Tiragem: 50 caixas.

*BALALAICA.* Realização: Omar Khouri, Paulo Miranda, Carlos Valero et al. Técnica: Carlos Valero. São Paulo: *NOMUQUE EDIÇÕES*, Estúdio OM, 1979. 1 fita cassete (60 min.) (Vide descrição no ANEXO A desta Dissertação, p.170)

*ARTERIV.* Realização Omar Khouri, Paulo Miranda, Carlos Valero et al. Técnica: Carlos Valero. Poema na contracapa: Luiz A. de Figueiredo. São Paulo, *NOMUQUE EDIÇÕES*, Estúdio OM, 1980. 1 fita cassete (60 min).

*Artéria 5 (FANTASMA).* Idealização: Omar Khouri e Paulo Miranda. Realização: Arnaldo Antunes, Júlio Mendonça, Omar Khouri, Paulo Miranda, Sônia Maria Fontanezi e Walter Silveira. São Paulo: *NOMUQUE EDIÇÕES*, mar. 1991. Tiragem: 180 exemplares em serigrafia.

*Zero à Esquerda.* Idealização: Omar Khouri e Paulo Miranda. Realização: Carlos Valero, Júlio Mendonça, Omar Khouri, Paulo Miranda, Sônia Fontanezi, Tadeu Junges, Walter Silveira, Zéluiz. São Paulo, maio 1981. *NOMUQUE EDIÇÕES*. Tiragem: 500 exemplares.

*31 x 31 (QUADRADÃO) Artéria 6* Idealização: Omar Khouri e Paulo Miranda. Realização: Arnaldo Antunes, Júlio Mendonça, Omar Khouri, Paulo Miranda, Sônia Fontanezi, Walter Silveira. Capa: Paulo Miranda e Arnaldo Antunes. São Paulo: *NOMUQUE EDIÇÕES*, junho 1992. Tiragem: 180 exemplares em serigrafia.

### ENTREVISTAS<sup>29</sup>

Carlos A. V. Figueiredo:

Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] Depoimento sobre *Artéria*, recebido por <eloah.freitas@terra.com.br> em 18 jul. 2001. (Transcrito no Anexo B desta Dissertação, p.181) Entrevista concedida à Dissertação A REVISTA *ARTÉRIA*: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90.

---

<sup>29</sup> As entrevistas foram transcritas no v. 2 desta Dissertação, que poderá ser consultado na Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP, Campus São Paulo.

*O som da poesia*. Depoimento sobre *ARTÉRIV E BALALAICA*. [mar. 2002] Entrevistadora: E. Freitas. Presidente Alves. 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida à Dissertação *A REVISTA ARTÉRIA: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90*.

Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] Entrevista revista pelo autor e recebida por <eloah.freitas@terra.com.br> em 03 jun. 2002. (Revisão do excerto da Entrevista *O som da poesia*, Presidente Alves, mar. 2002, transcrito na p.184)

Haroldo de Campos:

Fax [mensagem pessoal] Depoimento sobre a revista *Artéria*, recebido em 14 de maio de 2002, São Paulo. Entrevista concedida à Dissertação: *A REVISTA ARTÉRIA: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90*. (Transcrito no Anexo B desta dissertação. p.197)

José Luiz Valero Figueiredo:

Entrevista sobre a revista *Artéria* e poemas de sua autoria, dia 17 de agosto de 2001, fita cassete (60 min.) no Depto. de Design Gráfico da FAAC da UNESP, em Bauru. (Revista pelo autor e recebida pelo Correio em maio 2002) Entrevista concedida à Dissertação *A REVISTA ARTÉRIA: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90*. Transcrita na p.199 des Dissertação.

Júlio Mendonça

Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] Depoimento sobre a revista *Artéria*, recebido por <eloah.freitas@terra.com.br> em 29 abr. 2002. Entrevista concedida à Dissertação *A REVISTA ARTÉRIA: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90*. Transcrita no Anexo B desta Dissertação, p.210.

Julio Plaza

Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] Depoimento sobre a revista *Artéria*, recebido por <eloah.freitas@terra.com.br>, 07 mar. 2002. Entrevista concedida à Dissertação *A REVISTA ARTÉRIA: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90*. Transcrita no Anexo B desta Dissertação, p.214.

