

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
INSTITUTO DE ARTES
CAMPUS DE SÃO PAULO**

FELIPE MARTINS PAROS

**DECIFRANDO CÓDIGOS: Entendendo o Papel e o Lugar da
Revista "Código" no Cenário da Poesia Visual Experimental
Brasileira das Décadas de 70, 80 e 90 do Século XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de
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
2004**

**T/UNESP
869.915
P257d**



SUMÁRIO

Dedicatória

pg 3

Agradecimientos

pg 4

Resumo

pg 5

Abstract

pg 6

Introdução

pg 7

Capítulo 1:

O Mineiro e a Máquina ou O Engenheiro do Ócio do Futuro

pg 29

Capítulo 2:

O Código da História e/ou A História de Código

pg 80

Capítulo 3:

Codex Codigus

pg 120

Capítulo 4:

Do Código das Artes Visuais:

Regina Silveira e Julio Plaza

pg 171

Considerações Finais

pg 219

Fontes Consultadas

pg 224

O passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção. Não seríamos nós tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Se assim é existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está a nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para qual o passado dirige um apelo. Este apelo não pode ser rejeitado impunemente...

BENJAMIN, Walter *apud* FREIRE, Cristina: 2000, p.35



ANTES DE PROSSEGUIR, FAZEM-SE NECESSÁRIOS ALGUNS AGRADECIMENTOS...

À CAPES, pelo estímulo dado, sem o qual nada disso teria sido possível.

Ao meu Orientador Prof. Dr. Omar Khouri, por ser antes de tudo um amigo.

A todos os poetas, intelectuais e artistas que generosamente compartilharam comigo suas experiências, sustentando primeiro minha pesquisa.

À minha mãe Lélia, por ser a mulher extraordinária que é, e ter estado sempre lá pra mim.

Ao meu pai Odeio, por ter me dado as primeiras letras e os primeiros livros.

Ao meu irmão Henrique, por ter dividido sua infância comigo, criando a malícia de sempre.

Dedico este trabalho a alguém que nunca conheci, mas que ao longo de minha pesquisa tornou-se o grande inspirador, e talvez o grande motivo para prosseguir com tudo isso: a Erthos Albino de Souza, o esquecido poeta das grandes máquinas de lembrar, por sua memória perdida e pelos fragmentos que consegui recuperar...

ANTES DE PROSSEGUIR, FAZEM-SE NECESSÁRIOS ALGUNS AGRADECIMENTOS...

A presente pesquisa intentou reconstruir em documento, mesmo que parcialmente, a trajetória do *Código*, publicação independente em formato de revista que foi editada e publicada em Salvador (Bahia), da ano de 1974 até o ano de 1990 do século XX, pelo poeta e estudioso da literatura mineiro Eraldo Abino de Souza. Para tanto, Eraldo contou com o auxílio de colaboradores diversos, entre estes o também poeta baiano Antônio Rêgo Filho. *Código* funcionou como um pequeno fórum sobre poesia e literatura experimental, procurando-se a construir um pequeno panorama da que se fazia de mais novo no campo da poesia, literatura, e por vezes das artes plásticas, cinema e música. A trajetória particular de Eraldo (o grande pioneiro da poesia por computador no Brasil) e sua obra como poeta também é tema privilegiado desta pesquisa. Enfatizados pelas páginas desse trabalho, foram

À CAPES, pelo inestimável apoio, sem o qual nada disso teria sido possível;

Ao meu Orientador Prof. Dr. Omar Khouri, por ser antes de tudo um amigo;

A todos os poetas, intelectuais e artistas que generosamente compartilharam comigo suas lembranças, sustentáculo primeiro desta pesquisa;

À minha mãe Léia, por ser a mulher extraordinária que é, e ter estado sempre lá pra mim;

Ao meu pai Décio, por ter me dado as primeiras letras e os primeiros livros;

Ao meu irmão Henrique, por ter dividido sua infância comigo, enchendo a minha de sentido;

Ao meu irmão Rafael, em sua busca por algo que nem ele mesmo sabe bem o que é, mas que me inspira e enche de orgulho;

Ao meu companheiro Bruno, por tudo aquilo que mais importa na vida.

RESUMO

A presente pesquisa intentou reconstituir em documento, mesmo que parcialmente, a trajetória de *Código*, publicação independente em formato de revista que foi editada e publicada em Salvador (Bahia), do ano de 1974 até o ano de 1990 do século XX, pelo poeta e estudioso da literatura mineiro Erthos Albino de Souza. Para tanto, Erthos contou com o auxílio de colaboradores diversos, entre estes o também poeta baiano Antonio Risério Filho. *Código* funcionou como um pequeno fórum sobre poesia e literatura experimentais, prestando-se a construir um pequeno panorama do que se fazia de mais novo no campo da poesia, literatura, e por vezes das artes plásticas, cinema e música. A trajetória particular de Erthos (o grande pioneiro da poesia por computador no Brasil) e sua obra como poeta também é tema privilegiado desta pesquisa. Espalhados pelas páginas desse trabalho, figura uma seleção-antologia de poemas e traduções veiculados nas páginas de *Código*, muitos deles seguidos de análises e comentários críticos. Para tanto, a principal base teórica utilizada foi a Teoria Geral dos Signos - a Semiótica - tal como entendida e desenvolvida pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce. Além disso, as idéias do poeta e crítico norte-americano Ezra Pound (e através dele as do filósofo norte-americano Ernest Fenollosa) e do lingüista russo Roman Jakobson a respeito das questões referentes à poesia foram de extrema importância. Os conceitos desenvolvidos pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari (poetas criadores-fundadores do Movimento da Poesia Concreta nos anos 50) em sua obra poética e crítico-teórica também foram fundamentais, assim como a série de entrevistas realizadas com alguns dos antigos colaboradores de *Código* ainda vivos.

Área de Conhecimento: 8030103-7, 1. Literatura Brasileira - Revista *Código* (1974 - 1990) - Análise, 2. Poética Intersemiótica, 3. Poesia Brasileira - História e Crítica.



ABSTRACT

This research intended to rebuild like a document, even partially, the trajectory of *Código* (Code), independent and underground magazine, edited and published in the city of Salvador (Bahia-Brazil) from 1974 to 1990 of the 20th Century, by the poet and literature scholar Erthos Albino de Souza (native from Ubá, state of Minas Gerais, Brazil). Erthos counted on with the assistance of several former friends for that, as the poet Antonio Risério Filho, native from Bahia. *Código* worked as a little forum about experimental poetry and literature, and it was suitable for to build a little view of the newest realizations in Brazilian and worldwide poetry and literature, but also visual arts, cinema and music. The particular trajectory of Erthos (the greatest pioneer of the Computer Poetry in Brazil) and his work as a poet is also an issue of this research. Spread around in the pages of this work, a selection-anthology of poems and translations (formerly vehicled in the pages of *Código*) figures - several of them followed by analysis and critical commentaries. The most important theoretical tool was the General Theory of the Signs - the Semiotics - as understood and developed by the North American philosopher Charles Sanders Peirce. Moreover, the ideas of the North American poet and critic Ezra Pound, North American philosopher Ernst Fenollosa and Russian linguist Roman Jakobson, about the questions concerning to poetry, was extremely important. The concepts developed by the Campos Brothers and Décio Pignatary (creators-founders poets of The Concrete Poetry Movement, in the fifties), in their poetical and critical-theoretical works, was truly basic and fundamental, as well as the serie of interviews with some of the former participants of *Código* still alive.

1. Brazilian Literature - *Código* Magazines (1974-1990) - Analysis, 2. Intersemiotic Poetry, 3. Brazilian Poetry - History and Criticism.

INTRODUÇÃO



Figura 1
AUGUSTO DE CAMPOS
Código

No começar Deus criando: o fogoágua e a terra...
Haroldo de Campos

1

O presente trabalho aqui apresentado configura-se numa modesta (mas bem-vinda, acredito eu...) tentativa de recuperação (podemos até dizer, de reativação) de uma "certa" memória. Intenta-se aqui a recuperação, através de relatos diversos, da memória de um "evento" todo particular e um tanto obscuro. No caso, estes são os relatos do nascimento, da vida, da obra e da morte deste mesmo "evento", como o designarei por enquanto... Mas talvez seja melhor combinar algumas coisas antes de adiantar certos fatos!

Antes de mais nada, acho que devo esclarecer duas coisas fundamentais a respeito do que escrevo: a primeira é que o presente texto que aqui se configura por debaixo de meus dedos se pretende um documento. Documento de uma época, documento imperfeito. Imperfeito porque incompleto. Imperfeito porque uma colcha de retalhos, retalhos de lembranças de tão diversas pessoas. Lembranças essas talvez perigosamente parciais, posto que pertencem aos antigos protagonistas dos fatos que esse texto-colcha-de-retalhos-imperfeito pretende documentar...

Esse é o segundo ponto a ser esclarecido: a principal fonte de informações da pesquisa que aqui registro foi/foram depoimentos e entrevistas com os antigos protagonistas desse "espetáculo": um espetáculo que na verdade foi assistido por poucos, quase como se seus autores e atores tivessem atuado para si mesmos, em teatros desconhecidos, nas mais importantes metrópoles desse país...

Vêm-me então aos ouvidos da mente os ecos de Décio Pignatari, poeta-cérebro, cujas palavras se encaixam perfeitamente na ocasião, pois que os protagonistas desse espetáculo são tão poetas quanto ele. Pois essa é uma história sobre poetas:



Sinto-me aventurado a acreditar que o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes (PIGNATARI, 1975: 11)

Nos idos anos 70, os poetas protagonistas desse espetáculo lutaram à sua maneira (que também foi a maneira dos seus precursores) contra o pesadelo da voz que vai e volta sem encontrar quem a escute, mas também compreendendo e utilizando a lição do "monólogo" (ou antes do diálogo silencioso com a página) que nos conta Décio Pignatari. Tiraram proveito das lições dos primeiros patriarcas da poesia concreta, quando esses falavam das mágicas-rationais possibilidades do espaço sideral da página em branco, e dos corpos celestes da tipografia. Lutaram contra o monólogo, contra o isolamento de certa poesia num mundo que a obrigava invisível, encontrando na ação coletiva uma alternativa pulsante para, pelo menos, encontrar interlocutores da mesma espécie, e agremiá-los num processo que se retroalimentou afetiva e artisticamente durante vários anos (e que prossegue, ainda hoje!). O principal e mais característico fruto dessas ações coletivas de jovens poetas, que lutavam contra o isolamento de sua poesia, ***foi a criação de publicações, de revistas que servissem de plataforma para suas idéias e sua particular maneira de se utilizar da(s) linguagem(s).***

Foi o depoimento desses mesmos poetas que fui buscar, ao tentar reconstituir parte de sua história recente. E se assumo isso logo "de cara", é para deixar claro que assumo por tabela o risco das falhas (assumo porque não tive mesmo outra saída!). Talvez o documento que aqui está concebido seja um dos primeiros, ou mesmo o primeiro sobre esse "evento" em particular, uma vez que não é pioneiro no tema... Não tive muitos mestres anteriores nos quais me basear, mas ainda assim, espero ter chegado perto de algo que valha a atenção das gerações futuras.

Mas isso, só o tal futuro poderá dizer-me, pois como falou a doce poeta baiana Monica Costa, quando de nossa primeira conversa: "**Ah, sim, mas isso a gente só sabe muito depois. As verdadeiras contribuições você só vai descobrir daqui a cinquenta anos, cem anos talvez**". Só que, infelizmente, eu já não estarei mais aqui para saber...

Qual o grande nome dos anos 70, época do início dessas atividades?

Tal como está formulada, a pergunta não deixa de ser válida e lícita, mas é uma pergunta das mais difíceis de ser respondida, uma vez que, para respondê-la satisfatoriamente, faz-se necessário levar em consideração toda a riqueza experimental e a originalidade que caracterizaram a produção poética brasileira, isso desde os anos 50¹, e que teve um de seus momentos mais felizes justamente na referida década de 70 (por vezes se estende pelas décadas seguintes), onde a produção das chamadas "revistas de invenção" (chamadas por Heloisa Buarque de Hollanda de revistas "pós-tropicalistas") foi extremamente intensa. O também poeta Paulo Leminski "encarou" responder a esta pergunta, e o fez em artigo publicado no suplemento dominical *Folhafim*, do jornal *Folha de São Paulo*, em 1982, levando em consideração estes fatos: para ele, são justamente as "tais" revistas "o grande poeta" do período, poeta multifame, multivoz, mas que foram incontavelmente o arauto das mais novas "transgressões" e investigações poéticas daquela fase, um dos fenômenos artísticos de maior destaque daquela década particularmente e poeticamente criativa.

Com o advento do chamado Grupo Noigamiz - Chico Pignatari, Haroldo de Campos, respectivamente - e da revista de poesia e prosa (e texto de mesmo nome, aquela da revista *Invenção*, que deu até o quinto número, no ano de 1967. Sobre isso ver capítulo 2 de presente dissertação.

2

E já que essa é uma história que versa sobre poetas (alguns já consagrados, outros então promissores e em pleno período de formação), pode ser que venha à cabeça de alguém uma pergunta objetiva, mas deveras complexa: quem deles foi o maior poeta? Qual o grande nome dos anos 70, época do início dessas atividades?

Tal como está formulada, a pergunta não deixa de ser válida e lícita, mas é uma pergunta das mais difíceis de ser respondida, uma vez que, para respondê-la satisfatoriamente, faz-se necessário levar em consideração toda a riqueza experimental e a originalidade que caracterizaram a produção poética brasileira, isso desde os anos 50¹, e que teve um de seus momentos mais felizes justamente na referida década de 70 (por vezes se estendendo pelas décadas seguintes), onde a produção das chamadas “revistas de invenção” (chamadas por Heloísa Buarque de Hollanda de revistas “pós-tropicalistas”) foi extremamente intensa. O também poeta Paulo Leminski “encarou” responder a esta pergunta, e o fez em artigo publicado no suplemento dominical *Folhetim*, do jornal *Folha de São Paulo*, em 1982, levando em consideração estes fatos: para ele, **são justamente as “tais” revistas “o grande poeta” do período**, poeta multiforme, multivoz, mas que foi/foram incontestavelmente o arauto das mais novas “transgressões” e investigações poéticas daquela fase, um dos fenômenos artísticos de maior destaque daquela década particularmente e poeticamente criativa:

1

Com o advento do chamado *Grupo Noigandres* - Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos, respectivamente - e da revista de poesia e (pouca) teoria de mesmo nome, seguida da revista *Invenção*, que durou até o quinto número, do ano de 1967. Sobre isso, ver capítulo 2 da presente dissertação.

Consolmem-se os candidatos (...) Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente (...) São revistas (...) Que obras semicompletas para ombrar com o veneno e o charme de uma "Navilouca", a força construtivista de uma "Pólem", "Muda" ou de um "Código"? O safado pique juvenil de um "Almanaque Biotônico Vitalidade"? A radicalidade de um "Pólo Cultural/Inventiva", de Curitiba? A fúria pornô de um "Jornal Dobrábil"? Toda uma revoada de publicações ("Flor do Mal", "Gandaia", "Quac", "Arjuna"), onde a melhor poesia dos anos 70 se acotovelou em apinhados ônibus com direção ao Parnaso, à Vida, ao Sucesso ou ao Nada.²

Vejamos então, um pouco mais de perto, essa dita "revoada" das revistas que Leminski tanto amou...

Mas o que importa mesmo é que as revistas foram inovativa e prática recorrente em vários momentos na história do fazer criativo brasileiro. A diferença entre os corajosos primeiros modernos brasileiros e seus patrícios dos anos 70 é a "postura" ao se fazer vanguarda. No fim dos anos 60 e começo dos 70 o Tropicalismo estava no ar, e com ele a então cultura "pop" brasileira, já inflada com elementos importados dos EUA e da Europa, se representava



3 *franca simbiose com a alta cultura "popular" brasileira? As coisas "mudam de figura"*

Não que esse borbulhar das revistas independentes de poesia fosse algo inédito, que ao Brasil dos anos 50 aos 70 fosse dada a honra do pioneirismo. Revistas que serviam de plataforma para novas idéias e práticas artístico-literárias são fenômenos vindos de outras épocas³, aqui e no exterior:

Como uma tendência de "ismos", o modernismo foi uma atmosfera intensificadora de diferenciações estéticas, culturais e políticas com uma certa psicologia, sociologia e formalismo em comum. Como em todas as seitas, religiosas ou políticas - e era na base de tais analogias que os movimentos se formavam e atuavam -, os "ismos" tendiam ao cisma e ao sectarismo. Assim, congregavam adeptos, montavam manifestações, apresentavam-se em público. **Portanto, de grande importância para sua história são os manifestos que apresentavam e as revistas que promoviam ou publicavam.** De fato, muitíssimos movimentos se afirmaram por meio desses documentos: fusões de forma e conteúdo (...) Em larga medida, era por intermédio dessas revistas que as obras modernistas em desenvolvimento conseguiam circular, tentavam atingir seus públicos (...) E foi a publicação deliberadamente pequena, numa época de grandes empreendimentos editoriais, que começou a assumir não só a obra localizada de movimentos específicos, mas também as tarefas maiores de transmissão cultural. Tais publicações com um público leitor limitado, mas característico, especializado, geralmente de gosto avançado, disposto (muitas vezes) a reunir as diversas artes, tornaram-se os meios básicos de expressão dos novos talentos. No final do século XIX, tais periódicos eram elementos cruciais do cenário literário, e (...) constituem um indicador utilíssimo do nível geral e da amplitude das atividades experimentais nas várias culturas nacionais. (BRADBURY et alli org., 1989: 162-163) obs: os grifos são meus.

Mas o que importa mesmo é que as revistas foram iniciativa e prática recorrente em vários momentos na história do fazer criativo brasileiro. A diferença entre os corajosos primeiros modernos brasileiros e seus patrícios dos anos 70 é a "postura" ao se fazer vanguarda. No fim dos anos 60 e começo dos 70 o Tropicalismo estava no ar, e com ele a então cultura "pop" brasileira, já inflada com elementos importados dos EUA e da Europa, se reinventava

3

Vide as revistas modernistas KLAXON - pioneira entre as nossas revistas literárias de vanguarda, TERRA ROXA E OUTRAS TERRAS e a REVISTA DE ANTROPOFAGIA, por exemplo.

em franca simbiose com a dita cultura “popular” brasileira⁴. As coisas “mudam de figura”, como nos lembra Heloísa Buarque de Hollanda:

(...) a realidade dos grandes centros urbanos é valorizada agora em seus aspectos “subterrâneos”; marginal do *Harlem*, eletricidade e LSD, Rolling Stones e *Hell's Angels*. A identificação não é mais imediatamente com o “povo” ou o “proletário revolucionário”, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba. A Bahia é descoberta, nesse momento, como o paraíso oficial das minorias: a marca profunda da negritude, dos rituais africanos, da cozinha sensual, do ócio, da mescla do primitivo e do moderno, é associada à disposição libertária do tropicalismo (HOLLANDA, 1992: 66).

É nesse ambiente que nascem, crescem e se desenvolvem essas publicações, por vezes de existência extremamente efêmera. A revista *Navilouca* (que por sinal teve apenas um número!) teria inaugurado o fenômeno das revistas nos anos 70, mas em meio a alguns percalços, como a morte de um de seus idealizadores, Torquato Neto (o outro era Waly Salomão – que na época assinava, irreverente, “Waly Sailormoon” - falecido em maio de 2003) e com a falta de dinheiro, o que acabou por se resolver no ano de 1974, com o patrocínio da gravadora Polygram.

Waly Salomão foi um dos líderes dessa agitação cultural, e embora capitaneasse sua *Navilouca* a partir da Cidade Maravilhosa, era baiano de nascimento, como muitos dos cérebros e mãos que idealizaram e construíram o *frisson* cultural dos fins dos '60:

É da Bahia agora, a região cultural privilegiada por excelência, que surgem os principais líderes desse movimento: Glauber Rocha, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Wally Sailormoon, Rogério Duarte, Duda Machado, Antônio Risério e outros. (HOLLANDA, 1992: 66)

4

Tão exaltada quanto idealizada pelos poetas e intelectuais ligados aos CPCs – Centros Populares de Cultura - dos anos 60, com sua postura “revolucionária” e de orientação marxista. Sobre isso, vide capítulo 3.

Navilouca acabou dividindo, em fins de 1974, o cenário da poesia experimental visual com mais duas outras publicações do gênero: *Polem* (editada pelo baiano Duda Machado) e *Código* (revista "baiana da gema", como os grandes do tropicalismo). Outras se seguiram a estas: revistas como *Artéria*, *Poesia em Greve*, *Qorpo Estranho* (depois *Corpo Extranho*) e *Muda* - estas editadas em São Paulo, entre outras. Todas estas, de certa maneira, movidas pelo mesmo espírito de busca e experimentação além dos horizontes concretistas⁵, porém, inegavelmente partindo destes. Sobre esta "onipresença" concreta, ainda Heloísa Buarque de Hollanda:

Do debate pós-tropicalista vão estar participando ainda alguns dos principais integrantes da vanguarda concretista. Já em 68, Haroldo e Augusto de Campos entraram em contato com os compositores baianos, poetas e letristas do movimento tropicalista. Esse contato, que muitos consideram um mero "oportunismo" de uma vanguarda sem saídas, mostrou-se bem mais do que mera apropriação, um contato mutuamente proveitoso, no sentido de troca de informações e de um apoio "pedagógico" por parte dos concretistas, que assim forneceram elementos teóricos, permitindo aos compositores e poetas pensar sua produção e situá-la frente a outras manifestações e ao próprio processo cultural brasileiro. (HOLLANDA, 1992: 67)

E quem era o público destas revistas? Bom, poucos, mas aficionados... É importante ter em mente que a década de 70 tem como outra característica marcante o fato de ter sido palco de parte substancial da ditadura militar. Num período de liberdades vigiadas e algumas concedidas, participar de uma publicação coletiva independente significava ter a oportunidade de divulgar o próprio trabalho e o de outrem, mesmo que para um público pequeno - que embora seletivo (e por isso mesmo) possuía preocupações semelhantes. Na maior parte dos casos, o que se dava era quase um circuito fechado: poetas consumiam poetas, quase sempre longe das massas, que, parafraseando Oswald de Andrade (um dos

5

Embora a tríade concreta - Décio Pignatari, Haroldo e Augusto de Campos - tenha colaborado na maioria delas.

gurus póstumos dessa geração), ainda não podiam “comer dos biscoitos finos” que eles produziam. Não que esta situação se tenha alterado muito...

Algumas destas revistas se destacam por sua trajetória e atuação. Interessa a esta pesquisa em particular a trajetória da que ficou conhecida como *Código*.

Logo após a partir, *Código*², se não foi a revista de maior duração entre as que surgiram no período³, é a que maior fôlego teve no quesito número de volumes, chegando até à edição 12 (a revista acabou em 1993)! Tendo sido um dos principais veículos de divulgação de poesia de produção mais experimental da poesia brasileira, o foi sem nenhum paralelo no âmbito do gênero. Sua longevidade se deveu unicamente aos esforços e ao financiamento exclusivos do mesmo, editor e editor Eríthos Albino de Souza, figura importantíssima, responsável por manter o ambiente que foi o ambiente que *Código* criou nos anos 70. Compreender a *Código* obrigatoriamente passa por conhecê-lo.

Gratuito para distribuição em uma pequena loja e para estudantes, amigos e para qualquer Um Aluno, tendo sido desde logo um sucesso e chegou a completar de 12 números na poesia, e a alguns artigos sobre ela, escritos por Um Aluno para o *Alô* (que era o nome da publicação de sua época).

Para se ler uma parte do volume 2 da revista *ARTÉRIA* e de outros livros, veja o endereço: <http://www.unesp.br/arteira> e para se ler a publicação, veja o endereço: <http://www.unesp.br/publicacao>.

4

CÓDIGO-GOD-DOG-CODE: poema gráfico de 1973, da autoria de Augusto de Campos, é o ideograma-logotipo-logomarca sob o qual se começa a construir a história de uma das mais significativas publicações do gênero nos anos 70, a qual se estenderá até as duas décadas seguintes. Enviado ao editor da mesma, o mineiro/baiano Erthos Albino de Souza, acabou por dar nome à revista e servir de capa ao primeiro volume, de 1974 e, a partir do número 2, passa a figurar na segunda capa, depois se apresentando como logotipo dentro e fora da publicação. Este mesmo poema acabou integrando a famosa *Caixa Preta* de Augusto de Campos e Julio Plaza, de 1975.

Logotipos à parte, *Código*⁶, se não foi a revista de maior duração entre as que surgiram no período⁷, é a que maior fôlego teve no quesito número de volumes, chegando até à edição 12 (a revista acabou em 1990)!!! Tendo sido um dos principais veículos de divulgação de parte da produção mais experimental da poesia brasileira, o foi sem nenhum patrocínio ou coisa do gênero. Sua longevidade se deveu unicamente aos esforços e ao financiamento exclusivo do mecenas, colaborador e editor Erthos Albino de Souza, figura importantíssima, porém pouco estudada, deste que foi o ambiente das revistas dos anos 70. Compreender a *Código* obrigatoriamente passa por conhecê-lo.

6

Descobri esta publicação em uma conversa com o meu ex-professor, amigo e atual orientador Omar Khouri, tendo tido acesso logo em seguida à coleção completa de 12 números da mesma, e a alguns artigos sobre ela, escritos por Omar para um pequeno jornal de circulação em sua cidade natal.

7

Para se ter uma idéia, o volume 8 da revista ARTÉRIA está disponível hoje na Internet (<http://arteria8.net>), e pretende-se a publicação de novo número, desta vez impresso em gráfica.

5

Mas afinal, quais eram os Códigos da *Código*? Melhor dizendo: o que de fato ocupava as páginas de *Código*? De tudo um pouco do que era praxe constar em publicações dessa natureza: traduções (ou seria melhor dizer, junto com Haroldo de Campos, transcrições?), entrevistas com fazedores de arte do período, entre eles músicos e poetas (Haroldo de Campos e Caetano Veloso inclusos), ensaios memoráveis (Augusto de Campos em momento muito feliz de comunhão estético-espiritual com Anton Webern e João Gilberto!), projetos de artistas visuais ligados à vertente conceitual que se desenvolveu a partir dos anos 70 (como Julio Plaza e Regina Silveira) e até, vejam vocês, poemas! Tanto poemas ligados a uma estética mais “marginal”, despojada e coloquial, com um certo jeitão pós-hippie, quanto poemas de fatura “visivelmente” amparada pelas conquistas formais e teóricas da velha guarda histórica da poesia concreta. Ah, claro, também figuraram em *Código* (em menor número, é verdade) alguns poemas ditos “visuais” (que, aliás, merecerão certo destaque nesta pesquisa)⁸.

8

Diga-se de passagem, os meus preferidos - se é que me é dado o direito de emitir aqui opiniões pessoais!

6

E no que diz respeito diretamente a mim e à minha relação com este tema, entrei em contato com os assuntos "poesia experimental" e "poesia visual" pela primeira vez em 1997, quando tive a oportunidade de cursar a disciplina "Poética e Criação de Textos", na ocasião de minha graduação em Educação Artística, no Instituto de Artes da UNESP, onde conheci o hoje amigo e na época professor Omar Khouiri.

Mais tarde, em 2002, muito oportunamente trabalhei como educador no já histórico e memorável ciclo de exposições "Arte Concreta Paulista", realizados no Centro Universitário MariAntonia, unidade pertencente à USP, em que um dos módulos versava justamente sobre a pioneira revista *Noigandres* e os inícios da poesia intersemiótica brasileira, que acabaria por dar origem ao Movimento da Poesia Concreta. Tudo isso apenas levou-me a confirmar meu interesse e entusiasmo pelo assunto, fazendo-me, então, decidir por planejar minha pós-graduação de forma a que ela estivesse conectada a tudo isso, no sentido de me envolver mais profundamente com algo ligado a esse universo.

Mas uma dúvida persistia: **por onde** me ligar a esse universo afinal? A dúvida desapareceu quando descobri o "problema" da *Código*, e encontrei o "lugar ideal" por onde começar a minha futura vida acadêmica.



7

E o que esta pesquisa busca “decodificar”? Em linhas bem gerais, os objetivos desta pesquisa podem ser resumidos em alguns tópicos. Minhas principais indagações aparentemente estão respondidas no seguinte trecho que transcrevo abaixo:

Além de Navilouca – seu carro chefe – a sucessão de publicações do pós-tropicalismo, como *Pólem* (74), *Código* (75), *Corpo Extranho* (76) e *Muda* (77), demonstram sua continuidade como tendência viva na produção de hoje. (HOLLANDA, 1992: 81)

Será isso mesmo? Longe de mim desafiar a autoridade de uma *expert* como Heloísa, mas mesmo assim achei que seria relevante procurar e detalhar os argumentos que embasam essa afirmação, pelo menos no caso particular de *Código*. A partir daí, posso definir com mais precisão os objetivos desta pesquisa:

- a) Construir um pequeno panorama histórico da revista *Código* e de seu responsável, Erthos Albino de Souza;
- b) Entender a real importância e o papel que a revista *Código* desempenhou no cenário particular da poesia experimental dos anos 70, buscando também descobrir qual é a sua importância e relevância na compreensão do ambiente da poesia visual e experimental brasileira atual;
- c) Analisar e tecer algumas considerações sobre a obra poética de Erthos Albino de Souza - com destaque ao seu pioneiro trabalho com computadores - em comparação com as que ajudou a divulgar na revista *Código*;
- d) Analisar e avaliar *Código* e seus conteúdos em relação às outras publicações de mesma natureza do período, e talvez algumas mais atuais, gerando considerações e análises

críticas dos materiais que a constituíram, entre textos, ensaios, obras gráficas, plásticas e poemas publicados em suas páginas;

e) Selecionar e publicar neste trabalho uma pequena antologia poética baseada no material publicado em *Código*;

f) Começar a me especializar dentro do universo da poesia visual e intersemiótica, visando a continuação deste processo em pesquisas futuras.

E por que a Semiótica? Para elucidar essa questão, faço meus os argumentos da importante semiótica brasileira Lucie Santaella.

Chamando atenção para o papel lógico dos elementos que compõem qualquer processo de signos, visando evidenciar que a forma lógica desse processo pode variar como regra, que, todavia, sempre obedecerá aos princípios da semiótica de qualquer tipo de manifestação da linguagem, entre eles a língua: [...] O ponto crucial que precisamos apreender para pensar a semiótica, portanto, reside em a linguagem e parte do mundo que a define, da signo nos oferece. Que potência há em sempre potencializar, sempre produzir, assim como sempre limitar tanto no nível de suas especificidades poéticas, narrativas, epicas, líricas, etc. Se esse recurso é tão potente é porque não há nada que se lhe possa comparar em termos de abstração, e sua riqueza que não só pode funcionar através das regras que os fenômenos poéticos são, mas também fora de sua abstração. (SANTAELLA, 1992, 186-187) Os os signos são reais.

Mas a Semiótica não vem só: as ideias do crítico e poeta norte-americano Ezra Pound⁸, juntamente com as do filósofo norte-americano Ernst Fencl⁹, e o respeito da natureza do trabalho do poeta, e da poesia em si, já há muito me eram inspiradores, e agora vieram

Presenciar em sua obra "Código" uma importante, o "ABC da Literatura" (The ABC of Reading).

Concedo um seu trabalho sobre "Os Caracteres Tipográficos Clássicos como um Meio para a Poesia" Publicado no livro no contexto de estudos "Linguagem, Linguagem, Poesia, Linguagem" organizado por Instituto de Cultura.

8

O presente trabalho procurou valer-se de uma abordagem que se pautasse em um enfoque dialético. Algumas das principais ferramentas teóricas, utilizadas na análise dos poemas selecionados para este trabalho, foram as da Teoria Geral dos Signos (mais conhecida em nossos meios universitários como Semiótica), tal como entendida e desenvolvida pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce.

E por que a Semiótica? Para elucidar essa questão, faço meus os argumentos da importante semioticista brasileira Lucia Santaella:

Chamando atenção para o papel lógico dos elementos que compõem qualquer processo de semiose, pretendo evidenciar que a forma lógica desse processo pode servir como mapa, guia, bússola, roteiro orientador para a compreensão de **qualquer tipo de manifestação da linguagem**, entre elas a literária (...) O perfil peculiar, que processos sógnicos mais gerais apresentam, também pode ser esboçado a partir do roteiro que a definição de signo nos oferece. Daí podemos falar em semiose psicanalítica, semiose geológica, assim como semiose literária tanto no nível de suas especificidades: poética, narrativa, épica, lírica, etc. **Se esse roteiro é tão potente é porque não há nada que se lhe possa comparar em termos de abstração**, o que significa que ele só pode funcionar através dos inputs que os fenômenos postos sob seu exame têm de lhe oferecer. (SANTAELLA, 1992: 186-187) obs: os grifos são meus.

Mas a Semiótica não vem só: as idéias do crítico e poeta norte-americano Ezra Pound⁹, juntamente com as do filósofo norte-americano Ernest Fenollosa¹⁰, a respeito da natureza do trabalho do poeta, e da poesia em si, já há muito me eram inspiradoras, e agora vieram

9

Resumidas em sua obra "didática" mais importante, o "ABC da Literatura" (*The ABC of Reading*).

10

Contidas em seu histórico ensaio "Os Caracteres Tradicionais Chineses como um Meio para a Poesia". Publicado no Brasil na coletânea de ensaios "Ideograma: Lógica, Poesia, Linguagem", organizada por Haroldo de Campos.

comprovar sua importância como ferramentas para este trabalho. O lingüista russo Roman Jakobson e suas definições a respeito das funções da linguagem (entre elas os "fundamentos" da "função poética") também foi evocado, juntamente com a obra teórica (e poética, por que não?) dos poetas e intelectuais fundadores do Movimento da Poesia Concreta, os já históricos Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. Uma pesquisa que se ocupe de poesia de qualquer "orientação" não pode estar completa sem eles, principalmente uma que verse sobre a poesia experimental brasileira a partir dos anos 50 (como já visto anteriormente).

Segue abaixo a lista dos entrevistados:

1 - Omar Khouri (poeta, professor e artista gráfico)

questionário respondido e entrevista em áudio

2 - Ivan Campos (filósofo, professor e poeta)

gravado em mini-k7 e transcrito

3 - Alice Ruiz (poeta e tradutora)

gravado em mini-k7 e transcrito

4 - Augusto de Campos (poeta, teórico e ensaísta)

Esta parte da tese, gravada em microfilm e sobre o material, foi respondida a partir de uma publicação em uma revista, intitulada "O que é a poesia experimental?" que também é feita. Outros, respondidos por e-mail. Como resultado, a parte de poesia experimental, quando do pedido dos entrevistados — que desejavam falar sobre a poesia experimental — para responder a perguntas. Em alguns casos, não houve a possibilidade de fazer um entrevista normal, mas que foram diversas vezes, o que permitiu a conclusão desta tese com o material e dados legítimos.

9

No que concerne à coleta de dados, desenvolveu-se intensa pesquisa de campo, onde os principais instrumentos foram diversas entrevistas realizadas com alguns dos principais colaboradores de *Código*¹¹.

O critério utilizado para selecionar estes entrevistados não foi outro senão o fato de que eles colaboraram em um ou mais números da revista, participando por algum tempo da vida útil da publicação. Os que fogem a essa regra foram escolhidos por conta de sua proximidade com membros importantes da mesma, sendo portadores de informações valiosas sobre aqueles.

Segue abaixo a lista destes selecionados/entrevistados:

1 -Omar Khouiri (poeta, professor e artista gráfico)

questionário respondido e entregue em mãos;

2 - Ivan Campos (físico, professor e poeta)

gravada em mini-k7 e transcrita;

3 - Alice Ruiz(poeta e tradutora)

gravada em mini-k7 e transcrita;

4 - Augusto de Campos (poeta, tradutor e ensaísta)

11

Uma parte delas, gravadas em mini-cassete e depois transcritas, foi realizada a partir de uma pauta semi-estruturada, flexível o suficiente para se abrir a assuntos inesperados que viessem à baila. Outras, realizadas por e-mail, foram realizadas a partir de pautas previamente estruturadas, quando do pedido dos entrevistados – que desejavam mais tempo e privacidade para pensarem e responderem às perguntas). Em outros tantos casos, não houve a rigor uma entrevista, mas sim conversas informais das quais tomei diversas notas, e que passei a considerar como documentos e fontes legítimos.

questionário respondido e enviado por e-mail, além de uma série de conversas convertidas em anotações;

5 - Monica Costa (poeta e tradutora)

gravada em mini-k7 e transcrita;

6 - Lenora de Barros (poeta e artista visual)

gravada em mini-k7 e transcrita;

7 - Walnice Nogueira Galvão (intelectual e professora)

conversa convertida em anotações;

8 - Regina Silveira (artista visual e professora)

conversa convertida em anotações;

9 - Luciano Diniz Borges (poeta)

questionário respondido e enviado por e-mail;

10 - Carlos Ávila (poeta e jornalista)

questionário respondido e enviado por e-mail;

11 - Glauco Mattoso (poeta, letrista e produtor musical)

conversa convertida em anotações;

12 - Antonio Risério (poeta, tradutor, antropólogo e ensaísta)

depoimento escrito e enviado pelo correio;

Também fiz uso, durante o processo de pesquisa, de diversas fontes primárias (tais como os indispensáveis 12 números da *Código*), entre revistas da época, fotografias, cartas, etc. Outros procedimentos básicos foram executados para que se tomasse possível desenvolver o presente trabalho:

- a) O primeiro deles foi a devida exploração da bibliografia levantada, com o objetivo de coletar os primeiros subsídios teóricos,
- b) O segundo foi a continuação deste mesmo levantamento e leitura atenta de novos títulos encontrados durante o processo.

No transcorrer de toda esta pesquisa, as conversas com meu orientador foram absolutamente indispensáveis, no que concernia à tomada de decisões no desenvolvimento da mesma, na busca do melhor rumo a seguir.

10

E por que decifrar (este) *Código*? Razões não faltam. As mais imediatas e, com certeza, as mais relevantes justificativas seriam o ineditismo e a urgência: é fato não existirem estudos detalhados¹² a respeito da *Código*, nem sobre Erthos e sua obra como poeta visual e editor independente, apesar da inegável importância da mesma. O único rumor de que tenho notícia (cuja primeira fonte foi meu orientador, o professor Omar Khouri) é o de que Augusto de Campos, detentor de várias peças da obra poética de Erthos, intentaria publicar uma antologia¹³.

No que diz respeito a justificativas particulares (se é que estas se fazem mesmo necessárias), sou um entusiasta da poesia definida como “visual”, ou, de maneira mais exata, “intersemiótica”. Mais ainda, sou um entusiasta das iniciativas artísticas que cruzam a imagem com a palavra escrita, em que a imagem e a palavra são fundidas em um único produto artístico, onde não existam limites claros de onde começa uma e termina outra. Debruçar-me mais atentamente sobre uma das publicações mais significativas e menos estudadas no que concerne à recuperação da história da poesia experimental (o que inclui quase que obrigatoriamente a visual) no Brasil seria uma oportunidade única de melhor compreender uma questão que tanto me interessa.

12

Pelo menos até onde pude verificar, um único trabalho de iniciação científica, realizado por um aluno da UFSC.

13

Em conversa posterior com Augusto, pude confirmar o presente “boato”. Só isso se mostra como uma boa razão para que alguém se preste a fazê-lo.

11

Quanto à estrutura do trabalho, este está dividido em cinco capítulos:

o **primeiro** se ocupa mais detalhadamente da trajetória particular do editor de *Código*, Erthos Albino de Souza;

o **segundo** apresenta um breve histórico sobre o ambiente cultural e político de Salvador durante os anos 50, 60 e 70, e também sobre a trajetória da revista *Código*;

o **terceiro** descreve e traça considerações sobre o conteúdo dos 12 números da revista, incluindo aí comentários sobre alguns trabalhos selecionados;

o **quarto** ocupa-se em analisar separadamente a importante participação dos artistas visuais Regina Silveira e Julio Plaza na revista. Justifica-se tal opção pelo fato de que Regina e Julio são os dois únicos não-poetas a participarem desta publicação, o que torna o seu "caso" singular e digno de uma reflexão mais pormenorizada.

na **quinta** e última parte, traço minhas considerações finais a respeito do assunto.

Obs: A pequena antologia de *Código* e de Erthos Albino de Souza encontra-se distribuída pelas páginas do presente trabalho. Ao final de tudo, uma tabela de imagens indica a referência dos mesmos e a fonte de onde foram extraídos.

Primeira seção

Capítulo 1

O MINEIRO E A MÁQUINA ou O ENGENHEIRO DO ÓCIO DO FUTURO



Figura 2
ERTHOS ALBINO DE SOUZA
Sem Título
(monograma poético pessoal de Erthos Albino de Souza)

Para Erthos, a poesia tem futuro...

Luciano Diniz Borges

Primeiras Impressões

Coincidências Bi(bli)ográficas Não faz muito tempo, há uns poucos anos, tive o que eu chamo hoje de “um surto genealógico”: de uma hora para outra (coisas de adolescente...), decidi que precisava construir a “árvore” de minha família, em sua origem imigrantes poloneses vindos da região da Cracóvia¹⁴. Bom, o que eu tinha para começar é o que acabei de escrever na linha de cima: sabia que meus antepassados de quatro gerações atrás eram imigrantes da Polônia, mas era só...

Não era muito na verdade, mas já era alguma coisa. E por alguns dias nem tomei conhecimento das dificuldades que já estavam entre mim e meu objetivo, que abracei com um ingênuo desejo messiânico, como quem acredita poder redimir os pecados de alguém (no caso, de meus displicentes parentes, normalmente desinteressados de suas origens).

Minha bisavó foi a última na família a falar polonês. Ninguém se interessou em aprender o idioma e passá-lo às gerações seguintes, o que sempre foi uma enorme frustração para mim. Sobre ela e meu bisavô, ouvi desde sempre as mesmas poucas histórias e passagens de rota memória familiar, desde que me conheço como gente e tive interesse em perguntar sobre elas. As mesmas passagens curtas e nebulosas, os mesmos eventos empoeirados que a passagem do tempo e a demanda das novas gerações ainda não tinham totalmente apagado. Fotos, poucas. Apenas as do álbum de casamento de meus pais, e uma mísera “três-por-quatro” com o rosto já idoso e extremamente severo de minha

14

O grande orgulho dos mais velhos da família sempre foi o de serem da terra natal do atual pontífice, pois como bons descendentes de poloneses, eram todos católicos “beeem” romanos. Eram vizinhos de cidade inclusive! O Papa, de Chestokowa. Eles, como já contei, da Cracóvia.

bisavó, a velha Konceska (pronuncia-se "Kontcheska" - a velha "nona", como era chamada de maneira um tanto imprópria por meu pai, já que somos eslavos, e não italianos!)¹⁵

Minha busca por documentos foi quase nula. A única coisa que encontrei foi uma cópia em xerox da certidão de casamento de meus bisavós, certidão esta emitida por um cartório brasileiro, onde seus nomes já haviam sido lusificados: o provável *Parusz* metamorfoseado em *Paros*. Acabei tendo que engavetar (até hoje, diga-se de passagem...) meu projeto de redenção da memória familiar. Todos os outros documentos desapareceram, todas as evidências e relíquias foram pilhadas pelo tempo que os novos bebês exigiam. Sobraram apenas aqueles relatos repetidos sobre o velho casal *Parusz*, que me legaram a imagem lendária de meu bisavô como um homem leve e festivo, que se apressou em abandonar a casca polonesa puída e desbotada para assumir em si as cores da nova terra, quente e hospitaleira, e a de minha bisavó como uma mulher cinzenta e fechada, que jamais abandonou seu idioma natal¹⁶ e que escondeu até o último momento o câncer que a consumiu.

Mas por que estou escrevendo tudo isso aqui? O que minha experiência familiar tem a ver com tudo isso? Memórias dessa natureza cabem em um texto que se pretende científico?

15

Talvez *babuszka* (pronuncia-se "babuchka"), vovó em polonês, fosse mais indicado. Mas para os reticentes netos de minha bisavó, o idioma polonês sempre foi incômodo demais para ser aprendido, com sua sonoridade de "pedra rolando escada abaixo"! E depois, as reais origens acabam não interessando muito! Em São Paulo todo mundo pensa que é italiano!!!

16

Na falta de interlocutores humanos, ralhava em polonês com os enormes cães de guarda do sítio da família, hoje vendido - também o sítio não interessou a ninguém das gerações seguintes.

Talvez não caibam, mas ilustram bem o que venho sentindo desde que decidi procurar pelos espólios de Erthos Albino de Souza.

À Memória d'O Ilustre Desconhecido Erthos era para mim um ilustre desconhecido até que eu finalmente conhecesse *Código: A revista baiana* - talvez a última revista "de invenção" a seguir com o legado do concretismo histórico - revelou-me fragmentos de uma época em que seres fascinantes e um tanto misteriosos (entre eles o próprio Erthos) transitavam entre nós, onde a grande cena artística brasileira era "gestada" pela terceira vez na forma de "avatares" extremamente radicais¹⁷.

Tal como na busca por meus antepassados, sobre Erthos não encontrei muito mais do que poucos cacos, restos de uma memória que deveria ter sido reverenciada mas não foi. Restos (para os raros interessados) de uma imagem por antecipação fragmentada, curta e cheia de buracos, tão incompleta e lendária para mim quanto a de meus bisavós, sufocada pelo devir selvagem e predatório de seus descendentes: sempre os mesmos curtos relatos repetidos à exaustão, as mesmas poucas fontes citadas em outras tantas exíguas, quase nenhuma foto. Vasculhei a Internet toda e encontrei meia dúzia de *links*, e em cada um desses, *sites* com um parágrafo de referência no máximo. Por vezes, apenas o nome de Erthos aparecia em alguma frase solta...

17

A primeira foi quando de Anita, Tarsila, Oswald, Mário e dos outros pioneiros modernistas. A segunda foi quando do choque geométrico do concretismo e da revanche sensual do neoconcretismo. Mas, de qualquer maneira, foi com as células reprodutivas do modernismo, entre outras, que se formou no ventre cultural brasileiro a hoje tão festejada Tropicália, e esta também vem a gerar seus rebentos e "pós-rebentos"...

Mea Culpa? Talvez eu ainda não tenha encontrado todas as fontes disponíveis, ou as fontes “corretas”¹⁸, mas até onde sei, de fato pouco sobrou de sua memória¹⁹... **Memória.** Aqui, esta é uma palavra-chave. Em vários momentos dessa (quase) história, ela é a protagonista, mesmo quando é ausente ou invisível. Meu objetivo pois, neste texto, é justamente trazer à luz novamente aquilo que encontrei sobre a memória de um pioneiro.

18

De qualquer forma, minha busca prossegue, rumo - quem sabe - a um doutorado...

19

A única grande e generosa fonte da qual pude beber foi a das lembranças saudosas de seus antigos amigos e colaboradores, e elas serão aqui a grande base e o ponto de partida (vide introdução).

Erthos (?)

As Apresentações Necessárias Mas quem afinal de contas foi Erthos? Pioneiro em quê?

Só o seu nome já nos soa pouco usual aos ouvidos, como os nomes *porte-manteau*²⁰ nordestinos (pedindo licença do termo para Lewis Carroll), originalíssimos em suas peculiares grafias absurdamente americanizadas, com a característica profusão de k's, w's, th's, y's, h's e sh's, por vezes criados do choque e cruzamento de dois ou mais nomes comuns e banais.

Mas Erthos não era nordestino, embora seu nome nos cause essa primeira impressão: Erthos era mineiro. O nordeste só entrará em sua vida anos depois de seu nascimento, e será de lá que ele vai capitanear o seu pioneirismo silencioso de mineiro.

Um Rosto Triste no Retrato As fotos que encontrei me mostram um senhor de uns 50 ou 60 anos, magro e de óculos, usando uma camisa social de listras verticais (que o deixam ainda mais magro do que é!), calvo e de expressão entre contemplativa e contrariada. Sua imagem sugere que seja tímido, discreto e conservador, como cabe a um mineiro que se preze.

20

O termo *porte-manteau* significa, ao pé da letra, "cabide" em francês. O termo foi criado pelo escritor Lewis Carroll para definir seu processo de criar palavras novas a partir da fusão de palavras diferentes, por vezes de origens e idiomas distintos. O termo se popularizou em português na tradução "palavra-valise", e também é usado para descrever a técnica utilizada por James Joyce na composição de seu "Finnegan's Wake", similar à de Carroll.

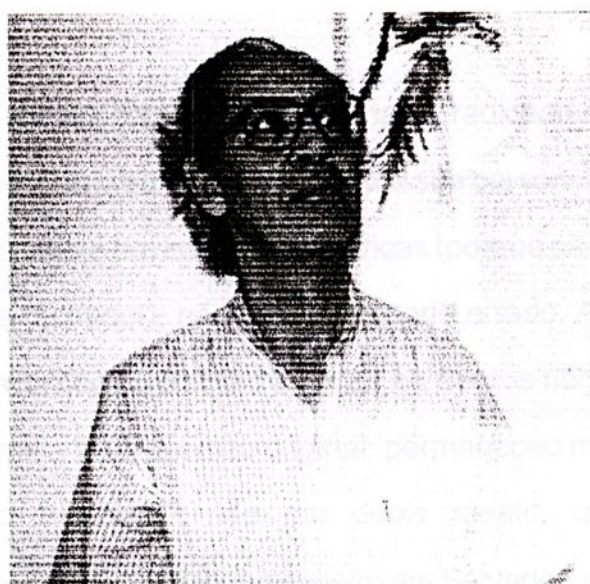


Figura 3
DÉCIO PIGNATARI
Erthos Albino de Souza



Figura 4
DÉCIO PIGNATARI
Décio Pignatari e Erthos Albino de Souza

Me lembrou Drummond, esse outro mineiro.

Mas Erthos já há muito estava fora de sua terra natal, radicado em Salvador, na Bahia. Mais tarde vim a descobrir que meu diagnóstico sobre sua personalidade, embora baseado em evidências circunstanciais e em imagens folclóricas (porque paulista sempre pensa que mineiro é conservador e fechado!), não estava de todo errado. As cores e os cheiros, o suor e os corpos embriagantes da Bahia de Todos os Santos não foram tão poderosos a ponto de fazê-lo esquecer a sua natureza original: permaneceu mineiro em Salvador, e o foi até morrer. Décio Pignatari²¹ não me deixa mentir, quando fala, em suas errâncias/memórias, que Erthos “continuou mineiro em Salvador, pouco se enraizando em praias, comida, rituais, música, arquitetura, gentes (PIGNATARI, 2000: 191)”. Ainda sobre a personalidade (e sobre os “amores”) de Erthos, fala Décio:

Amava os livros, não lê-los, em consequência: literatura sem literatura (...) Bibliófilo amador e errático, era um livro à procura de autor (todas as edições de Castro Alves, todas as edições de Euclides...); nunca pisou na região de Canudos ou leu “Os Sertões”. Fascinava-o a coisa em si, em que a informação pura - cultura! - tal como a luz, parecia sempre igual a si mesma, por numerosas e variadas que fossem as roupagens, nisto diferenciando-se, por exemplo, da partitura musical, dependente de execução e interpretação, objeto único sempre sujeito a variações entrópicas. E quanto mais avançava, por dever de ofício, na tecnologia computacional, mais se admirava ante as virtudes de síntese da palavra escrita, informação, informação em clonagem diferenciada, proto-design de todo design verbal, mais do que compacto, compactual, cérebro exterior compacto (PIGNATARI, 2000: 191 - 192).

Décio se mostra um pouco áspero, diria eu até maledicente, na imagem que nos apresenta aqui. Mas este é, ainda assim, um retrato vívido de quem conheceu e conviveu com o

21

Nascido em Jundiaí - SP. Poeta, semioticista, tradutor, romancista e professor universitário. Foi um dos fundadores históricos da Poesia Concreta no Brasil e no mundo, juntamente com os irmãos Augusto e Haroldo de Campos. Foi amigo pessoal de Erthos, e segundo depoimento de outro poeta amigo seu, Luciano Diniz Borges (2003), uma das pessoas com as quais ele mais gostava de conviver.

retratado. Um outro retrato, mais carinhoso e até mais revelador, foi-me entregue por um seu amigo de outros tempos, o baiano Antonio Risério²²:

Não sei muito bem como defini-lo pessoalmente. Magro, alto, o olho meio puxado sugerindo alguma ascendência indígena, ele era muito recolhido, muito monástico e muito solitário. Ao mesmo tempo, gostava de sair com a gente (eu, Caetano²³, Waly²⁴, etc). E não era apenas por interesse estético ou intelectual. Era amizade, também. Além disso, Erthos (...) se sentia muito mais à vontade com aquele bando de cabeludos malucos que não tinha preconceito contra nada, muito pelo contrário. Ele morria de rir com as maluquices e as frases de efeito do Waly. Ficava muito só, em casa, com a televisão ligada sem som, com seus gatos e lendo às vezes coisas totalmente surpreendentes, como a biografia de uma bailarina da corte de não me lembro que rei francês... Mas nos recebiam com alegria. Sabia Euclydes e Guimarães Rosa de cor e salteado. Amava arte abstrata. E foi um dos pioneiros (em escala mundial) da poesia computadorizada²⁵.

Erthos não foi simplesmente um fetichista "tarado" por livros enquanto objetos que são (como nos pode sugerir o retrato de Décio). Também não foi apenas um velho solteirão solitário cercado de gatos: com o seu desmedido amor pelos livros, Erthos era uma pessoa extremamente erudita (lia sim, e muito, não sendo apenas um colecionador compulsivo) e se não chegou a se tornar um intelectual profissional, de qualquer forma nada devia a seus colegas em tal condição.

Mas esses fragmentos de retrato nos poderão muito bem servir de bússola: cifradas neles

22

Nascido em Salvador - BA. Risério é desde a tenra juventude um ativista político, ligado a partidos de esquerda no Brasil. Além disso, é poeta, antropólogo e ensaísta.

23

Caetano Veloso, que dispensa maiores apresentações, é compositor e músico baiano.

24

Waly Salomão, poeta e intelectual baiano, foi uma das figuras-chave da poesia marginal e da cena do "desbunde", tanto no Rio de Janeiro quanto em Salvador.

25

Extraído de Depoimento de Antonio Risério, recebido via correio em 28 de junho de 2004.



Uma Quase-Biografia (Fragmentos Erthianos)

Um Mecenaz Concreto Nascido na cidade mineira de Ubá no ano de 1932, Erthos era apenas um ano mais velho que seu grande amigo Augusto de Campos²⁶. E embora pouco (ou nada) seja lembrado no que concerne a este e à sua obra, foi com sua ajuda (intelectual e financeira) que Augusto e os outros dois poetas das Perdizes conseguiram colocar muitos de seus inovadores projetos em prática.

Explico-me: Erthos mudou-se para a Bahia como engenheiro da Petrobrás (empresa que havia se estabelecido lá na década de 50 - e cuja influência mudaria para sempre a paisagem cultural de Salvador, ajudando a criar o mundo onde Erthos atuou²⁷), e com a boa renda que tinha (levando-se em consideração o fato de ter permanecido solteiro por toda a vida, dado ao seu temperamento naturalmente "eremítico"...²⁸) financiou (inteira ou parcialmente) edições de poemas e revistas de Augusto, Décio e Haroldo, participando também das pesquisas realizadas por eles para a "ressurreição" de certos nomes esquecidos da poesia brasileira, como o simbolista baiano Pedro Kilkerry, o romântico maranhense Sousândrade, além da musa antropofágica Patrícia Galvão, mais conhecida

26

Que junto com seu irmão Haroldo de Campos e o amigo Décio Pignatari, é conhecido como mentor intelectual e artífice da revolução que vinha a ser chamada de Poesia Concreta.

27

Este assunto será tratado com o destaque merecido no capítulo 2 desta dissertação.

28

Não consegui obter informações confiáveis sobre o que poderia ter sido a vida afetivo-amorosa de Erthos, e muito menos se ele chegou a ter uma companhia fixa, a qual talvez pudesse me ceder entrevista ou depoimento sobre ele. No lugar disso, apenas o já conhecido celibato de Erthos: alguns de seus antigos amigos, como a poeta Monica Costa (namorada de Risério na época das primeiras *Códigos*), afirmam que ele permaneceu só por toda a vida, sem ter mantido nenhum relacionamento importante ou duradouro.

como Pagu. Erthos chegou a financiar sozinho²⁹ a primeira edição da "Re/Visão de Sousândrade" e a 2ª. edição (comemorativa dos 20 anos) do "Poetamenos" de Augusto de Campos. Sobre esses episódios nos fala o próprio Augusto, em entrevista concedida a mim (via e-mail), em 2003:

Começamos a nos corresponder, pelos dados epistolares de que disponho no momento, em 1962. Ele me escreveu, tendo visto, se bem me lembro, o estudo que fizemos, eu e Haroldo, sobre Sousândrade, publicado no Correio Paulistano, página "Invenção", em 1960-1961. A seguir, começou a ajudar-me na pesquisa sobre Kilkerry, que eu já iniciava. Ele, em Salvador. Eu, em São Paulo. Era um grande pesquisador. Sem nos conhecer pessoalmente, enviou-nos um cheque para a primeira edição da RE/VISÃO DE SOUSÂNDRADE e outro para financiar a separata do INFERNO DE WALL STREET. Financiou, depois, muitos outros projetos.

E sobre esta aproximação com os decanos da poesia concreta paulista, comenta o próprio Erthos, na única entrevista que deu em vida, para o então jovem poeta mineiro Carlos Ávila - filho do poeta e especialista em Barroco Mineiro, o pesquisador Affonso Ávila - na década de 80:

Olha, é um negócio antigo. Eu me lembro que ainda estava na Escola de Engenharia e me interessava muito pelo Suplemento do "Jornal do Brasil". Aquele "Suplemento" eu acompanhava. Eu ficava entusiasmado com aquilo, achava interessante... Achava curioso aquele modo de escrever, tudo com letra minúscula, os nomes próprios... Não tinha aquela coisa acadêmica de pontuação, aquilo me chamou muito a atenção. Eu seguia, lia aquilo tudo, me interessava pela poesia concreta, mas ainda sem contato com ninguém (...) A minha ligação com eles foi principalmente por causa do Sousândrade. Quando eles publicaram aqueles primeiros artigos sobre o Sousândrade, me interessei muito, não sei explicar por quê. Uma coisa que até hoje eu já tentei entender, por que eu me interessei...

29

Augusto, em uma de nossas diversas conversas informais (acontecidas em sua casa, no bairro paulistano das Perdizes, no ano de 2003), contou-me que Erthos enviou-lhe, pelo correio, um cheque em branco assinado, para que fosse custeada finalmente a emperrada edição. E o fato, que me pareceu surpreendente quando o soube pela primeira vez, hoje já não me espanta mais: a generosidade extrema de Erthos e seu desprendimento, mais a fé absoluta e quase inexplicável em certos projetos artísticos e culturais dos quais pouco sabia (e que "encampava" completamente) confundem-se um pouco com suas excentricidades. De fato, era um mecenato raro e incondicional.

Aí eu me correspondi com eles. Foi mais ou menos quando saiu o primeiro número da revista "Invenção", que chegou na Bahia, por estranho que pareça. Eu comprei, e lá saía, parece, o endereço do Haroldo. Aí eu me correspondi com eles, dizendo que tinha muito interesse. A primeira correspondência que eu troquei com eles foi com o Haroldo, durante muito tempo e sempre sobre o Sousândrade. Aí comecei a fazer pesquisas, na Biblioteca Nacional, relacionando coisas sobre o Sousândrade. Depois, fiquei conhecendo o Pedro Xisto. O Haroldo disse que o Pedro Xisto ia à Bahia dar um curso sobre poesia concreta no Fórum Universitário, onde até o Kollreuter estava... Tenho até hoje o programa. Era curioso, era nos meses de férias, eles faziam o Fórum Universitário lá na Bahia. Eles relacionavam diversas ciências, artes, havia debates e eles convidavam pessoas famosas, Mário Schemberg, o Xisto, muita gente que não me lembro... E aí eu fui assistir às aulas do Pedro Xisto. Me apresentei a ele, me mostrei muito interessado, né? Aí ele me falou no problema do Kilkerry, dizendo que o Augusto estava muito interessado no Kilkerry e queria fazer umas pesquisas. O Xisto entrou em contato com as sobrinhas do Kilkerry, conseguiu uns manuscritos, e eu comecei a pesquisar as revistas e jornais da época. Aí comecei a me corresponder com Augusto, por causa do Pedro Kilkerry. Parece que nessa época o Haroldo tinha viajado... Aliás, quando saiu a "Re-Visão de Sousândrade", o Haroldo não estava no Brasil. O Augusto é que ficou sozinho fazendo a revisão e teve problemas sérios, o dinheiro não dava. Eles tiveram de recompor o livro todo porque ia ultrapassar o número de páginas, então deu um trabalho enorme. E Augusto estava sozinho, pois o Haroldo tinha ido para os Estados Unidos, parece...³⁰

Augusto estava sozinho em sua empreitada, mas não ficou por muito tempo. Pois dessa forma prosaica, quase por acaso, Erthos entrava em seu caminho e no caminho de seus projetos, auxiliando e financiando muitos deles à distância (com dinheiro do próprio bolso - é bom frisar novamente!), enviando pelo correio cheques em branco, mergulhando de cabeça em uma aventura intelectual cujas conseqüências são sentidas no Brasil até hoje. Depois dessas primeiras cartas, Erthos e Augusto (por conta de projetos que se tomaram comuns - de certa forma, *Código* foi um deles) manteriam uma longa correspondência, e Augusto passaria a ser o principal destinatário de Erthos, no lugar de Haroldo.

O Melhor dos Anfitriões Bibliófilo “de carteirinha”, colecionador de livros raros, Erthos também dava assessoria literária, bibliográfica e técnica a quem precisasse, e entre esses encontramos nomes como o já citado Augusto de Campos, mas também nomes como o da professora de Teoria Literária Walnice Nogueira Galvão, especialista na obra de Euclydes da Cunha³¹. O relato de Augusto (e o do próprio Erthos) começa a nos dar uma imagem da generosidade extrema dessa personagem, lembrada por todos os que procurei e que o conheceram como sendo a sua mais notória marca de personalidade, na frente de qualquer excentricidade ou temperamento solitário.

Pois Erthos (como já se pôde notar até aqui) dedicou-se com muito mais afinco a viabilizar o trabalho de seus companheiros poetas do que o seu³², e além disso, abria sua casa a quem quisesse ou precisasse. Augusto, na entrevista que me concedeu, contou da eterna disponibilidade de Erthos para receber os amigos, e mesmo os amigos de seus amigos, pessoas que às vezes nem conhecia, e hospedá-los em seus dois apartamentos em Salvador, um na Barra³³, outro na Pituba. Em conversa informal comigo (2003), a poeta

31

Um tanto paradoxalmente, Erthos manteve uma intensa relação de amizade com a uspiana Walnice (a USP é, até hoje, considerada uma espécie de “reduto anti-concreto” - o completo oposto da PUC-SP, universidade onde os Campos e Pignatari introduziram pela primeira vez a Semiótica Peirceana), dividindo com ela uma não menos paradoxal paixão pela obra *Os Sertões*, de Euclydes da Cunha. Parte de sua imensa biblioteca (depois de sua morte, parte dela foi comprada pelo milionário bibliófilo José Mindlin, a outra doada para algumas instituições que Erthos elegeu em vida) era composta por todas as edições desta obra, publicadas até a época. Também manteve uma grande coleção de obras de Guimarães Rosa, outra de suas grandes paixões.

32

Sim, porque Erthos era poeta, um poeta muito especial, de produção rara mas preciosa, e é nessa produção poética que mora sua principal contribuição à História da Arte no Brasil.

33

Em sua entrevista, Luciano Diniz Borges (2003) contou-me que o apartamento na Barra do Farol era usado principalmente para abrigar as bibliotecas de Erthos e seu acervo particular, que, segundo Monica Costa (2003), eram meticulosamente organizados - o que não deve causar surpresa, uma vez que Erthos adorava (mesmo) organizar documentos, bibliografias e outras tarefas “sacais” que causariam horror a qualquer outro mortal. Eis então uma de suas principais excentricidades...



paranaense Alice Ruiz³⁴ contou sobre a pequena temporada que passou hospedada no apartamento da Pituba, e sobre a extrema simpatia e hospitalidade com que foram recebidos, ela e Paulo Leminski³⁵, seu marido na época:

(...) Ah, então daí a gente foi pra Bahia no verão, em janeiro de 80, e ficamos hospedados no apartamento do Erthos lá em Pituba, e ele foi maravilhoso, um "gentleman", nos levou para conhecer vários lugares e a gente conversou sobre "n" coisas (...) Além de nos receber no apartamento dele (...) estava sempre atento ligando, perguntando se a gente tinha já algum programa, ia fazer alguma coisa, dizendo o que tinha na cidade: "Oiha, hoje tem show de não-sem-quem em tal lugar", sabe? Foi um anfitrião perfeito. E eu fiz aniversário lá, e no dia do meu aniversário ele chegou e disse: "Olha, faço questão de convidar vocês pra almoçar no dia do aniversário da Alice", e já chegou, não contente só em nos convidar para almoçar, com um presente lindo, uma toalha daquela renda do nordeste, uma toalha de mesa. Superbacana e ainda chegou com um presente! Foi de um bom gosto, de uma delicadeza! É isso, com o Erthos foi isso.³⁶

Roland de Azeredo Campos, físico, poeta e filho mais velho de Augusto de Campos, contou-me sobre um episódio, em 1979 (quando ainda era um estudante de Física), em que iria participar em João Pessoa de um congresso na Universidade Federal da Paraíba, quando Erthos se propôs generosamente a hospedá-lo durante os três ou quatro dias em que precisou ficar em Salvador. Sobre Erthos, ele me escreveu: "Tive a impressão de um

34

Nascida em Curitiba, Alice é poeta e tradutora especializada em haikai. Também realiza cursos, oficinas e palestras sobre o assunto em diversas cidades do país.

35

Nascido em Curitiba, Paulo foi poeta, tradutor e agitador cultural. Esteve diretamente envolvido com algumas revistas e jornais independentes dos anos 70 e 80 (como *Muda* e *Pólo Cultural - Inventiva*), tendo também participado com poemas e traduções de outras várias (*Código* inclusive). Importante haikaísta, traduziu peças da obra do poeta japonês Bashô.

36

Extraído de entrevista (gravada em mini-k7 e posteriormente transcrita) cedida em 16 de dezembro de 2003.



intelectual tão discreto quanto firme em seu propósito de divulgar a poesia de vanguarda, que ele próprio praticava com desenvoltura”³⁷.

Erthos, com sua desprendida natureza de mecenas, bancando com seus rendimentos pessoais a realização, edição e publicação de trabalhos e livros fundamentais do concretismo literário, foi também o editor e financiador exclusivo da histórica (mas também obscura) revista *Código* que, graças à independência financeira que o seu salário garantia, chegou até o 12º. número!³⁸ Editada em Salvador, de 1974 até 1990, teve colaboradores de peso, entre eles seu amigo Antonio Risério (editor e co-editor em alguns números), o trio concreto histórico (presente em quase todos os números), e os concretos “temporões”³⁹ Edgard Braga e Pedro Xisto⁴⁰, além de nomes como Caetano Veloso, Regina Silveira e

37

Entrevista cedida a mim por e-mail, em 14 de outubro de 2003.

38

Esse fato é uma raridade entre as chamadas “revistas de invenção” que floresceram nos ambientes urbanos no Brasil dos anos 70. Na maioria das vezes com apenas um, dois ou três números de vida, muitas delas foram custeadas à base de “vaquinhas” feitas por seus editores e colaboradores. Uma rara exceção é justamente a pioneira delas, *Navilouca*, editada no Rio de Janeiro por Waly Salomão e Torquato Neto, que quase não saiu por falta de dinheiro, mas acabou, por interfeência de Caetano Veloso, sendo patrocinada pela gravadora Polygram. De qualquer forma, teve um único número, caso também de *Pólem* e de outras. Sobre isso, ver a Introdução da presente dissertação.

39

O poeta alagoano Edgard Braga, obstetra por profissão, foi contemporâneo do primeiro modernismo brasileiro, tendo sido inclusive amigo de Oswald de Andrade. Experimentou vários estilos, porém, já idoso, interessou-se e passou a praticar a poesia concreta. Este episódio “concreto” logo seria substituído por outro, muito mais importante em sua trajetória, no qual desenvolveu seus célebres experimentos gestuais-caligráficos, de extrema beleza tanto plástica quanto poética. São justamente os trabalhos dessa sua última e mais radical fase que irão encantar e influenciar profundamente o trabalho de gerações posteriores de poetas, entre eles Tadeu Jungle, Walter Silveira e Arnaldo Antunes. Já o baiano Pedro Xisto, um dos difusores da poesia concreta no nordeste, foi adido cultural do Brasil no Japão, experiência que influenciaria profundamente sua obra. Toma-se pois um dos grandes haikaístas brasileiros, e também em seus poemas visuais é possível perceber essa influência da cultura e dos símbolos chineses e japoneses.

40

Em artigo publicado na revista *Código* 11 (1986), edição especial dedicada aos 30 anos do grupo Noigandres e da Poesia Concreta, Carlos Ávila afirma que Xisto e Braga podem, juntamente com Erthos, ser considerados a Terceira Geração da Poesia Concreta Brasileira, precedidos por Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald, este último um importantíssimo colaborador de *Código* - o número 7 da revista foi todo

Julio Plaza⁴¹, entre muitos outros. *Código*, extremamente refinada, graficamente impecável (como convinha a uma revista ligada diretamente ao legado concreto), viabilizou a publicação de trabalhos visuais e poemas de muitos dos grandes nomes de hoje, provenientes dos mais importantes centros urbanos do país, como São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e Salvador. Editada por um mineiro, baiana de nascimento e com cara de São Paulo, como a definiu o poeta Omar Khouri (2003), *Código* era antes de tudo um espaço de/da vanguarda, pois como já afirmou Roland Campos, Erthos era um defensor das posturas artísticas de vanguarda. E nem poderia ser diferente. Erthos, ele mesmo, era um poeta de vanguarda⁴², cujo principal instrumento (por força do ofício, como nos lembrou Pignatari e Risério em seus retratos literários) foi o computador.

dedicado à sua obra como tradutor de poesia.

41

Artistas visuais que sempre estiveram em forte conexão com a poesia de vanguarda brasileira, em especial a intersemiótica. Para mais detalhes sobre sua participação em *Código*, ver capítulo 4 desta dissertação.

42

Faz-se hora de uma pequena nota explicativa: tenho usado muito por aqui o termo "vanguarda", mais pelo peso simbólico que ele tem (o que poderá ficar mais claro no capítulo seguinte) do que por seu significado específico e restrito. Quem já leu o ensaio "Poesia e Modernidade: o Poema Pós-Utópico", de Haroldo de Campos, sabe que os grupos de jovens poetas que editaram as diversas revistas de invenção, durante os anos 70 e 80, não podem ser caracterizados como vanguardas "ao pé da letra", uma vez que não possuíam manifestos ou programas fixos a serem seguidos e defendidos por seus signatários (ao contrário do que foi o Grupo Ruptura, introdutor da Arte Concreta no Brasil dos anos 50, e do extinto Grupo Noigandres). No caso da "geração-código", e isso será melhor desenvolvido no capítulo 2, há uma clara reverência e um retomo deliberado a certas práticas e idéias da Poesia Concreta, mas isso está longe de ser um programa. Deve, na verdade, ser entendido como um paradigma a partir do qual esta geração de poetas escolheu trabalhar, sempre de maneira muito livre e individual, chegando a resultados bastante heterogêneos. E de mais a mais, havia também a fonte da contracultura e do desbunde da qual alguns beberam, por vezes ao mesmo tempo em que bebiam da fonte concreta. Mesmo Erthos, cronologicamente da mesma geração que os poetas concretos, partiu destes referenciais e desenvolveu uma obra muito própria, bem diferenciada da de seus contemporâneos.

Sobre Poesia e Computadores

Há Poesia na Timidez Repetimos: Erthos não era só um amante e financiador da boa poesia de vanguarda, como era também produtor de boa poesia de vanguarda! Espalhados em quantidade reduzida pelas páginas de vários números de *Código* estão alguns de seus principais poemas, sendo que ele também chegou a publicar em outras revistas *underground* da época, como a carioca *Polem* e as paulistas *Poesia em Greve*, *Corpo Extranho*, *Artéria* e *Atlas*.

Mas a verdade é que preferia publicar os poemas de outros⁴³. Tímido, poucos trabalhos seus vieram à luz por vontade própria - talvez fosse a sua natureza mineira ditando as regras...

De qualquer maneira, o pouco que nos chegou às mãos é o suficiente para perceber a qualidade de sua produção. Poeta verdadeiramente intersemiótico, seus poemas por vezes se aproximaram da linguagem do *design* gráfico e do mundo dos logotipos industriais. Bom exemplo disso é o poema "Logotipo para Augusto", publicado em 1981 na 3ª. capa de *Código 5* (edição especial dedicada aos 50 anos de Augusto de Campos). Mistura de

43

Praticamente tudo o que se pode encontrar da obra poética de Erthos é o que está publicado nas extintas revistas de invenção - que além de tudo são extremamente raras, uma vez que tinham edições pequenas e eram em sua maioria distribuídas dentro da própria comunidade poética. Pois muito embora isso possa parecer contraditório ou até mesmo excêntrico (e Erthos era por vezes bastante excêntrico...), ele só ajudou a publicar livros de outras pessoas (mormente Augusto de Campos e os outros concretos), deixando de lado o projeto de organizar e publicar a própria obra. Alguns de seus poemas (por vezes já publicados em alguma revista) tiveram pequenas edições autônomas, mais raras ainda de se encontrar. Outros, tiveram pequenas tiragens artesanais, exatamente como a coisa mais próxima de um volume que Erthos produziu em vida: uma seleção de trabalhos seus reunidos sobre o título de "Musa Speculatrix". Este trabalho chegou a incluir alguns poemas-objeto, e foi dado de presente apenas a uns poucos e bons amigos, como Antonio Risério e Augusto de Campos. Eu mesmo ainda não tive o prazer de tê-lo em mãos.

logotipo (como o seu nome já indica) e monograma, este poema partilha de algo do espírito de outro “logopoema” fundamental, o já histórico “Código”, de Augusto de Campos⁴⁴.



Figura 5
ERTHOS ALBINO DE SOUZA
Logotipo para Augusto

Logopoemas ou Monogramas Poéticos⁴⁵ Erthos parecia gostar de homenagear as pessoas que admirava com esses “monogramas poéticos”, notórios em sua produção. O “Logotipo para Augusto” publicado em *Código* 5, por exemplo, é apenas um dos dois que criou para homenageá-lo. Aliás, homenagens e referências diretas a poetas e artistas que

44

O qual acabou por se transformar, um pouco por acaso, no logotipo da revista editada por Erthos, dando-lhe então o nome que ainda não tinha. Este episódio será melhor contado no capítulo seguinte.

45

Tanto um termo quanto outro (considerados aqui como sinônimos) são de minha responsabilidade, elaborados para dar conta de uma parte específica da obra poética de Erthos, como se poderá ver.

admirava são uma tônica em tudo o que produziu como poeta - este é um dado importante: as referências em seus poemas são sempre *aos outros*, nunca *a si mesmo*. Erthos sempre esteve muito longe de usar seu trabalho como uma forma de autobiografia (pelo menos explicitamente).

Em *Artéria 5*, revista editada pelos poetas Omar Khouri e Paulo Miranda, participou com um outro poema-homenagem, desta vez a Caetano Veloso: um poema intersemiótico composto da imagem de uma pena de pavão, cuja configuração escrevia as iniciais do nome de Caetano Veloso: as letras C e V. Chamou este mesmo trabalho de "Readymade para Caetano", traindo uma importante referência para a compreensão de seu trabalho: Marcel Duchamp e a apropriação "indébita" de elementos diversos, elementos mínimos⁴⁶. Ainda sobre esta prática dos "logopoemas" ou "monogramas poéticos", Omar Khouri (2003) nos lembra que Erthos "possuía um senso gráfico aguçado, o que lhe rendia resultados muito bons quando criava 'logos' a partir de nomes de pessoas, assim como descobertas interessantes dentro do que chamamos 'jogos gráficos'"⁴⁷.

Outro poema desse tipo, digno de nota, é "Cygnus", capa de *Código 2*, onde Erthos brinca com a ambigüidade existente entre as palavras *signum* e *cygnus* (respectivamente marca, e cisne em latim), quando nomeando um aparentemente estranho e belo símbolo gráfico, impresso em branco sobre fundo negro, incompreensível em uma primeira leitura, mas que em uma segunda visada mais atenta se revela como sendo a estilização de duas cabeças de cisne ligadas por um único bico.

46

Sobre isto, tratar-se-á mais à frente neste mesmo capítulo.

47

Extraído de entrevista cedida por Omar Khouri, redigida entre 27 a 31 de agosto de 2003.



Figura 6
ERTHOS ALBINO DE SOUZA
Readymade para Caetano

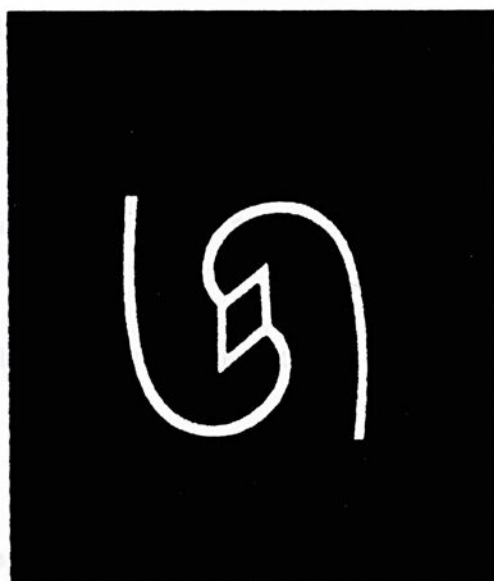


Figura 7
ERTHOS ALBINO DE SOUZA
Cygnus

Porém, a sua maior contribuição para a poesia de vanguarda em geral e para a poesia dita intersemiótica são seus experimentos com computadores, na criação do que ele mesmo chamou de “poemas de computador”. Erthos, juntamente com Waldemar Cordeiro (embora nem de longe tão lembrado quanto este), é considerado um dos pioneiros da arte por computador no Brasil e provavelmente o primeiro a se aventurar, conscientemente, em experimentos com a função poética da linguagem utilizando-se de máquinas dessa natureza, em uma época em que os poucos computadores existentes em território nacional ocupavam salas inteiras e estavam confinados em algumas poucas indústrias e universidades, no geral inacessíveis, tanto para o artista como para o poeta. Por tudo isso, foi em grande parte através de suas mãos que veio a nascer a primeira geração de “computadores-artistas” no Brasil.

Computadores-Artistas A trajetória desses “computadores artistas” e de seus “programadores-domadores” não chega a ser muito longa - o próprio instrumento “computador” como nós o entendemos hoje em dia, aliás, é recentíssimo. Mas a sua “juventude” não o impediu de ter um desenvolvimento totalmente vertiginoso, que desde então vem moldando praticamente toda a nossa experiência do viver.

Mas voltemos ao computador “com inclinações artísticas”: quando foi que tudo isso começou?

O “artista-computador” começou a atuar antes mesmo que o computador “em pessoa” existisse: foi através de seu antepassado tecnológico, o *ortenatur*, que as primeiras experiências com recursos computacionais foram realizadas por artistas:



As operações que compõem a linguagem do *ordenatur*, este antepassado mecânico do computador eletrônico, são: o cálculo de *probabilidade*; as operações *combinatórias*, com resultantes arbitrárias e resultantes reconhecidas como palavras significativas. O acaso e a previsibilidade são inerentes ao jogo do computador (...) Desde 1965, experiências isoladas com *ordeneur* estavam sendo realizadas por artistas alemães e norte-americanos. Mas o reconhecimento e a divulgação da dimensão artística das obras de computador ocorre com a manifestação pioneira *Cybernetic Serendipity* organizada por Max Bense e Jasja Reichardt em 1968 no IAC de Londres. Em seguida, no fim do mesmo ano, a mostra *Mind Extenders*, no Museum of Contemporary Crafts, em Nova York, também repercute (BELUZZO org, s/d: 32)

E em 1968 iniciou-se a promissora carreira artística das chamadas “máquinas de pensar”, inclusive aqui na *Terra Brasilis*: Waldemar Cordeiro⁴⁸, neste mesmo ano, em parceria com o engenheiro e físico Giorgio Moscati, pôde desenvolver diversos projetos com computadores, na Faculdade de Física da USP, criando os primeiros exemplares daquilo que veio a chamar de “arteônica”: imagens processadas e modificadas por programas específicos, normalmente tiradas do foto-jornalismo e da publicidade⁴⁹.

Os primeiros exemplares de “arteônica” realizados por Cordeiro e Moscati consistiram em alguns jogos de probabilidade com letras, e justamente por isso a primazia dos experimentos computadorizados com palavras deve ser considerada de Waldemar Cordeiro (de fato, o pioneiro absoluto no uso artístico dos recursos do computador no Brasil). A série “BEABÁ”, de 1968, atualmente encontra-se perdida. Mas temos algumas descrições dela:

48

Pintor, crítico e intelectual ítalo-brasileiro, extremamente atuante desde os anos 50. Veio a falecer em 1973, depois de re-estruturar completamente a graduação em Artes Plásticas da UNICAMP.