Omar Khouri:

*Artéria* 1. depoimento. [abr. 1991]. Entrevistador: E. Freitas. São Paulo. Instituto de Artes da UNESP – Campus São Paulo, 1 fita cassete (60 min.) Entrevista concedida à Dissertação *A REVISTA ARTÉRIA: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90*. Revista pelo autor e transcrita na íntegra, ilustrada, Anexo B desta Dissertação, p.216.

*Artéria* 2. depoimento [abr. 2001] Entrevistadora: E. Freitas. São Paulo. Instituto de Artes da UNESP – Campus São Paulo, 1 fita cassete (60 min). Entrevista concedida à Dissertação *A REVISTA ARTÉRIA: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90*. Transcrita na íntegra, ilustrada, Anexo B desta Dissertação, p.228.

*Poéticas*. Comunicação pessoal manuscrita. São Paulo, 07/10/2002.

Entrevista concedida à Dissertação A REVISTA *ARTÉRIA*: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90. Transcrita no Anexo B, p.243 desta.

Paulo Miranda

*Soneto*. depoimento [nov. 2000] Entrevistadora: Myriam Salomão. 1 fita microcassete (60 min.) São Paulo. Entrevista concedida à Monografia *A Obra Soneto de Paulo Miranda: uma farsa poética?* 2000. (Inédita)

A revista *Artéria*. depoimento [fev. 2002] Entrevistadora: E. Freitas. 2 fitas cassete, (90 min) São Paulo. Entrevista concedida à Dissertação A REVISTA *ARTÉRIA*: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90.

Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] Entrevista sobre as revistas *Artéria*, recebida por <eloah.freitas@terra.com.br> em 11 ago. 2002. Revista pelo Autor, ilustrada, reproduzida no Anexo B desta Dissertação, p.246

Sônia Fontanezi

Publicação Eletrônica [mensagem pessoal] Depoimento sobre a revista *Artéria* e Relato Autobiográfico, recebido por <eloah.freitas@terra.com.br> em 14/11/2001, Entrevista concedida à Dissertação A REVISTA *ARTÉRIA*: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90. Transcrita no Anexo B desta Dissertação, p.260.

Tadeu Jungle:

A revista *Artéria*. depoimento [jul. 2001] Entrevistadora: E. Freitas. São Paulo, 1 fita cassete (60 min.) Entrevista concedida à Dissertação A REVISTA *ARTÉRIA*: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90. Transcrição do Excerto, revisto pelo Autor e ilustrado, no Anexo B desta Dissertação, p.266.

Walter Silveira:

A revista *Artéria*. depoimento. [jan. 2002]. Entrevistadora: E. Freitas. São Paulo. 1 fita cassete C-60 (20 min.) Entrevista concedida à Dissertação A REVISTA *ARTÉRIA*: Uma amostragem das Poéticas Intersemióticas dos anos '70 aos '90. Transcrição integral no Anexo B desta Dissertação, p.278.

## VÍDEOS

Poetas de Campos e Espaços. Fundação Pe. Anchieta, TV Cultura. Duração 50', sonoro, colorido, NTSC. Direção e roteiro: Cristina Fonseca. Edição: Flávia Soledade. Produção: Claudia Daré. Clips: Cristina Fonseca, Flávia Soledade, José Elias da Silva e Sandro Dino Pedrosa. S/data.

## OUTRAS FONTES

### REVISTAS

*Antologia Noigandres 5: do verso à poesia concreta – 1949-1962.* Massao Ohno Editora, São Paulo, Brasil, 1962.

*Código 1.* Editor: Erthos Albino de Souza, Salvador, Bahia, s.d. (1974) (O logotipo de *Código* foi um poema de Augusto de Campos)

*Código 12 – ArteCiência.* Ed. Erthos Albino de Souza, Salvador, Bahia, 1989/90.

*Código 2.* Salvador, Bahia, 1975 – Ed. Erthos Albino de Souza, Capa: *Cygnus*, por Erthos Albino de Souza.

*Código 3.* Capa: Julio Plaza; quarta Capa: Pedro Xisto. Ed. Erthos Albino de Souza, Salvador, Bahia, agosto 1978.

*Corpo eXtranho – Revista de Criação 3.* Ed. Alternativa. Coord. Editorial: Julio Plaza e Régis Bonvicino, São Paulo, jan. - jun. 1982, 190 p.

*FACOM – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP.* São Paulo, FAAP, #9 – 2º semestre de 2001.

*FACOM – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP.* São Paulo, FAAP, #8, 2º sem. 2000.