49

Trabalhos famosos, como o conhecido “A Mulher que não era B.B.”, foram produzidos nesse período: imagens construídas com seqüências lineares controladas de brancos e caracteres, incluindo sobreposição dos mesmos para a determinação de zonas claras e escuras da imagem, num processo que lembra, em seu resultado, a impressão de imagens fotográficas em jornais.

Os primeiros trabalhos realizados no domínio do novo instrumento foram os da série BEABÁ (...), em um IBM 360 da Faculdade de Física da USP, onde chega pelas mãos do Professor Mário Schenberg. Trata-se de uma combinação de 3 vogais e de 3 consoantes, gerando palavras ao acaso, calculando-se um índice de significação. A frequência do aparecimento de uma letra é proporcional àquele com que aparece no dicionário da língua portuguesa (...) Tudo calculado. A probabilidade das vogais e consoantes (ab, eb, ib, ob, ub); das consoantes e vogais (ba, be, bi, bo, bu); vogais, consoantes e vogais (aba, abe, abi, abo, abu); consoantes, vogais e consoantes (bab, beb., bib, bob, bub); 75% começam por consoantes; 25% começam por vogal; proporção de consoantes; proporção de vogais. O resultado é um caderno com 10 páginas impressas. (BELUZZO org, s/d: 31-32)

E qual era o objetivo desses "jogos"? No caso particular de Cordeiro, suas imagens produzidas por computador (em si notáveis, quando pensamos que estes computadores de então não deviam/podiam produzir imagens, mas produziam assim mesmo, graças à intervenção subversiva do artista!) eram uma continuação lógica de suas pesquisas com a abstração geométrica da fase heróica da Arte Concreta⁵⁰:

A arte computadorizada, enquanto metodologia, se identifica, em última análise, com as tendências da arte contemporânea chamadas, genericamente, "construtivas" e que visam à quantificação e à digitalização dos elementos da obra de arte (...) Na arte digital (dígito=número) a imagem é processada numericamente, alcançando um grau superior de precisão. Exemplos históricos são Seurat, o cubismo analítico, o suprematismo, o neoplasticismo, todo o construtivismo e a arte concreta. Na arte digital a grandeza física é representada por um número, em termos estatísticos probabilísticos que não excluem o recurso acaso (BELUZZO org: s/d - 145)

Eram, pois, a continuação da busca pelo elemento mínimo constitutivo da imagem, por métodos e meios de produção ligados mais intimamente ao universo tecnológico de sua/nossa época: a época da exatidão industrial e da reprodução em massa de imagens.⁵¹

50

Sua atuação na liderança do Grupo Ruptura, na década de 50, foi decisiva para a introdução do imaginário concreto na cultura brasileira, cuja fonte direta eram as idéias de Max Bill e da famosa Escola de Ulm.

51

O que ecoa Walter Benjamim e seu célebre ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", fundamental para que se possa compreender o impacto do novo ambiente tecnológico na produção e

(...) podemos afirmar, talvez dogmaticamente, que a arte digital corresponde mais satisfatoriamente aos problemas técnicos da demanda oriunda da evolução tecnológica e da situação cultural produzida pelo crescimento demográfico e pelo fenômeno dos grandes aglomerados urbanos (metrópoles e megalópoles), da diminuição das distâncias físicas e do desenvolvimento das telecomunicações (BELUZZO org: s/d - 145)

Esses “computadores dinossáuricos” (KHOURI, 2003), do tipo IBM 360, definitivamente nada tinham a ver com as “ultra-acessíveis” e “auto-didáticas” maquininhas que muitos de nós têm em casa. Para começar, as máquinas disponíveis no Brasil eram modelos onde o sistema de *input* era o dos antigos cartões perfurados (sistema de programação Fortrand) e o *output* era dado em metros e mais metros de folhas de papel contínuas, aquelas que tinham furinhos nas margens (as famosas, mas não saudosas, remalinas) para rodarem na máquina. Cds e monitores coloridos de alta definição eram, por assim dizer, ficção científica no Brasil da década de 60 e 70! O computador, naquela época, ainda não estava pronto para transcender a sua natureza primeira: a de fazedor de cálculos⁵², e nos idos anos 70, ele ainda se configurava como um gigantesco fazedor de contas. Não possuía ainda saída de dados em tela e muito menos algoritmos para geração de imagens, quiçá um monitor para tais imagens! Poucos indivíduos sabiam e/ou estavam habilitados a operá-los.

Porém, como já citado aqui, Erthos era engenheiro por profissão e funcionário da Petrobrás, empresa que possuía máquinas desse tipo: o computador era portanto a sua corriqueira máquina de trabalho. Se ele tivesse sido apenas mais um “engenheiro-padrão”,

distribuição de imagens - artísticas ou não, e de informações.

52

O computador de hoje evoluiu a partir da idéia, e posteriormente da invenção, da máquina de calcular, o que remonta aos ábacos romanos, que estão entre as primeiras calculadoras da História. Nossa palavra “cálculo” deriva de *calculus*, que por sua vez deriva de *calx* (mármore em latim), uma vez que as esferas dos primeiros ábacos romanos eram feitas desse material.

não teria feito com essas máquinas nada além daquilo que lhe fosse solicitado, nem nada além daquilo que fosse função “natural” das mesmas (fazer contas, pois, em quantidade e velocidade sobre-humanas, mas ainda assim, as velhas e boas quatro operações).

Mas Erthos não era apenas um engenheiro-padrão. Ao contrário, era também um engenheiro-poeta: dentro de sua cabeça conviviam o engenheiro de computação e o engenheiro de poesias, e estes se uniram com o objetivo por demais nobre de “enganar” o computador, para que este fosse poeta também, mas sem o saber.

De quando Erthos deu Alma à Máquina Mas como foi que alguém especializado e acostumado a encontrar soluções práticas e matemáticas para problemas industriais, passou a se ocupar com a subversão dos (seus) meios? Isso, só mesmo ele pode nos dizer:

A origem disso é curiosa: a minha primeira experiência em poesia de computador na realidade, não foi com computador. Foi o poema “Vogaláxia”, do Pedro Xisto. O Xisto fez um projeto de poema, com permutação de vogais e repetição. E ele me pediu para executar, porque eu era engenheiro e entendia disso. Então eu fui fazer e fiz aquilo na mão, na mão mesmo. É uma trabalhadeira, você tem que ter um cuidado tremendo. Na época eu não tinha condição de fazer no computador. Fiz assim mesmo e editei na Bahia, em 66. E o Xisto, quando esteve no Canadá, conheceu um professor que realizou um poema dele em computador, chamado “Babel”. Ele me mostrou aquilo e comecei a me interessar. Como eu estava trabalhando com computadores, comecei a fazer minhas pesquisas. Aí fiz, por exemplo, aquele poema “Mundo Livre”, do Haroldo, adaptando-o ao computador. Aquele que saiu na “Código” 1 (“Soneto Alfanumérico”), que também tinha aquele negócio de permutação. Quando o Augusto fez aquele “Colidouescapo”, que é uma junção de fragmentos de palavras, eu fiz em computador, com todas as combinações. Mande pra ele que achou interessante como pesquisa.⁵³



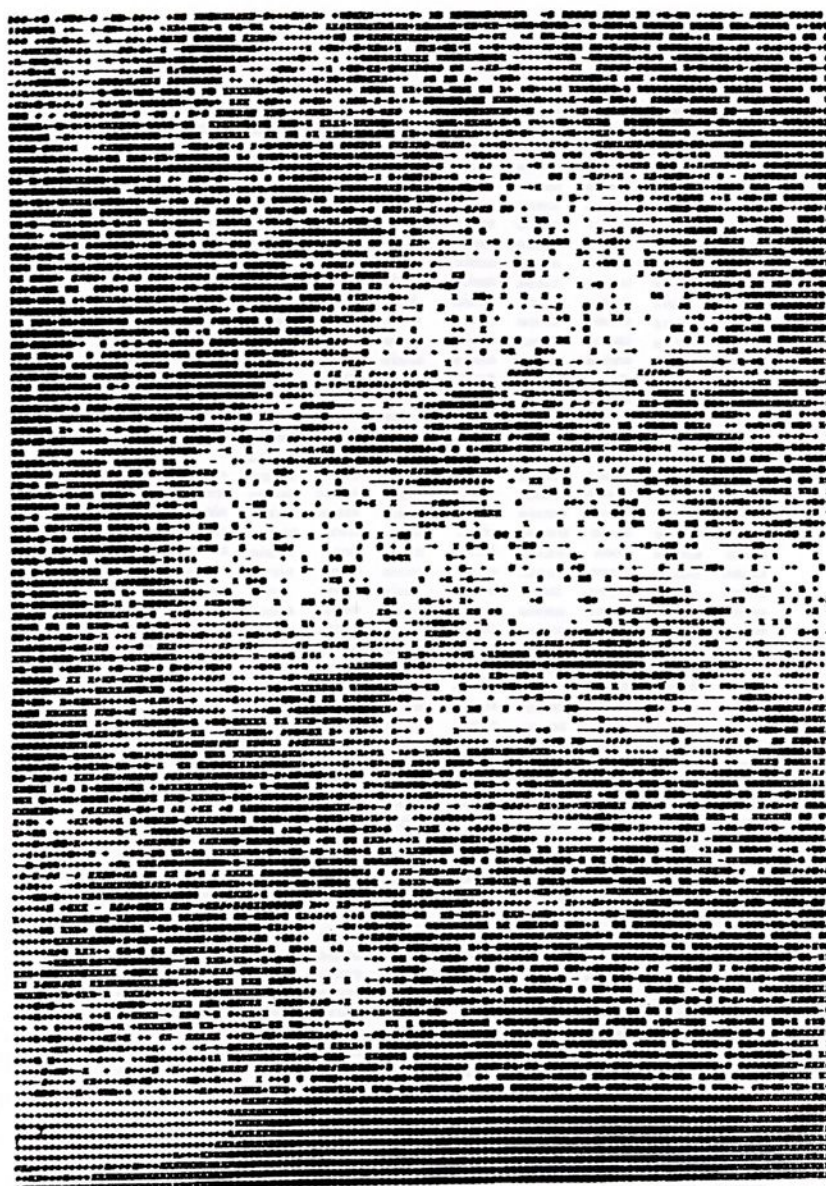


Figura 8

WALDEMAR CORDEIRO
A Mulher que não era B.B.

E uma vez indagado pela sua natureza, respondeu: "Sou Xisto, Erthos então passou a explorar as possibilidades de uma nova distribuição. Porém

que era tanta a necessidade de uma nova distribuição, que a proposta foi aceita.

Assim, o plano do empreendimento

foi o seguinte: a construção de uma fábrica de cimento, a instalação de uma

usina elétrica, a construção de uma estrada, a instalação de uma

usina de açúcar, a construção de uma usina de álcool, a construção de uma

usina de celulose, a construção de uma usina de papel, a construção de uma

usina de madeira, a construção de uma usina de carvão, a construção de uma

usina de petróleo, a construção de uma usina de gás, a construção de uma

usina de energia nuclear, a construção de uma usina de energia solar, a construção de uma

usina de energia eólica, a construção de uma usina de energia geotérmica, a construção de uma

usina de energia hidráulica, a construção de uma usina de energia térmica, a construção de uma

usina de energia atômica, a construção de uma usina de energia espacial, a construção de uma

usina de energia cósmica, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

usina de energia divina, a construção de uma usina de energia divina, a construção de uma

Figura 9
PEDRO XISTO E ERTHOS ALBINO DE SOUZA
Vogaláxia
(vista de uma das páginas)



E uma vez instigado pelos resultados “canadenses” de seu colega Xisto, Erthos então passou a explorar as possibilidades dos equipamentos que tinha à sua disposição. Poeta que era, tinha a sensibilidade para enxergar na máquina aquilo que ela poderia oferecer além do pragmático, o que pode ser percebido através de uma fala sua:

Outra experiência que fiz também (...) era a seguinte: eu, às vezes, escrevia cartas ou algum texto, e perfurava os cartões. Mas, na hora de imprimir, na impressora do computador, que é praticamente uma máquina de escrever, eu datilografava o texto e uma outra pessoa ia girando o papel. Umas letras apareciam em cima, outras em baixo, então ficava aquela coisa irregular. O computador permitia fazer isso: eu alimentava aqueles cartões mas soltava o papel, e o computador imprimia numa rapidez muito grande. Então, algumas palavras saíam pra cima, outras pra baixo... Tendo uma certa criatividade, você inventa mil coisas. É a mesma coisa com o xerox. Se você tiver uma máquina de xerox, faz mil experiências, mil invenções (...) Eu acho que qualquer máquina permite a você fazer muitas coisas, muitas experiências, não só criativamente como a nível de pesquisa também.⁵⁴

Pessoas como Erthos, estes criadores em confronto com os recursos tecnológicos próprios de sua época, na sua busca constante pelo potencial artístico dos mesmos, são defendidos com paixão pelo especialista em arte e tecnologia Arlindo Machado (2001), pois para este:

Só um verdadeiro criador (seja ele artista, engenheiro ou cientista) pode dar forma sensível às mutações que a sociedade industrial avançada está produzindo, tomando explícitas as novas relações (culturais, políticas, epistemológicas) que as máquinas eletrônicas introduzem, colocando-as agudamente em questão, de modo a dar consciência delas a uma humanidade demasiado excitada pelo frenesi dos vídeo games. Sem a intervenção desse imaginário radical, toda a energia crítica e criativa da (pós) modernidade permanece incubada e diluída no marasmo do tráfego cotidiano de bens culturais (MACHADO, 2001: 14).

E se é estranho pensar em Erthos como alguém “radical” depois de todos os depoimentos que coletei - dando sempre conta de um comportamento marcado por uma extrema gentileza, docilidade e discrição (quiça até um certo conservadorismo quanto a si mesmo⁵⁵), ao mesmo tempo não há como negar a ele, esse mesmo senhor gentil e educado, uma certa dose saudável de radicalidade⁵⁶.

55

Erthos era extremamente conservador em sua vida privada, mas isso não o impedia de ver com bons olhos todo o “desbunde” de seus jovens pupilos: a rotina lisérgica e de liberdade sexual dos jovens Risério, Monica Costa e outros. Em certa medida, Erthos até os incentivava a viverem essas experiências comportamentais, vendo isso como parte do processo criativo desses então jovens poetas e intelectuais em formação.

56

Segundo o Mini-Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001), radical é: 1. relativo a raiz ou a origem; 2. básico, fundamental; 3. distante do que é usual; 4. brusco, violento; 5. que exige destreza e coragem; 6. que retira todo o tecido ou órgão lesado; 7. quem é inflexível, extremado. Acredito que Erthos cumpre com folga alguns desses requisitos: buscando alternativas criativas nada usuais em um meio menos usual ainda, Erthos com certeza - além da destreza com que operou seus computadores - necessitou de uma certa dose de coragem para ousar tão longe para os padrões da época. Graças a isso, podemos afirmar sem medo de errar que ambos, o poeta e sua obra, tornaram-se fundamentais para a compreensão do desenvolvimento e da história da poesia e das artes visuais no Brasil.



Da Tumba de Mallarmé

Na Mallarmagem dos Calligrammas Depois de dedicar-se às suas primeiras experiências, adaptando poemas de outros autores, nasce o primeiro projeto original de Erthos com a "poesia de computador": a série intitulada "*Le Tombeau de Mallarmé*", de 1972⁵⁷:

Aí, "*Le Tombeau de Mallarmé*", que realmente foi o primeiro poema meu mesmo. Os outros eram adaptações de outros poemas, versões apenas para treinar a técnica. Depois o poema "*Vogaláxia*", do Xisto, eu também consegui fazer em computador. Fui dominando a técnica e fiz uma série de trabalhos. Muita coisa só mesmo experimental. Por exemplo: fiz uma série de variações com o retrato de Mallarmé, fazendo distorções, ampliando, aumentando uma dimensão, dando um sentido assim bem comprido numa dimensão, distorcendo, fazendo todas as variações possíveis.⁵⁸

É dessa mesma época também o seu mais célebre e conhecido poema: uma inventiva versão do poema "*Cidade*", de Augusto de Campos⁵⁹.

57

Publicada pela EDUSP em "*Mallarmé*", coletânea de ensaios e traduções da obra do célebre "poeta em greve", realizados pela tríade concreta histórica. A organização do volume também é de responsabilidade dos mesmos poetas.

58

Extraído de "*Com a Palavra, Erthos: Os novos Códigos e a Poesia*", entrevista de Erthos Albino de Souza para Carlos Ávila, publicada no suplemento cultural do jornal "*O Estado de Minas*", em 12/01/1983.

59

Esta versão configura-se em um cartão perfurado de computador, em preto, onde suas perfurações quadradas se apresentam em amarelo, como a paisagem noturna de uma grande cidade: no breu da noite a luz das janelas dos prédios em padrões confusos e ordenados a um só tempo. Desse poema mais se falará no capítulo 4 desta dissertação.



Figura 10
ERTHOS ALBINO DE SOUZA
Le Tombeau de Mallarmé (estágio 9)

Nesta série em homenagem ao poeta simbolista francês Stéphane Mallarmé⁶⁰, Erthos vai de encontro aos recursos então disponíveis do computador, para subvertê-los em favor da poesia de extração intersemiótica: trabalhando a partir de modelos conceituais matemáticos e físicos, desenvolveu técnicas de construção, desconstrução e dessemantização de textos, introduzindo nos corpos dos mesmos taxas controladas de “ruídos” e “brancos”, fazendo assim degenerarem-se mensagens previamente construídas. Na série “Mallarmé”, utilizou-se de um programa elaborado previamente para distribuição de temperaturas de fluídos em redes de tubulações. Dou a vez ao próprio Erthos, através da voz/escritura de Haroldo de Campos, para que estes nos expliquem o processo:

Erthos elaborou um programa sobre distribuição de temperaturas, cujo resultado visual evoca um “túmulo” ou uma “estela”. Alternando apenas um fator, os gráficos se tornavam diferentes, permitindo uma enorme variedade de soluções. “Obtive os gráficos - esclarece o autor - resolvendo um problema de Física que trata da distribuição de temperatura em uma tubulação de seção quadrada dentro de outra tubulação também quadrada. Na tubulação interna corre um fluido aquecido a uma determinada temperatura constante para cada gráfico. Na parte inferior temos uma temperatura de zero graus centígrados, que gradativamente se eleva no sentido vertical. Em uma das versões obtive temperaturas de 0, 20, 40, etc, até 200 graus centígrados, ocasião em que aparecem todas as letras do nome de Mallarmé, cada letra correspondendo a um range de temperatura (desde M igual a zero até E igual a 2000 graus centígrados). Pode-se assim conseguir um número quase infinito de gráficos, bastando considerar pequenas variações de temperatura. Se a variação fosse de 1 (um) grau, teríamos 201 gráficos diferentes” (CAMPOS et alli org, 1974: 13-14).

60

O simbolista francês Stéphane Mallarmé é, sem a menor sombra de dúvida, o nome mais importante no desenvolvimento da poesia com preocupações viso-espaciais. Autor dos célebres poemas “*L'Après-Midi d'un Faune*” e “*Un Coup De Dés Jamais N'Abolira L'Hasard*”, virá justamente com esse último abrir um universo de possibilidades aos poetas que lhe sucederão. O Movimento da Poesia Concreta o elege como um de seus mais importantes “precursores”, justamente por reconhecer as conseqüências sem volta desse poema para a modernidade: a incorporação dos recursos gráficos e tipográficos, mais o espaço virtual na página em branco. No caso específico de Erthos, Mallarmé e sua obra serão constantemente lembrados e referenciados em seus poemas, de uma maneira até insistente, fato que será comentado mais adiante nesse mesmo capítulo. De qualquer maneira, ainda se falará de Mallarmé nesta presente dissertação, em capítulos posteriores.

A série de imagens obtidas lembra em sua configuração o vaso sobre uma pequena coluna que enfeita o túmulo de Mallarmé na França, e embora se refira diretamente à memória do famoso "fauno do meio dia", poeta-pai do ilustre poema-constelação *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira L'Hasard*, na verdade seu resultado final parece estar muito mais aparentado aos não menos ilustres *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire.

Pois enquanto Mallarmé pretendeu gerar uma estrutura verbal/semântica que fosse dotada de um caráter tridimensional e recombinação⁶¹, Apollinaire, inspirado (de maneira um tanto equivocada) pelos ideogramas chineses⁶², "ilustra" os conteúdos de seus poemas com os próprios, configurando suas letras de forma que estas desenhem o tema do poema:

Menos frenéticos e mais organizados foram os *Calligrammes* de Apollinaire. Em um artigo denominado "*Devant l'ideogramme d'Apollinaire*" (...), esclarecia o poeta o sentido de seus experimentos (...). Logo de início reconhecia seu débito ao Futurismo. E, fato importante, era o primeiro a tentar dar uma explicação para o poema espacial por via do ideograma: "Digo ideograma porque, depois desta produção, não há mais dúvida de que certos escritos modernos tendem a penetrar na ideografia" (...) E prosseguia com lucidez: "o laço entre esses fragmentos não é mais o da lógica gramatical, mas o de uma lógica ideográfica que chega a uma ordem de disposição espacial totalmente contrária à da justaposição discursiva" (...) E, ainda, agudo: "Portanto, seguramente, nada de narração, dificilmente poema. Se quiserem: poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintático-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente" (CAMPOS et alli org, 1975: 21).

61

Que implodisse a ditadura linear esquerda/direita e cima/baixo da leitura/escritura das línguas ocidentais, utilizando-se para isso de fontes (tipos) de tamanhos diferentes, espaços em branco com função orgânica, estilhaçamento da sequência convencional das linhas do texto, embaralhando-as no espaço do papel, formando um desenho provisório que pode/deve se modificar na mente do leitor/fruidor durante a atualização do poema - durante o ato mesmo de sua leitura.

62

Guillaume Apollinaire foi poeta, crítico e dramaturgo. Transitou pelas vanguardas cubistas e surrealistas, sendo uma das figuras mais importantes e influentes do cenário artístico de Paris no início do século XX.

O Caligrama *La Cravate et le Montre* ("A Gravata e o Relógio") ilustra bem esse processo, onde as linhas são organizadas no intuito de imitar a forma geral desses objetos.

Porém, como já dito aqui, Apollinaire estava enganado: fazer de um conjunto de versos uma ilustração não o aproxima do espírito sintético-ideográfico, como ele mesmo o definiu. Quem entenderia antes de fato a tal revolução seria justamente Mallarmé, com suas explorações gráficas e combinatório-relacionais...



Figura 11
Rosto de Guillaume Apollinaire

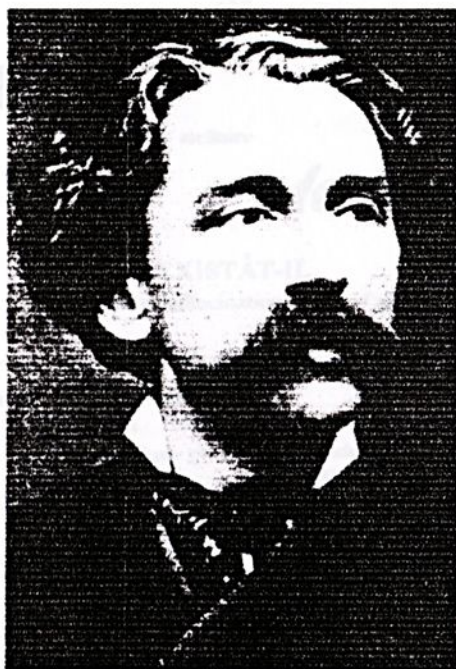


Figura 12
Rosto de Stéphane Mallarmé

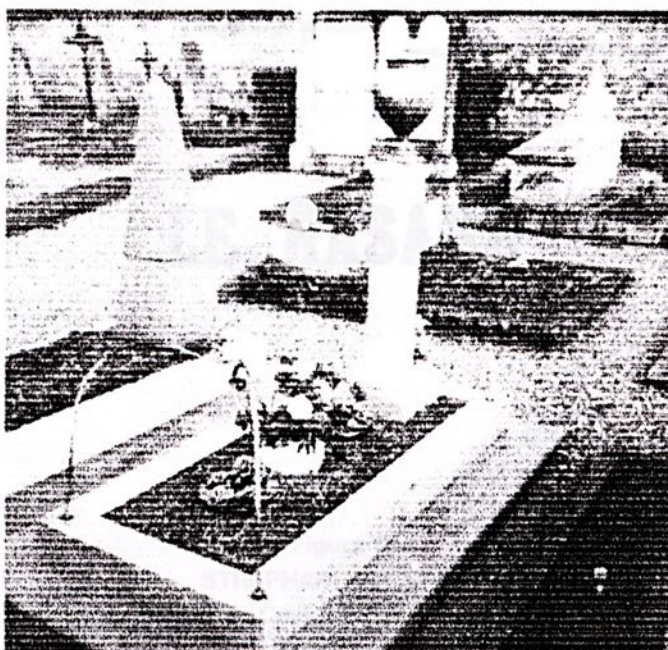


Figura 13
Vista do túmulo de Mallarmé

425

c'était

ison stellaire

le nombre

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇAT-IL ET CESSÂT-IL

soudain que né et clos quand apparut

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

ce serait

pire

non

davantage ni moins

mais autant indifféremment

LE HASARD

(Choit

la plume

Figura 14

STHEPHANE MALLARMÉ

Um trecho do poema Un Coup De Dés Jamais N'Abolira L'Hazard

Mallarmé... Mesmo estando aparentemente distantes de seus ritos, para Enríque (um concretista de 3ª geração), a referência (e reverência) a Stéphane Mallarmé era inevitável, uma vez que já na Terra da *La cravate et la montre* padecuma/olimpico concretista, lá estava ele, o crador "segundo Augusto de Campos" do concreto fundamental de "estruturas" aplicadas à poesia:

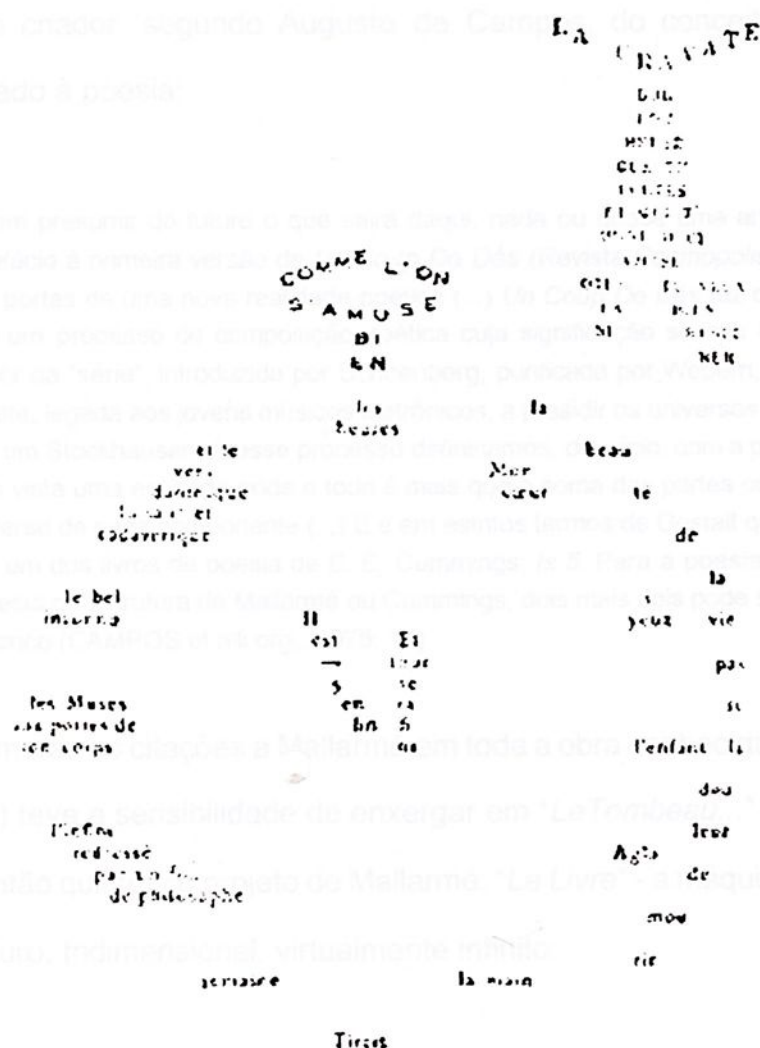


Figura 15
GUILLAUME APOLLINAIRE
La Cravate et la Montre

Mallarmé... Mesmo estando aparentemente distante de seus resultados, para Erthos (um concretista de 3ª. geração), a referência (e reverência) a Stéphane Mallarmé era inevitável, uma vez que já na Teoria da Poesia Concreta, figurando no paideuma/olimpico concretista, lá estava ele, o criador, segundo Augusto de Campos, do conceito fundamental de "estrutura" aplicado à poesia:

"Sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte", dizia Mallarmé no prefácio à primeira versão de *Un Coup De Dés* (Revista *Cosmopolis* - 1897), entreabrindo as portas de uma nova realidade poética (...) *Un Coup De Dés* fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se nos afigura comparável ao valor da "série", introduzida por Schoenberg, purificada por Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens músicos eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen. A esse processo definiríamos, de início, com a palavra *estrutura*, tendo em vista uma entidade onde o todo é mais que a soma das partes ou algo qualitativamente diverso de cada componente (...) E é em estritos termos de Gestalt que entendemos o título de um dos livros de poesia de E. E. Cummings: *Is 5*. Para a poesia, e em especial para a poesia de estrutura de Mallarmé ou Cummings, dois mais dois pode ser rigorosamente igual a cinco (CAMPOS et alli org., 1975: 17)

De fato, são inúmeras as citações a Mallarmé em toda a obra conhecida de Erthos. Arlindo Machado (2001) teve a sensibilidade de enxergar em "*Le Tombeau...*" uma alternativa de realização do então quimérico projeto de Mallarmé: "*Le Livre*" - a máquina de fazer versos, metalibro do futuro, tridimensional, virtualmente infinito:

O sonho de Mallarmé, perseguido durante toda a sua vida, era dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis; ou talvez uma máquina poética, que fizesse proliferar poemas inumeráveis; ou ainda um gerador de textos, impulsionado por um movimento próprio, no qual palavras e frases pudessem emergir, aglutinar-se, combinar-se em arranjos precisos, para depois desfazer-se, atomizar-se em busca de novas combinações. Esse livro - o *Livre* de Mallarmé - jamais pôde ser concluído (mas a um livro desses cabe a idéia de completude?), restando apenas como indícios do projeto, fragmentos, anotações esparsas, apontamentos quase ilegíveis (...) O *Livre* deveria ter uma forma móvel, seria mesmo um processo infinito de fazer-se e refazer-se, algo sem começo e sem fim, que apontaria continuamente para novas possibilidades de relações e horizontes de sugestões ainda não experimentados. Suas "páginas" (se é que

se pode chamar assim) não obedeceriam a uma ordem fixa, senão intercambiáveis e se deixariam permutar em todas as direções e sentidos, segundo certas leis de combinação que elas próprias, na sua procura do orgânico, engendrariam (...) Esse *Livre*, todavia, não é um sonho místico de um poeta delirante que perdeu o pé da realidade. Mallarmé apenas não tinha os meios de realizá-lo no século XIX. O máximo que ele pôde fazer foi o seu esboço, na forma de um todavia inaugural *Lance de Dados* (1897), esse poema-constelação que nega qualquer fatalidade estrutural do projeto de escritura e que, malgrado ainda suportado por um instrumento linear e hierarquizante como o livro, logra reinterpretar sob novos parâmetros a gramática, a sintaxe, a disposição gráfica, o sentido e a própria razão de ser do poema (MACHADO, 2001: 165-166)

Para Machado, Mallarmé, sem poder saber que o fazia, concebia a idéia do livro de poesias como um ambiente potencial, que se identifica com os programas de processamento de textos e outros sistemas computacionais, além de novos paradigmas de leitura, como o hipertexto:

Mas é seguramente com o computador que o sonho de Mallarmé parece poder finalmente converter-se em realidade. O Livre - quem diria? - é na verdade um algoritmo recombinatório. (MACHADO, 2001: 169)

Um dos trabalhos mais importantes de Erthos faz justamente uma citação direta ao *Livre*, o poema-objeto *Livre*, de 1973. Sobre ele, o próprio Erthos:

Finalmente consegui dar forma ao meu projeto de um poema usando apenas os brancos da página. Dei o título de LIVRE pela duplicidade de sentido, podendo ser livre de liberdade e livro em francês. Antes eu pensava dar o nome de E/OU (ou ET/OU em francês) mas acabei preferindo o outro por ser mais coerente com o poema e por lembrar o projeto de Mallarmé de *Le Livre*.⁶³

E mais ainda:

⁶³

Extraído de carta enviada por Erthos a Augusto de Campos, em 21 de maio de 1973.

Foi uma homenagem à Mallarmé. Eu furei exaustivamente os cartões, depois eu dobrei aquilo e fiz um pequeno livro, bem pequenininho, no tamanho do cartão. Para completar a coisa, eu citei alguns textos de Mallarmé, em que ele falava no NADA, no Vazio⁶⁴... Uma das coisas mais interessantes que fiz, mas quase impossível de reproduzir.⁶⁵

Outros tantos projetos de Erthos ligam-se a Mallarmé, por quem possuía uma admiração além do comum⁶⁶, mas, como pudemos perceber, suas ligações com o "poeta em greve" vão além da simples empatia: Erthos, com seus experimentos de computador, é o elo subsequente da corrente da poesia tecnológica, um predecessor legítimo da busca de Stéphane Mallarmé pelo *livre à venir*, o livro do futuro.

Essas citações de Mallarmé, na verdade duas frases, na terceira e quarta capas do poeminha-objeto, foram-lhe sugeridas por Augusto de Campos. São as seguintes: *...cela repose-t-il sur un instinct que, franchissant les intervalles littéraires, elle ait besoin tout à coup de se trouver face à face avec l'indicible on le Pur, la poésie sans les mots!*, e *...l'armature intellectuelle du poème de dissimule et - a lieu - tient dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier: significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer que les vers.*

Extraído de "Com a Palavra, Erthos: Os novos Códigos e a Poesia", entrevista de Erthos Albino de Souza para Carlos Ávila, publicada no suplemento cultural do jornal "O Estado de Minas", em 12/01/1983.

Para várias gerações de poetas de filiação construtiva, Mallarmé ainda é o grande patriarca.



Mais Poemas de Computador

Poemas em Série Erthos produziu mais peças poéticas através do computador, utilizando-se de processos semelhantes. Algumas delas foram publicadas em *Código*, outras em demais revistas já citadas. Uma série bastante conhecida é *Volat Irrevocabile Tempus* (O Tempo Irrevogável Voa)⁶⁷, publicada em 1988 na revista *Atlas (Almanak 88)*, que foi editada em São Paulo por Arnaldo Antunes, Walter Silveira e outros.

Utilizando procedimentos similares aos de Waldemar Cordeiro ao processar imagens, Erthos se apropria de uma fotografia da atriz francesa Brigitte Bardot, cuja imagem é reproduzida com caracteres de computador, para seguir sendo gradativamente deformada em cada nova página da série, entortada como se fosse uma frágil folha de papel celofane, até se tomar uma estrutura ondulada onde o rosto de Bardot já não pode mais nem ser adivinhado. Sobre esse poema, uma bela análise de José Luiz Valero de Figueiredo:

O poema é apresentado em sete quadros/fotogramas, um abaixo do outro, que vistos rapidamente em sequência produzem uma curta animação. Através do uso da própria tipografia oferecida pelo computador as imagens são construídas possibilitando - numa observação à distância - a visão do rosto da atriz Brigitte Bardot (ícone de beleza dos anos 60/70). As letras e sinais utilizados para a obtenção das gradações de cinza são os seguintes: M, H, Y, 9, 8, 6, 0, 1, -, *, .. Nos esforçamos na direção de obter algum significado especial por tais escolhas, porém em vão: aparentemente não há nada escondido por detrás da malha tipográfica (...) Embora, como afirmamos acima, os fotogramas produzem animação, a sintaxe do poema está em, pelo menos, duas ações: a primeira é a tessitura do macro e do micro, onde a aproximação provoca dissipação e a perda da foto e o afastamento permite a leitura quase fotográfica da atriz; a segunda, é obtida através do congelamento de cada fotograma onde a imagem é manipulada, num

67

Atualmente este mesmo poema encontra-se em uma nova versão (criada pelo webartista Fábio Oliveira). Repensado e adaptado para a Internet, encontra-se hoje publicado no site <http://artena8.net>, edição atual da já clássica revista paulistana de poesia experimental.

crescente, até a rarefação da percepção (...) O tempo irrevogável voa. Como num destacar/ destacar dos dias de um calendário/ de uma vida (FIGUEIREDO, 2003: 162)

Em *Código 10* publica a série "Samsara"⁶⁸, em homenagem ao *ex-beatle* John Lennon, onde uma roda⁶⁹ ou mandala⁷⁰, formada pelas letras do nome do cantor inglês, vai se tornando cada vez mais complexa a cada nova página, com o acréscimo de mais letras repetidas - como que a representar o ciclo infinito das vidas que ele viveu, vive ou viverá, e a acumulação do *karma*⁷¹ produzido nestas vidas (nossa única herança legada pela existência anterior para a existência vindoura). Já o poema "Leminiskata", dedicado a Paulo Leminski, foi publicado em *Código 12 - Artecência*, e lembra um fragmento de DNA extremamente ampliado, onde as proteínas são representadas não pelas letras G, T, A e C, mas sim pelas letras do nome de Leminski.

68

O termo *samsara* (roda da vida) refere-se, na religião budista, ao ciclo infinito de reencarnações ao qual todos os seres estão submetidos, até que consigam se desapegar totalmente da existência e dos desejos de qualquer natureza, numa anulação total do ego conhecida como *nirvana*, a qual cessaria o ciclo do *samsara*.

69

Lembra o leme, emblema universal do budismo: nele, os raios que se movem simbolizam a eterna impermanência e o fluxo constante dos fenômenos. O centro do leme, circular, permanece estável enquanto os raios se movem, simbolizando o ideal budista da serenidade e "quietude" da mente diante do fluxo ilusório do que convencionamos chamar "realidade".

70

Mandalas são diagramas circulares utilizados pelos budistas tibetanos como "ferramenta" para meditação. Uma técnica comum é justamente mirar fixamente uma mandala enquanto se medita.

71

Para os budistas, *karma* é o resultado "espiritual" de nossas ações (boas ou más), que levamos junto conosco de uma existência para outra, e que determina o tipo de vida que teremos em nossa próxima reencarnação. A acumulação de *karma* ruim levaria ao renascimento em uma existência "inferior", sendo que a cosmologia budista admite pelo menos seis mundos sensoriais onde é possível nascer. Do mais "baixo" ao mais "alto", são eles: o *Inferno* (mundo de sofrimento e desespero), o *Mundo dos Espectros Famintos* (mundo onde os seres são acometidos por desejos violentos e quase insaciáveis), o *Mundo dos Animais* (realidade dos desejos elementares, os instintos), o *Mundo dos Humanos* (o nosso), o *Mundo dos Asuras* (semi-deuses em constante batalha entre si) e o *Mundo dos Devas* (deuses, mas tão vulneráveis aos desejos e ilusões quanto os humanos).



Figura 16
ERTHOS ALBINO DE SOUZA
Volat Irrevocabile Tempus (estágio 4)

Source: João Carlos Lourenço (estágio 4)

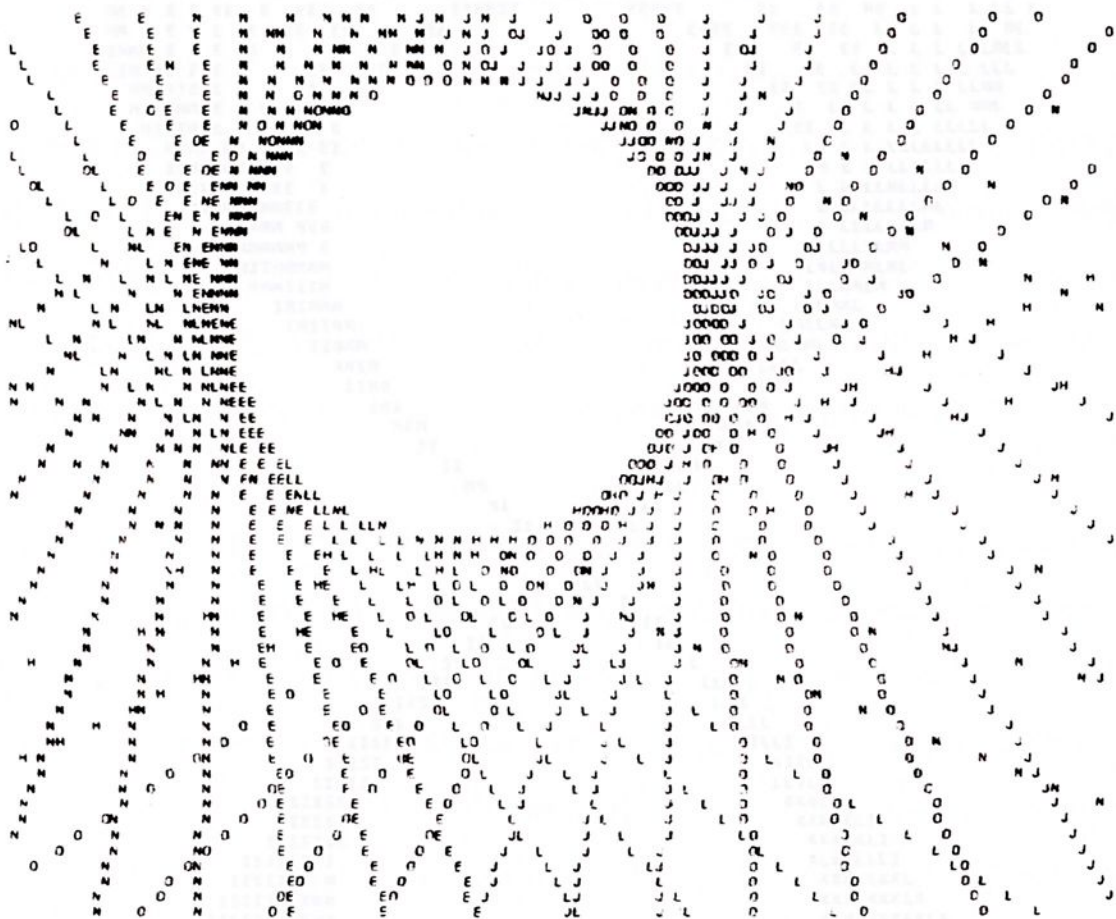


Figura 17
ERTHOS ALBINO DE SOUZA
Samsara - A John Lennon (estágio 4)

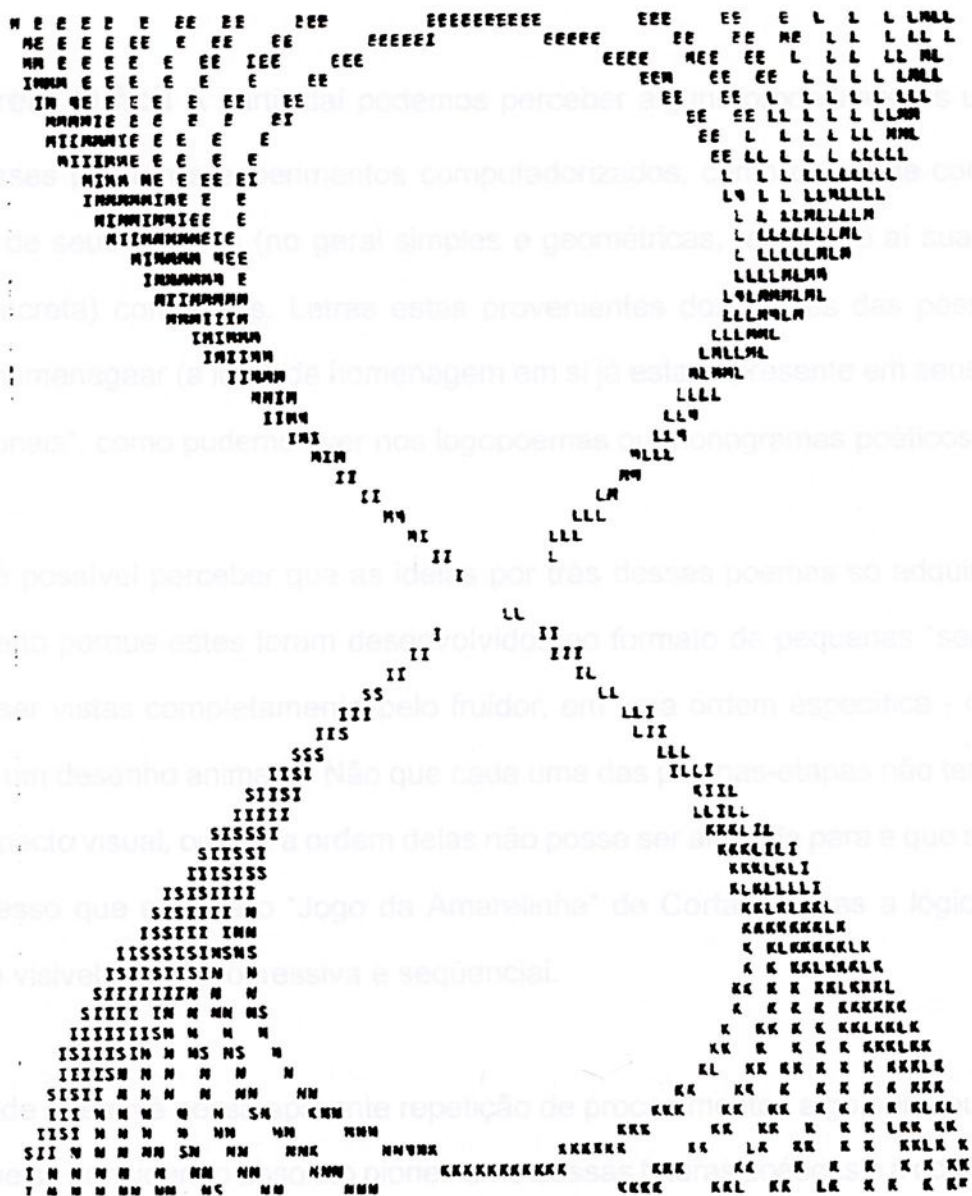


Figura 18
ERTHOS ALBINO DE SOUZA
Leminiskata (estágio 1)

Modus Operandi

Fácil porém Difícil A partir daí podemos perceber alguns procedimentos usuais de Erthos nesses primeiros experimentos computadorizados, como o fato de construir as estruturas de seus poemas (no geral simples e geométricas, revelando aí sua inegável filiação concreta) com letras. Letras estas provenientes dos nomes das pessoas que desejava homenagear (a idéia de homenagem em si já estava presente em seus poemas “convencionais”, como pudemos ver nos logopoemas ou monogramas poéticos).

Também é possível perceber que as idéias por trás desses poemas só adquiriram seu sentido pleno porque estes foram desenvolvidos no formato de pequenas “séries”, que precisam ser vistas completamente pelo fruidor, em uma ordem específica - como nas etapas de um desenho animado. Não que cada uma das páginas-etapas não tenha o seu próprio impacto visual, ou que a ordem delas não possa ser alterada para a que se deseje, num processo que ecoaria o “Jogo da Amarelinha” de Cortázar, mas a lógica dessas criações é visivelmente progressiva e seqüencial.

Mas se ilude quem vê nessa aparente repetição de procedimentos algo bobo ou pobre. É preciso que se considere o absoluto pioneirismo dessas faturas poéticas e a complexidade técnica que se esconde por trás de sua aparente simplicidade:

Bom, primeiro essas máquinas eram feitas pra calcular, não pra imprimir. Então você não tinha um programa processador de texto como a gente entende hoje. O mais simples pra você montar uma figura com caracteres de máquina de escrever, seria um processador de texto(...) Bom, não era assim. Essas máquinas sabiam interpretar algumas coisas, basicamente Algol e Fortrand (...) Normalmente as pessoas programavam ou em linguagem de máquina, linguagem de montagem, ou em Algol ou em Fortrand, que costumava ser o Fortrand II, depois o Fortrand IV (...) É, porque você tem que escrever um programa pra

imprimir cada linha. Você teria de usar uma instrução de impressão (...) Isso não te dá nem um pouco a idéia na verdade de como sair impresso, então você tem que fazer isso por ensaio e erro sucessivas vezes. Agora, acontecia o seguinte, o que você fazia era: produzia o *deck* de cartões, chegava no CPD e entregava pro operador, e o operador botava na fila, que significa dizer que possivelmente dali umas cinco ou seis horas o teu baralho de cartões iria passar. A hora que ele passasse ele ia produzir uma saída, que não necessariamente seria impressa na hora. Dali a algumas horas mais sairia a sua listagem, que ficaria em uma pilha à sua espera. Significa que existe um intervalo de 8 a 10 horas entre o momento que você mandou a listagem e o momento em que você vê a saída. A partir do momento em que você viu a saída, você muda o programa pra fazer a figura tender pra onde você quer, porque normalmente ela vai sair bem errada, dispersa em um primeiro momento, normalmente em impressora de 132 colunas com caracteres de máquina de escrever. O desafio era você "dobrar" a máquina, pra fazer com que ela faça uma coisa pra qual ela não tinha sido pensada pra fazer, mas especialmente é uma coisa que exigia uma paciência de Jó! (...) Poderia levar uma semana (...) Cada instrução é um cartão independente (...) A máquina lia um bloco, executava e liberava a memória, porque ela tinha muito pouca memória. Dependendo do tamanho do programa inclusive, ela não lia inteiro mesmo. Ela lia um trecho, executava esse trecho, parava, dava ordem pra leitura, lia mais cartões, e assim por diante.⁷²

Um trabalho pois, digamos, "hercúleo": cada linha do programa criado para gerar as imagens estava em um único cartão independente (e a máquina lia um cartão por vez, pertencentes a baralhos enormes!). Uma vez que - depois de toda a longa espera - a listagem saísse enfim, ainda teria de ser corrigida, e o programa alterado (o que significa refazer todos os cartões com instruções erradas, e fazer com que a máquina lesse novamente todo o baralho de cartões do programa corrigido!). Nessa "lida", séries como "*Le Tombeau...*", "*Samsara...*" e "*Volat...*", devem ter levado um semestre inteiro para serem concluídas, cada uma delas!!!!

Definitivamente, um trabalho para pessoas pacientes e, principalmente, visionárias...

72

Extraído da entrevista (gravada em mini-k7 e depois transcrita) de Ivan de Azeredo Campos (químico, poeta e tradutor), em 02/12/2003. Nos anos 70, Ivan trabalhou com computação, em máquinas similares às que Erthos teria trabalhado, tomando-se um especialista no assunto.



Esses poemas são, como direi, os “bisavós” das experiências atuais mais radicais no que concerne à poesia em meios tecnológicos e/ou computacionais. São o primeiro grande marco de uma história escrita por visionários: Augusto de Campos (da geração de Erthos, mas ainda em plena atividade com o seu *Macintosh*), Philadelpho Menezes, Eduardo Kac, Lenora de Barros, Arnaldo Antunes, André Vallias e outros são os continuadores de um legado que foi iniciado por um discreto senhor e seus cartões perfurados. Se Portugal teve Ernesto de Melo e Castro⁷³, nós tivemos Erthos Albino de Souza.

THE
DREAMDREAME
IS OVER

Erthos Albino de Souza

73

O português Ernesto de Melo e Castro é, em seu país, o grande nome da poesia que flerta com os meios tecnológicos. Foi também, nos anos 60, o introdutor da poesia concreta em Portugal, além de ser o grande pioneiro da videopoesia em escala mundial.

Lembrando o Fim da História

Delete Erthos faleceu no ano 2000, ainda em Salvador, já aposentado, de tudo e de todos: cessou suas atividades na Petrobrás, cessou suas atividades como poeta, cessou suas atividades como editor independente, cessando também a vida útil de *Código* no número 12, em 1990. André Luys de Todos os Sã'tos, poeta, artista gráfico e amigo próximo de Antonio Risério (como já referido aqui, co-editor de *Código* em diversos números), que então diagramava e produzia a revista, morre em um acidente de moto. Esse seria o pretexto para que *Código* morresse também, pois Erthos passou então a alegar que já não tinha ninguém que o ajudasse com a parte gráfica da revista (justo ele, um excelente artista gráfico). Em um outro episódio lamentável, um falso estudante-pesquisador o assaltou em seu próprio apartamento. Seu último projeto, editar o misterioso poeta Jaime Ovalle, permaneceu apenas projeto. Décio Pignatari lembra que, no final, a sua "solidão com gatos ficou pendulando entre Salvador e Ubá" (PIGNATARI, 2000: 193).

THE DREAMDREANDRE IS OVER

Erthos Albino de Souza

Figura 19
ERTHOS ALBINO DE SOUZA
The Dreamdreamdré Is Over

Em seu ocaso, o homem acostumado a lidar com máquinas de duradoura e gigantesca memória acaba por padecer daquele terrível mal que rouba dos homens justamente o que eles já têm de mais precário e oscilante desde o nascimento: sua própria memória (pois para que mais os homens criaram estas máquinas senão para isso: para serem um apêndice de metal e silício de sua frágil memória de carne e fantasmas...). No fim da vida, acometido pelo Mal de Alzheimer, já não se lembrava mais dos antigos amigos que com tanto prazer hospedou em sua casa ou auxiliou financeiramente.

No fim desta história sobre memória e ausência de memória, a metáfora, mais fato que metáfora, não poderia ser mais cruel e irônica: o homem dos computadores tem sua memória perdida (sumariamente deletada!), e os que os sucederam também. Mas o que foi perdido por alguém sempre pode ser encontrado por outrem, mesmo que por partes, e em pedaços...



Figura 20

EDGARD BRAGA

Nascimento da Poesia/Nascimento do Soneto

Mas eu me lembro da revista,

pois sempre por onde eu andei as pessoas faziam revistas

Monica Rodrigues da Costa

O Coração Negro...

Capítulo 2

O CÓDIGO DA HISTÓRIA e/ou A HISTÓRIA DE CÓDIGO

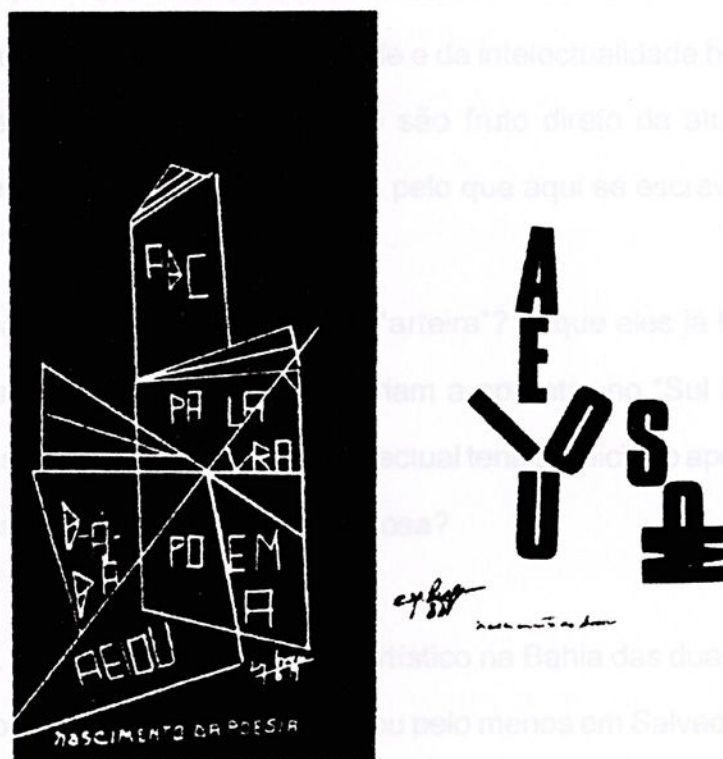


Figura 20

EDGARD BRAGA

Nascimento da Poesia/Nascimento do Som

Mas eu me lembro da revista,
pois sempre por onde eu andei as pessoas faziam revistas...

Monica Rodrigues da Costa

O Começo do Começo...

Bagagem Cultural O Tropicalismo não teria sido o que foi sem a presença de seus artífices nordestinos, instalados que estavam nos dois grandes centros urbanos brasileiros de ontem e de hoje⁷⁴. Sua intensa atividade cultural modificou os rumos da música, da moda, da poesia e dos costumes da juventude e da intelectualidade brasileiras, e algumas das mais importantes revistas de invenção são fruto direto da atuação destes jovens nordestinos⁷⁵. Bem, disso tudo, já sabíamos pelo que aqui se escreveu antes...

Mas qual era o *background* desta juventude "arteira"? O que eles já tinham "guardado na cabeça" afinal, antes de tudo aquilo que viriam a aprontar no "Sul Maravilha"? Ou este processo de "abastecimento" sensível e intelectual teria se iniciado apenas no contato com a Paulicéia Desvairada e a Cidade Maravilhosa?

Na verdade, não. O ambiente intelectual e artístico na Bahia das duas décadas anteriores ao apogeu da Tropicália (os anos 50 e 60) - ou pelo menos em Salvador, foi extremamente intenso. Mas esta afirmação em si não deve representar surpresa à ninguém: a cultura popular e folclórica na Bahia sempre foi forte e presente na vida de seus habitantes, que a cultivam e praticam com fervor ainda hoje, em plena era da americanização a todo

74

A saber: Rio de Janeiro e São Paulo, incontestavelmente as cidades mais importantes e cosmopolitas do país, portas de entrada do mundo no Brasil.

75

Vide *Navilouca*, sob a batuta de Waly Salomão, e *Pólem* sob o comando de Duda Machado, exemplos já citados anteriormente.

custo⁷⁶. O que deverá realmente causar espanto aos não-iniciados é saber que, em terra do Gantois, algo mais frutificou além da beleza negra dos orixás e de seus atabaques...

Do surpreendente caminho do Popular ao Erudito Pois é... Pensar em Bahia, para alguém do eixo Rio-São Paulo (mesmo depois do Tropicalismo e do Desbunde Carioca⁷⁷), quase sempre é pensar em lavagem do Bonfim, procissão de Nossa Senhora dos Navegantes, acarajés, carurus e aparentados. Ah, claro! Também se nos apresentam à mente, quase sempre, alguns (aqueles "mesmos") personagens dos romances de Jorge Amado - que no pesar da balança não oferecem muito mais ao repertório do não-baiano além dos folclorismos já citados, mais uma imagem do nativo de lá tão apimentada e quente quanto a dita culinária da terra.

Imagino que, inclusive (e principalmente!) para esta juventude criadora da qual tratamos aqui, isto tenha sido quase como uma "sina" a lhes confundir os objetivos, os projetos e a auto-imagem, posto que as políticas de incentivo à cultura por lá sempre se esforçaram em antever a visão deformada que os potenciais turistas de paragens mais ao sul - e mesmo de mais longe - acalentam da Bahia: situação mista de bola de neve e círculo vicioso, típica das políticas de turismo de qualquer lugar que dependa *demaís* do turismo.

Afirmo isto observando o pequeno universo nas páginas de *Código*: as referências a esta famigerada "cultura afro-baiana", tanto nos poemas quanto nos textos críticos que a

76

Mesmo que de forma "camuflada" ou "repaginada", na vivência de modelos culturais convertidos em produtos de apelo mercadológico, como no caso dos ritmos locais transformados em "médias fonográficas" de grande difusão popular (um bom exemplo disso é a dita "Axé Music" e seus subprodutos imediatos).

77

Carioca na geografia, mas em grande parte "nortista de espírito".

compõem, é mínima⁷⁸. Há, diria eu, um afastamento até deliberado dessas matrizes que, de mais a mais, estavam presentes em “todo” o resto da vida desses jovens criadores⁷⁹.

E o que pode parecer incrível para o não-baiano aconteceu: **houve uma alternativa à essas matrizes culturais pré-dadas!** Esta alternativa chamou-se Universidade Federal da Bahia, e seu idealizador e patrono histórico, o reitor Edgard Santos.



Figura 21
O Reitor Edgard Santos

⁷⁸

Este fato será comentado com mais vagar e detalhes mais à frente nesta dissertação, no capítulo 3.

⁷⁹

Nem sempre, é verdade: poetas como Luciano Diniz Borges e Antonio Risério se debruçaram criativa e criticamente sobre essa herança, sob uma perspectiva mais aberta, nutrida pelo “paideuma” concreto.

UFBA

Do Petróleo à Cátedra O advento da Petrobrás em terras baianas, na década de 50, gerou uma demanda de mão de obra especializada que teve de ser providenciada rapidamente. Em um primeiro momento, especialistas foram trazidos de outras partes do Brasil para integrar os quadros da empresa⁸⁰, mas novos profissionais da área de geologia, engenharia, entre outras, precisariam ser formados para atuarem no novo cenário que se formava. A rigor, este foi o motivo que levou o governo federal a implantar uma universidade na Bahia: a UFBA, ainda hoje uma das grandes instituições de ensino superior brasileiras, supriu o então mercado nascente com os profissionais tão desejados, mas também trouxe consigo as sementes cosmopolitas de um grande laboratório artístico e cultural, como a Bahia nunca havia visto antes⁸¹:

Entre as décadas de 1950-60, a Cidade da Bahia, ancorada em práticas culturais tradicionais, achou-se de repente sob um forte influxo de informações internacionais. Parte substancial delas vinha das vanguardas estético-intelectuais européias do período anterior à II Guerra Mundial, especialmente nas áreas de música, teatro, artes plásticas, arquitetura, dança e cinema. Em termos cinematográficos, aliás, a movimentação baiana era contemporânea da *nouvelle vague* francesa, quando Jean-Luc Godard e companheiros lançavam-se à aventura da criação de uma nova linguagem fílmica. Em termos extraestéticos, despontava a formação de uma consciência socioantropológica baiana, a partir da implantação do CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais), na Universidade. A produção universitária, os ateliês, o cineclubismo, os suplementos jornalísticos, etc., configuravam uma teia elétrica de signos, injetando dados e idéias novas no espaço cultural da província. O que significa que a Universidade, embora fosse um locus fundamental, nada tinha de farol solitário, "ilha da fantasia" ou *bunker* laboratorial de importância

80

No capítulo anterior, vimos que Erthos Albino de Souza fez parte desse cenário, mudando-se para Salvador para trabalhar como engenheiro e programador de computadores, justamente na Petrobrás.

81

Ainda que lá já existissem iniciativas culturais interessantes, voltadas para o mundo exterior à Bahia, como a cultura do cineclubismo da qual se nutriu Glauber Rocha.

duvidosa. Muito menos era o purgatório da pasmaceira, da preguiça mental mais remansosa, como nos dias de hoje, quando segue completamente alheia ao movimento da vida à sua volta. Pelo contrário, cidade e universidade não eram, naquele período, compartimentos estanques (RISÉRIO, 1995: 74-75)

O primeiro reitor da UFBA, o médico Edgard Santos, não era exatamente um homem de cultura elevada ou refinada. Conhecia aquilo que um membro de sua classe social - a elite "brancomestiça baiana" (RISÉRIO, 1995) dos anos 50 e 60 - deveria conhecer para poder conversar em uma roda de cavalheiros "civilizados", em recepções ou coquetéis de luxo. No quesito arte, tinha um gosto conservador, moldado pelos padrões dessa mesma elite à qual pertencia. Era praticamente um analfabeto no que concernia ao dia-a-dia das trocas simbólicas da cultura popular soteropolitana.

Mas o senhor Santos era um homem de visão.

Indicado para comandar a primeira grande instituição de ensino superior baiana, pensou alto. Desejava que sua gestão fosse lembrada pela ousadia e pela originalidade. E acabou por gravar seu nome na História por ter sido o homem que trouxe o pensamento europeu de vanguarda (em carne, osso e iniciativa!) para a Bahia: tendo sido fundada com o principal intuito de formar profissionais de áreas exatas, a UFBA acabou destacando-se por seus departamentos de humanidades e artes, graças às iniciativas pioneiras de seu primeiro reitor.

Um *Dream Team* para a UFBA Santos convidou uma série de profissionais europeus para fazerem parte do quadro de professores de sua universidade, entre eles a arquiteta italiana Lina Bo Bardi (e com ela o novo pensamento arquitetônico e a cultura do *design*), o músico e compositor alemão Hans Joachim Koellreutter, os músicos austríacos Ernst



Widmer e Walter Smetak (que traziam na mala consigo “coisas” como o atonalismo, o microtonalismo, o serialismo e a música concreto-eletrônica), além da bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka (mais o arcabouço de descobertas da dança moderna), do filósofo português Agostinho da Silva e do diretor de teatro Martim Gonçalves (e com ele o teatro épico e o método Stanislavski).

Esse *staff* de professores notáveis faria do ambiente universitário da UFBA um grande laboratório aberto de experiências estéticas radicais e de ponta - uma vez que estavam ligados e em franco diálogo com as tendências mais novas do período. Lina Bo Bardi foi a grande idealizadora e artífice maior da reforma e revitalização do Solar do Unhão, transformado por ela no Museu de Arte Moderna da Bahia que, no período - sem dinheiro e sem um acervo próprio - cumpriu a honrosa tarefa de informar a população local a respeito da arte nativa, brasileira e mundial, em exposições organizadas com obras emprestadas de outras instituições (entre elas o MASP), e mesmo com trabalhos de artesanato, num resgate da beleza dos produtos estéticos da cultura popular, sob o olhar construtivo do desenho industrial.

Já a segunda mulher notável dos primeiros anos da UFBA, Yanka Rudzka, foi convocada por Santos para uma não menos nobre missão: criar o primeiro bacharelado em Dança do Brasil (o curso continua suas atividades até hoje), que já nascia “moderno”, uma vez que Rudzka não era exatamente uma adepta da pedagogia da “ponta do pé”: trazendo sua bagagem experimental adquirida nos palcos da Europa, fez do bacharelado em Dança um curso voltado para as inovações coreográficas e técnicas do momento.



Em um outro campo das humanidades, menos artístico-prático e mais teórico-especulativo, temos Agostinho da Silva, filósofo ligado ainda e fortemente ao espírito do modernismo português, que acabou por se tornar o primeiro diretor do então recém-criado Centro de Estudos Afro-Orientais - iniciativa extremamente inovadora, se pensarmos que, apesar de estar imersa em um ambiente africaníssimo, a Bahia (ou a elite "educada" da Bahia) renegava e em grande medida ignorava (embora, para quem já esteve em Salvador isso pareça impossível!) essa rica herança "em processo"...

Já Koellreutter foi o responsável pelo histórico Seminário de Música da UFBA, promovendo debates e diversos concertos fundamentais: os programas desses espetáculos incluíam composições "contemporâneas", de autores como Schoenberg e Webern, entre outros. E se Lina responsabilizou-se pela re-alfabetização visual dos baianos, Koellreutter cumpriu a mesma tarefa no mundo dos sons. Basta dizer que entre os *habitués* desses concertos estavam os então muito jovens Caetano Veloso⁸³ e Maria Betânia, atentíssimos, ouvindo maravilhados toda uma miríade de novas possibilidades de organizações sonoras⁸⁴.

82

Curioso que tenha sido preciso que um estrangeiro se interessasse em entender e rever - com o devido distanciamento crítico - esse aspecto tão marcante do universo sócio-cultural baiano, para que só depois a "intelligentsia" local começasse a vencer seus preconceitos estupidamente europeizantes, e encarasse a simples e bela verdade de frente! Enfim, Agostinho não foi o único, diversos europeus (em destaque os franceses, vide Roger Bastide e Pierre Verger) se deixaram fascinar pela rica simbiose entre Brasil e África, e passaram a entender dela muito mais do que nós mesmos.

83

Caetano Veloso chegou a cursar Filosofia, mas abandonou o curso para dedicar-se integralmente à música.

84

Em artigo publicado em *Código 1*, Augusto de Campos teve a sensibilidade de aproximar criticamente os universos musicais algo minimalistas de Anton Webern e João Gilberto (este uma referência declarada de Caetano Veloso). De fato, Caetano conhecia ambos, e a ambos deve muito: pode-se dizer então que parte da paisagem musical do Tropicalismo começou a nascer ali, naquelas audições no velho Seminário...



Da Cátedra à Boemia Até aí, poderia se pensar que o ambiente universitário intenso que ali se formou estava restrito aos integrantes - professores e alunos - da universidade, mais alguns poucos iniciados e curiosos de plantão. E se assim tivesse ocorrido, talvez nada do que narrei até aqui, e o mais que narrarei adiante, tivesse se desenvolvido da maneira como estou contando.

Tenha sido por sorte, obra do destino, ou por conta do temperamento visionário e empreendedor de Edgard Santos, a UFBA acabou, em suas primeiras décadas, por entranhar-se profundamente na vida pública e boêmia da Bahia, alcançando uma "clientela" bem maior que a de seus jovens alunos matriculados. No fragmento citado acima, Antonio Risério nos chamou a atenção para a rede de trocas simbólicas formada pela universidade e por outros centros de difusão cultural pré-existentes, como os cineclubes e os suplementos culturais jornalísticos. Ainda sobre isso, uma outra análise, mais detalhada, de Risério:

Penso que essa circunstância da história da cultura na Bahia, embora possa vir a ser apreendida de um golpe de vista rápido e sintético, não será devidamente mapeada se não levamos em conta dois processos fundamentais - e simultâneos. De uma parte, aconteceu na Bahia, nos *fifties* baianos, algo que hoje em dia julgáramos impossível, ou mesmo impensável: o entrelaçamento da cultura boêmia e da cultura universitária. Raros são os que se referem ao período em foco sem mencionar, conjuntamente, coisas como o Anjo Azul, reduto estético-ético-intelectual da boemia algo existencialista de então, e a Escola de Teatro, por exemplo, onde Martim Gonçalves comandava - algo pioneiramente, no Brasil - ensaios brechtianos (...). É que não vigorava ali, naquele momento, o decreto estúpido da "incompatibilidade de gênios" entre a vagabundagem intelectual - o nomadismo criativo da inteligência notívaga - e a prática acadêmica. A inexistência de um *cordon sanitaire* entre o campus e a praça, a escola e a rua, a boate e o gabinete ou o ateliê e a praia, enqueceu e vitalizou o circuito diário de signos. Em resumo, nenhum *apartheid* simbólico atravancava a troca de experiências e a transfusão de discursos, para a fúria das sentinelas pré-mentais do reacionarismo, tão típicas do provincianismo da elite brancomestiça baiana. De outra parte, ocorreu na Bahia, nesses mesmos *fifties*, uma dialética entre a informação cosmopolita e a realidade antropológica local. Idéias vanguardistas, como as trazidas por Koellreuter e Lina Bardi, e teses excêntricas (no



melhor sentido da expressão), como as de Agostinho da Silva (...), desembarcaram então naquelas praias azuis, para circular entre as sombras do velho massapê escravista e o sol que faiscava na areia clara do litoral (RISÉRIO, 1995: 75-76).

As conseqüências desse processo *sui generis* não poderiam ter sido melhores e mais frutíferas:

(...) boa parte desse arsenal vinha do repertório configurado pelas experiências e reflexões da vanguarda estético-intelectual européia das primeiras décadas do século XX. Era a informação internacional de "primeiro grau", informação *nova*, numa circunstância ecoantropológica concreta, específica, nitidamente distinta, mesmo no âmbito do universo brasileiro de cultura. Daqui, dois outros processos se desdobraram. *Primo*: o repertório cosmopolita foi repassado para a juventude baiana, reforçando em alto grau o trabalho de baianos já sintonizados internacionalmente, a exemplo de Walter da Silveira, guru dos cineclubistas. *Secundo*: o olhar da vanguarda se encontrou com a realidade baiana, o que antropologizou mais ainda, até mesmo ao plano etnográfico, a postura vanguardista, incrementando a dialética dos dois pólos no espírito da juventude da Bahia. Com isso - o entrelaçamento cultural boemia/cultura universitária; a dialética entre o cosmopolita e o antropológico - , a cultura pública se fortaleceu. Experimentou um momento de desprovincianização e desrecalque. Ganhou riqueza e dinâmica. (RISÉRIO, 1995: 76).

A UFBA tornou-se um ambiente público em todos os sentidos, aberto a todos os potenciais interessados, fossem eles alunos ou não. Quando Caetano Veloso - então com os seus 18 anos - tornou-se freqüentador assíduo dos concertos promovidos por Koellreutter, este ainda não tinha se tomado aluno da universidade. Também Erthos Albino, na época já distante da idade de um universitário, freqüentava diversos eventos (tais como seminários e colóquios sobre poesia e literatura), promovidos pela instituição. Foi neles que conheceu poetas importantes como Pedro Xisto, de quem, mais tarde, tornaria-se amigo e colaborador⁸⁵.

85

Erthos conta esse episódio com Xisto na entrevista que cedeu à Carlos Ávila na década de 80, cujo trecho encontra-se transcrito no capítulo 1 dessa dissertação.



Inúmeros foram os notáveis que surgiram ao mundo através da benéfica influência do ambiente universitário da UFBA, e/ou que tiveram nela as bases fundamentais de sua formação. A lista é estelar e numerosa, mas apenas alguns nomes já darão conta de demonstrar sua importância: Caetano Veloso⁸⁶, Maria Betânia, Gilberto Gil, Gal Costa, Glauber Rocha, Othon Bastos e Antônio Pitanga, entre outros, passaram direta ou indiretamente pela UFBA ou por ela foram influenciados.

Daqui, pode-se afirmar sem medo de errar que esse primeiro momento soteropolitano - os *fifties* e *sixties*, como diz Risério (1995) - foram a base indispensável para a efervescência que viria depois, e que de tão efervescente transbordaria até o sudeste brasileiro. Foi esse mundo, preparado e em grande medida remodelado pelo furacão europeu e vanguardista da UFBA, que tornou *Código* possível. Some-se a isso a influência marcante e decisiva que a única vanguarda nacional autêntica (a poesia concreta) teve sobre essa geração, através da práxis de poetas como Clarival Valladares (o pioneiro concretista em terras baianas), Pedro Xisto e um pouco depois por Erthos Albino de Souza, além dos próprios concretos paulistas. Erthos, veremos mais adiante, atuou silenciosamente como um formador dessa geração, abrindo seu precioso acervo⁸⁷ particular para seus jovens e irrequietos amigos poetas, os quais se tomariam a alma e o ânimo do *Código* por vir...

86

Nos interessará particularmente a atuação de Caetano Veloso, guru dessa geração imediatamente posterior à sua, e que será uma ponte entre os jovens poetas de *Código* com o mundo além-Salvador, mormente o da poesia de vanguarda.

87

Uma coleção respeitável de livros e discos, entre outros artefatos raros...



Seventies

Dos 60 aos 70 e além... O cenário que se desenhou posteriormente a esse “Renascimento Baiano”, do qual acabamos de falar, em muito se assemelha ao das outras duas grandes metrópoles brasileiras, onde essa história teve reflexos: o grande denominador comum com certeza era a sombra escura do regime militar, mas nesse período também vêm à baila - com muita força e uma certa truculência - certas filosofias de resistência e grupos de esquerda, que deixarão marcas profundas na arena artística brasileira. A face mais conhecida disso são os antigos CPCs⁸⁸ dos anos 60, e sua imposição de uma prática artística submetida a um diálogo *artificial* e *artificioso*, com o que eles entendiam por “cultura popular”.

Mas voltando à Bahia - mais especificamente à Salvador, Luciano Diniz Borges⁸⁹ nos dá uma imagem curta mas reveladora daqueles anos posteriores à explosão da UFBA:

Nos anos 70, na Bahia, havia o radicalismo de esquerda que preconizava até o realismo socialista como única opção nas artes. E havia a direita, sem comentários. Entre ambos, como um fio indistinto, um espaço onde, entre um cochilo e outro da Censura Federal, se podia atuar na produção cultural. Foi talvez estimulante pelo medo que causava. Quando acabou a ditadura tudo ficou mais confuso. Não havia mais a divisão clara entre o bem

88

Os famigerados “Centros Populares de Cultura”: certos representantes outrora fervorosos das vanguardas construtivas brasileiras, nos idos anos 60, sofrendo de uma galopante e um tanto descabida crise de consciência, renegam seus experimentos anteriores em favor de uma nova-velha prática inspirada em cordéis e produtos culturais do gênero. Talvez o mais notório entre os desertores da vanguarda brasileira seja o festejado poeta-crítico maranhense-carioca Ferreira Gullar, ideólogo maior da primeira hora do Neoconcretismo carioca.

89

Poeta baiano, auxiliou Erthos Albino na edição de alguns dos números de *Código*, tendo também publicado alguns de seus poemas na revista em questão. Atualmente é funcionário da Empresa de Turismo do Estado da Bahia, a *Bahiatursa*.

(oposição ao regime militar) e o mal (militares, governo e cultura oficial). É maniqueísta, mas sim, era assim. Nesta época, anos 70, havia uma esquerda festiva que fazia muito barulho com pouquíssima substância artística ou política (...), que se arvorava o direito de julgar, condenar e executar a sentença⁹⁰.

Num “mundo” que havia vivido uma festa sem precedentes de experimentação e novidade, e que agora parecia sufocado por posturas neo-conservadoras ou absurdas censuras oficiais, nossos jovens protagonistas precisaram encontrar alternativas para tentar existir com o mínimo de dignidade artística e poética. Ceder às pressões ideologizantes e emburrecedoras da esquerda estava fora de cogitação. Alinhar-se com a arte aprovada pelos censores militares menos ainda. A solução, como nos contou Borges, era tentar atuar no espaço quase invisível entre uma realidade e outra: *Código* nasceu, viveu e morreu nesse interstício quase impercebido, e foi uma das saídas que estes jovens encontraram para religarem-se à realidade viva e pulsante e à liberdade estética das décadas anteriores. Foi uma tentativa (muito bem sucedida, diga-se de passagem...) de realinharem-se à prática da experimentação artística cujo compromisso maior ainda era com a arte em si mesma.

⁹⁰

Extraído de entrevista concedida via e-mail por Luciano Diniz Borges (2003)



Genealogia (s)

Juventude Transviada na Poesia Difícil acreditar que uma das, senão a mais importante revista independente da vanguarda poética em terras baianas (e por que não dizer brasileiras?) tenha em certa medida nascido dessas angústias e “pretensões”, digamos, juvenis!

Juvenis bem acima da média, é bom que se ressalte, mas ainda assim cronologicamente juvenis. *Código* foi alimentada portanto, desde seu nascedouro - assim como as guerras, com o “sangue dos jovens” (*muito* jovens aliás!) E deve sua ousadia e energia à essa fonte que parecia inesgotável, mas que acabou por secar (ou, para usar uma imagem menos dramática, *amadurecer*...) Porém, aquilo que parece ser uma excentricidade ou um charme a mais na trajetória dessa importante revista, revela-se em uma segunda olhada - mais atenta à história geral das revistas independentes da vanguarda literária e poética brasileiras - como algo que funcionava como uma espécie de “procedimento”, pelo menos dentro de uma certa linhagem poética, iniciada na São Paulo, nos anos 50...

Noigandres, o olor que afasta o tédio Misto de lema, grito de guerra, slogan e manifesto em miniatura, foi sob essa misteriosa palavra do extinto idioma provençal⁹¹ que veio a surgir aquela que pode ser considerada uma das primeiras revistas significativas do *avant-garde* literário brasileiro e, por tabela, o primeiro veículo independente de divulgação de uma certa linhagem “vanguardeira” da poesia brasileira.

91

Antepassado direto do idioma francês, é também conhecido como *langue d'oc* ou “languedoque” (nome dado em oposição ao de outro idioma corrente nas terras gaulesas nos séculos XII e XIII, o *langue d'oui*).

Mas bem antes de servir como escudo e brasão para um então quase desconhecido grupo de jovens poetas paulistas, o enigmático termo occitano tirou o sono do poeta imagista norte-americano Ezra Pound, e antes dele do eminente lingüista alemão e especialista em provençal Emil Lévy, episódio descrito em um trecho do Canto XX do livro de poemas *The Cantos*, de Ezra⁹²:

Noigandres! NOigandres!
Faz seis meses já
Toda noite, quando vou dormir, digo para mim mesmo:
Noigandres, eh, noigandres,
Mas que DIABO quer dizer isto!

(Tradução de Augusto de Campos)

O trecho em questão foi traduzido em conjunto pelos então jovens irmãos Haroldo e Augusto de Campos, mais o inseparável amigo destes, Décio Pignatari, e é o desfecho de uma pequena história-poema em que o então jovem Ezra Pound (interessado na poesia do trovador provençal do século XII, Arnault Daniel⁹³) depara-se durante a tradução de um de seus poemas-canção com a intrigante palavra - cuja origem e significado haviam aparentemente se perdido no tempo e no espaço.

92

Traduzido posteriormente no Brasil pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, e publicado sob o título de "Os Cantares de Ezra Pound", em 1960.

93

Arnault Daniel, o *miglior fabro* - como o chamava outro grande e fundamental *fabro*, o italiano Dante Alighieri, foi um dos mais importantes objetos das especulações estéticas e poéticas do grupo, principalmente de Augusto de Campos, que traduzirá canções trovadorescas não só de Daniel, o grande mestre do gênero, como também de outros seus contemporâneos, entre eles Raimbaut D'Aurenga.