*Invenção – Revista de Arte de Vanguarda.* Ed. Invenção.

*Jornal do Arena.* ano I, nº 5, Órgão da Sociedade Cultural Teatro de Arena de São Paulo, março, 1976.

*Klaxon – Mensário de Arte Moderna.* São Paulo – Reprodução Fac-símile da edição original, nove números, editados entre 1922/1923 – Martins Editora, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria do Estado de Cultura, Esportes e Turismo– abril de 1972.

*MUDA.* Org.: Antônio Risério e Régis Bonvicino, programação gráfica de José Augusto Nepomuceno. Capa: Marcelo Nepomuceno, segundo semestre de 1977.

*NAVILOUCA Almanaque dos Aqualoucos.* primeira edição única, Ed. Gernasa e Artes Gráficas, Rio de Janeiro, Programação e coord. editorial: Torquato Neto e Wally Sailormoon, s.d.

*Noigandres – revista do Grupo Noigandres,* São Paulo, Edição dos Autores, 1952 a 1962.

*Poesia em Greve – Revista de Arte.* Ed.: Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima, Régis Bonvicino, Julio Plaza. Projeto gráfico: Julio Plaza . Ed. Greve, São Paulo, 1975.

*POLEM* n°1. Ed.: Hélio Raimundo Santos Silva, Lidador. Planejamento gráfico: Ana Maria da Silva Araújo, realização: Ana Maria e Duda Machado. Rio de Janeiro, setembro/outubro 1979.

*Qorpo Estranho* – Criação Intersemiótica n° 2. Ed.: Julio Plaza, Régis Bonvicino, set. a dez. de 1976.

*Qorpo Estranho* – Revista de Criação Intersemiótica n°1. Ed.: Julio Plaza, Pedro Tavares de Lima, Régis Bonvicino. Proj. Gráfico: Julio Plaza. São Paulo, maio a agosto de 1976.

*Revista de Antropofagia*. (edição fac-similar) São Paulo: Abril – Metal Leve, abril de 1975. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª Dentições, 1928 – 1929.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XI, n° 32, 1º trimestre de 1968.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XI, n° 33, 2º trimestre de 1968.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XI, n° 34, 3º trimestre de 1968.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XI, n° 35, 4º trimestre de 1968.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XII, n° 36, 1º trimestre de 1969.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XII, n° 37, 2º trimestre de 1969.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XII, n° 38, 3º trimestre de 1969.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XII, n° 39, 4º trimestre de 1969.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XIII, n° 40, 1º trimestre de 1970.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XIII, n° 41, 2º trimestre de 1970.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XIII, n° 42, 3º trimestre de 1970.

*Revista do Livro*. INL/MEC, Ano XIII, n° 43, 4º trimestre de 1970.

*VIVAHÁPOESIA*. Ed.: Villari Herrmann, projeto gráfico: Julio Plaza, São Paulo, 1979.

*Zero à Esquerda*. São Paulo: *NOMUQUE EDIÇÕES*, 1981.

**OBRAS DE REFERÊNCIA**

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 6023 Informação e documentação – Referências – Elaboração. Rio de Janeiro: ago. 2000.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 14724 Informação e documentação – Apresentação. Rio de Janeiro: jul. 2001.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10520 Informação e documentação – Apresentação de citações em documentos. Rio de Janeiro, jul. 2001.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA EDITORES – BARSA. 18v. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1967. V.11, p.303.

FAUSTO, B. *História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

FERREIRA, O. *Imagem e Letra* – Introdução à Bibliologia Brasileira. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1977.

GUIMARÃES, R. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo, Cultrix, s/d.

PORTA, F. *Dicionário de Artes Gráficas*. Porto Alegre: Globo, 1958.

SALOMON, D. *Como Fazer uma Monografia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SEVERINO, A. *Metodologia do Trabalho Científico: diretrizes para o trabalho didático-científico na Universidade*. São Paulo: Cortez e Moraes Ltda., 1975.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA. Coordenadoria Geral de Bibliotecas e Editora UNESP. Normas para publicações da UNESP. São Paulo, 1994, 4 v., v. 4.

VIZIOLI, P. *Poetas Norte Americanos* – Antologia Bilíngüe – Ed. Comemorativa do Bicentenário da Independência dos Estados Unidos da América 1776-1976. Rio de Janeiro: Ed. Lidador, 1974, p.95-6.

## CATÁLOGOS

*aqui here*: catálogo. Exposição de Tadeu Jungle na Galeria Valu Oria, São Paulo, 1997 .

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *1ª Mostra Internacional de Poesia Visual de São Paulo*: catálogo. Org. e projeto de Philadelpho Menezes, São Paulo, CCSP, 2000 exemplares, 174 p.,1988.

CINTRÃO, R.; NASCIMENTO, A. *Grupo Ruptura revisitando a exposição inaugural*. Curadora: Rejane Cintrão. Projeto Arte Concreta Paulista – USP Maria Antônia. Cosac & Naify, 2002 .

*Electronic Art Exhibition: catálogo*. Realizada em conjunto com o 13<sup>th</sup> SIBIGRAPI2000 Brazilian Symposium on Computer Graphics and Image Processing. October, 17-20, 2000 – Centro de Convenções da URGS – Gramado – RS – Brasil.

*Estradas, Camas, Reflexões* – Fotografias de Tadeu Jungle: catálogo. Galeria Valu Oria, São Paulo, 2001, 6 p.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ – *Anos 70: Trajetórias*: catálogo. São Paulo, 2001.

MAC – *ARTE NA RUA 2*: catálogo. Mostras em outdoor : Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, 1984.

MAC/USP – *PALAVRA IMÁGICA*: catálogo. São Paulo, Outubro a nov/1987.

MAC/USP – *O Papel da Arte*: catálogo. Centro Cultural FIESP. São Paulo, 2000.

MAC/USP/SESI – *Arte conceitual e conceitualismos – anos 70 no acervo do MAC USP*: catálogo. Centro Cultural FIESP. São Paulo, 2000.

*UM SÉCULO DE PINTURA EM PARIS – dos Impressionistas ao Contemporâneos 1876/1976*: catálogo da exposição em Brasília: Min. Relações Exteriores; Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: MASP. Coord. geral: Galeria de Arte Global. Brasil, 1976.

**SITES NA INTERNET**

AUGUSTO DE CAMPOS

<<http://www.uol.com.br/augustodecampos/>>

Acesso em 25/04/2002.

CGI MORSE CODE TRANSLATOR

<<http://www.soton.ac.uk/~scp93ch/morse/index.html>>

Acesso em 20/10/2002

ITAÚ CULTURAL VIRTUAL – Antologia Virtual Anos 70, Itaú Cultural, São Paulo, 2001

<<http://www.itaucultural.org.br>>

Acesso em 21/11/2001.

KURT SCHWITTERS – URSONATE

<<http://www.peak.org/~dadaist/English/graphics/ursonate.html>>

<<http://www.ubu.com/historical/schwitters/ursonate.html>>

Acesso em 28/04/2002.

LEWIS CARROLL

<<http://www.insite.com.br/rodrigo/misc/fun/jaguadarte.html>>

Acesso em 10/02/2001

MORSE CODE AND PHONETIC ALPHABETS

<http://www.soton.ac.uk/~scp93ch/refer/morseform.html>

Acesso em 20/10/2002

OMAR KHOURI

<[http://www.inediata.com/BVP/Omar\\_Khouri/entrportalva.html](http://www.inediata.com/BVP/Omar_Khouri/entrportalva.html)>

Acesso em 29/09/2002

PEDRO KILKERRY

<http://www.suigeneris.pro.br/pedro6.htm>

Acesso em 20/10/2002

PIERRE ALECHINSKY – THE UNIVERSITY OF MICHIGAN MUSEUM OF ART

<[http://www.si.umich.edu/Art\\_History/demoarea/details/1978\\_2.64.html](http://www.si.umich.edu/Art_History/demoarea/details/1978_2.64.html)>

Acesso em 07/09/2002.

PIET MONDRIAN

<<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/mondrian/ryb.jpg>>

Acesso dia 17/05/2002.

SEBEOK. COMMUNICATION. VICTORIA COLLEGE, UNIVERSITY OF TORONTO

<<http://www.georgetown.edu/grad/CCT/505/sebeok.html>>

Acesso em 08/09/2002.