Na esperança de obter alguma pista sobre a palavra *noigandres*⁹⁴, Pound viaja à Alemanha em busca de Emil Lévy, renomado especialista, pois, como Pound escreve nesse mesmo Canto XX, "se há alguém que sabe, esse alguém é o velho Lévy". Porém a única resposta que Lévy pôde lhe oferecer é esta: a que foi habilmente transformada em poesia pelo jovem Pound, preservando inclusive o sotaque alemão da fala do velho sábio⁹⁵.

O verso da canção trovadoresca de Arnault Daniel, ao se referir ao *L'olor de Noigandres*, estaria se reportando a um miraculoso perfume com o dom de nos proteger do tédio e da mesmice:

vermelho e verde e branco e blau,
vergel, vau, monte e vale eu vejo,
a voz das aves voa e soa
em doce acordo, dia e tarde;
então meu ser quer que eu cora o canto
de uma flor cujo fruto seja amor,
grão, alegria e *olor de noigandres*.

(Tradução de Augusto de Campos)⁹⁶

Acredito que não poderia ter sido escolhido nome melhor!!!

94

Hoje em dia parece haver um consenso entre os provençalistas de que a palavra *noigandres* seja fruto da corruptela de *enoi* (termo relacionado à palavra francesa *ennui*, significando "tédio") e *gandres* (termo relacionado ao verbo *gandir*, significando "proteger"). Outra hipótese é a de que se poderia traduzir a palavra como "noz-moscada".

95

Os jovens poetas concretos, em sua tradução do Canto, tiveram a preocupação de encontrar recursos capazes de reproduzir em português estas mesmas estilizações gráfico-fonéticas que tentam dar conta do sotaque alemão de Lévy, no original em inglês.

96

Publicada posteriormente em *Código 5*, em 1981.





Figura 22
DÉCIO PIGNATARI
Capa de *Noigandres 1*

Pioneira Nessa época o trio concreto histórico tem por volta dos 20 anos de idade - Augusto na verdade tem apenas 19!⁹⁷ Em 1952 foi lançada a revista *Noigandres*, com projeto de capa de Décio Pignatari, na qual estão publicados poemas como “Ad Augustum Per Angusta” e “Thálassa, Thálassa”⁹⁸. *Procurando justamente alternativas para as ditas*

97

A saber: Augusto nasceu em fevereiro de 1931, Haroldo em agosto de 1929, e Décio em agosto de 1927.

98

Faturas ainda longe da ruptura radical proposta pelo concretismo que já se gestava, mas ainda assim radicais o suficiente para não se encaixarem tão facilmente nas “regras do jogo” poético da época.

regras que “regulavam” a poesia e, por conseguinte, sua possibilidade de publicação e circulação -num cenário cultural dominado por um retorno-retrocesso (retrógrado)⁹⁹ aos valores estéticos anteriores ao Modernismo de 22 (a chamada “Geração de 45”) - os três jovens poetas, já com seus primeiros livros¹⁰⁰ publicados pelo “Clube de Poesia”¹⁰¹, se unem em torno de interesses comuns e do desejo de repensarem todo esse estado de coisas, nadando contra a maré justamente por se ocuparem em recuperar (crítica e poeticamente) o espírito transgressor e os grandes autores e obras do primeiro modernismo brasileiro - e mesmo de períodos posteriores, fundando assim o Grupo Noigandres. Daí, para o lançamento da revista foi um pulo, e o resto, como se diz, já é História...

As “Outras” E partindo da pioneira *Noigandres*, nascida das inquietações estéticas e do fôlego vanguardista de um entusiasmado grupo de jovens paulistanos, outras revistas se seguiram, descendentes diretas dessa primeira¹⁰²: quase sempre um fenômeno provocado e levado à cabo por jovens¹⁰³, **as revistas foram de certa forma um fenômeno de auto-afirmação artística, de confirmação de um caminho e de defesa de um ideal.**

99

Eis um grande ponto de semelhança entre os concretos e seus admiradores e seguidores das décadas seguintes: as revistas dos anos 70 eram também alternativas de criação e circulação, de uma produção que se recusava a acatar as regras do sistema.

100

O Rei Menos O Reino” (1951), de Augusto de Campos, na verdade foi publicado pela Edições Maldoror, mas “O Auto Do Pocesso”, de Haroldo de Campos (1950) e “O Carrossel” (1950), de Décio Pignatari, foram publicados pelo Clube de Poesia.

101

Espécie de órgão oficial legitimador de jovens poetas, ligado à essa mesma “Geração de 45”.

102

Algumas delas já citadas aqui, na Introdução e no capítulo 1, além do presente capítulo dessa dissertação.

103

Tese que se tenta demonstrar aqui.

Funcionaram até como uma forma de militância (longe de ser política¹⁰⁴, mas sim uma militância estética, uma postura de adesão e de defesa apaixonada dos novos valores artísticos anunciados pela reviravolta concreta na poesia¹⁰⁵) e até mesmo individual.

Em entrevista concedida a mim (fevereiro de 2004), Lenora de Barros¹⁰⁶ contou que, quando se envolveu na elaboração e produção da revista paulistana *Poesia em Greve*, tinha por volta de 18 anos, e o idealizador da publicação, o também poeta e tradutor Régis Bonvicino, tinha a mesma idade, talvez menos! Poetas como eles fizeram parte de uma geração de novíssimos que se propuseram absorver, metabolizar as lições concretas, e criar a partir delas, na busca pelas novas possibilidades que a abertura de *Noigandres* veio a possibilitar, pois essa é uma história permeada de descendências estéticas: *Noigandres* pode ser considerada a sucessora legítima das primeiras grandes revistas modernistas brasileiras preocupadas em veicular iniciativas estéticas mais radicais e voltadas para o novo, para a renovação. *Klaxon* (de certo modo também uma revista "juvenil"¹⁰⁷), com a qual estiveram envolvidos os dois principais ideólogos da Semana de Arte Moderna de 1922 - os dois Andrades (Mário e Oswald), é com certeza a grande pioneira entre elas. *Noigandres*

104

Como já visto aqui, manter a poesia e a prática artística em geral longe dos desmandos populistas da esquerda era uma prioridade!

105

E experimentados no ambiente anterior da UFBA.

106

Filha do pintor e fotógrafo Geraldo de Barros (um dos pioneiros da arte concreta no Brasil), é poeta visual e artista plástica.

107

Se não na idade de seus editores, responsáveis e colaboradores, pelo menos em seu espírito alegre, combativo e aberto ao novo!

então continua de onde essas primeiras revistas da "guerrilha artístico-intelectual" paulistana (não só *Klaxon*, mas a também célebre *Revista de Antropofagia* e mesmo *Terra Roxa e Outras Terras*) pararam. E inspira, de certa forma "cria", suas sucessoras, que nos anos 70 surgiram aos montes dentro dos jovens círculos produtores de arte e cultura dos grandes centros urbanos brasileiros¹⁰⁸.



Figura 23
Logotipo de *Klaxon*

Pessoas entre 16 e 30 anos Uma História construída por jovens que em nenhum momento perderam de vista ou renegaram seus velhos mestres: pelo contrário, esses mestres estiveram sempre lá, participantes de honra, fonte inesgotável de conhecimento e inspiração, a orientar e guiar, ou mesmo sabendo calar e observar o desenvolver das novas gerações. O trio concreto histórico participou com grande frequência das novas revistas que iam surgindo, mandando para seus editores ensaios e poemas - muitas vezes inéditos, para que fossem publicados por eles. Esses mesmos editores (muitas vezes de

108

Entre eles o Rio de Janeiro e Salvador, mas também Curitiba, e claro (ainda, novamente e sempre), a velha-nova e boa São Paulo, primeiro foco de resistência da vanguarda brasileira nas artes.

"primeira viagem"), mais de uma vez pediram conselhos e sabiam que podiam sempre contar com um tipo especial de orientação "informal" por parte desses já experientes poetas, que em nenhum momento fecharam as portas ou negaram atenção às novas gerações¹⁰⁹.

Uma História de renovação mas também de criação de uma nova tradição, uma nova linhagem, cônica de que o que viria dela, nasceria também das conquistas dos velhos mestres. É o que nos dizem os documentos...



Augusto de Campos foi um notório "orientador informal", sua casa sempre esteve aberta aos poetas iniciantes que se identificavam com seu trabalho e o dos outros concretos. Em seu apartamento no bairro paulistano das Perdizes - o antigo, na rua Bocaina - muitos jovens poetas se conheceram, e diversas redes de relações entre esses mesmos poetas com músicos e artistas visuais, além de intelectuais, foram se tecendo, o que gerou frutos diversos no decorrer dessas situações, parcerias artísticas e intelectuais outras, além de amizades que tem durado o que as vidas duram.

Código Nascente

Código descendente de Noigandres Mas voltemos ao fio da meada da revista que particularmente nos interessa: *Código* teria sido cria da mente adolescente e irrequieta e do “botar mãos na massa” do poeta e antropólogo Antonio Risério, na época (1974) com 19 anos, e de seus amigos mais chegados - entre eles sua namorada e futura esposa Monica Costa, na época com apenas 16 anos de idade! Tudo teria então nascido dessa faísca de desejo de Risério, e da amizade e cumplicidade que se estabeleceu entre esses jovens e Erthos Albino de Souza, o qual os recebia e acolhia em seus dois apartamentos em Salvador. Vejamos pois como isso se deu...

Tutorando Erthos já andava às voltas com o projeto de editar uma revista de poesia e arte de vanguarda, projeto esse que teria dividido com um primeiro grupo de jovens “pupilos”. Pois antes que a “turma” que incluía Risério e seus amigos (futuros talentos ainda em formação) assumissem os papéis principais dessa história, Erthos já vinha “tutorando” outros adolescentes - estes também com a intenção de editarem uma revista, em sua essência um tanto oposta à futura *Código* (de intenção mais teórica), mas ainda assim uma revista de vanguarda:

Uma coisa curiosa é que quando a gente fez o primeiro número de “Código” (em 1974), nós tínhamos também outro grupo da Bahia, mas um grupo mais heterogêneo. O Haroldo Cajazerias, o Vinícius Dantas e o Júlio César. Então aconteceu uma coisa curiosa: ao mesmo tempo em que saía a revista “Código”, saía uma outra revista, que eu também financeiei, chamada “Semiótica”, realizada por este outro grupo. Parece que foi a primeira

revista sobre semiótica publicada no Brasil... As duas saíram simultaneamente. "Código" continuou, o outro grupo não¹¹⁰.

Alguns desses primeiros "orientandos informais" de Erthos (que, pelo menos formalmente, jamais exerceu a função de intelectual de cátedra) mantiveram correspondência pessoal com Augusto de Campos, amigo de Erthos desde os anos 50. Foi justamente através de Erthos (e antes disso, provavelmente pela influência de Caetano Veloso e de suas ligações com os concretos paulistas) que eles chegaram não só à obra teórica e poética, mas também ao endereço postal, e por conseguinte à pessoa do próprio Augusto.

Primeiros Contatos Erthos já vinha falando a Augusto sobre seus jovens protegidos em sua correspondência, pelo menos desde o início dos anos 70. Contava nessas cartas sobre o que despertava o interesse e a curiosidade artístico- intelectual desses jovens, e de como eles estavam assimilando os dados relativamente recentes da vanguarda concreta - ou mesmo os dados "velhos" das vanguardas históricas. Erthos acabava por orientar esses adolescentes intelectualmente (de maneira muito espontânea e informal, pois duvido que tivesse algum objetivo "proselitista" declarado nisso), os quais devia julgar promissores, proporcionando-lhes acesso direto a obras fundamentais do paideuma concreto e da vanguarda internacional, pertencentes à seu acervo particular.

Ao cumprir essa tarefa, Erthos involuntariamente guiava esses poetas "de primeira viagem" em seus primeiros passos no mundo literário, intelectual, artístico e poético, cumprindo portanto uma função pedagógica importantíssima na formação de novas gerações de artistas e poetas na/para a Bahia e no/para o Brasil. Sua relação com Risério, Monica e os

110

Extraído de "Com a palavra , Erthos: os Novos Códigos e a Poesia", entrevista de Erthos Albino de Souza concedida à Carlos Ávila, publicada no Suplemento Cultural do jornal "O Estado de Minas", em 12/01/1983.

outros que viriam posteriormente, seria da mesma natureza. Esses adolescentes tinham, no convívio com Erthos, uma enorme liberdade de ir e vir, e mesmo um refúgio de liberdade comportamental como nunca conheceram em seus lares ou mesmo fora deles:

Ele era bem mais velho que a gente. Eu tinha 16, Risério devia ter 19 e meu irmão tinha 17. E aí a gente ia muito à casa de Erthos, e lá a gente aprendia tudo! (...) Então Erthos ia trabalhar e deixava a casa com a gente, mandava a gente cuidar das gatas dele, e a gente fazia tudo na casa! Mexia em todos os livros, em todos os discos... E a gente ficava lendo, lá era uma verdadeira biblioteca pra gente! Então a gente ficava conhecendo trabalhos do mundo todo que ele comprava, e aí discutíamos com ele (...) Então a gente falava: "Maiakóvski!". Então ele botava a gravação de um texto em russo com a voz do Maiakóvski pra gente ouvir... O Erthos era genial! Ele influenciou muito a gente! E ele dava grana pra que a gente pudesse fazer alguma coisa! Foi a coisa de financiar as revistas.¹¹¹

Em certo trecho de carta que enviou a Augusto de Campos em 10 de abril de 1973, Erthos comenta que Haroldo Cajazeiras e amigos estavam particularmente curiosos sobre as obras publicadas de Wladimir Dias Pino¹¹², e pedia emprestados os livros "Ave" e "Sólida", já esgotados na época, para que eles pudessem lê-los. É lá, nessa correspondência entre Augusto e esse primeiro grupo de jovens aspirantes a algo maior do que eles, que encontro as primeiras referências a uma revista que nasceria na Cidade da Bahia embaixo das "asas" acolhedoras de Erthos. Segue abaixo a referência mais antiga que encontrei (a citação é longa, quase a carta inteira, mas acho que vale a pena), em correspondência de Júlio César Lobo a Augusto, à 19 de abril de 1972. Tal trecho nos dá uma boa imagem do tipo de atuação (e pretensão) desses jovens "vanguardeiros" na Bahia dos anos 70:

111

Extraído de entrevista concedida pela poeta Monica Rodrigues da Costa, em 12/01/2003 (gravada em mini-k7 e transcrita posteriormente por mim).

112

Poeta canoca radicado em Cuiabá, principal representante do que ficou conhecido como "Poema-Processo".

Em primeiros, agradeço: o envio para mim foi intermédio do amigo Erthos Albino das revistas INVENÇÃO no. 4 e 5 (somente li a primeira [no. 4] em fevereiro desse ano) bem como dos poemas: VIAGEM-COLIDOEUSCAPO-EQUIVOCÁBULOS. **Mais: faço parte do grupo que pretende lançar uma revista de arte de vanguarda na Bahia, e para a qual o envio de sugestões (TATUTUREMA, CLISUS(?)) agradecemos um pouco atrasadamente.** Em janeiro à fevereiro desse ano, sentamo-nos na biblioteca central daqui durante umas 6 semanas e partimos para um levantamento do que se havia feito no Brasil em termos de vanguarda. **Lemos o livro "TEORIA DA POESIA CONCRETA" inteiramente e alguns dos artigos + discutidos por nós foram: "A Temperatura Informacional do Texto", de Haroldo de Campos, e o seu estudo sobre o "PROBLEMS IN ART", de Suzanne K. Langer. O "A MOEDA CONCRETA DA FALA" foi o de nosso maior interesse, visto abordar questões relativas ao discurso, lógica linear-discursiva, linguagem não-verbal, etc. Fez-se um levantamento sobre PALAVRAS CRUZADAS com base na estrutura das edições COQUETEL, de aceitação fantástica aqui em Salvador, e bem como um levantamento das manifestações do POEMA-PROCESSO com base nas revistas PROCESSO 1, PONTO 1 e 2, PROCESSO: LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO de Wladimir Dias Pino. Com relação a esses estudos estávamos pensando em lançá-los como material dessa revista ora em cogitação, enquanto isso já discutimos com Erthos sobre como seria a apresentação, formato, despesa de material, sobre pessoas que poderiam enviar artigos inéditos, etc. Há um clima de criação e consumo aqui, que talvez nunca tenha se manifestado antes a não ser em 58/59, como salientou Caetano no último "BONDINHO". Em + duas pessoas já comecei uma tentativa de oralização de fragmentos do "PANAROMA DO FINNEGANS WAKE" ED. PERSPECTIVA 1971, esse é um projeto mais ambicioso pois envolverá e envolve um tempo enorme no que se refere até a uma perfeita dicção do texto augustoharoldojoyceano. Estamos pensando em adicionar à gravação recursos musicais, e também takes de mq, ruídos e uma variedade de sons numa tentativa dramático musical (...) obs: os grifos são meus.**

O trecho da carta em questão nos mostra um retrato bastante vivo do tipo de juventude ansiosa pela vanguarda que atuou na Cidade da Bahia nos anos 70. Curiosos por tudo aquilo que lhes parecesse transgressivo e esteticamente inovador, por tudo que demonstrasse renovação e principalmente contestação de um determinado *status quo*, afeiçãoavam-se mais e principalmente à idéia *do fazer vanguarda*, mais até do que *pela vanguarda propriamente dita*. Uma espécie de "romantismo" adolescente, combustível das ações de muitos dos jovens poetas protagonistas dessa história - protagonistas da História. A carta quase integralmente transcrita aqui cheira justamente à esse "entusiasmo



juvenil"¹¹³. Um trecho de outra carta enviada à Augusto de Campos em 17 de dezembro de 1972, desta vez pelo jovem Haroldo Cajazeiras, nos dá uma medida de como esses jovens podiam se entender profundamente, apesar da ansiedade e confusão, nessa busca pelo "vanguardear" e pelos mestres da vanguarda, busca essa que, como já dito aqui, não deixou de ser uma busca interior, particular e de auto-afirmação:

(...) Para quem tem dezenove anos como eu, só uma tarefa é possível: andar se expondo, urrando ingenuamente (...) Os meus alimentos estéticos devo todos ao concretismo e mesmo para ir contra vocês, me armo com vocês próprios. O Décio quando esteve aqui na Bahia me disse coisas incríveis, me deu um enorme instrumental para desvendar essa criptografia concretista (...)

Lobo, na carta vista anteriormente, e mais Cajazeiras, nessa pequena confissão, definem bem os componentes do espírito dos integrantes de uma certa geração (baiana, fluminense, paranaense, paulista, brasileira...): **o desejo de exposição, de mostrar aquilo em que se acredita, o desejo de realizar - seja poesia, seja arte, seja conhecimento, o desejo de ter e ser vanguarda, e a opção e necessidade da busca pelos parâmetros-bússola da experiência da poesia concreta histórica e sua devida "deglutição"** (para usar um termo caro à Oswald de Andrade, guru póstumo).

Este último anseio foi, em grande parte, muito provavelmente (pelo menos no caso dessa geração baiana de jovens criadores imediatamente posterior a de Caetano, Gil, Gal e

113

"Smells Like Teen Spirit" - como dizia em canção de mesmo nome o último grande profeta do rock nos idos anos 90, o belo e angustiado Kurt Cobain - no que esse tem demais energético e empolgante, mas também de inexperiente e equivocado: aquela conhecida pretensão dos adolescentes, que tanto pode gerar futuros gênios da raça quanto adultos frustrados e nostálgicos pelo que desejavam (acreditavam poder) ter se tomado, e amargurados pelo que se tomaram de fato!

outros tropicalistas¹¹⁴) incitado pela já referida influência didática de Erthos - ele mesmo um dos grandes entusiastas do movimento da poesia concreta em terras baianas (juntamente com Clarival Valladares e Pedro Xisto) e por muito tempo poeta de inclinação concreta.

De fato, essa parece ser uma tônica desses filhos do casamento da Tropicália com o Concretismo, rebentos artísticos e espirituais também de Caetano, Gil e Gal. Em alguns momentos, tudo isso soa até como uma espécie de religião, uma "seita" de futuros poetas que já haviam elegidos os seus máximos gurus, os seus santos padroeiros. Erthos provavelmente contagiava seus protegidos com o seu amor pela obra de Augusto, Haroldo e Décio, apresentando-lhes as obras fundamentais do movimento, e mesmo os nomes exumados por eles e pelo próprio Erthos de dentro dos subterrâneos rasos da história, nem sempre tão recente, da poesia brasileira: *Klangfarbenmelodies*, *Panaromas* de Joyce, *Mallarmargens*, o *Inferno* de *Wall Street* e a *Harpa Esquisita* de Kilkerry, tudo isso se tornou alimento e referência para essa geração de futuros artífices baianos da linguagem. O paideuma concretista (ampliado pelas descobertas nordestinas deles e de Erthos, entre elas as obras do maranhense Sousândrade e do baiano Pedro Kilkerry) foi também o paideuma desejado, procurado e devorado de certos jovens baianos muito especiais!

Risério & Cia Muito embora não tenha conseguido precisar como Erthos entrou em contato pela primeira vez com o grupo de Cajazeiras, Dantas e Lobo, pude perceber em minhas pesquisas que Erthos, na verdade, conviveu com uma grande quantidade de jovens poetas iniciantes da época, todos invariavelmente interessados em vanguardas - e em especial na poesia concreta e seus desdobramentos. Muitos deles já haviam tomado

114

Mas também através deles...



conhecimento previamente desse universo, através das edições comerciais que Erthos ajudou a tornar possíveis, como as *Re/Visões* de Sousândrade e Kilkerry, mais os livros de poemas dos concretos paulistas. Erthos, com toda a sua proximidade com o mundo do concretismo, era mais uma fonte de informação viva sobre tudo aquilo que vinha fascinando os novatos.

Pois existiam basicamente duas fontes vivas "disponíveis" sobre o movimento da poesia concreta em Salvador na época: uma delas era o próprio Erthos, a outra era Caetano Veloso.

Caê e o Concreto Caetano Veloso foi referência e contato fundamental para os jovens baianos de sua geração e da posterior. Foi também amigo pessoal de vários dos responsáveis pelas revistas de invenção do período, além de ter se envolvido na concepção e edição de *Navilouca*. Sua casa na Bahia era um dos *points* fundamentais, e lá muitos contatos foram feitos, muitas conversas importantes foram travadas e muitas informações foram trocadas. Entre elas o último grito do concretismo e seus desdobramentos imediatos, dos quais Caetano tomou conhecimento pela primeira vez através de seu amigo, o poeta José Carlos Capinam:

Capinam sempre esteve à minha esquerda, digamos assim. Atuante no CPC da UNE, ele era o poeta revolucionário - o poeta engajado - da Bahia do início dos anos 60. Eu, que olhava com certo descrédito tanto as certezas políticas que alimentavam seus poemas quanto a prática de fazer poemas nascerem de certezas políticas, quaisquer que fossem, entrevia em sua atmosfera pessoal - e no que conhecia de seu trabalho - alguma coisa que estava muito além disso (...) Havia nele como que uma pureza que o punha acima das bossas, das manhas, das malandragens comuns do ambiente boêmio que freqüentávamos. É que ele passava muitas horas trabalhando seus poemas, ou lendo extensivamente poetas vários (...) ou estudos sobre poesia (relevantíssimo que ele me tenha querido atrair o interesse para um livro de dois irmãos paulistas, poetas que não o entusiasmavam embora instigassem, como ele me disse, cujos nomes não guardei - eram Augusto e Haroldo de

Campos, os líderes do movimento da poesia concreta surgido nos anos 50 e que viriam a ter participação intensa na história futura do tropicalismo -, embora nunca tenha esquecido o nome do autor que a dupla tratava de ressussitar criticamente: Sousândrade, o singularíssimo poeta romântico maranhense cujo "Inferno de Wall Street", com suas estrofes capsulares e multilíngües, seu tratamento dos aspectos materiais dos versos e suas imagens hermetizantes e inusitadas, que antecipavam - e até ultrapassavam - alguns procedimentos modernistas, Capinam me exibiu, conseguindo causar viva impressão em mim, sem, contudo, me fazer parar para estudar: eu estava demasiadamente envolvido nos escândalos que eu próprio queria desencadear) (VELOSO, 1997: 134-136)

É bem sabido hoje que os poetas concretos viram no Tropicalismo, mormente nas composições e interpretações de Caetano, uma enorme afinidade com a postura criativa que defendiam ainda nos anos 70: Caetano, Gil e outros seriam pois os "novos trovadores", poetas-músicos-cantores à maneira de Arnaut Daniel e de seus contemporâneos occitanos, fundindo - em uma arte sofisticada e por isso mesmo difícil - poesia, ritmo e melodia em doses exatas. Mas não apenas isso. Caetano (principalmente) e seus companheiros tropicalistas - com sua postura iconoclasta e a apropriação criativa de elementos da cultura popular-musical internacional (as então odiadas guitarras elétricas, mais o espírito do *rock and roll* e do iê-iê-iê), e principalmente com a consciência e postura crítica de quem se quer cosmopolita e de quem produz com rigorosas exigências estéticas - refletiam a mesma postura dos concretos ao recuperarem uma certa "linha evolutiva" de criação artística no Brasil, radical e compromissada com o novo estético e com o diálogo com uma "tradição de ruptura". Esse ponto de recomeço seria a Bossa Nova¹¹⁵: Caetano nunca cansou de afirmar seu débito com João Gilberto, e de afirmar seu compromisso de criar a partir das conquistas desse movimento.

115

Augusto de Campos (entre outras atividades intelectuais) é também crítico musical, tendo publicado alguns livros sobre o assunto, como "Música de Invenção" e "Balanço da Bossa e Outras Bossas"- ambos pela Perspectiva. Assim como Caetano, Augusto admirava e reconhecia a contribuição da Bossa Nova para o cenário musical brasileiro, e esse reconhecimento gerou um artigo bastante interessante, publicado em *Código 1*, onde ele aproxima o minimalismo de João Gilberto ao do Anton Webern. Sobre isso ver também nota 11.



Por isso mesmo, Augusto de Campos (deles o mais próximo de Caetano), acabou por decidir conhecê-lo:

Quando Augusto de Campos entrou em contato comigo - acho que foi Júlio Medaglia quem, já conhecendo seu interesse por meu trabalho, lhe disse que poderia arranjar um encontro através de Guilherme Araújo -, ele me deu de presente alguns números da revista *Invenção*, publicação dirigida por ele, Haroldo e Décio (...), mencionou as afinidades que via entre o que eles faziam e o que nós estávamos fazendo (...) Os outros artigos de Augusto, mas sobretudo alguns poemas e textos da revista *Invenção*, contribuíram para que eu entendesse o sentido profundo dessa nossa aproximação. Um desses textos especialmente - um quase-manifesto escrito por Décio Pignatari - pareceu expressar exatamente minhas preocupações. E no mesmo tom. Num tom que seria o meu se eu pudesse escrever aquilo. Havia algo de simplista nos artigos de Augusto escritos para ser entendidos por leitores de jornal que assistiam a festivais de música popular na televisão, mas esse texto escrito por Pignatari, tendo sido escrito para a bela revista que eles faziam circular a intervalos irregulares, era ao mesmo tempo complexo, sugestivo e extraordinariamente convincente. Era um texto para circular entre eruditos, mas eu, se pudesse, o poria sem modificações na contra-capa do meu disco. Tratava-se de mais uma defesa dos postulados concretistas contra as investidas sociolizantes dos nacionalistas. Era uma crítica à folclorização mantenedora do subdesenvolvimento, e uma tomada de responsabilidade pelo que se passa no nível da linguagem por parte daqueles que trabalham diretamente com ela. Contrapunha à imagem do pescador de chapéu de palha e rede às costas, que era o símbolo da Editora Civilização Brasileira, o alerta para o fato de que, em países desenvolvidos, pescava-se com sonar e barcos bem equipados. E, respondendo ao poeta Cassiano Ricardo, um ex-modernista que chegara a colaborar com eles mas agora dizia esperar que eles "afrouxassem o arco", Décio encerrava o artigo (todo costurado pela conjunção e na sua forma latina de uso comercial, &) insistindo em quem eles, os concretos, manteriam "o arco sempre teso" pois "na geléia brasileira alguém tem de fazer o papel de medula & de osso" (VELOSO, 1997: 213-216)

Já Risério conheceu o concretismo através dessas mesmas ligações do movimento com a música popular, mais especificamente com a Tropicália. A partir dos anos 70, por iniciativa própria, começa a pesquisar o assunto dedicando-se às leituras ditas "fundamentais": as Re/Visões de Kilkerry e Sousândrade, as traduções feitas por eles de obras de Cummings, Mallarmé e Joyce, além de livros críticos e de ensaios. Daí para o contato pessoal com os poetas em questão seria um pequeno pulo a mais: em certo episódio, Risério teve acesso à uma entrevista concedida por Augusto ao jornal "Opinião",

onde este falava sobre o lançamento da edição de 20º. aniversário do “Poetamenos”¹¹⁶. A partir desse fato, Risério tomou a decisão de escrever a Augusto, pedindo ao mesmo um exemplar do livro. Este, portanto, teria sido o estopim de tudo.

Algum tempo depois, Risério organizaria uma exposição sobre a poesia concreta em Salvador, por ocasião do aniversário do “Poetamenos”. Entre os ilustres visitantes do evento estavam o próprio Augusto mais Décio Pignatari, tendo sido este o início de uma amizade que dura até hoje, intermediada também por Caetano Veloso, pois, na ocasião da exposição, foi em sua casa que hospedaram-se Augusto e Décio. Os poetas paulistas passaram uma semana na Bahia, e Risério até hoje se lembra das “noitadas inesquecíveis *chez* Caetano Veloso” (RISÉRIO, 2004).

De fato (como já citado acima), a casa de Caetano na Bahia, mais os dois apartamentos de Erthos, foram os grandes *points*, os grandes pontos de encontro dos jovens poetas e dos nomes já consagrados que eles tanto admiravam, e cujos passos seguiam¹¹⁷:

Na Bahia da primeira metade da década de 1970, o *point* era a casa do Caetano. Estávamos lá praticamente quase todo dia, em papos intermináveis que iam até o nascer do sol. Invariavelmente, de madrugada, Caetano pegava o violão e cantava algumas músicas (...). Quando me mudei para São Paulo, o apartamento em que morei com Monica nas Perdizes também virou um *point* nosso. Toda noite era uma festa. Augusto sempre estava por lá, Leminski-Alice se hospedavam, Décio aparecia e a moçada: Lenora de Barros, Francisco Achcar, José Augusto Nepomuceno, Jorge Caldeira (autor de “Mauá”), Walter Silveira, Aldo, etc., etc. E meus amigos marginais, como o Chacal, quando ia do Rio para Sampa. Afora isso, Vila Madalena já começava a ser uma festa. E muita gente se

116

Edição custeada por Erthos Albino, como visto no capítulo 1 desta dissertação.

117

Em São Paulo, o *point* equivalente e incontestável foi a casa de Augusto de Campos.

conheceu em casa de Augusto e Lygia. Foi lá que conheci Boris Schnaiderman, por exemplo.¹¹⁸

Tudo isso gerou em Risério o desejo de “fazer uma revista voltada para a linguagem poética mais solta, mais inventiva, jogando com outros códigos” (RISÉRIO, 2004). E foi exatamente isso que ele propôs a Erthos Albino, que - como visto anteriormente, já vinha patrocinando a revista dos jovens Cajazeiras, Dantas e Lobo. E foi justamente através desse grupo que Risério travou conhecimento com Erthos pela primeira vez:

Fui levado lá, pela primeira vez, por dois jovens baianos interessados em semiótica, poesia concreta, vanguardas. Eles tinham lido algum texto meu em algum jornal, me procuraram e disseram que eu precisava conhecer o Erthos. Bem, através de Erthos conheci muita coisa - em especial música. Discos de Satie, Webern, Varèse, Luciano Berio, Stockhausen, Boulez, etc. Eu já conhecia um pouco o assunto, graças a amigos músicos (eruditos experimentais do Seminário de Música da Bahia, que tinha sido dirigido pelo Koellreuter), como Smetak, Ernst Widmer e Rufo Herrera. Com Erthos, ouvi muitas coisas. Ele tinha ainda uma bela coleção de publicações de poesia experimental de diversas partes do mundo.¹¹⁹

E assim como pagou pela revista do grupo de Cajazeiras, Erthos pagou também pela de Risério e seus amigos. Como vimos anteriormente, ambas saíram no mesmo ano (1974), mas *Semiótica* teria tido existência tremendamente efêmera: por desentendimentos internos, o grupo de *Semiótica* se dissolveria antes de publicar um segundo número da revista. Sabemos que o destino de *Código* foi bem diferente...

118

Extraído de depoimento escrito e cedido a mim por Antonio Risério Filho, enviado por correio em junho de 2004.

119

Idem nota 41.



A Revista em Si

Antecedentes Risério responsabilizou-se totalmente por *Código* em seu início. Já tinha de antes a experiência de publicar textos na imprensa local, e de ter editado - para a Empresa de Turismo da Bahia (Bahiatursa), uma revista-souvenir que ele chamou (em clara homenagem aos concretos e a revista que estes editaram após *Noigandres*) *Bahia Invenção*. *Bahia Invenção* era, em palavras do próprio Risério, uma “anti-antologia de poesia baiana”. Foi editada, publicada e distribuída no mesmo ano de 1974, e teve projeto gráfico de Enéas Guerra¹²⁰.

A experiência com *Bahia Invenção* foi, certamente, capital para que Risério pudesse tomar a frente do projeto de *Código*. Tanto que, para o número 1 da mesma, foi aproveitado parte do projeto gráfico e do formato usado na anterior: tanto na diagramação quanto nas dimensões e nos conteúdos, *Código* lembra demais sua ancestral direta!¹²¹

Paternidades Afirma Risério (2004) pois, ter sido o grande idealizador e editor responsável pelos dois primeiros números da revista. Nessa época (1974-1975), Erthos aparecia como editor mas na verdade era apenas o patrocinador exclusivo da publicação. Ele só assumiria realmente a função de editor a partir do terceiro número, já que Risério

120

Sobre esta publicação, mais se falará no capítulo 3.

121

Acredito que se pode falar de uma linha de descendência *paulista-baiana* dessas revistas, que começaria com *Klaxon* e outras revistas modernistas, prosseguindo em *Noigandres*, *Invenção*, *Bahia Invenção*, chegando finalmente em *Código*!!!



e Monica Costa haviam se mudado para São Paulo¹²². De volta a Salvador, na década de 80, Risério tomaria a frente de mais dois números de *Código*, a saber: o quinto e o nono¹²³. Depois se afastaria definitivamente da revista, que duraria apenas mais três números, todos tocados por Erthos.

E encabeçar a revista não significava apenas decidir o que seria publicado ou não, mas literalmente “fazê-la”: Risério, Monica, e outros amigos de frequência flutuante, se reuniam durante a noite em uma das casas de aluguel de propriedade da família de Monica, e lá faziam seu “brinquedo”, juntos:

E “Código” era feita lá em casa, porque meu avô tinha uma casa que eu e meu irmão Pepeu tomávamos conta. Então a gente ia pra lá de noite e fazia a revista. Na verdade eu ficava “borboleteando”! Eu não ficava sempre na mesa de trabalho discutindo, porque eu era a mais jovem de todos (...) Mas era sempre uma discussão, as reuniões eram sérias e varavam a madrugada. Porque naquela época a gente não tinha computador! Era tudo feito com letreset, tudo armado naquele papel vegetal. E as pessoas ficavam trabalhando lá em casa, depois levavam o “boneco” pra gráfica pra fazer o fotolito e imprimir. E aí tinham muitas discussões do que era poesia, né? Sobre qual era a relação entre poesia verbal e poesia visual, entre poesia verbal escrita... (...) Porque era tudo uma produção caseira.¹²⁴

Tão logo o “boneco” estivesse pronto, era encaminhado para uma gráfica, onde era impresso em forma de revista. Tiragem pequena, que oscilava entre 500 e 1500

122

Nessa época, juntamente com Régis Bonvicino, Paulo Leminski e Alice Ruiz, Risério editaria outra revista importante: *Muda*. Mais despojada do rigor concreto, *Muda* duraria apenas um número, como outras tantas publicações da época.

123

O quinto número de *Código* foi dedicado totalmente a Augusto de Campos, por ocasião de seu aniversário de 50 anos. Já o nono número foi uma homenagem póstuma ao artista gráfico e poeta baiano André Luys de Todos os Sã'tos, amigo pessoal de Risério e Erthos, e colaborador da revista. Vide capítulo 3.

124

Extraído de entrevista concedida pela poeta Monica Rodrigues da Costa, em 12/01/2003 (gravada em mini-k7 e transcrita posteriormente por mim).

exemplares, dos quais parte ficava com Erthos, para que esse dispusesse deles como desejasse, o que significava enviar para amigos, distribuir para pessoas chegadas, colocar em consignação em algumas livrarias...

A gráfica escolhida para realizar o serviço foi a Bureau, de Salvador¹²⁵. Erthos sempre arcou com todos os gastos do processo sozinho, desde o primeiro ao último número, acessorado (após a “deserção” de Risério e Monica) por outras pessoas principalmente no que concernia à programação visual da revista. Sobre isso, Luciano Diniz Borges (2003): “Houve números que foram feitos por Enéas Guerra, outros por Beto Cerqueira, outros por André Luyz. Houve um número que fomos eu e Erthos que fizemos não só a programação como a arte-final”.¹²⁶

Batismo à Baiana Quando a revista finalmente saiu, não tinha um nome. Não que tivessem faltado sugestões - Augusto de Campos, conselheiro-mor de *Código* antes mesmo que essa existisse como idéia acabada, já vinha sugerindo nomes para as revistas erthianas desde os tempos de *Semiótica*: “Minhas sugestões eram TATUTUREMA e VISUS (nome de um poema de Kilkerry que não foi encontrado. Vocês certamente encontrarão coisa melhor, da sua própria experiência¹²⁷”.

125

Parceria que foi mantida em todos os números da revista.

126

Extraído de entrevista concedida via e-mail por Luciano Diniz Borges (2003).

127

Extraído de carta de Augusto de Campos à Julio César Lobo, escrita em 15 de maio de 1972.

Indagado em outro momento por Risério e Erthos, sobre possíveis nomes para *Código*, Augusto repetiu (insistiu?) algumas de suas antigas sugestões para *Semiótica*:

O nome TATUMÉIA tem a desvantagem de vincular à experiência próxima de Guimarães Rosa. Por que não TATUTUREMA, para homenagear Souzândrade? Ou: SOUZANDRA? Ou algo - já que a revista é baiana - que lembrasse Gregório ou Kilkerry? VISUS, nome do poema de Kilkerry que não conseguimos encontrar seria muito bacana. Mas será muito erudito, por causa do latim? Teria a vantagem de se relacionar com a idéia dos poemas visuais.¹²⁸

Porém nenhum desses nomes chegou a agradar, e a revista começou a circular de mão em mão mesmo sem estar devidamente “batizada”. Estampado na capa e 4ª. capa, “apenas” o poema-logotipo “Código” (de Augusto de Campos), em branco sobre um fundo escuro.

De fato, a primeira revista circulou sem nome, mas também sem outras maiores informações técnicas (tais como tiragem, responsáveis pelo projeto gráfico, local e data de publicação, etc.). Risério conta que, na verdade, pouco se preocupou com isso na época - jovem e idealista, recém-saído do movimento contracultural, nem se lembrou de incluir esses dados “irrelevantes”¹²⁹...

Tudo isso acabou gerando alguns episódios hoje anedóticos: o estudioso de poesia alemão Claus Clüver, que visitou a Bahia na época - e que foi ciceroneado por Risério, Monica Costa, Erthos e outros, tendo tomado conhecimento da publicação e ao falar dela em um de seus textos, escreveu que a mesma foi publicada sem maiores dados explicativos para

¹²⁸

Extraído de carta escrita por Augusto de Campos à Erthos Albino de Souza, escrita em 10/04/1972.

¹²⁹

Não que a situação tenha se alterado muito nos outros números que se seguiram... Vide capítulo 3.



driblar a censura militar!!! Também a crítica norte-americana Marjorie Perloff fala da revista em seus escritos¹³⁰, e comenta que Augusto de Campos teria criado um "logotipo" especialmente para a capa da revista!!!! Bem, nenhum dos dois episódios corresponde à verdade, porém, todo fato histórico importante (mesmo que obscuro) acaba por ter orbitando em volta de si algum folclore, algumas lendas...

Mas lendas à parte, foi no corpo-à-corpo com outros poetas e leitores que a revista acabou por ganhar o seu nome definitivo: as pessoas passaram a chamá-la *Código*, por conta do poema que lhe ocupava as capas. E pegou, como se diz!!! Tanto que o poema acabou por tornar-se mesmo um logotipo, figurando nas capas de todos os números posteriores, diminuído e quase sempre posicionado no canto superior esquerdo, dialogando com o trabalho escolhido para ilustrar as mesmas¹³¹.