VLADIMIR VLADIMIROVITCH MAIAKÓVSKI

<<http://www.marie.mollaret.com/maiakovski/chrono.html>>

Acesso em 27/11/2002

## ANEXO A – POEMAS E AUTORES EM *ARTÉRIA*

QUADRO 1 – ARTÉRIA 1

Título / Autor

*Capa e Auto-Retrato em Baixo Astral* / Omar Khouri

*Poema* / William Carlos Williams – Trad.: Iumna M. Simon e L. A. de Figueiredo

*Ai!cai* / Décio Pignatari

*Pollocklee + Seven* / José Luiz Valero de Figueiredo

*Galáxias* (dois fragmentos) / Haroldo de Campos

*Textocidade para o poeta* / Luiz Antônio de Figueiredo

*ταΰξις* / **texto:** *carmen xxxii* / L. A. de Figueiredo e Ênio Aloisio Fonda

*Arte e sociedade – manifesto* / Carlos Alberto de Figueiredo

*Incipit* / Décio Pignatari

*Pássaro* / Arnaldo Caiche D'Oliveira

*Canção* / Guillaume de Poitiers (Séc. XI – XII) – Tradução: Augusto de Campos

*Da Conferência sobre Nada* / John Cage – Tradução: Augusto de Campos

*Releitura de Oswald de Andrade* / Omar Khouri

*Amor/Humor – o máximo do mínimo* / Gabriel Emídio Silva

*Videre et non videre...* / Waldeyr de Oliveira

*Texto (sic) ruínas* / Haroldo de Campos

*Cabeça Mecânica de Hausmann + Dito Chorão* / José Luiz Valero de Figueiredo

*Franquisteins II* / Décio Pignatari

*Reviravolta* / Paulo José Ramos de Miranda

## QUADRO 2 – ARTÉRIA 2

Título / Autor

*Anamorfose* / Haroldo de Campos (1958)

*ARTE TÉCNICA QUIRURGICA* / Julio Plaza

*ARTE = VERBA* / Julio Plaza

*CHÃO LUA* / J. A. Nepomuceno

*COM MEIA DÚZIA DE CACOS ARRISCAR* / Luiz Antônio de Figueiredo

*d* / Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino

*e.e. cummings. não-tradução* / Paulo José Ramos de Miranda

*Etiqueta de garantia* / José Luiz Valero de Figueiredo

*Hitler 0x0 Satie* / Carlos Valero. Foto Satie: Man Ray

*KITSCHICK!* / Omar Khouri

*linotipoema digitograma* / Edgard Braga

*Logotipo Rejeitado · 1968* / Décio Pignatari e Fernando Lemos

*mínimas* / Luiz Antônio de Figueiredo

*mpb 1* / Cláudio Cortez / Arte: Zéluz

*o ab surdo não h ouve* / Walter Franco

*Pessoinhas* / Décio Pignatari

*Poema* / Régis Bonvicino

*São Paulo Turístico – Museu de Arte* / Regina Silveira

*Sem título* / Luiz Antônio de Figueiredo

*Sem título* / e.e. cummings – trad.: Augusto de Campos

*Sem título* / e.e. cummings – trad.: Décio Pignatari

*Sem título* / Omar Khouri

*Sem título (fotomontagem)* / José Luiz Valero de Figueiredo

*Soneto* / Paulo José Ramos de Miranda

*Vida* / Pedro Osmar

## QUADRO 3 – BALALAICA

Título / Autor / Duração

Lado A

—  
SOMBRAS / Villari Herrmann / 0'14"

O quasar / Augusto de Campos / 0'27"

Mamãe d'água / Walter Franco / 4'03"

cidade / Augusto de Campos (1963) / 0'12"

Facturas / Omar Khouri / 1'25"

dias

dias

dias / Augusto de Campos (1953) / 5'10"

O Dedo de Leda / Luiz A. Figueiredo / 18'0"

Motet em ré menor: Beba Coca Cola / Gilberto Mendes e Décio Pignatari / 1'55"

Lado B

Hoje de novo... / Khliébnikov (1914) – Trad.: Augusto de Campos / 4'00"

Da Conferência sobre Nada / John Cage (1959) – Trad.: A. de Campos / 7'57"

A morte pela raridade / Margareth Young – Trad.: Décio Pignatari / 1'53"

Marta e Romeu uma história de morrer / Omar Khouri / 0'11"

Um movimento / Décio Pignatari (1956) / 5'00"

Jaguardarte / Lewis Carroll – Trad.: Augusto de Campos / 1'25"

A casa branca nau preta (fragmento) / Fernando Pessoa / 0'13"

A Rosa Doente / William Blake – Trad.: Augusto de Campos / 0'32"

Um lance de dados (fragmento) / Mallarmé – Trad.: Haroldo de Campos / 2'07"

The masses... (fragmento) / Oswald de Andrade – Trad.: Paulo Miranda / 0'07"

Balada do Esplanada / Oswald de Andrade

O erro de português / Oswald de Andrade

Mammas... / Marcial / 0'12"

É o silêncio / Kilkerry / 1'22"

Intradução / Bernart de Ventadorn + Augusto de Campos

Balalaica / Maiakóvski – Trad.: Augusto de Campos / 0'08"

## QUADRO 4 – ARTERIV

Título / Autor / Duração
Lado A
<i>Fragmento</i> / Oscar Wilde / 3'27"
<i>A Vingança do Vampiro</i> / Carlos Valero / 21'43"
<i>Ad Augustum per Augusta</i> (fragmento) / Augusto de Campos (1951/52) / 18"
Mix: <i>Beatles</i> +Caetano Veloso / Caetano + Paulo / 8"
<i>Budismo moderno</i> / Augusto dos Anjos (1912) / 1'04"
<i>Sem título</i> / Sônia Fontanezi / 1'26"
<i>Proibido circular o desejo</i> / Anônimo / 1'22"
Lado B
<i>NOB</i> / Luiz A. Figueiredo / 1'00"
<i>Galáxias</i> (fragmento) / Haroldo de Campos (1964) / 1'50"
<i>Sonnet em ix</i> / Mallarmé (1868-87) – Trad.: A. de Campos / 2'45"
Mix / Walter Franco / 5'35"
<i>Auto retrato em baixo astral</i> / Omar Khouri / 10"
<i>quase cummings</i> / Vinicius Dantas / 19"
<i>Rodapé McLuhan</i> / Carlos + McLuhan / 15"
" <i>trepadorme</i> " / Maurizio Prati / 58"
<i>Memos</i> / Augusto de Campos / 51"
<i>Mariceli</i> / Lívio Tragtenberg / 5'23"
<i>O Dodói da Dendeca</i> / Walter Silveira / 1'25"
<i>Agrestidade</i> / Letra: Neoclair, música: Luiz A. Figueiredo / 1'22"
<i>Uivôo</i> / Edgard Braga / 5"
<i>Stalin</i> / Carlos Valero / 38"
<i>você/com quem falo/e não falo</i> / Leminsky (1977) / 1'31"
<i>Você eu voceu</i> / Tadeu Jungle (1980) / 52"
<i>Sol</i> de Maiakóvski (1920) / Trad.: Augusto de Campos, 1980 / 1'55"
<i>Lílitcka</i> / Maiakóvski / Trad. Augusto de Campos / Adapt.: Carlos Valero / 1'34"
<i>Poema de Valor</i> / Paulo Miranda / 28"
" <i>onã</i> " / José Lino Grünwald / 3'20"

## QUADRO 5 – ZERO À ESQUERDA

Título / Autor

*Sem título* / Aldo Fortes

*LIMITE* / Augusto de Campos

*POESIA* / Carlos Valero – Projeto gráfico: Zéluiz

*Sem título* / Carlos Valero – Desenho: Claudio Piovesan

*Poeminha poemeto* / Décio Pignatari

*Sem título* / Edgard Braga

*O que está em baixo é como o que está no alto* / Élcio Carriço

*LI TAI PO* / Haroldo de Campos

*Ode (explícita) em defesa da poesia no dia de são lukàs* / Haroldo de Campos

*ECLIPSE* / Júlio Mendonça

*Alechinsky+ Lichtenstein* / Julio Plaza

*Poema* / Lenora de Barros – Foto: Fabiana de Barros

*Exercício Cubista* / Luiz Antônio de Figueiredo

*Sem título* / Luiz Antônio de Figueiredo

*Amortecemearmor* / Lygia de Azeredo Campos

*Sem título* / Lygia de Azeredo Campos

*Sem título* / Luiz Antônio de Figueiredo e Neoclaire João Vito Coelho

*Hellás* / Neoclaire João Vito Coelho

*Sem título* / Omar Khouri e participação de Carlos, Stela e cia.