Ponto Zero & Day After *Código* foi lançada em Salvador, num show de Gal Costa. Nascida sob o signo dos concretos e dos tropicalistas, não é estranho que tenha vindo à público sob as graças desses últimos: Gal, apesar de ver aquela iniciativa com toda a simpatia do mundo, apenas comentava que pouco ou nada entendia daqueles poemas e textos!!! Provavelmente não tenha nem compreendido um texto de prosa experimental que Décio Pignatari lá publicou, texto escrito em homenagem a ela, um diálogo belo e cifrado com o corpo nu de Gal...

130

O poema "Código" é citado em seu livro "The Radical Artifice - writing poetry in the age of media".

131

Alguns desses trabalhos são obras dos artistas Regina Silveira e Julio Plaza, os dois únicos artistas plásticos "declarados" a colaborar com a publicação. O fato, relevante na trajetória da revista, será melhor abordado no capítulo 4 dessa dissertação.





LÊ... É! É! É! / ISTO, RIA, LEGAL, MAS NÃO TEM MORAL? /
 TEM: O BURACO É FUNDO ACABOU-SE IMUNDO / ELA DOU
 GALGALADAS, FUNGO O NARIZ TRISTESO, OLYMPIA-SE NO
 TRICLÍNIO / DÓI MEXER-ME ALGEGAMADA COMO UMA ARTE /
 EXPERIMENTA AQUELA DA NEGRATA ROAZ DO HOLANDÊS,
 MEIAS BRANCAS ATÉ MEIAS COXAS, TODO PINCEL EM LINHAS
 TRÊMULAS NAS CARNES DO AR, DANDO O QUE MAIS TEM DE
 DENTRO COMO SOCO PELUDO, OS BICOS DOS SEIOS BOCAS
 SACANAS, NEGRA HIERIDA NOSTALGICA DE TOROS... E COM
 O VOCÊ TALA BEM À BOCA PEQUENA... OU AQUELA DO NON
 COURBET, QUATRO PEITOS A PEITOS, MONTANHAS BRABAS
 DE COXAS DORMINDO SEUS BURACOS, AS DUAS CONTINHAS
 DE PÉROLAS DESFIANDAS ROLANDAS DO COPO À COLCHA O
 NDE ESTÁ A COISA ENORME COMEMSUMADA... MAS CHEGA
 DE PINUPLITERALMENTATURA... CANTA UM CONTO DE FAD
 AS, CONTA UM CANTO DE FADOS / ORA UMA VOZ UM RUI QUE
 NÃO TINHA FALHAS, UM DIA, SOPRANA, A SÓRRIA, ESTAVA
 FAZENDA UM TRAPALHO DE AGUIA, BICOU-SE NA PINTA DO
 DADO E SAIU MANGUE, FOZ UM DESEJO, MAS NÃO CANTOU
 PRO RUI, QUE LHE DEU UMA BRONCA DE NOVE E NÃO QUIS
 CABER MAIS DELA / ELA ARREGANHAMOS TANTO TANTAS
 V E Z E S A S G E N G I V A G I N H A S -
 LRRGNHMTNTTNTSVZSSGNGVGNHS - QUE QUASE NOS ENG
 AÇAMOS NO VINHO SALIVAR, ATÉ QUE VEIO UMA SAUDADE,
 VIREI A CABEÇA, SENTI NA TONSURA OS PENTES DOS SEUS
 CABELOS QUENTES MOLHADOS, ME LEMBRAMOS DO TEMPO
 EM QUE RIVEDEREIS AS OUTRAS ESTRELAS.

Figura 24

DÉCIO PIGNATARI

trecho do texto "jacentes!", de Décio Pignatari

Uma vez lançada, a revista viajou, e muito! Chegou às cidades mais importantes do país¹³², e até mesmo à Europa e aos EUA¹³³!!! Isso, basicamente por mala direta via correio, mas ela também foi distribuída de mão-em-mão, além de ter sido colocada em alguns "pontos culturais estratégicos" - como algumas livrarias simpáticas a esse tipo de iniciativa¹³⁴, sempre em consignação, para serem vendidas¹³⁵.

Não que a revista tenha dado lucro real... E nem era essa a intenção de Erthos ou Risério. Provavelmente ela nem chegou a se pagar, embora em alguns momentos tenha até vendido bem:

CÓDIGO está vendendo que nem pipoca, como diria o Zélino. A Duas Cidades me pediu + 10. Outros 10 foram pra Parthenon. E 15 pra Informática. A muito custo, arranji 10 CÓDIGOS no. 1 pra Duas Cidades em mais 10 pra Informática. CÓDIGO 1, a \$20,00 e CÓDIGO 2 a \$ 25,00. Seria bom que você e Risério, quando viessem, trouxessem mais números para satisfazer a fome paulistana.¹³⁶

No mais, *Código* pagava para existir - ou melhor, Erthos pagava!

132

Entre elas São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, e até mesmo Belém e Manaus! *Código* viajou o Brasil inteiro através do correio, chegando à mão de poetas como Sebastião Uchôa Leite e Benedito Nunes, os quais eram admirados por Risério e seus amigos.

133

Esse fato será melhor comentado no capítulo 4 da presente dissertação.

134

Em Salvador, as principais eram a Livraria Literarte e a Livraria Freitas Kanitz. Em São Paulo, a Livraria Duas Cidades, ainda hoje em funcionamento.

135

Uma curiosidade: o preço de capa de *Código*, em sua estréia, era de Cr\$10,00 (câmbio de 1974).

136

Extraído de carta escrita por Augusto de Campos a Erthos Albino de Souza, em 10 de junho de 1975.

A trajetória de *Código* chega definitivamente ao fim no ano de 1990, quando da publicação de seu último número (o décimo segundo), conhecido como *Código Arteciência*. Dez anos depois, Erthos viria a falecer vítima do Mal de Alzheimer¹³⁷, fato que sepultou de uma vez por todas a vida útil da revista, já que dificilmente outra pessoa assumiria os encargos de um projeto dessa natureza com tanto desprendimento¹³⁸, amor e afinho quanto ele. Talvez Risério. Mas a vida dá voltas, as pessoas mudam, as prioridades se modificam...

Por tudo isso, *Código* tornou-se um fenômeno histórico-cultural isolável¹³⁹, possível de ser analisado em sua completude. É o que tentarei fazer no capítulo seguinte...

137

Vide capítulo 1 da presente dissertação.

138

Monetário, inclusive e principalmente!

139

De existência, digamos, "congelada"...

Descrição (Capítulo 3)

CODEX CODIGUS

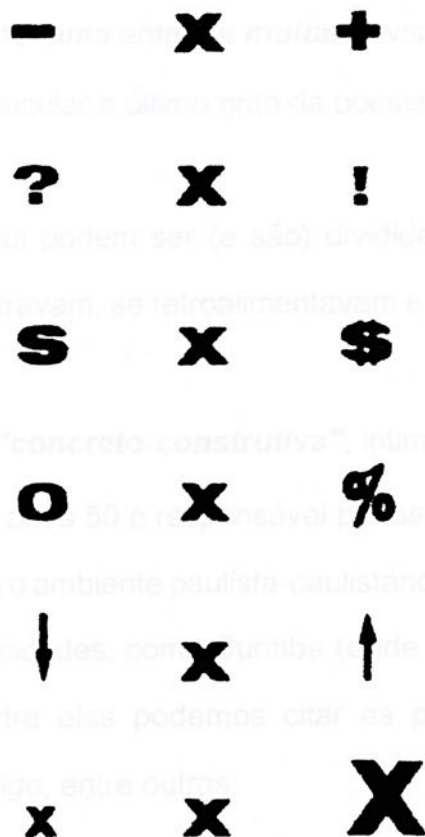


Figura 25

JOSÉ LINO GRÜNEWALD
Sem Título

E Código abriu suas páginas para quem
estava na viagem da invenção...

Antonio Risério

Descriptografia (Nível I)

Construtivos X Marginais Como já dito aqui, *Código* foi fruto de um período intenso de efervescência cultural, do qual revistas como ela eram um dos principais “sintomas” e veículos de expressão. *Código* foi **uma** entre as **muitas** revistas da época (fins dos anos 60, início dos 70 e além...) a veicular o último grito da poesia e de outras artes afins...

Essas revistas de que falo aqui podem ser (e são) divididas em dois grandes grupos distintos, mas que se interpenetravam, se retroalimentavam e influenciavam mutuamente:

1 o das revistas de **linhagem “concreto-construtiva”**, intimamente relacionadas com o legado da poesia concreta dos anos 50 e responsável por seus desdobramentos diretos. Naturalmente identificadas com o ambiente paulista-paulistano original da poesia concreta, teve focos também em outras cidades, como Curitiba (onde Paulo Leminski atuou como divulgador entusiasmado). Entre elas podemos citar as paulistanas *Artéria* e *Corpo Extranho*, além da própria *Código*, entre outras;

2 o das revistas **“marginais”**. As revistas marginais, de feição mais despojada, ligadas à geração dos “poetas de mimeógrafo”, foram festejadas pela intelectualidade universitária dos fins dos anos 60 e início dos anos 70, e concentravam-se principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Seus responsáveis foram levados ao “estrelato” principalmente pelas mãos de Heloísa Buarque de Hollanda (com sua célebre antologia “26 Poetas Hoje”), entre outros intelectuais. A principal de suas revistas foi o *Almanaque Biotônico Vitalidade*, publicado pela hoje mitológica Edições Nuvem Cigana.



Porém, como lembrado aqui, essa não era uma divisão estanque num mundo maniqueísta, onde poetas de orientações distintas simplesmente se entrincheiravam em lados opostos de uma guerra estética e ideológica. Mas também não se pode dizer que a convivência foi das mais pacíficas - pelo menos nos ambientes universitários, a coisa era bem mais "séria": ***se a dita "poesia marginal" foi festejada pelo seu caráter de "resistência" política e cultural, por sua vivência e tradução da ressaca pós-68, a poesia concreta¹⁴⁰ era firmemente combatida por grande parte dos intelectuais universitários brasileiros, muitos deles pretensamente de "esquerda".*** Lutar na trincheira concreta não foi fácil:

Eu me lembro que em um de meus primeiros trabalhos, eu tinha que dar um seminário na Faculdade de Letras. Eu estava no primeiro ano. E daí eu queria falar sobre Caetano, mas todo mundo ficava falando mal de Caetano. Poesia Concreta nem se fala! Isso aqui na USP, eu fiz Letras na USP. Então eu tinha que me virar, e eu fui achar um artigo de Adorno que eles mesmos deram na Faculdade de Letras, que era o "Literatura e Sociedade", e ficava analisando os poemas de Caetano e de Augusto, pra provar que o que eles aparentemente achavam que era, como é mesmo que eles diziam na USP? Não era careta... Eles diziam que era... "Imagina, isso daí é apolítico!", ou alguma coisa assim. Eu tentava provar, argumentar, que não tinha nada de apolítico, que todo discurso e que toda língua eram ideológicos. Então a gente estava sempre com essas discussões. Foi uma cruz que a gente carregou! Ser amiga deles não foi fácil! (risos) A gente só se ferrou, porque era sempre marginal! A gente só se ferrou, a gente só se ferrou! Nós éramos os loucos, os lunáticos, até aqui em São Paulo ninguém dava emprego pra gente! Imagine, se o pessoal da poesia concreta já não tinha emprego, a gente era o marginal do marginal!¹⁴¹

Já no micro-universo das revistas e dos poetas, a rivalidade existiu, sem dúvida, mas ainda assim manifestações de caráter um tanto "híbrido" vicejaram: muitas revistas da época

140

Vista como uma manifestação burguesa, conformista, apolítica e inconseqüentemente apegada à utopia desenvolvimentista do Brasil de J.K. (o otimismo que nos anos 50 gerou Brasília e entronou definitivamente a moderna arquitetura brasileira, entre outros fenômenos dignos de destaque).

141

Extraído da entrevista de Monica Rodrigues da Costa (gravada em mini-k7 e depois transcrita), concedida em 12/01/2004.



veicularam conjuntamente trabalhos de poetas “construtivos” e “marginais”, e a personalidade e feições de algumas dessas publicações uniam o melhor desses dois mundos - caso das supramente citadas *Navilouca* e *Polem*, misto de rigor visual e de espírito “desbundado”:

Havia grandes afinidades entre as revistas experimentais dos anos 70, porque se pretendiam inovadoras e quase sempre abrigaram contribuições do trio Noigandres: Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos - de *Navilouca* ao *Atlas*. Em São Paulo, a coisa era mais racionalista no que diz respeito aos aspectos gráficos. Porém, muitos poetas e artistas plásticos transitavam de uma revista para outra, com relativa facilidade. No caso de *Poesia em Greve* e *Corpo Estranho*, a mão de Julio Plaza fez muita diferença. *Artéria* foi a mais mutante dessas revistas e a que mais considerou a visualidade em suas relações com a poesia. A publicação marginal *Almanaque Biotônico Vitalidade*, da Nuvem Cigana, aparentava-se graficamente com a *Navilouca*, porém, não teve a mesma importância, nem abrigou os mesmos colaboradores. Já a baiana *Código* era editada por um mineiro e tinha cara de São Paulo.¹⁴²

Apesar de sua natureza “exótica” (baiana-mineira-paulista), nada disso foi diferente para *Código* - seu microcosmo de poetas-colaboradores pois, era também rico e diverso, muito embora se possa perceber, por trás de tudo, uma certa “liga”, um certo caráter predominante a unir iniciativas diversas...

Voltemos, pois, à *Código*: qual era o lugar exato dela nisso tudo? E que “liga” era essa?

142

Extraído de depoimento escrito, cedido a mim por Omar Khouni, em agosto de 2003.



Descriptografia (Nível II)

Tomando partido (Vive la Resistance!) *Código* optou por engrossar as fileiras da resistência concreta, e esse é o seu maior traço característico: **a publicação foi explícita e intimamente ligada ao legado concreto, isso antes mesmo de existir fisicamente!!!**

Já tivemos a oportunidade de ver no capítulo anterior todo o grau de influência que os irmãos Campos (principalmente Augusto) e Décio Pignatari tiveram sobre a trajetória dos jovens poetas responsáveis pela revista em questão, e também sobre Erthos Albino de Souza, que de antes já vinha contribuindo financeira e intelectualmente com o movimento. Em toda a correspondência pessoal trocada por Augusto com Erthos e Risério (e vice-versa), isso pode ser notado claramente: os editores não tomavam nenhuma decisão sem antes comunicar e/ou pedir conselhos a Augusto, sem antes requisitar sua opinião¹⁴³ - muito embora isso não signifique que a este fosse dado o direito da "última palavra": Augusto não era um editor-fantasma a tomar decisões à quilômetros de distância, sobre um instrumento de proselitismo concreto em terras baianas¹⁴⁴, mas sim (e disso também já se falou aqui) um **guru**, uma inspiração e o principal profeta de um ideal de liberdade estética, que vinha perdendo terreno em um país minado de antes, pela praga de um certo "realismo socialista à brasileira"...

143

O episódio do "batismo" da revista, descrito no capítulo anterior, é um bom exemplo disso!

144

Embora isso tenha sido insinuado em dois artigos aos quais tive acesso (a partir do portal da ufsc - www.cce.ufsc.br), os quais citarei oportunamente...

Presença Concreta Tanto é assim que o nome-logotipo da revista é um poema de Augusto de Campos! Aliás, a presença concreta nas páginas de *Código* é constante e quase fantasmagórica: Augusto tem trabalhos (entre poemas, traduções e artigos) publicados em 8 dos 12 números de *Código*, a mesma marca de seu irmão Haroldo. Já Décio Pignatari supera a marca dos amigos em um ponto: publicou trabalhos em 9 edições!¹⁴⁵

Mas não é só isso: a presença de Augusto era tão marcante na trajetória da revista, e a devoção que os editores lhe dedicavam era tão grande, que uma edição inteira de *Código* lhe foi dedicada, a saber: *Código* 5 - elaborada como um "presente de aniversário" para Augusto, pelos seus 50 anos de idade!!! E se isso não bastasse, *Código* 6 foi totalmente ocupada por uma série de trabalhos de Décio Pignatari, nascidos sob o signo e a inspiração de Oswald de Andrade, além de *Código* 7, ocupada inteiramente por traduções de José Lino Grünewald...¹⁴⁶

Talvez fosse interessante fazer agora o que Risério e Erthos teriam feito - ouvir o que Augusto tem a dizer sobre isso tudo:

Tomei conhecimento da publicação através do Risério e do Erthos, que logo me convidaram para colaborar (...) Me ouviam muito (...) *Código* nasceu sob inspiração da poesia concreta e fazia questão da nossa colaboração, sem qualquer receio de ser chamada de

145

Augusto e Haroldo tem a mesma marca de Risério, o qual também teve trabalhos publicados em oito números da revista. Apenas Erthos tem marca maior: participou de todos os doze volumes de *Código*. Juntos são os cinco maiores colaboradores da revista, são de fato a alma da mesma!

146

Sobre esses três números de *Código* - e dos outros oito - mais se falará no decorrer deste capítulo, em análises mais detalhadas.

"concretista". Basta ver a quantidade de textos nossos que a revista abrigou, desde o primeiro número, que privilegiou a minha colaboração. Tinham personalidade. Como *Artéria* e algumas outras. Nesse sentido eram muito diferentes de várias revistas de agora que parecem ter receio de serem taxadas de "concretistas".¹⁴⁷

Augusto aponta aqui um fato digno de nota (apontado também por Omar Khouri em citação anterior): sua quase onipresença em *Código* (assim como a dos outros concretistas da primeira geração) não foi um fenômeno isolado. Todas as revistas de linhagem construtiva fizeram questão de ter em suas páginas colaborações do grupo *Noigandres*. O que talvez individualize *Código* nesse cenário é a constância e quantidade de colaborações, mais o espaço do qual os antigos concretos puderam disfrutar na publicação, só comparável ao que tiveram em suas próprias revistas (*Noigandres* e *Invenção*). De todas as revistas de linhagem concreta, *Código* com certeza foi **a mais** concreta!!! E permaneceu assim até seu último número...

Por isso mesmo, tem sido acusada de proselitismo cego, e de ter sido apenas e simplesmente uma arma de propaganda concreta além Rio-São Paulo:

Código, em suma, se constitui como uma revista epigonal, à medida em que se predispõe a continuar registrando uma produção apoiada em um ideário bastante anterior. Trata-se de tentar manter o concreto em voga, pressupondo-se como veículo experimental, ainda que trazendo praticamente nada de novo em relação às produções anteriores. A desorientação paralelamente à acentuada atenção para o dispor estético seriam sensíveis sinais para a tentativa de uma produção vanguardista, quiçá mais um *revival* do movimento. Esta idéia pode, de fato, ser verificada nos primeiros números. Contudo, *Código* parece funcionar apenas como um artigo para registros, como *álibi* para a crítica de esgotamento da poética concreta. Um panegírico da "trindade concreta" à sua produção, estruturando-se

147

Extraído de entrevista cedida a mim por Augusto de Campos, via e-mail, em setembro de 2003.



pelos trabalhos discípulos que, sem exagero de minha parte, parecem louvar o prestígio dos três poetas-mor.¹⁴⁸

O título da revista remete ao poema homônimo de Augusto de Campos, poema visual utilizado como o próprio logotipo da revista, no que poderia ser uma recuperação irônica - mas não o é - das afinidades entre as linguagem da poesia concreta e da propaganda. Mas a utilização do poema de Augusto é, como toda a revista em seus 12 números publicados irregularmente ao longo de quase duas décadas (...), uma homenagem epigonal ao concretismo. Segundo informações levantadas por Eduard Marquardt (...), embora editada em Salvador, *Código* é efetivamente controlada, em suas políticas de exclusão, por Augusto de Campos, diretamente das Perdizes, em São Paulo. A relação de colaboradores e o tipo de texto publicado evidenciam o mesmo dogmatismo vanguardista de *Noigandres* e *Invenção*.¹⁴⁹

Como se Erthos e Risério tivessem sido apenas marionetes dos "cruéis e malvados" concretos, alienados e alienantes!!!

Por tudo que vimos aqui, pode-se mesmo dizer que *Código* comprou irrestritamente a briga das poéticas concretas e pós-concretas. Mas isso por **opção clara e livre de seus editores!!!** Risério e Erthos (e isso nós pudemos ver em outros momentos, nessa dissertação) nunca esconderam sua admiração profunda (que de tão profunda até pode parecer "subserviente" para alguns...) pelos concretos e sua obra poético-teórica. E se *Código* foi a mais concreta das revistas da época, é porque Risério, Erthos e os outros envolvidos os tinham na mais alta conta! Se Augusto parece ter tido influência demais sobre a revista, é porque esse foi o desejo de Erthos e dos outros: criar **a partir** deles e **com eles!!!**

148

Extraído de "Código - uma apresentação", artigo de Eduard Marquardt publicado em www.cce.ufsc.br (acesso em 26/08/2003).

149

Extraído de "Não há Sol que sempre dure - revistas literárias brasileiras: anos 70", artigo de Maria Lúcia de Barros Camargo publicado em www.cce.ufsc.br (acesso em 26/08/2003).

Descriptografia (Nível III)

Decodificando Códigos E uma vez que sabemos que *Código* escolheu (de livre e espontânea vontade, friso novamente!!!) trilhar o caminho aberto pela poesia concreta, resta-nos compreendê-la como objeto...

No capítulo anterior, vimos que *Código* foi, em seu início, elaborada por Risério e seus amigos, que juntos discutiam o que deveria ser veiculado nela, e a aparência que a mesma deveria ter. Nessas mesmas reuniões, os “bonecos” de *Código* eram feitos à mão, com *letraset* sobre folhas de papel vegetal, antes de serem levados à gráfica, para serem convertidos em fotolitos...

Mas o que exatamente deveria estar nas páginas da revista? E como essa revista deveria se parecer? Qual era o caráter pretendido pelos jovens poetas baianos para sua publicação? Como eram escolhidos os poemas e textos para serem publicados? Como esses poemas e textos chegavam até a “redação” de *Código*?

As perguntas são muitas. Por isso mesmo, precisamos ir devagar, e por partes!

O que deveria estar lá? Bom, a primeira coisa a notar é que o modelo que Risério e seus amigos (inclusive Erthos) tinham em mente era o das revistas concretas anteriores - *Noigandres* e *Invenção*¹⁵⁰. Tanto que a primeira revista editada por Risério chamou-se

150

Sobre isso, vide capítulo 2 da presente dissertação.



(como também visto anteriormente) *Bahia Invenção*. Havia portanto um paradigma claro a partir do qual tudo era pensado...

E assim como suas parentes mais velhas, *Código* procurou veicular uma poesia que, tivesse sido outro o seu destino, teria sido ignorada nos meios universitários e editoriais, uma poesia que vinha sendo silenciada pelas iniciativas ideologizantes da esquerda festiva e pela tomada de partido do mundo universitário em favor da poesia marginal: **uma poesia incomodamente aparentada com o concretismo histórico!**¹⁵¹ Mas não apenas poesia, como também traduções e textos críticos, que bebiam da mesma fonte rejeitada pelo *mainstream* da época¹⁵².

Recebendo material... Tendo em mente o tipo de material que desejavam publicar, Risério e Erthos convidavam outros poetas amigos, identificados com o universo estético que defendiam, para que estes enviassem trabalhos¹⁵³. E a coisa funcionava rigorosamente desse jeito: convites feitos por telefone ou carta, mas também oferecimentos feitos pelos mesmos canais de comunicação. Nesse ínterim, um grupo de colaboradores freqüentes se

151

Nem sempre formalmente, é bom que se diga, mas sempre em espírito e intenção: invariavelmente os trabalhos veiculados em *Código* tinham um forte compromisso com o rigor e com a experimentação, herança concreta comum a diversos criadores daquela geração, mesmo para poetas de linha mais verbalista e até mesmo aparentada com o universo da poesia marginal.

152

Para ser mais exato, nas páginas de *Código* foram publicadas diversas traduções de poemas e textos, poemas visuais e intersemióticos, poemas explicitamente aparentados com o concretismo (quando não poemas de fato "concretos"), trabalhos de artistas visuais, textos de prosa experimental, artigos críticos, entre outras coisas. Isso tudo será discutido com mais vagar e detalhe ainda nesse capítulo.

153

Os convidados tinham toda a liberdade de enviar o que quisessem, mas sempre em caráter de colaboração espontânea: *Código* nunca pagou "cachês" ou coisas do gênero!!! Mas isso nunca foi empecilho para que os participantes enviassem poemas e textos, com muito gosto, para a redação da revista...

formou¹⁵⁴, em uma rede que unia principalmente São Paulo e Salvador: os jovens poetas da geração de Risério e Monica Costa e seus "equivalentes" paulistanos (estes também "tocando" suas próprias revistas, trabalhando num esquema em tudo parecido com o da "redação" de *Código* - poetas como Lenora de Barros, Omar Khouri, Paulo Miranda, Régis Bonvicino, entre outros). O casal curitibano Paulo Leminski e Alice Ruiz (quebrando a hegemonia paulistana-soteropolitana) também fez parte do grupo de jovens criadores-colaboradores costumazes...

Porém não só de jovens poetas viveu *Código*, mas também de poetas já experimentados, da geração de Erthos (como Pedro Xisto, por exemplo) e até mais velhos (como Edgard Braga), além dos sempre presentes irmãos Campos e Décio Pignatari...

Separando o Joio do Trigo A revista se pautava pelas colaborações recebidas: uma vez que houvesse uma quantidade suficiente de trabalhos, publicava-se um novo número de *Código*. E embora a opinião de Augusto sempre fosse levada em consideração (para tudo!!!), cabia a Erthos e Risério (e depois, já na ausência de Risério, a outros auxiliares próximos - como Luciano Diniz Borges) o papel de coligir as colaborações, e fazer a organização e seleção das mesmas. Essas podiam ser solicitadas por eles, em convites específicos (via carta ou telefone, como visto acima), como também podiam ser indicadas por outrem, ou mesmo oferecidas pelos autores à "redação", daí sendo passíveis de recusa

154

Núcleo de pessoas que já havia estreitado laços a partir dos *points* "concretos" de encontro: as casa de Caetano Veloso (em São Paulo e em Salvador), as de Augusto de Campos, Erthos Albino de Souza, além de Julio Plaza e Regina Silveira - cujo papel nessa história será melhor explicado no próximo capítulo da presente dissertação.



ou mesmo de um período de “geladeira”, esperando na gaveta uma edição onde pudessem ser encaixadas.

Sobre esse processo de recebimento e seleção de trabalhos para publicação, Luciano Diniz Borges afirma que:

Tudo funcionava, pelo menos nos números que participei, de forma muito pouco construída. As pessoas mandavam os textos para Erthos (Caixa Postal 502, lembro) e ele os publicava. Alguns dos textos causavam admiração e ele mostrava e comentava, outros ele apenas publicava. Era o máximo de postura crítica que ele se permitia.¹⁵⁵

Cabia a Erthos e Risério decidir também o caráter das edições - se estas teriam um tema norteador central¹⁵⁶, ou se seriam mais abrangentes, com colaborações de naturezas diversas. Por vezes, as colaborações recebidas sugeriam um tema. Em outras tantas, o tema era de iniciativa dos editores¹⁵⁷. Porém, invariavelmente, esses temas dialogavam diretamente com o legado da poesia concreta e com os seus protagonistas diretos.

155

Extraído de entrevista de Luciano Diniz Borges (concedida via e-mail), em 2003.

156

Código teve diversas edições temáticas, a saber: a número 3 veiculou apenas traduções, a número 5 homenageou Augusto de Campos, a número 6 veiculou a série “Oswald psicografado por Signatari”, a número 7 foi dedicada à obra de José Lino Grunewald como tradutor, a número 11 homenageou o aniversário do Movimento da Poesia Concreta, e a número 12 teve por tema “Artecência”. Sobre isso mais será falado ainda nesse capítulo.

157

Houve episódios onde o tema foi sugerido por outras pessoas: *Código* 12 - Artecência foi sugerida por Roland Campos a Erthos, através da influência de Augusto de Campos.



Programação Visual e Aparência Física Do primeiro número (montado por Risério e seus amigos) até o último, *Código* teve diversos programadores visuais¹⁵⁸. Porém, essa ciranda de nomes não significou mudanças bruscas na aparência da revista, muito pelo contrário: *Código* manteve praticamente a mesma aparência, com pouquíssimas alterações, em quase todos os seus números.

Código 1 manteve as mesmas medidas (14,7 cm de largura por 22 cm de altura) e a aparência geral de sua antecessora direta, *Bahia Invenção*: O projeto elaborado por Enéas Guerra para aquela revista foi “reciclado” por Risério, com pouquíssimas modificações, sendo que a mais notória delas foi abandonar o formato brochura para o de canaleta.

A partir de *Código* 2, o formato brochura seria reincorporado e mantido na maior parte das edições, assim como a nova medida (22 cm de largura por 25 cm de altura)¹⁵⁹. O formato canaleta seria usado novamente apenas em dois números especiais, a saber: os de número 11 (homenagem ao 30º. aniversário do movimento da poesia concreta) e 12 (a chamada *Código Arteciência*). Apenas em três casos *Código* teve uma alteração mais radical de forma e aparência: nas já citadas edições especiais (a 11 mediu 24,8 x 21 cm, a 12 mediu 20,7 x 25 cm, além de terem ganho capa dura e plastificada¹⁶⁰), e em *Código* 6 (*Oswald psicografado por Signatan*), que apresenta-se no formato de uma pasta-

158

São eles: Enéas Guerra, Beto Cerqueira, Erthos Albino de Souza, Luciano Diniz Borges, Antonio Risério, Décio Pignatari, André Luys de Todos os Santos, Sérgio Guerra e Rogério Duarte.

159

A saber: edições 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9 e 10.

160

O que ironicamente as afastou do caráter efêmero de revista para aproximá-las do formato perene de livro.

envelope (24 cm por 33 cm), onde os trabalhos foram impressos em pranchas de 32,5 cm por 24 cm¹⁶¹.

No que concerne à diagramação interna, reina o rigor e a sobriedade construtiva: pouca ou nenhuma cor, a mesma fonte helvética usada em praticamente todos os números (com raras exceções). Para ilustrar as capas e contra-capas, foram escolhidos alguns poemas e/ou trabalhos de artes visuais, entre os mais significativos da história da publicação¹⁶².

Por tudo isso, e se a compararmos ainda com as outras revistas independentes do período, *Código* nos parecerá sobria demais, até mesmo conservadora, embora extremamente bela, refinada e bem acabada - não tem os arroubos construtivo-coloridos de uma *Navilouca*, nem o caráter metamórfico de uma *Artéria*, muito menos o caráter informal e arejado de uma *Polem* ou de uma *Muda*. De fato, sua filiação nesse sentido é (mais uma vez!) com a discrição e elegância de *Noigandres*. Sofisticada, *Código* parece querer - pela regularidade de seu formato e sobriedade de seu projeto gráfico - desaparecer para que os poemas, textos e traduções apareçam, pretendendo-se apenas um suporte eficiente, sem experimentalismos mais radicais. Por isso mesmo, sua "antagonista" direta é a paulistana *Artéria*, a qual, em 8 números, vem não só privilegiando poéticas radicais, como

161

Formato emprestado de *Noigandres* 4, também publicada em forma de pasta com poemas em pranchas.

162

Muitos deles de autoria dos artistas visuais Julio Plaza e Regina Silveira, os únicos artistas plásticos a participarem desta publicação. Caso singular na trajetória de *Código*, merecerá destaque especial, sendo o assunto do capítulo 4 da presente dissertação.



vem se metamorfoseando fisicamente a cada nova edição (tendo tido o formato de sacola, caixa de fósforo, fita K7, brochura, homepage, entre outros...) ¹⁶³

As Revistas Seguem agora as fichas das revistas ¹⁶⁴, com imagens de capas, dados técnicos ¹⁶⁵, lista dos colaboradores, mais alguns comentários histórico-críticos:

Bahia Invenção

Figura 22 x 27

Volúms de 1ª e 4ª. edição de Bahia Invenção

Data de publicação: 1974

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editorial: Antonio Ribeiro Filho

Dimensões: 14,7 x 22 cm

Número de Páginas: 34

Programador Visual: Erich Guerra

Tragam: desordenada

Participantes: Pedro Kikany, Erich Albino da

Silva, Oryso Reis, Amindo Bilo, Rogério Duarte,

Caetano Veloso, Augusto de Campos, Clarival

¹⁶³

Curioso se pensarmos que *Código* teria sido a inspiração primeira para que o então jovem Omar Khouri (que ganhou de Augusto de Campos o primeiro número de *Código*, no ano de 1974) resolvesse criar a sua própria revista experimental... Seu primeiro número em muito lembra sua inspiração direta, mas as semelhanças param aí! No mais, *Artéria* diferencia-se de *Código* em formato e caráter, menos na opção de dar espaço para experimentos poéticos radicais e inusitados.

¹⁶⁴

Incluí-se entre elas a ficha técnica de *Bahia Invenção*, sua ancestral direta.

¹⁶⁵

Nem sempre estes estão disponíveis nas revistas, o que explicará a ausência de muitas informações.

Bahia Invenção



Figuras 26 e 27

Vistas da 1ª. e 4ª. capas de *Bahia Invenção*

Data de publicação: 1974

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Antonio Risério Filho

Dimensões: 14,7 x 22 cm

Número de Páginas: 34

Programador Visual: Enéas Guerra

Tiragem: desconhecida

Participantes: Pedro Kilkerry, Erthos Albino de Souza, Aloysio Reis, Armindo Bião, Rogério Duarte, Caetano Veloso, Augusto de Campos, Clarival Valladares, José Falcon, Antonio Risério Filho, Alberto Baraúna, A. Gilberto Lima, Luciano Diniz Borges, Pancho, Wally Sailormoon, Fernando da Rocha Pires.

Destaques: Crisálida (Erthos Albino de Souza), Pubis (Erthos Albino de Souza), Strip-Tease (Erthos Albino de Souza), Mala Lama (Clarival Valladares), Noite (Clarival Valladares)

Bahia Invenção x Código De fato, a publicação é, em mais de uma característica, extremamente semelhante à *Código* 1. E assim como em muitos números da futura revista, não há em suas capas ou páginas internas qualquer informação mais específica sobre data de publicação, apenas a indicação do ano de 1974 e da cidade, Salvador. A pequena (e exígua) ficha técnica, que figura centralizada no fundo branco da última página de *Bahia Invenção*, dá conta dela apenas como uma “anti-antologia de poesia baiana”:

anti-antologia de poesia
baiana / bahia-invenção
antonio risério (projeto)
execução apro/gfm propeg
salvador - bahia - 1974
(p. 50)

Por esta ficha, além da inexatidão de datas (não há referência nem ao dia nem ao mês de publicação da revista), não obtemos nenhuma outra informação relevante. Assim como também não há índice ou sumário, nem numeração de página. A capa - extremamente bonita e inventiva, é dupla, e ao se abrir a revista e colocá-la virada “de costas”, tem-se a imagem completa de “uma bandeira da Bahia”, onde as faixas vermelhas compõem o título *Bahia Invenção*. E nada mais, nenhuma informação ou legenda informativa.

Nas capas internas também não se encontra muita coisa. Uma foto em preto e branco da fachada de um casa tradicional baiana, como as que se encontram no Pelourinho, estampa a segunda capa. Esta mesma foto figura na terceira capa, só que de ponta-cabeça! Não constam os créditos do fotógrafo (novamente um artista anônimo) nem identificação ou título da foto em nenhum lugar da revista. Também não constam anúncios publicitários ou

qualquer outro sinal de patrocínio comercial (embora, como já sabido, a revista tenha sido bancada pela Bahiatursa).

Natureza da Revista O periódico, que a ficha técnica apresenta como uma "anti-antologia de poesia baiana", não deixa de ser na verdade uma antologia **quase** convencional de poesia baiana.

Quase, porque encontramos entre as peças selecionadas poemas de clara filiação concreta, alguns (principalmente os de Erthos Albino e Clarival Valladares) já caminhando para uma configuração mais intersemiótica. Também encontramos na revista algumas das faturas de computador realizadas por Erthos e alguns ensaios teóricos de Augusto de Campos¹⁶⁶ e Antonio Risério.

De resto, quase todo o material que lá está é composto de poemas, tanto de jovens poetas da geração de Risério - seus amigos e companheiros de interesses artísticos, poéticos e intelectuais (muitos dos quais, assim como o próprio Risério, freqüentadores da casa de Erthos Albino), como o de poetas da terra que essa mesma geração (através do trabalho de recuperação de Erthos e dos poetas concretos de São Paulo) redescobriu e aprendeu a valorizar: o simbolista Pedro Kilkerry e o barroco Gregório de Mattos¹⁶⁷.

166

Essa primeira colaboração de Augusto de Campos em bahia-invenção é o prenúncio do longo envolvimento do poeta paulistano com a equipe editorial da mesma, que posteriormente tocara *Código*.

167

Kilkerry, que morreu extremamente jovem, aos 32 anos, teve sua obra (curta e que em vida ele jamais publicou em forma de livro), publicada apenas em alguns poucos jornais e periódicos baianos do início do século XX, principalmente as revistas simbolistas *Nova Cruzada* e *Os Anais*. Graças a um árduo trabalho - quase "detetivesco" - de pesquisa, uma boa parte dela foi encontrada e organizada por Augusto de Campos, com o grande auxílio de Erthos. Essa coletânea (acrescida de ensaios de Augusto) acabou sendo publicada em São Paulo, sob o título de *Re-Visão de Kilkerry*. Já Gregório, talvez o primeiro grande poeta de fato

(noite)	mala
(noite	
(noit	alma
(noi	alma
(no	
(n	
(	lama

Figuras 28 e 29
CLARIVAL VALLADARES
Noite e Mala Lama

s	t	r	i	p	-	t	e	a	s
s	t	r	i	p	-	t	e		s
s	t	r	i	p	-	t			s
s	t	r		p	-	t			s
s	t	r			-	t			s
s	t				-	t			s
	t				-	t			
					-				

Figura 30
ERTHOS ALBINO DE SOUZA
Strip-Tease

brasileiro, mereceu um livro inteiro de Haroldo de Campos, o qual reviu e reavaliou sua obra poética, e verdadeira contribuição para a literatura nacional, constantemente "deletada" pelos ditos especialistas (Em *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Mattos*).

É justamente um dos versos mais célebres de Kilkerry (que acabou por se tornar uma espécie de lema, ou mesmo grito de guerra, dessa jovem vanguarda poético-literária baiana) que abre a "anti-antologia", figurando central no fundo branco da primeira página:

olhos novos para o novo

Olhos novos que miram o novo e que nos miram, uma profusão de olhos-vogais, as letras "o" que observam primeiro, arregaladas, quem as observa...

Esta pequena profissão de fé vale aqui como o manifesto ou editorial que se fizeram ausentes. Um único verso solitário por sobre o branco do papel, suscito, mas com o poder de resumir em si todo o espírito de busca e a abertura estética a que essa geração se propunha, almejando horizontes de experimentação e criação além dos oficiais e canônicos¹⁶⁸.

168

A simples opção por Kilkerry, um excluído dos anais da história oficial - porém dono de uma obra em tudo mais interessante e inventiva do que as que a "posteridade" elegeu e tornou obrigatórias - revela essa opção pelo novo e pela busca de novas referências (mesmo que essas "novas" referências acabem por ser "velhas" referências!).

Código 1

Figura 31
Vista da 1ª. capa de Código 1

Data de publicação: 1974

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Antonio Risério Filho
 e Erthos Albino de Souza

Dimensões: 14,7 x 22 cm

Número de Páginas: 34

Programador Visual: Antonio Risério Filho
 (a partir de projeto original de Enéas Guerra)

Tiragem: desconhecida

Participantes: Erthos Albino de Souza, Augusto de Campos, Antonio Risério Filho, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grunewald, Wally Sailormoon, Rufo Herrera, Antonio Carlos Correia, Beto Cerqueira, Pepeu Roiz.

Destaques: Código (Augusto de Campos),
 Soneto Alfanumérico (Erthos Albino de Souza),
 Androgynous (Erthos Albino de Souza).