*Poema de Valor* / Dante Alighieri – Transcrição: Paulo Miranda

*Anamorfa* / Regina Silveira

*Sem título* / Samira Chalub

*ATRAVESSA ALICE* / Sônia Maria Fontanezi

*JUSTU NU MEU!* / Tadeu Jungle

*ADESIVO* / Tadeu Jungle

*Sem título* / Villari Herrmann

*Cardiografia: Coração Partido* / Walt. B. Blackberry

*Desarme-se Baby* / Walt. B. Blackberry

## QUADRO 6 – ARTÉRIA 5

Título / Autor

*Sem título* / Adriana Freire

*Sem título* / Aldo Fortes

*"égloga"* / André Vallias

*Sem título* / Arnaldo Antunes

*Sem título* / Arnaldo Antunes

*Sem título* / Arnaldo Antunes

*I y* / Augusto de Campos

*"OM": variações* / Celso Marques

*Bashô* / Décio Pignatari

*Logochicomendes* / Décio Pignatari

*Sem título* / Edgard Braga

*Ready-made para Caetano* / Erthos A. de Souza

*Sem título* / Gastão Debreix

*Sem título* / Gastão Debreix

*Exercício nº 1 – Dédalo* / Gilberto José Jorge

*Sem título* / Go

*Como ela é* / Haroldo de Campos

*Sem título* / Ivan Cardoso

*ADN* / Júlio Mendonça

*Sempre há algo na realidade q. v. não vê* / Julio Plaza

*Sem título* / Lenora de Barros

*Sem título* / Lygia A. Campos

*SIN PALABRAS* / Omar Khouri

*Sem título* / Omar Khouri

*Factura* / Omar Khouri

*amor humor* / Oswald de Andrade

*Il fabbro* / Paulo Miranda

*CORREDORES PARA ABUTRES* / Regina Silveira

*Projeto:"performance de sombras"* / Regina Vater

*PALAVRA* / Salvador Martins

*Amor em carte* / Samira Chalub

*JÚLIA FONTANEZI* / Sônia Fontanezi

*ERA BRILUZ (2X4,5X4cm)* / Sônia Fontanezi

*ZOOLÓGICO AMSTERDAM* / Tadeu Jungle

*NEXO* / Walt B. Blackberry

*SINGER* / Walt B. Blackberry

*Sem título* / Zaba Moreau

## QUADRO 7 – ARTÉRIA 6

Título / Autor
<i>Cummings: não-tradução 2</i> / Aldo Fortes
<i>Nous n'avons pas compris Descartes</i> / André Vallias
<i>Sem título</i> / Arnaldo Antunes
<i>Introdução: amorse</i> (José Asunción Silva) / Augusto de Campos
<i>Les êtres lettres</i> / Betty Leirner
<i>Albers + gertrude stein</i> / Carlos Valero
<i>Solviete para o verão de maiakóvski</i> / Décio Pignatari
<i>Cartoonpoem (poema da infância)</i> / Edgard Braga
<i>Louvação para Pagu</i> / Erthos Albino de Souza
<i>Poesia</i> / Gastão Debreix
<i>Logovampiro</i> / Gilberto José Jorge
<i>Dactylograma sos</i> / Glauco Mattoso
<i>O que digo</i> / Gô
<i>Cinema</i> / Ivan Cardoso
<i>Noites</i> / Josely Vianna Baptista & Guilherme Zamoner
<i>Rio</i> / Júlio Bressane
<i>Zero à Esquerda</i> / Júlio Mendonça
<i>pré-dado</i> / Julio Plaza
<i>Eu não disse nada</i> / Lenora de Barros
<i>bye bye baby...(roda de stills favoritos)</i> / Luciano Figueiredo
<i>Alvo</i> / Lucio Kume
<i>tela e pele de isabella cabral</i> / M.A. Amaral Rezende
<i>Sem título</i> / Maurizio Prati
<i>Sem título</i> / Omar Guedes
<i>o que estarão essas crianças fazendo?</i> / Omar Khouri
<i>De "winterverno" – Haiku da cigarra</i> / Paulo Leminski & João Virmond Suplicy
<i>Correção:rauschenberg</i> / Paulo Miranda
<i>Soneto para Volpi</i> / Raider
<i>para Lizárraga</i> / Regina Silveira
<i>Noitenoitenoite</i> / Ronaldo Azeredo
<i>Em torno a Selene esplêndida...</i> Séc.VII-VI a.C. / Safo & Haroldo de Campos
<i>Destra:ação</i> / Samira Chalub
<i>Pós-imagem para Júlia Fontanezi</i> / Sônia Fontanezi
<i>O lance do gago</i> / Tadeu Jungle
<i>Banheiro publyko: Stylográfico punk</i> / Walt B. Blackberry