Código 2

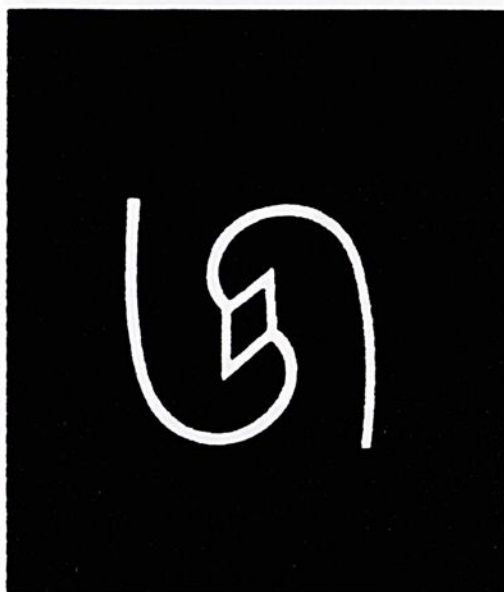


Figura 32
Vista da 1a. capa de *Código 2*

Data de publicação: 1975

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Antonio Risério Filho e Erthos Albino de Souza

Dimensões: 22 x 25 cm

Número de Páginas: 34

Programador Visual: desconhecido

Tiragem: desconhecida

Participantes: Augusto de Campos, Antonio Risério Filho, Beto Cerqueira, Caetano Veloso, Décio Pignatari, Erthos Albino de Souza, Haroldo de Campos, Hector Olea, José Lino Grunewald, João Patinhas, José Luís Garaldi, José Roberto Lakatos, Lena Coutinho, Raquel.

Destaques: Intradução - Bernart de Ventadorn (Augusto de Campos), Cygnus (Erthos Albino de Souza), Luz Azul (Hector Olea)

Código 3

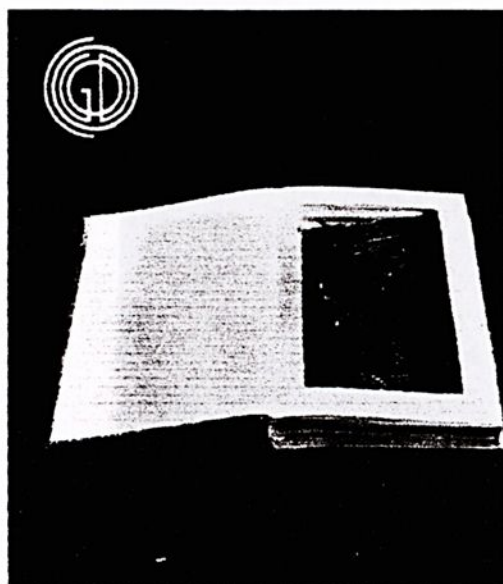


Figura 33
Vista da 1ª. capa de Código 3

Data de publicação: agosto de 1980

Data de Publicação: agosto de 1978

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Antonio Risério Filho
e Erthos Albino de Souza

Dimensões: 22 x 25 cm

Número de Páginas: 32

Programador Visual: desconhecido

Tiragem: desconhecida

Participantes: Aldo Fortes, Augusto de Campos,
Cléber Teixeira, Duda Machado, Erthos Albino de
Souza, Haroldo de Campos, Julio Plaza, Lenora de
Barros, Orlando Ribeiro, Paulo Leminski, Pedro Xisto,
Regina Silveira, Régis Bonvicino,
Regina Vater, Helio Silveira.

Destaques: Poema-Cauda (Augusto de Campos),
Pentahexagrama para Cage (Augusto de Campos), O
Encontro das Águas (Pedro Xisto)

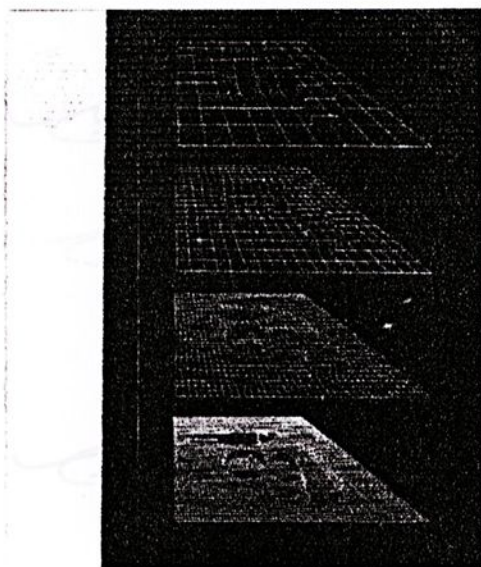
Código 4

Figura 34
Vista da 1ª. capa de Código 4

Data de publicação: agosto de 1980

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Antonio Risério Filho

e Erthos Albino de Souza

Dimensões: 22 x 25 cm

Número de Páginas: 40

Programador Visual: Rogério Duarte

Tiragem: desconhecida

Participantes: Aldo Fortes, Alice Ruiz, Augusto de Campos, Antonio Risério Filho, Caetano Veloso, Décio Pignatari, Duda Machado, Haroldo de Campos, Inês Oseki-Depré, José Lino Grunewald, Monica Rodrigues da Costa, Nelson Ascher, Paulo Leminski, Pedro Xisto, Péricles Cavalcanti, Régis Bonvicino, Vinícius Dantas

Destaques: Luzazul (Julio Plaza), Catulo XXXII (Nelson Ascher), Intradição: a esphinge (Augusto de Campos)

Código 5 (50 anos de Augusto de Campos)

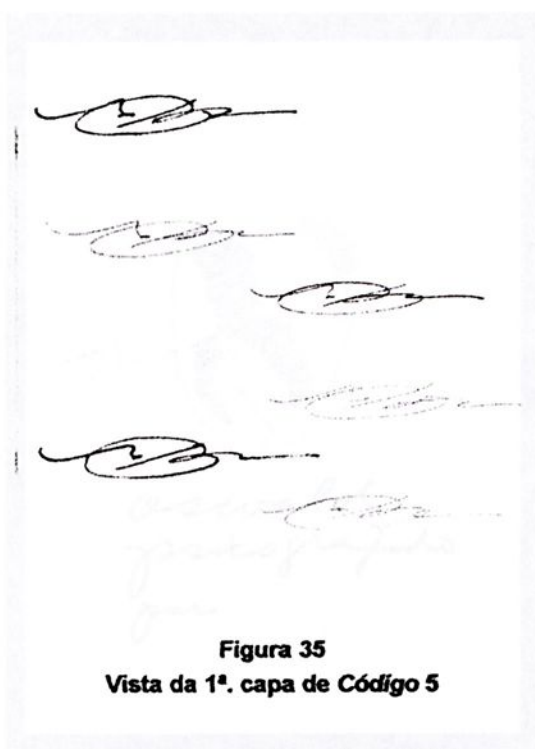


Figura 35
Vista da 1ª. capa de Código 5

Data de publicação: 1981

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Erthos Albino de Souza
e Antonio Risério Filho

Dimensões: 22 x 25 cm

Número de Páginas: 36

Programador Visual: André Luys de Todos os Sã'tos
e Antonio Risério Filho

Tiragem: desconhecida

Participantes: Augusto de Campos, Julio Plaza,
Haroldo de Campos, Lygia Azeredo Campos, Cid
Campos, Décio Piganatari, Regina Silveira, J.J. de
Moaraes, Erthos Albino de Souza.

Destaques: Viva Augusto Viva Aquário (Julio Plaza),
Beijo-Poema para Augusto (Lygia Azeredo Campos),
L i u B i ú (Augusto de Campos), Re Cidade (Regina
Silveira), Logotipo para Augusto (Erthos Albino de
Souza)

Código 6 (Oswald psicografado por Signatari)

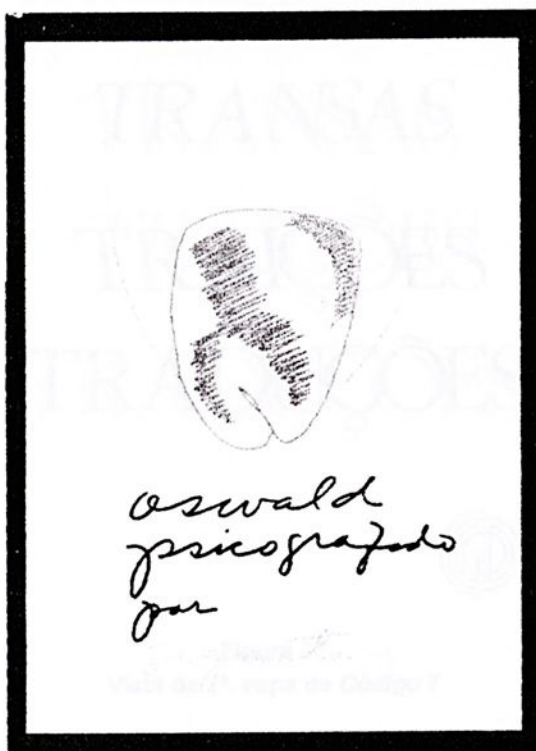


Figura 36
Vista da 1ª. capa de Código 6

Data de publicação: dezembro de 1981

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Décio Pignatari e Erthos Albino de Souza

Dimensões: 24 x 33 cm

Número de Páginas: 17 pranchas independentes
 (24 x 32,5 cm)

Programador Visual: Décio Pignatari

Tiragem: 1000

Participantes: Décio Pignatari

Destaques: Fusain Fuseé, Capitalismã, Finalmente...
 (Décio Pignatari)

Código 7 (Traduções de José Lino Grünewald)

Figura 37
Vista da 1ª. capa de Código 7

Data de publicação: outubro de 1982
Local de Publicação: Salvador, Brasil
Editores: Erthos Albino de Souza
Dimensões: 22 x 25 cm
Número de Páginas: 48
Programador Visual: André Luys de Todos os Sã'tos
 e Enéas Guerra
Tiragem: desconhecida
Participantes: José Lino Grünewald
Destaques: Canto XVII (Ezra Pound), Canto XLVII
 (Ezra Pound), Em meu ofício ou arte severa (Dylan
 Thomas), À Meia Noite - trecho de Igitur (Stephane
 Mallarmé)

Código 8

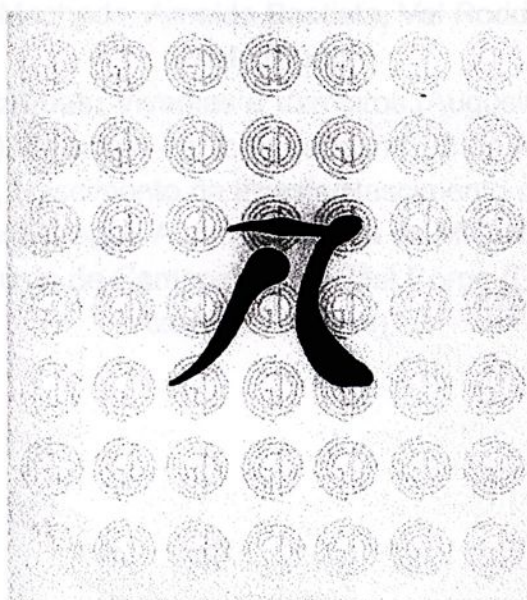


Figura 38
Vista da 1ª. capa de Código 8

Data de publicação: 1983

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Erthos Albino de Souza

Dimensões: 22 x 25 cm

Número de Páginas: 60

Programador Visual: André Luys de Todos os Sã'tos

Tiragem: desconhecida

Participantes: Augusto de Campos, Nelson Ascher, Laís Corrêa de Araújo, Décio Pignatari, Marcus do Rio, Erthos Albino de Souza, Luciano Diniz Borges, Pepeu Pedro, Edgard Braga, André Luys de Todos os Sã'tos, Carlos Ávila, Vinícius Dantas, Haroldo de Campos, Paulo Leminski, Antonio Risério Filho, Augusto de Campos, João Patynhas, Glauco Mattoso, Angeli, Júlio Bressane, Caetano Veloso, Lenora de Barros, Iracema, A.L.M.Andrade, Péricles Cavalcanti, Lygia Azeredo Campos, Régis Bonvicino, Julio Plaza, Affonso Ávila, Jorge Alfredo, Haroldo Cajazeiras,

Paulo César Lima, Waly Salomão, Regina Silveira,
Duda Machado, Arnaldo Baptista, Val Rodrigues,
Paulo Braun

Destaques: *Viventes e Vampiros* (Augusto de Campos), *Samsara - a John Lennon* (Erthos Albino de Souza), *Nascimento da Poesia/Nascimento do Som* (Edgard Braga), *A chuva oblíqua de Maiakóvsky* (Augusto de Campos), *Entre Mel Corpo* (Lygia Azeredo Campos)

Figura 38

Vista da 1ª capa do *Coleção II*

Data de publicação: 1994

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Erthos Albino de Souza

e Antonio Risério Filho

Dimensões: 22 x 25 cm

Número de Páginas: 28

Programador Visual: Sérgio Guerra

Tiragem: desconhecida

Participantes: André Luís de Todos os Santos,

Antonio Risério Filho, Paulo Braun, Carlos Avela, Val

Rodrigues, Erthos Albino de Souza

Destaques: *Iya Sura Furi*, *A Nova Orquídea Fútil*

Anus Novo (André Luís de Todos os Santos), *The*

Dreamdancers e *Que* (Erthos Albino de Souza)

Código 9 (Homenagem a André Luys Sã'tos)



Figura 39

Vista da 1ª. capa de Código 9

Data de publicação: 1984

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Erthos Albino de Souza

e Antonio Risério Filho

Dimensões: 22 x 25 cm

Número de Páginas: 28

Programador Visual: Sérgio Guerra

Tiragem: desconhecida

Participantes: André Luys de Todos os Sã'tos,
Antonio Risério Filho, Paulo Braun, Carlos Ávila, Val
Rogrigues, Erthos Albino de Souza

Destaques: Iya Sure Fum, A Nova Cruzada, Feliz
Anus Novo (André Luys de Todos os Sã'tos), The
Dreamdreandre is Over (Erthos Albino de Souza)

Código 10



Figura 40
Vista da 1ª. e 4ª. capas de Código 10

Data de publicação: dezembro de 1985

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Antonio Risério Filho, Luciano Diniz Borges
e Erthos Albino de Souza

Dimensões: 22 x 25 cm

Número de Páginas: 36

Programador Visual: desconhecido

Tiragem: desconhecida

Participantes: Omar Khouiri, Augusto de Campos,
Fernando da Rocha Peres, José Lino Grunewald,
Antonio Risério Filho, Paulo Miranda, Walter Smetak,
Paulo César Souza, Haroldo de Campos, Luciano
Diniz Borges, Décio Pignatari, Tiago Araripe, Jorge
Alfredo, Waly Salomão, Paulo Leminski, Oswald de
Andrade, Carlos Ávila, Erthos Albino de Souza,
Alberto Luiz Baraúna

Destaques: Cidade (versão de Erthos Albino de
Souza), Sem Título (Omar Khouiri), A Poem (Paulo
Miranda), Bere'shit (tradução de Haroldo de Campos),
+1 (Luciano Diniz Borges)

Código 11 (30 anos de Poesia Concreta)



Figura 41

Vista da 1ª. capa de Código 11

Data de publicação: 1986

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Erthos Albino de Souza

Dimensões: 21,3 x 24 cm

Número de Páginas: 68

Programador Visual: Enéas Guerra

Tiragem: desconhecida

Participantes: Carlos Ávila, Augusto de Campos,
Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Antonio Risério
Filho, Claus Clüver, Pedro Xisto, Régis Bonvicino,
José Lino Grünewald

Destaques: Pessoa (Augusto de Campos),
Inestante (Augusto de Campos),
Memos (Augusto de Campos), Zen (Pedro Xisto),
Vida Tempo (José Lino Grünewald)

Código 12 (Arteciência)



Figura 42

Vista da 1ª. capa de Código 12

Data de publicação: 1989/1990

Local de Publicação: Salvador, Brasil

Editores: Erthos Albino de Souza

Dimensões: 20,7 x 25 cm

Número de Páginas: 52

Programador Visual: Beto Cerqueira

Tiragem: desconhecida

Participantes: Roland de Azeredo Campos, Renato Ghiotto, Maurício Pato, Paulo Leminski, Haroldo de Campos, Erthos Albino de Souza, Moysés Baumstein, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Julio Plaza, Wagner Garcia, Duda Machado, Pêrsio de Arruda

Destaques: Criptocaligrama para Poe (Roland de Azeredo Campos), Poe Via Cummings (Renato Ghiotto), Poema Bomba (Augusto de Campos), Leminiskata (Erthos Albino de Souza)

Descriptografia (Nível IV)

Perfil de um Acervo *Código* pode ser acusada de qualquer coisa, menos de não ter sido eclética: suas páginas foram abrigo democrático para iniciativas múltiplas, e a maioria de seus números manteve esse caráter, mesclando na mesma edição desde artigos críticos, obras de artes visuais, entrevistas, prosa poética e experimental, passando por poemas verbalistas, até poemas visuais e chegando às traduções criativas. Em edições como essas, não havia um tema norteador a ligar os poemas e textos. Isso se deu nas de número 1, 2, 3, 8 e 10.

Já no caso das de número 4, 5, 6, 7, 9, 11 e 12, os trabalhos foram coligidos sob uma temática específica. Falemos brevemente sobre isso...

Sobre Código 4 *Código* 4 privilegiou as traduções, mas não só *Código* 4. No caso específico, essa foi uma edição temática onde, em vez de poemas originais, preferiu-se organizar diversos poemas e textos traduzidos. Mas traduções se espalham por praticamente todos os números da revista: ***na verdade, essa é a categoria de trabalho que de longe mais está presente em suas páginas*** - ao todo, somando-se todas as traduções presentes nos volumes de *Código*, chegamos ao número de 80!!!¹⁶⁹ Para que se

169

Ao todo são 80 as transcrições publicadas na revista: 71 delas apenas verbais, sendo as outras 9 o que eu chamo de *transcrições-embalagens*. Empresto para isso a terminologia que Philadelpho Menezes (1998) desenvolveu em suas análises sobre a poesia concreta e visual brasileira. Menezes define como *poema-embalagem* aquele que em sua essência permanece verbal, mas que ganha algum aspecto visual relevante em sua arte final, seja pela diagramação, seja pela escolha de uma tipologia diferenciada e funcional. Augusto de Campos (e isso é visível no todo de sua obra) é o principal "transcriador-embalagem", não só em *Código*, mas em todo o contexto brasileiro. Pode-se afirmar sem medo que nenhum outro poeta dominou esta arte como ele ainda domina: das 9 publicadas em *Código*, 5 são de sua autoria. Entre os seus transcritos estão o provençal Bernart de Ventadorn, Emerson (ambos os trabalhos fazem parte de sua



tenha uma idéia mais aproximada da importância das traduções, basta que comparemos seu número de ocorrência com o das poesias convencionais, que em *Código* são da ordem de 61, 19 a menos!!!!

E por que isso? Bom, é o "espírito concreto" sempre a nortear *Código*: é sabido que o grupo Noigandres é defensor (até hoje) da prática da tradução como exercício crítico, lição aprendida com o poeta norte-americano Ezra Pound, defensor histórico da prática do traduzir como "treino" indispensável aos poetas diletantes, e mesmo aos já consagrados (como ele mesmo, que no decorrer de sua carreira tornou-se um dos maiores tradutores de poesia da história¹⁷⁰).

Naturalmente, a prática passou do grupo Noigandres para as novas gerações de poetas a eles ligados: traduzir passou a ser encarado como uma espécie de "serviço militar" da

série de "Intraduções", onde o poema na língua original se funde engenhosamente com o seu avatar em português) e Lewis Carroll (com o *poema-cauda* que o rato declamou para Alice após a corrida promovida pelo Dodô), Edward Fitzgerald e Vladimir Maiakóvski. Sintomaticamente, Augusto é seguido no ranking por seu irmão Haroldo de Campos, o qual publicou duas transcrições-embalagem, e pelo amigo de ambos, Décio Pignatari. Décio cultivou, assim como Augusto, sua verve visual, fundindo-a com a prática da poesia. Comparece apenas com um trabalho dessa natureza, assim como Nelson Ascher, que publica uma peça de Catulo como que cinzelada na pedra branca do papel.

170

Antes de mais nada, é bom lembrar que a poesia em si, por definição, não pode ser colocada (mesmo que se pareça muito) na mesma categoria dos usos ordinários da linguagem. A poesia, como definiu Ezra Pound, é linguagem energizada ao máximo, portadora do máximo de sentido. Lida pois com todo tipo de exceção dentro do universo dos idiomas, esteja em sua forma *melopaica* (e aí estará lidando com aqueles jogos rítmicos e sonoros próprios de cada língua), *fanopaica* (onde gera na retina de nossa mente imagens de natureza diversa, nem sempre tão interessantes quando migram de um idioma para outro) e *logopaica* (não ficamos irritados quando sabemos que determinada piada de um *sitcom* americano, em sua forma de legenda, não exprime nem a metade da graça que habitava o jogo de palavras original? Pois então, projete esta frustração para a poesia e começará a ter uma medida das dificuldades logopaicas...). A poesia lida sempre com o *algo-a-mais*, com o que há de nobre nos idiomas, mesmo quando parece lidar com o que de mais vulgar neles existe. Por lidar com as exceções dos idiomas, com o que eles tem de mais particular, o poema encerra em si dificuldades homéricas para um tradutor.



DESEIOTEIPSITILAEQVEMECHAMES
 ESTATARDEAOSDELEITESEDELITOS
 DETEVLEITOPORÊMCVIDAQVEOVRO
 NÃOBATALOGOAPORTAEMMINHACARA
 NÃOSAIASFOISMASTEPREPARAPARA
 NOVEROVNDSETE SÃO ININTERRUPTO
 CASOQVEIRASCONVIDAMEDEPRESSA
 POISALMOÇADOCVRTOAMINHASESTA
 AGORAAQVIDEITADOEEMDEVANEIOS
 COMTEVPINTOA VARARCVCAECALÇA

Figura 43
 NELSON ASCHER
 Catulo XXXII

poesia¹⁷¹, ecoando Tarsila do Amaral quando esta afirmou que o cubismo teria, para os pintores em formação, a mesma função... Mas não um simples traduzir, e sim **transcriar**!

Pois é, não um traduzir qualquer: a filosofia do traduzir que se popularizou entre os jovens (e mesmo os não tão jovens) poetas, os quais se envolveram com as revistas que se desenvolveram depois (e a partir) do concretismo paulista histórico, não era um simples substituir de palavras de um idioma por seus cognatos estrangeiros, fossem quais fossem. Mesmo um (bom) tradutor de textos técnicos sabe que adotar a filosofia do “ao-pé-da-letra” quase sempre resulta em catástrofe! Com efeito, a prática dos poetas de *Código* era outra. E a palavra traduzir não dá mesmo conta dela. Adotemos então aqui o termo que esta geração adotou, termo este desenvolvido por um de seus principais gurus, Haroldo de Campos: **TRANSCRIAR**¹⁷².

171

Basta ler atentamente os 12 números da revista para dar-se conta de um fato determinante para quem deseja compreendê-la: **é patente a importância que esta “geração-código” deu ao ofício do traduzir.**

172

Em resumo: transcriar é recriar um texto ou poema de determinado idioma em outro, tentando preservar o caráter e índole do mesmo, mas garantindo que ele se torne tão interessante no novo idioma quanto no original (nem que para isso seja necessário mudar algumas coisinhas...). No geral, essas transcrições estão espalhadas por quase todos os números da revista: estão ausentes apenas nos números 1, 6 (dedicado inteiramente à série “Oswald Psicografado por Siganatari”, de Décio Pignatari), 9 e 11 (comemorativo dos 30 anos - à época - do Movimento da Poesia Concreta). Em casos específicos, elas são a atração principal: o número 6, chamado de “Transas, Traições, Traduções” foi totalmente dedicado ao trabalho de transcrição de José Lino Grunewald, incluindo ali poetas como Ezra Pound (entre estes alguns dos já célebres “Cantos”, que nos inícios da Poesia Concreta haviam figurado no paideuma dos Campos e de Pignatari, paideuma este que foi adotado por José Lino ao se juntar ao grupo na década de 50), William Carlos Williams, T.S. Eliot e Dylan Thomas. Por isso mesmo, José Lino é o campeão das traduções em *Código*, pois apenas na edição especial que lhe foi dedicada figuram 21 de suas traduções. Mas não se pode esquecer da importante tradução que realizou a partir do *Igitur* de Stéphane Mallarmé, e que foi publicada em *Código* 4.

Sobre *Código* 5 Desenvolvido com o principal objetivo de homenagear Augusto de Campos por ocasião do seu aniversário de 50 anos, esse número de *Código* incluiu uma retrospectiva de trabalhos do mesmo, entre eles diversas poesias e traduções.

Até aí, nada de muito novo - como vimos, Augusto era o que se pode chamar "figurinha fácil" em *Código*, desde o primeiro número. O que chama a atenção são os trabalhos criados por outrem para homenageá-lo (por poetas amigos e mesmo por familiares), e que estão espalhados por todo o volume. Entre os amigos presentes, Regina Silveira, Julio Plaza¹⁷³, o irmão Haroldo, Décio Pignatari, o filho Cid Campos, além de Erthos Albino de Souza...¹⁷⁴

Porém, dentre aqueles trabalhos que o homenagearam, merece destaque um dos raros poemas de Lygia de Azeredo Campos, esposa de Augusto: Lygia é conhecida por sua extrema devoção ao marido, tendo participado de maneira muito próxima da trajetória intelectual e criativa do companheiro. Tímida, sempre preferiu ficar nos bastidores (é como se costuma dizer: por trás de todo homem, sempre há uma grande mulher...), a servir de apoio incondicional ao esposo.

Mas o que pouca gente sabe (e *Código* tem o mérito de mostrar-nos), é que Lygia também é, como se convencionou chamar, uma "poeta (concreta-visual) bissexta", de obra rara - mas preciosa e delicada, muito embora a mesma não a veja exatamente dessa maneira:

173

Os trabalhos criados por Regina e Julio para homenagearem Augusto serão devidamente comentados e analisados no capítulo 4 da presente dissertação.

174

Vide o "Logotipo para Augusto", apresentado no primeiro capítulo dessa dissertação (figura 5, pg. 47).



Seria pretencioso eu me intitular "poeta visual", considerando a minha pequena produção literária e a minha participação incidental nesse gênero de poesia. (...) O ambiente em que vivenciei a poesia sempre foi o da poesia concreta e visual, em face do meu relacionamento profundo com os seus principais protagonistas brasileiros. Dentro desse contexto, as formas visuais que aparecem em poemas como "entre mel corpo" e "ave eva" surgiram espontaneamente da liberação sintática das palavras, e parecem enriquecer os textos, propiciando leituras diversas. Por outro lado, em meus poemas, a grafia manuscrita, pessoal, traduz ao mesmo tempo essa espontaneidade e a minha despretenção.¹⁷⁵

Lygia é, digamos assim, uma solitária e discreta voz feminina dentro do universo masculino da poesia concreta, e seus poemas escritos invariavelmente à mão (revelando ao mundo sua peculiar caligrafia, além de sua presença sígnica indicial - mais ainda nesse "Poema-beijo para Augusto" - a homenagem de Lygia, onde não só denuncia seus vestígios através da letra caprichada, mas também da marca dos lábios feita com batom [moldura-corpo do poema]: emblema do feminino, signo índice-símbolo, misto de sensualidade da fêmea e da ternura da mãe-esposa) são uma interpretação sensível e feminina dos postulados do concretismo (por tantas vezes acusado de frio e impessoal...)



Figura 45
LYGIA CAMPOS, CAVALCA
Entre Mel Corpo

Como foi
 Como é
 Como flor
 Como amor
 Como amiga
 Como vida

Figura 44

LYGIA AZEREDO CAMPOS

Beijo-Poema para Augusto

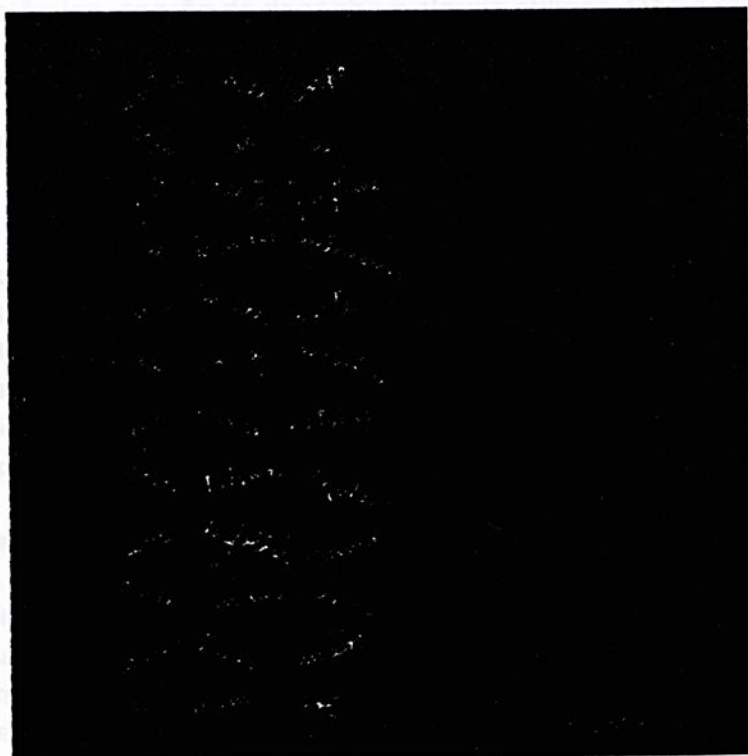


Figura 45

LYGIA AZEREDO CAMPOS

Entre Mel Corpo

Extrato de "Escrituras de Lygia Azeredo Campos" - obra de Othon Figueiredo publicada em "Folha de São Paulo" - Suplemento Cultural de Jornal Folha de São Paulo - ano 2002

Sobre Código 6 De longe a mais inusitada e radical de todas as *Códigos*, é mérito praticamente exclusivo da mente de Décio Pignatari. Quando este procurou Erthos, o projeto já estava completamente acabado, inclusive o boneco da edição.

Inspirado por Oswald de Andrade, Décio fez uma série de poemas-desenhos que se aparentam com as ilustrações que o mesmo criou para o seu livro de poemas "Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade) - entre elas o célebre canhão-falo, desenho criado para acompanhar o menor poema da língua portuguesa: amor humor

Armado de pincel atômico, carvão de desenho e alguns etílicos, Décio afirma ter se tornado receptível o suficiente para "receber" (de fato!) o espírito de Oswald, o que explica o título que deu à série de desenhos: Oswald psicografado por Signatari...

Realizei as pranchas do álbum "Oswald Psicografado por Signatari" em maio do ano passado, em minha casa-atelier-estúdio de Valdevinos, à beira do rio Jaguari, no município de Morungaba, a uns 100 km de São Paulo. Foram três sessões diversas, em dias e semanas diferentes, totalizando umas 15 horas de trabalho... e de "febrilidade" ou "febricitância" decrescente (...) Na última sessão, já estava operando quase à frio, no sentido de fechar o processo, ordenar o material, compatibilizar os meios empregados. Em meio a tudo, na solidão dos campos, vibrava a antena de televisão ao vento, graves frêmitos de cordas guturais no oco ressoante do teto e do forro. Eu tomava uma batida de coco. Os carvões (fusains), estalavam, partiam-se, voavam pelo atelier, junto com as folhas do bloco de layout, em revoadas sucessivas. Rolavam, da mesinha de trabalho para o assoalho, com potes e estojos, os pincéis atômicos (...) E eu obrigava os meus demônios anteriores a violentos exercícios de expressão corporal, à força de gritos, urros e bracejamentos pseudomarciais. Ao fim da primeira sessão, a mais longa e frenética, contemplei-me, surpresa muda, estendido no chão, arfante ressupino, flutuando em cruz num mar de ondas de papel, garatujas e grafitos, objetos como destroços de naufrágios, de olhos estáticos, fixos no *spotlight*.¹⁷⁶



Uma cena de cores, digamos, sobrenaturais... Mas que o próprio Décio, iconoclasta como sempre, dismistifica a seguir (em uma pequena aula-parábola sobre a criação artística, dentro do irrequieto trânsito dos signos através dos planos da existência humana, nesta vida ou mesmo na outra...):

Essa constelação de códigos confluentes, meu Código Segundo, é o meu Duplo, o meu Outro, minha abertura para fora da loucura da arte, este resto que sobra da loucura da arte, este resto que sobra de nossas dúvidas e paixões, no dizer de Henry James. Sem ele, eu não poderia VIVER, ou SER, ou VISSER. Desta vez, convocado, compareceu sobre a forma de Oswald de Andrade. Não se psicografa gente, mas linguagem: nem por isso o mistério é menor. Psicografamos signos e somos psicografados constantemente. Haverá no além algum defunto autor, machadiano e brascúbico, que me esteja psicografando: se de espíritos se trata, porque haveríamos de conceber apenas uma one-way psychography? (...) comerciar espiritualmente com o Além é comerciar espiritualmente com Alguém, e esse alguém está no passado (...) Os signos sopram através dos signos, assim como a fala da personagem ressoa na máscara do ator. E mudando de código, os signos se divertem.¹⁷⁷

As ilustrações feitas aos garranchos são um comentário bem-humorado aos malfadados desenhos de Oswald, o qual sempre admitiu não ter mesmo muito talento pra coisa... Mas mais importante que os desenhos, são as frases que os acompanham, a recriar a ironia oswaldiana, com tal fidelidade que fica mesmo difícil não acreditar que Décio bancou o “cavalo de santo” para o grande astro do modernismo brasileiro - com certeza, um espírito rebelde, onde quer que esteja...

Sobre Código 7 Muito do que se disse aqui sobre *Código 4* vale para *Código 7*. A única diferença real é de que, nessa edição, todas as traduções são de autoria de um mesmo poema, o carioca José Lino Grunewald. Entre os seus escolhidos, figuram peças de poetas





Figura 46
DÉCIO PIGNATARI
Fusain Fusée



Figura 47
DÉCIO PIGNATARI
Finalmente morri...

como Ezra Pound, Dylan Thomas, William Shakespeare, William Carlos Williams, Charles Baudelaire e Stephane Mallarmé.

Sobre Código 9 Não foi apenas Augusto de Campos que mereceu uma *Código* inteira em sua homenagem. Embora no caso de Augusto, a homenagem tenha sido bem mais alegre...

Explico-me: No caso de Augusto, *Código* converteu-se em celebração por seu aniversário de 50 anos, foi uma festa e uma reverência (como visto acima). Mas André Luys de Todos os Sã'tos não teve a mesma sorte. Não estava aqui para receber os louros que lhe foram dedicados.

Sobre André Luys pouco encontrei. Sei apenas que foi um dos diversos programadores visuais de *Código*. Sei também que foi poeta e que foi amigo muito próximo de Antonio Risério (com quem chegou a morar) e Erthos Albino de Souza. E sei que faleceu em um estúpido acidente de moto, ao sair de casa...

André foi poeta também, e sua poesia parece fazer parte daqueles híbridos entre construtivismo e desbunde dos quais falei anteriormente: suja, desbocada, agressiva, mas também pensada, construída, controlada... Ao mesmo tempo baiana e cosmopolita.

Código 9 foi dedicada à sua memória, e nela figurou uma seleção de trabalhos seus, entre poemas, textos de prosa experimental e fotografias. Ainda na mesma edição poemas de amigos saudosos.

Abaixo, dois de seus poemas mais significativos publicados neste volume da revista¹⁷⁸:



Figura 48
ANDRÉ LUY DE TODOS OS SÃ'TOS
Iyá Surê Fum Mi

178

Irônica e sintomaticamente, "Iyá Surê Fum Mi" é um dos raros poemas em *Código* a dialogar com o arcabouço cultural baiano, no caso, a cultura do candomblé. De fato, as referências ao universo simbólico local são escassas, resultado da aproximação desses jovens poetas baianos com uma postura mais cosmopolita (cuja matriz, já vimos, são o tropicalismo e o concretismo, desde sempre internacionalistas), mais preocupada com universalidades do que com peculiaridades. Particularmente, acredito que a recusa em tratar de temas "da terra" foi uma tentativa deliberada de se afastar de uma certa tirania à la CPCs e coisas do gênero...



Figura 49
ANDRÉ LUYs DE TODOS OS SÃ'TOS
A Nova Cruzada

Sobre Código 11 Seguindo a tradição laudatória ao Concretismo, *Código 11* apresenta-se como uma pequena enciclopédia sobre o movimento, elaborada por conta do aniversário de 30 anos do mesmo.

Nesta edição encontram-se publicados diversos textos e ensaios sobre o tema em questão. Entre os autores convidados a publicar na revista, temos o linguista alemão Claus Clüver, mas também os jovens Risério e Carlos Ávila.

Ainda figuram lá entrevistas com os protagonistas do movimento, além de uma bibliografia completa dos poetas.

É uma das *Códigos* que possui menos poemas, devido ao seu caráter histórico e teórico. Entre os poucos selecionados, algumas peças mais raras, de concretos fora do eixo São Paulo, como é o caso do baiano Pedro Xisto:

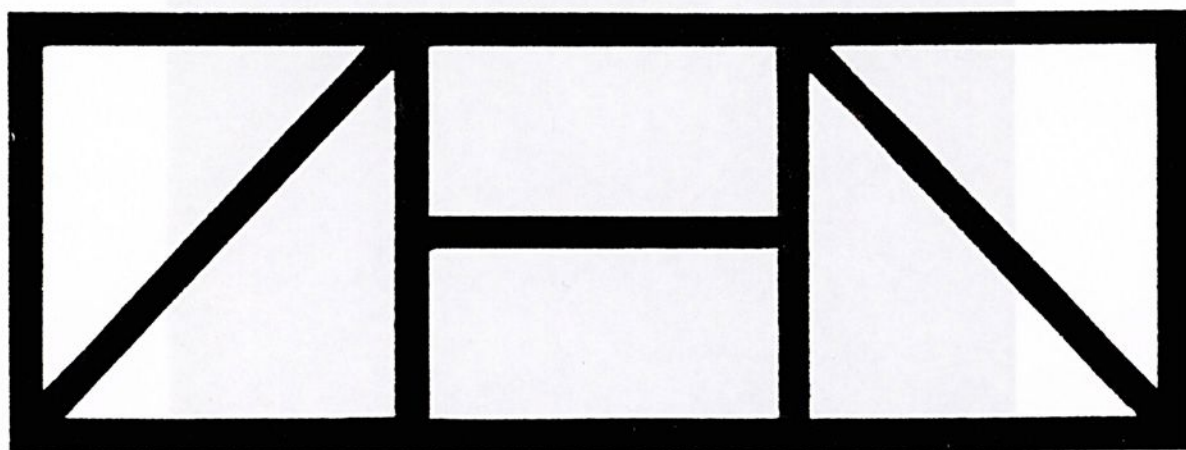


Figura 50
PEDRO XISTO
Zen

Xisto é com certeza um dos maiores haicaístas brasileiros, e a influência dos anos que passou no Japão, como adido cultural, são patentes em toda a sua obra poética, principalmente a de cunho mais visual e/ou intersemiótico: nesses poemas, Xisto articula imagem e sentido à maneira de quem escreve com ideogramas, ou melhor, *cria* ideogramas ocidentais para exprimir o quase inexprimível, como no caso do poema acima, “Zen”, e de outros, como o belíssimo “O Encontro das Águas: Rio Negro e Solimões”, em que literalmente funde signos (símbolos quase pátrios): no caso, o círculo *ying-yang* -

emblema oficial do pensamento filosófico sino-japonês, reverenciado por pensadores como Confúcio e Laozi - e o fenômeno da pororoca amazônica: imagens poderosas a nos lembrar da eterna complementaridade cósmica dos opostos, tanto neste mundo quanto no outro, em uma simbiose que une poética e filosoficamente oriente e ocidente, Brasil e Japão...



Figura 51

PEDRO XISTO

O Encontro das Águas: Rio Negro e Solimões

Mas voltemos ao poema anterior. "Zen" é, no mínimo, impressionante: sua beleza simples e absolutamente esquemática, sua contenção e economia absolutas, mais sua eficiência poética, denunciam completamente a fonte do qual provém - o universo estético e filosófico do Zen Budismo.

À primeira vista o poema mosta-se um arranjo geométrico absolutamente equilibrado e simétrico, estável e inabalável na folha de papel que o abriga, a nos perturbar com a sua (pelo menos em um primeiro momento) impenetrável simplicidade... A mim pareceu impossível que fosse apenas isso, que ele não escondesse em si alguma "tirada", algum "xiste", algo que deveria ser percebido como uma secreta chave de leitura, que o libertasse de sua ascepcia...

Mas não há chave além dessa mesma simplicidade silenciosa. Ao me libertar por um momento da necessidade de entender o poema através de algo externo a ele, ao olhá-lo e enxergá-lo simplesmente como ele se apresenta aos olhos, percebi então a sua "verdade": entranhada no próprio corpo do poema (a se confundir total e necessariamente com ele) estava o significado que eu procurei em todo lugar, menos nele mesmo: a palavra ZEN. Um pequeno momento de iluminação¹⁷⁹ em forma de poema.

As coisas são simples. Ponto.

179

O Zen Budismo entende a Iluminação (chamada em japonês de *Satori*, e em sânscrito de *Nirvana*) como fruto de meditação e concentração profundos (o *zazen* - a meditação sentada dos monges), e de suspensão da consciência ordinária, onde nos livramos dos vestígios mentais e sensoriais do passado, mas também das fantasias de futuro, para libertarmos a mente e permiti-la perceber o presente em que estamos inseridos: viver o momento presente, intensamente, longe de manchas mentais ou percepções ilusórias e desnecessárias, livres do fluxo caótico e constante de imagens que contaminam umas às outras, num embotar perpétuo da mente. Esse presente intenso, absolutamente simples em si mesmo, esse perceber (se) absoluto, é o caminho zen à Iluminação.

Sobre Código 12 O mote de *Código 12* é a releitura que Roland Azeredo Campos fez do ensaio "Eureka", escrito pelo escritor norte-americano Edgar Allan Poe, a qual acabou por resultar num "contra-ensaio", que foi batizado de "Eureka Revisitado".

Ainda participaram da edição o primo de Roland, Ivan Persio de Almeida Campos (filho de Haroldo de Campos e na época estudante de química) e o próprio Erthos, além de Augusto, entre outros.

all
|
lov'd
|
lov'd
alone

Figura 52
RENATO GHIOTTO
Poe Via Cummings

No ensaio citado, Poe escreve sobre suas elocubrações a respeito da origem e formação do universo. Eis o mote que norteou toda a publicação: a ciência e suas pontes com a arte e a poesia, e vice-versa...

Os grandes idealizadores da edição foram Roland e seus amigos estudantes de física (mas também poetas de talento: Renato Ghiotto e Mauricio Pato). A idéia do grupo chegou aos ouvidos (e bolsos...) de Erthos através da atuação diplomática do sempre presente Augusto

de Campos, e este não tardou em se entusiasmar com o projeto, que acabou por se transformar no derradeiro número de *Código*...

Ainda participaram da edição o primo de Roland, Ivan Pérsio de Arruda Campos (filho de Haroldo de Campos e na época estudante de química) e o próprio Erthos, além de Augusto, entre outros...

IMAGEM

onde se vê

ouvir

Figura 53
LENDINA DE BARROS
Imagem

Não há impasse propriamente. É a presença de Duchamp!

Omar Khouri

Capítulo 4

DO CÓDIGO DAS ARTES VISUAIS:

REGINA SILVEIRA E JULIO PLAZA

IMAGEM

onde se vê
ouvir

Figura 53
LENORA DE BARROS
Imagem

Não há impasse propriamente. É a presença de Duchamp!

Omar Khouri

Da Ligação com (os) Código(s) da Poesia

Visualidade Declarada Apesar da (oni)presença de Augusto de Campos e Décio Pignatari, poetas estes extremamente ligados aos códigos da visualidade - cujos melhores poemas por vezes parecem se metamorfosear quase que completamente em obras visuais "puras", mas de forte carga conceitual - e mesmo de outros poetas mais jovens do período, e até mais ligados a estes mesmos códigos (como Omar Khouri, Paulo Miranda e Lenora de Barros), os dois únicos artistas visuais "declarados" que veicularam trabalhos nas páginas de *Código* foram a gaúcha Regina Silveira - hoje, uma de nossas mais importantes artistas, amplamente reconhecida no exterior, e o espanhol naturalizado brasileiro Julio Plaza - grande artista e teórico madrilenho, nome de ponta e referência obrigatória no que concerne à arte e suas relações com a tecnologia no Brasil, falecido em 2003 - na época casado com Regina.

Mas o que artistas visuais estariam fazendo "perdendo tempo" nas páginas de uma revista de poesia, quando poderiam (deveriam?) estar nas paredes de uma galeria ou de um museu? Qual a lógica e o interesse que motivou tal opção e, principalmente, tal aproximação entre campos que, para mentes mais conservadoras (ou desinformadas artisticamente) são aparentemente distintos dentro do espectro de possibilidades da práxis artística?

Tal indagação provavelmente parecerá ingênua para muitos, porém tenho certeza, ainda hoje parecerá legítima e válida para outros *tantos* (!). Explico-me pois, a fim de aclarar as dúvidas incômodas dos tais possíveis *tantos* que me aguardam nas esquinas escuras da academia:



Se imaginarmos *Código* como uma revista “literária” convencional¹⁸⁰, à maneira de muitas das que ainda circulam pelos meios universitários (e mesmo as ditas “novas” revistas de poesia independente[s], em muito [neo]conservadoras no seu feitio e temperamento¹⁸¹), poderá mesmo nos parecer estranho ou mesmo despropositual a presença de artistas ditos visuais em suas páginas. Mas uma visada mais atenta pela história recente da arte nos mostrará justamente o contrário: as íntimas relações entre poesia e artes visuais, e entre seus respectivos produtores, são um dos sintomas mais importantes da arte moderna, sintoma este herdado pela arte contemporânea - inclusive no Brasil.

180

Coisa que definitivamente não era! Era, pois, bem mais que isso: revista “de invenção”, tendo espaço de sobra para manifestações artísticas diversas, “puras” ou “híbridas”, para metalinguagem e outras metas...

181

Veiculadoras de jovens poetas ansiosos (pretensiosos) pela superação - mas também pelos favores! - dos velhos (mestres) poetas e de um lugar ao Sol no Olimpo dos criadores literários já consagrados e respeitados - e que, porém, no frígido dos ovos, acabam apenas retomando as velhas formas e fórmulas (versos, medidos ou livres, mas ainda versos...), mergulhando fundo em um psicologismo narcisista e niilista, com certos ecos da ressaca pós-64 da geração dos poetas marginais, porém sem a real reverência aos antigos mestres (não se acreditava poder pular etapas, como parece que se acredita hoje, onde pessoas que nem chegaram aos 40 anos se acostumaram com a idéia de subir ao pódio sem ter cumprido sequer metade do percurso da corrida!), e sem a motivação político-existencial que a contracultura, recheada de utopias, lhes deu como característica mais importante (e que de mais a mais também cultivavam o verso, livre e por vezes de aparência juvenil e amadoresca, com ares de diário íntimo ou pueril crônica de costumes) que parece recusar qualquer valor maior ou utopia (seja ela política ou mesmo estética).



Namoros Intersemióticos:

poetas e artistas num mesmo balaio de gatos

Terminologias Num caso como esse a confusão já começa na terminologia, em si a mais básica possível. O mais elementar senso comum e seu uso particular do dialeto corrente (claro, os dialetos correntes do português, pois não posso me comprometer a responder por outro idioma que não este) criaram, quase que naturalmente, uma diferenciação "lingüística" (herança de uma certa burguesia para as massas amorfas que formam o grande público de nossos dias - e que por vezes parecem cada vez mais longe dos "biscoitinhos" que Oswald e seus sucessores adorariam poder lhes oferecer...) entre o **produtor de versos** e o **produtor de quadros, desenhos e esculturas** (não esquecer que estamos falando do senso comum - que nada tem a ver com classes sociais, como alguns poderiam pensar a partir de agora. É bom que se diga que doutores de diversas universidades partilham deste ponto de vista que aqui descrevo).

Diga-se de passagem, a tal máxima-equação até que serve mesmo para a práxis de muita gente, ainda hoje. Mas definitivamente não se encaixa no caso do qual estamos tratando aqui. No Brasil, justamente após o advento do concretismo, as classificações estanques começaram a ruir e despencar. Talvez o ódio que muitos ainda sintam da (anti)tradição que se desenvolveu a partir de *Noigandres* justifique seu zelo pelas antigas categorias. Mas os conservadores, no fundo, devem saber: o fato é que a **atuação** dos poetas concretos no Brasil não passou de uma **atualização**, a **continuação de uma atualização** que os diversos modernismos iniciaram mundo afora, a partir dos fins do século XIX. Através das obras e atos de seus protagonistas, na Europa Ocidental, Rússia e Estados Unidos, as

separações entre os campos da linguagem (pois, em última instância, a característica que uniria campos aparentemente tão diversos é a sua natureza, primeira e última, de linguagem) passaram a se apresentar obsoletas sob muitos aspectos. Não desapareceram em suas formas individuais pois não era esse o caso, já que além da sua natureza intrínseca de linguagem, há realmente algo de natureza particular que permanece. São formas possíveis de manifestação da faculdade que o homem tem de comunicar (se).

O papel do Futurismo italiano Tommaso Filipo Marinetti, o grande guru do futurismo italiano, com seu culto à nova realidade de velocidade e energia que as máquinas lhe suscitavam freneticamente ao ouvido, alívio do ronco de seus motores (para usar uma imagem que certamente agradaria a Marinetti), foi a sua maneira de criar um campo de indefinições que com certeza levou o sono dos especialistas e amadores das Belas Artes do período. Posteriormente com seus explosivos e coloridos manifestos, os quais acabaram por dar origem a um novo gênero literário (o chamado "manifesto futurista"). Tendo incidido praticamente sobre todas as artes correntes no período (pintura, escultura, teatro, poesia, literatura), posteriormente se dedicou até sobre questões políticas, como no manifesto onde funda o Partido Futurista - cujas ideias se fundamentavam em um desmedido cinetismo e em um incansável e apelo praticamente infinito à mudança.



Poesia e Artes Visuais - Cruzamentos

(pequeno histórico do fenômeno)

O Papel das Vanguardas O fenômeno, como já dito aqui, vem de longa data. O cubismo, o futurismo italiano e as vanguardas russas, e logo depois o dadá e o surrealismo, começam a afrouxar as cordas em que prendiam separadas as manifestações artísticas “plausíveis” para a época, e da fusão destas nascem alguns frutos híbridos. Destas uniões até então consideradas “ilícitas” nasceram filhotes conhecidos hoje pelos nomes de *arte conceitual*, *happening*, *performance*, *body art*, *poesia visual (intersemiótica)*, *arte postal*, *livro de artista*, entre outros. Mas vamos por partes:

O papel do Futurismo Italiano Tomazzo Filipo Marinetti, o grande guru do futurismo italiano, com seu culto à nova realidade de velocidade e energia que as máquinas lhe sussurravam freneticamente ao ouvido, através do ronco de seus motores (para usar uma imagem que certamente agradaria a Marinetti), foi à sua maneira criando um campo de indefinições que com certeza tirou o sono dos especialistas e amantes das Belas Artes do período. Primeiramente com seus explosivos e célebres manifestos, os quais acabaram por dar origem a um novo gênero literário (o dito *manifesto*). Tendo teorizado e escrito praticamente sobre todas as artes correntes no período (pintura, escultura, teatro, poesia, literatura), posteriormente se debruça até sobre questões políticas, como no manifesto onde funda o Partido Futurista - cujas idéias se fundamentavam em um desmedido patriotismo, e em um incentivo e apoio praticamente irrestrito a um comportamento



beliscista¹⁸². As leituras públicas de seus manifestos em Paris e outros grandes centros europeus são entendidas atualmente como os germes das performances atuais, hoje moeda fácil do cenário contemporâneo. Em suas teorias sobre as *Parole in Libertà* (Palavras em Liberdade) e a *Imaginazione Senza Fili* (Imaginação sem Fios) e sobre uma linguagem que deveria se adequar à nova sensibilidade do homem urbano da era das máquinas (o homem "futurista" por definição) desenvolve uma nova técnica de escrita que exclui a flexão dos verbos (conservando-os no infinitivo, para manter a idéia de movimento, de uma ação em permanente realizar-se), as conjunções e outros artifícios de ligação entre palavras (substituindo-os por sinais gráficos diversos, como "+", entre outros), o uso dos recursos tipográficos para criar as sensações de oscilação de tom, altura, espacialização e velocidade da voz, quase como em uma partitura contemporânea repleta de subjetivos e pouco claros sinais gráficos¹⁸³. Um exemplo contundente da aplicação destas técnicas "literárias" é o poema *Zang Tumb Tuuum*, de 1914, que se pretendia um relato do cerco à cidade líbia de Adrianópolis pelo exercito búlgaro, na guerra dos Balcãs. Nelas estão não só as sementes da arte performática (imagino a indignação das platéias de Marinetti ao ouvi-lo e vê-lo declamar, cheio de gestos bruscos e trejeitos esquemáticos, as suas dissonantes partituras verbais...), mas também, assim como em Mallarmé, as sementes da poesia visual que se desenvolveria mais intensamente durante o século XX.

182

O lado "dark" e fascista de suas idéias encontraram em Benito Mussolini o interlocutor perfeito, alguém capaz de compreender claramente(?) a "beleza e a higiene" que só a guerra seria capaz de proporcionar à humanidade...

183

Um pouco à maneira de Mallarmé, mas definitivamente afastado do ânimo simbolista que guiou as criações do "poeta em greve", inclusive o célebre "*Un Coup De Dés*", justamente o reconhecido marco da incorporação dos recursos tipográficos na poesia do ocidente.



Figura 54
Zang Tumb Tuuum (Capa)

80 Km.
all'ora
TRrrrrrrrrrrrr

sedentarietà velocissima dello
chauffeur semisdraiato nel ve-
lante Saturno nell'anello gi-
rare girare fare del piede
al lontanissssssimo piedino
azzurro delle più folli velocità
glou glou glou d'aria in
bottiglie-orecchie vento ven-
tiloquo

95 Km.
all'ora
TRRRRRRR

abbandono musicale dello
chauffeur semisdraiato
sotto volante tenere il
pedale all'organo ruscante
dei chilometri respirati in
un soffio risoffiati lontano

100 Km.
all'ora
TRRRRRRR

respingere con piede destro
acceleratore lontananze ± 1000
profondità ± 300000 resistenze
della terra alle stroffilanti
velocità offrirsi offrirsi **pan-
pan-traaak tatatraak**

Figura 55

Página interna de Zang Tumg Tuum

Ainda dentro do âmbito do futurismo, e aproveitando o gancho que liga a poesia às imagens, vale lembrar uma obra como o *Manifesto Intervencionista* de Carlo Carrà, realizada também em 1914, que acena ainda mais para a futura interdisciplinaridade dos artistas. Manifesto no nome e colagem na forma (tributária que é da *collage* cubista), é na verdade uma síntese engenhosa das duas coisas, onde Carrà, trabalhando com recortes de jornais, cartazes e revistas, joga com sobreposições de formas, cores, letras e palavras, em um discurso energético, convulso, prismático (emprestando o termo de Mallarmé), muito mais convincente como proposta para a nova forma de expressão da linguagem do homem “futurista” do que as experiências de Marinetti no campo das letras. Misto de palavra e imagem em uma fusão perfeita, já demonstra em si o potencial intersemiótico que será conscientemente articulado pelas gerações futuras. Mas os italianos não foram os únicos.



Figura 56
CARLO CARRÀ
Manifesto Intervencionista

O Papel das Vanguardas Russas Os desdobramentos do futurismo “à moda eslava” na Rússia pré-revolucionária também (e talvez até mais enfaticamente) apontam para esta arte e este artista múltiplo. Os diversos livros de artistas desenvolvidos e publicados nesse período são mais uma das evidências desse processo. E de qualquer forma, muitos de seus pintores e escultores migravam para a poesia e muitos de seus poetas se aventuravam a lidar com matéria-prima mais sólida e palpável do que as palavras, como afirma Marjorie Perloff:

Confiar a cria “não ao tipógrafo mas ao artista” - eis a nova visão de poética incorporada nas dúzias de livros de artista impressos nos anos explosivos antes da guerra. **É importante lembrar que aproximadamente todos os artistas entre os primeiros futuristas vieram da pintura para a poesia ou trabalharam nos dois meios.** Quase todos passaram algum tempo em alguma escola de arte, e muitos, como o poeta e compositor Mikhail Matiúchin -, fizeram regularmente exposições com artistas, tais como Maliévitch e Tátlin. Na Grande Exposição de Cultura, 1915, em Moscou, por exemplo, a pintura cubista *Roulette*, de Maiakóvski, assim como uma colagem que ele fez de uma cartola cortada com duas luvas pregadas perto foram penduradas ao lado dos trabalhos de Larionov, Gontcharova, Kandinsky e Chagall. Na verdade, a estreita conexão entre os artistas verbais e visuais do período pode ser vista na tendência dos poetas futuristas para usar a terminologia da pintura - *sdvig* (deslocação), *faktura* (textura), *bespredmetnost'* (não-objetivismo), *postroiennia* (construções) - nas discussões das suas próprias obras. (PERLOFF, 1993:220-221) obs: o grifo é meu.

Ou seja, a formação das mentes mais brilhantes do pensamento e prática de vanguarda na Rússia transitou sem preconceitos pelos meios então disponíveis de criação e expressão.

Brasil A formação múltipla e híbrida (e seus múltiplos interesses) dos russos dos anos 10 do século XX evoca a dos jovens poetas brasileiros dos anos 70, justamente aqueles que vem a se envolver com a concepção e publicação das revistas independentes do período. Muitos transitaram entre a música erudita, a popular, as artes gráficas, a literatura

e até mesmo (vejam vocês) pela poesia (!), passando inclusive pela crítica. Só para retomar alguns nomes já citados aqui e mais alguns: Lenora de Barros, filha de Geraldo de Barros, importante pintor paulista ligado ao Movimento da Arte Concreta, além da influência do pai, estuda no já histórico Instituto de Arte Contemporânea do MASP, passando depois por uma graduação em Linguística na USP e um quase-mestrado em Teoria Literária, para hoje se firmar como uma importante artista visual, uma das mais interessantes em atuação no mercado brasileiro. Omar Khouri, editor da ainda pulsante revista *Artéria*, engajada na experimentação e no tensionamento das linguagens, começou sua atuação ainda na juventude, como pintor, migrando posteriormente para a poesia, e nela realizando (através dos meios de reprodução de imagem que se tornaram mais acessíveis e que estavam na moda nos anos 70, como a serigrafia) a síntese das duas linguagens em um trabalho de caráter eminentemente intercódigos. Músicos como Caetano Veloso iam e voltavam (ainda vão e voltam) pela fina e frágil linha que liga a poesia à música (exatamente como os antigos trovadores provençais do século XII, com os quais Augusto de Campos os identifica). Artistas gráficos como Rogério Duarte e André Luys de Todos os Santos, que se ocuparam com a programação visual de várias dessas revistas, também se aventuravam pela poesia, e mentes como a de Antonio Risério são sensíveis e racionais em proporções iguais para enfrentar as responsabilidades da poesia, da teoria e da crítica. Isso sem falar nos gurus e padrinhos dessa geração: Erthos não era músico nem artista plástico, porém era inusitadamente um engenheiro e programador de computador, além de (ou talvez por isso mesmo) um excelente poeta. Graças a isso pôde desenvolver uma obra em que linguagem de máquina e linguagem humana se encontram lá naquele beco onde mora a linguagem poética. Décio Pignatari e Augusto de Campos são os dois grandes mestres dessa geração cuja verve visual mais se manifestou pela poesia (ou vice-versa). Não à toa, foi no nome deles que toquei ao iniciar este capítulo. Poetas



que são músicos, que são desenhistas, que são artistas gráficos, que são pensadores... Exatamente como na terra do Tolstói e da Catarina. Isso, creio eu, deve significar alguma coisa...

Klaxon Again... E já que estamos falando de Brasil, vamos aproveitar e fazer um retrospecto um pouco mais longo: já na década de 20 as revistas do modernismo veiculavam trabalhos de artistas visuais significativos da nova estética do período, pela qual se ganhavam inimigos aos montes: desenhos de DiCavalcanti, Anita Malfatti, Victor Brechêret, Zina Aita – entre outros, já ocupavam pelo menos uma página inteira dos números de *Klaxon*. Eram os chamados “extra-textos” que, como o próprio nome indica, era algo que se apresentava a mais, um algo-a-mais em uma revista repleta de poemas, manifestos, críticas, resenhas, poemas e fragmentos de romances... Enfim, que tinha “textos-extra” demais. Não houve uma real fusão de categorias¹², mas sim uma primeira possibilidade de aproximação, uma primeira convivência harmoniosa em um mesmo meio, que acenava para um futuro brasileiro onde um estado mais híbrido pudesse despontar.

Poetas de formação e prática explicitamente “interdisciplinar”, como já dito aqui, desportaram no Brasil só a partir dos anos 50, embora se possa evocar as experiências de Oswald de Andrade em seu *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia*, onde desenhos simples, de caráter tão infantil, juntavam-se aos versos em uma alegre simbiose (décadas depois, Dêcio Pignatari fazia o comentário definitivo dos encontros poético-visuais de Oswald de Andrade: a série de pranchas *Oswald psicografado por Signatari*, que se

III

A não ser na famosa capa com o grande “A” onipresente (vide figura 22, página 90), e nos dois únicos anúncios publicitários veiculados pela revista em seus dois primeiros exemplares, a saber, as propagandas de “Guerrini Espumante” e dos “Chocolates Lacta”. Também era a ocasião dos projetos gráficos destes anúncios, que acabaram por gerar a desistência dos patrocinadores¹³. Também é importante inserir, o projeto gráfico de *Klaxon*, como um todo, foi extremamente inovador, marcando época.

Poesia e Visualidade - Cruzamentos (de volta ao Brasil)

Klaxon Again... E já que estamos falando de Brasil, vamos aproveitar e fazer um retrospecto um pouco mais longo: já na década de 20 as revistas do modernismo veiculavam trabalhos de artistas visuais significativos da nova estética do período, pela qual se ganhavam inimigos aos montes: desenhos de DiCavalcanti, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Zina Aita, entre outros, já ocupavam pelo menos uma página inteira dos números de *Klaxon*. Eram os chamados “extra-textos” que, como o próprio nome indica, era algo que se apresentava a mais, um algo-a-mais em uma revista repleta de pequenos manifestos, críticas, resenhas, poemas e fragmentos de romances... Enfim, que tinha “textos-extra” demais. Não houve uma real fusão de categorias¹⁸⁴, mas sim uma primeira possibilidade de aproximação, uma primeira convivência harmoniosa em um mesmo meio, que acenava para um futuro brasileiro onde um estado mais híbrido pudesse despontar.

Poetas de formação e prática explicitamente “interdisciplinar”, como já dito aqui, despontariam no Brasil só a partir dos anos 50, embora se possa evocar as experiências de Oswald de Andrade em seu *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia*, onde desenhos simples, de caráter até infantil, juntavam-se aos versos em uma alegre simbiose (décadas depois, Décio Pignatari faria o comentário definitivo dos arroubos poético-visuais de Oswald de Andrade: a série de pranchas *Oswald psicografado por Signatari*, que se

184

A não ser na famosa capa com o grande “A” onipresente (vide figura 22, página 99), e nos dois únicos anúncios publicitários veiculados pela revista em seus dois primeiros exemplares, a saber: as propagandas do “Guaraná Espumante” e dos “Chocolates Lacta”. Tamanha era a ousadia dos projetos gráficos destes anúncios, que acabaram por gerar a desistência dos patrocinadores!!! Também é importante frisar: o projeto gráfico de *Klaxon*, como um todo, foi extremamente inovador, marcando época.

converteu posteriormente no assunto e conteúdo de *Código 6*¹⁸⁵). Há mesmo uma espécie de hiato quanto a isso, ocupado pelo conservadorismo da Geração de 45, e seu retorno ao verso tradicional, pré-modernista. *Noigandres* quebra com isso, e começa-se novamente com o processo...

185

Sobre isso, vide capítulo 3 da presente dissertação.



Regina e Julio, poetas então?

Ortodoxias... A essa altura os conhecedores da obra de Regina e Julio devem estar prontos para me dar o bote: Regina e Julio *não são nem nunca foram poetas no sentido ortodoxo do termo*, tampouco tiveram uma formação híbrida. Ambos são artistas formados por cursos de arte bastante tradicionais. Regina chegou a ser aluna de Iberê Camargo, no tempo em que ainda morava no Rio Grande do Sul e cultivava a pintura (abstrata, de caráter lírico e expressionista) e o desenho. Como aproximá-los então do barato da poesia?

Realmente não é possível aproximá-los da poesia-verso (livre ou não) que continuou sendo cultivada, e mesmo veiculada nas páginas de *Código* e outras tantas revistas experimentais dos '70, mesmo das mais radicais. Mas quando vemos seus trabalhos lado-a-lado com certos poemas de orientação intersemiótica que também tiveram seu espaço na publicação, principalmente aqueles que não têm nenhuma referência direta a palavras ou frases (tampouco versos) sentimos uma certa instabilidade, uma tensão que as aproxima e separa ao mesmo tempo. A questão principal que se nos apresenta é: *o que é poema, o que é trabalho puramente visual? Qual a diferença fundamental, se é que ela existe?* Seriam apenas nomes possíveis para um tipo de manifestação que não cabe mesmo em categorias tradicionais?

Ambos - poemas intersemióticos e trabalhos visuais de orientação conceitual (como os de Regina e Julio) - estão impregnados por aquele caráter que parece esconder sempre um conteúdo latente, que poderia ser expresso em termos de uma linguagem verbal ou escrita, e por vezes este mesmo caráter secreto parecer ser o *mote* de ambos, a sua *razão de*



ser, portadores que são de um **conceito**, mais até do que uma **imagem**: o que pensar de um empreendimento como a *Caixa Preta*, ou dos *Poemóbiles*, ambos projetos de Augusto de Campos e Julio Plaza?

A Zona de Fronteira Nebulosa dos Livros de Artista Na esteira de Mallarmé

(e de seu desejo, já em fins do século XIX, de criar algo como um poema, ou mais que isso, um livro [*Le Livre*] espacial, tridimensional e recombinação, uma verdadeira “máquina de fazer poemas”¹⁸⁶.) e dos Futuristas Russos e seus complexos e originalíssimos Livros de Artista, muitos deles ligados às experiências gráficas e lingüísticas ultra-radicais de Khliébniók e Krutchônikh¹⁸⁷, a dupla Campos-Plaza criou formas tridimensionais que são poemas e que são objetos, poemas que se configuram como entes tridimensionais, cuja fruição se dá no espaço, em pontos de vista diversos, tais como os corpos das esculturas (embora estes poemas-corpos definitivamente NÃO sejam esculturas, porém escultóricos), onde a palavra clara e literal nem necessita comparecer para que se configure o caráter poético das faturas. Julio poeta e Augusto artista visual. Como definir o que é de fato poesia e o que é de fato artes visuais em terrenos tão movediços?

186

Sobre isso, vide capítulo 1 da presente dissertação.

187

Os pais da poesia **transracional** ou **transmental** (definida pelo termo russo **zaúm**) e das teorias por trás das *“Letras como Ta”* - respectivamente, uma nova língua sem compromisso com significados pré-estabelecidos, e sim com a materialidade absoluta da palavra enquanto fenômeno acústico, sonoro, e a sua contrapartida gráfica, que se caracterizou por uma inusitada e radical exploração dos meios gráficos, do universo do papel e da tipografia.

O Guarda-Chuva Visual Em uma conversa que tive com Regina Silveira em sua casa no bairro do Sumaré, em março de 2004, lhe indaguei sobre estes pontos de conexão entre os trabalhos que realizava na época e a poesia visual, ao que ela me respondeu com uma imagem entre curiosa e reveladora: ***a da poesia visual como um grande guarda-chuva onde, embaixo dele, muita coisa foi juntada***, na maioria das vezes por uma impossibilidade da crítica especializada em entendê-las de um outro modo, por absoluta falta de categorias mais específicas - esse é um dos fenômenos que acabou por impelir os artistas da fase conceitual a se transformarem em seus próprios teóricos e seus próprios críticos.

Mas é assim então? Uma questão sem resposta simplesmente? Não acredito: Roman Jakobson afirmava que, embora determinadas manifestações da linguagem tivessem sempre uma função (isoladas, dissecadas e demonstradas por ele em sua teoria das “funções da linguagem”) clara e destacada a lhes justificar e dar um objetivo, dificilmente seriam puras, com um caráter unívoco (assim como Peirce percebeu que signos puros e unívocos moram mais no mundo encantado da teoria do que no da semiose nua e crua!) Fundidos em maior ou menor grau com a função norteadora principal, estariam as outras funções-satélite. O que nos faz pensar que, embora estes trabalhos aqui discutidos demonstrem uma natureza supostamente oposta a dos poemas tradicionais, tanto os *Poemóbiles*, os artefatos da *Caixa Preta* e os projetos de Silveira e Plaza exibidos nas páginas de *Código* são unidos intimamente pela predominância da função poética da linguagem, em que o caráter material e visível (ou audível - o que não é o caso) da obra é o que mais se evidencia, lhe define os objetivos. Onde a mensagem (entendida por Jakobson justamente como a face “material” do fenômeno de linguagem) se sobrepõe aos



outros elementos que compõem o processo comunicacional. Mais ainda. Aproveitemos a definição que Khouri (1997) nos dá de poesia:

Retornando a questão POESIA: é poesia **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**. É poesia tudo aquilo que o poeta quer que o seja; pelo simples fato de ele ser poeta, suas faturas são poemas. obs: os grifos são meus.

Se tirássemos a palavra POESIA desta fórmula e colocássemos a expressão - longa mas insuficiente - OBRA DE ARTES VISUAIS, ainda assim teríamos uma definição coerente e eficiente. A questão se divide, múltipla que é: depois da poesia concreta e das vertentes conceituais (das quais nossos "heróis" fizeram parte) é obra de arte tudo aquilo que alguém que se entenda artista produzir e assim quiser considerar. E é bom frisar: **eu não acho isso ruim, muito pelo contrário!** Depois da fusão de categorias tão característica desse período, **para a arte, um nome é só um nome e nada mais**. E um nome é tão bom quanto o outro, tanto faz. Visto por esse ponto (embora eu saiba que os próprios não compartilham dele comigo!), podemos até considerar a possibilidade de enxergar Julio e Regina como poetas e Augusto de Campos e Décio Pignatari como artistas visuais sem grandes traumas: eles são as duas coisas e até mais do que esses rótulos podem abarcar. Cérebros multimídia que são, não cabem mesmo em categorias. Por conta disso, talvez o melhor não seja colocar todo mundo embaixo do mesmo guarda-chuva, mas deixar o tal guarda-chuva pra lá, e entrar nessa chuva pra se molhar mesmo!

De como Regina e Julio chegam à *Código*

Elos na Corrente Regina e Julio são dois nomes de peso e da maior importância para a trajetória das revistas independentes de filiação construtiva brasileiras (inclusive *Código*, a qual lhes deve muito). De fato, são dois nomes fundamentais que ajudaram a definir as feições da arte brasileira a partir dos fins dos anos 60 e início dos 70, época em que retornam ao país, depois de um longo período trabalhando e lecionando no exterior.

Antes morando na Espanha, em 1969 viajam a Porto Rico, e lá passam um período lecionando na Faculdade de Artes e Ciências, ligados ao departamento de Humanidades. Retornam ao Brasil somente em 1973, fixando residência em São Paulo e ligando-se ao corpo docente da Fundação Armando Álvares Penteado. Não tardam a se familiarizar com a cena artística local, tendo sua casa se tornado inclusive um dos pontos de encontro e convergência de algumas das inteligências artísticas mais interessantes do período (assim como a casa dos poetas concretos, mormente Augusto), entre artistas visuais, intelectuais e poetas. Estabelecem laços de amizade com os poetas concretos, e através de Augusto de Campos chegam a Erthos (o qual chegou a frequentar sua casa, em vezes que esteve em São Paulo). Estava então aberto o caminho para que suas colaborações chegassem à revista.



Vocação Internacionalista

Ganhando o Mundo A participação de ambos não é grande em quantidade, mas é bastante significativa: *Código* acabou se tomando uma outra vitrine possível para os projetos que ambos desenvolviam no período, assim como o foram outras revistas de criação intersemiótica das quais participaram - entre elas as paulistanas *Viva Há Poesia*, *Poesia em Greve*, *Artéria* e *Qorpo Estranho* (que a partir do 3º. número passou a se chamar *Corpo Extranho*, para depois ser encerrada pelos editores), da qual Julio chegou a ser um dos editores e responsável pelo projeto gráfico. Sobre essa ligação com os veículos impressos (parte da tal "imprensa nanica" dos 70), fala Regina:

É do meu interesse constante participar com trabalhos gráficos em publicações, revistas intersemióticas, mostras experimentais... Não me furto a convites desse tipo. Todas essas coisas me interessam sempre (...) **Cada oportunidade dessas é uma forma de atizar a imaginação e verificar limites, ver que posso transformar-me para realizar aquele trabalho. Isso também vale para a exploração de novas tecnologias.** Sempre considero que o mais importante é o conceito, aquilo que se quer dizer, a imagem que se quer produzir, o significado que se quer elaborar. Os meios são apenas os meios, embora tenham de ser os mais eficazes possíveis para aquela idéia se realizar do modo mais efetivo. Sejam esses meios eletrônicos, efêmeros ou o que for, ainda tenho a disponibilidade de me aproximar deles. Não tenho de preservar minha imagem de artista com uma obra plenamente aceita e digerida pelo mercado. Posso sair para outra vertente, permito-me isso, e volto sempre mais nutrida. (MORAES org., 2000: 85) obs: os grifos são meus.

O casal não só esteve ligado às revistas de outrem, como também chegou a editar uma publicação própria - a série *On-Off*, que teve três números, hoje históricos - assim como sua participação nas já referidas outras, pois graças a eles, diversas destas revistas de invenção brasileiras ganharam o mundo, estando hoje em importantes coleções internacionais. *Código*, por exemplo, fez parte do acervo de publicações e livros-de-artista

da célebre galeria-livraria-arquivo holandesa *Other Books & So*, mantida, curada e dirigida pelo artista conceitual mexicano Ulises Carrión, teórico e prático de livros-de-artista (eles novamente!), cuja história e genealogia identificava com o desenvolvimento da poesia concreta mundial, a primeira a galgar conscientemente o espaço real da página em branco, e por conseguinte com seus meios privilegiados de divulgação - suas revistas (elas de novo!), como se pode perceber em seu ensaio *The New Art of Making Books*, de 1973:

The space is the music of the unsung poetry (...) The introduction of space into poetry (or rather of poetry into space) is an enormous event of literally incalculable consequences. (...) **One of these consequences is concrete and/or visual poetry. Its birth is not a extravagant event in the history of literature, but the natural, unavoidable development of the spatial reality gained by language since the moment writing was invented.** (...) The poetry of the old art does use space, albeit bashfully. This poetry establishes an inter-subjective communication. Inter-subjective communication occurs in an abstract, ideal, impalpable space. (...) In the new art (of which concrete poetry is only an exemple) communication is still inter-subjective, but it occurs in a concrete, real, physical space - the page (SCHRAEDER org, 1992:4) obs: o grifo é meu.

Carrión mantinha a *Other Books & So* com o auxílio de seu companheiro holandês Aart van Barneveld, o qual acabou por se converter em um importante contato para Regina e Julio na Holanda. Em certa ocasião, a pedido de Ulises, Regina fez a curadoria e lhe enviou, com seus próprios recursos (mas com a ajuda do poeta e editor Paulo Miranda, à época funcionário da VARIG), uma "exposição" de revistas brasileiras publicadas por poetas e artistas, em um enorme pacote que então foi de avião até Amsterdã. Esse pacote deu origem à exposição *Printed In Brasil*. Em catálogo que documentou uma grande mostra em homenagem a Ulises, morto pela AIDS na década de 90, o também amigo e artista belga Guy Schraeder comenta brevemente sobre isso:

In 1977 Other Books and So moved from Herengracht 227 to number 257. This location provide more space for both the bookstore and for the galery. Books were exhibited by Roy



Grayson, Jiri Valoch, Ad Geritsen, Tom Ockerse, Allan Kaprow, Dorothy Iannone, Hetty Huisman and others, plus editions by Gieger, Beau Geste Press, Ecart Publications and Bloknoot. **There were also exhibitions on themes such as Newspaper Art, Stamp Art, Printed In Brazil and Definitions of Art (...)** All in all, fifty or more exhibitions, films screenings, performances and concerts were organized between 1975 and 1978. (SCHRAEDER org, 1992: 27) obs: os grifos são meus.

Através da intervenção de Regina, *Código* chega também ao acervo do MoMa de Nova York. Nos anos 80, por indicação dela, Paulo Miranda - até hoje um dos editores da revista paulistana *Artéria* - envia a Martha Wilson, fundadora e curadora do Franklin Furnace (instituição norte-americana fundada nos anos 70 e especializada em arte conceitual e performances) um outro "pacotão" com exemplares de revistas brasileiras. Mais adiante, Wilson venderia este acervo para o Museu de Arte Moderna de Nova York, onde ele ainda se encontra.

Ligados pois, já de antes, ao circuito da *Mail-Art* (de âmbito internacional) e aos canais *underground* de circulação da arte - característicos do meio contracultural dos fins dos 60 e 70, no Brasil e no mundo - foram, como já demonstrado, elos importantes na corrente de circulação das revistas de invenção brasileiras, que em muito se beneficiou do circuito de arte postal que já estava estabelecido, e do qual os dois eram participantes assíduos, tendo Julio organizado, nos tempos de Porto Rico, uma exposição com os trabalhos que recebeu por essa via, de artistas do mundo todo.

A produção de ambos, tão identificada (e de certa forma até moldada) com a popularização de certos recursos tecnológicos de reprodução de imagens, usados em outras atividades, como a arquitetura (tais como a reprografia, a serigrafia, a impressão off-set, a heliografia, entre outros), adequava-se, sem grandes prejuízos, aos diversos suportes de que esse



circuito *off* dispunha. Essa é uma das mais marcantes características da obra de Julio e Regina nesse período (e que permanece nos projetos atuais de Regina, mesmo estes sendo hoje eminentemente dirigidos à ocupação espacial e ao diálogo com a arquitetura dos prédios em que se encontram expostos): o ***caráter conceitual e mutante de seus projetos***. Por sua natureza gráfica, adequam-se sem perdas aos mais diversos suportes, e muito mais ainda às páginas de publicações impressas das mais diversas procedências e objetivos.

No caso específico de *Código*, Regina e Julio chegaram a veicular juntos seus trabalhos em cinco dos números publicados da revista (a saber, os volumes 3, 4, 5, 8 e 10). Vamos a eles...



printed in brasil



25 april - 13 may 1978

other books and so, horengracht 259, amsterdam, the netherlands, tel. 257041

Figura 57
Folder da Exposição *Printed in Brazil*

Trabalhos Incluídos em Código

Capas e Quartas-capas Embora nunca tenham se envolvido diretamente com a programação visual da revista, algumas das imagens enviadas por Julio e Regina como colaboração para *Código* foram utilizadas para estampar capas e contra-capas (4ª. capa). Sempre somados ao poema-logotipo *Código* que, desde o primeiro número, comparece em praticamente todas as capas (e em algumas contra-capas), esses trabalhos são todos oriundos de séries serigráficas de tiragem reduzida - 6 provas no máximo - que esgotavam um tema. Com uma única exceção, são sempre em P & B - mais especificamente tinta preta sobre fundo branco. Em tempos de poucos recursos mas muitos projetos, uma solução possível justamente para permanecer criando com pouco dinheiro, era impor-se trabalhar com o mínimo possível de recursos expressivos, como o restringir-se a uma cor apenas. Regina e Julio sempre tiveram toda a liberdade para enviar como colaboração para a revista aquilo que decidissem e escolhessem; suas imagens fizeram as vezes de "abre-alas", de "mestres-de-cerimônia" visuais, sempre ligadas ao espírito alternativo e construtivo que deu vida à revista. Isso deu nos números 3, 4, 8 e 10.

Arte Técnica Quirúrgica A revista *Código* 3 tem como ilustração de capa uma intrigante imagem de autoria de Julio Plaza, que consiste na fotografia de um livro de fundo falso, aberto, cujo interior está repleto de pregos. Este livro encontra-se em um fundo infinito preto (na verdade a imagem toda foi impressa em P&B), ocupando todo o espaço da 1ª capa. Trabalho integrante de uma série desenvolvida por Julio a partir de 1975, que tinha como tema e mote principal livros, é na realidade a fotografia de um livro falso "verdadeiro", de fato cheio de pregos. É a série "Arte Técnica Quirúrgica".



Outros livros foram feitos e fotografados, para depois serem traduzidos semioticamente (para usar um termo caro a Plaza) em suportes gráficos diversos. Outra revista independente - *Artéria 2*, chegou a ter um desses livros em sua 1ª capa, só que em vez de pregos, dentro dele havia um revólver (vale lembrar que o signo revólver também foi bastante utilizado por Regina Silveira, em seus trabalhos no mesmo período, por suas claras conotações políticas). Sobre esta série, comenta o editor de *Artéria*:

(...) havia toda uma série de livros, falsos livros feitos pelo Julio Plaza, e este é apenas um deles; havia um que era aberto e havia centenas e centenas de pregos. **O Julio fez muitos livros que não são para serem lidos, como se lê um texto, mas são livros para se lerem com sentidos outros, até com o tato.** Ele chegou a fazer um livro com muitos materiais, no qual o que mais valia era a coisa tátil. Eu não sei onde foi parar este livro, a capa era de borracha, era uma coisa pesadíssima. E esse aí que ele mandou as fotos - na verdade ele tem o trabalho, objeto - ele mandou as fotos e a gente usou justamente na capa, já que a obra do Plaza é tremendamente metalinguística; fica uma metalinguagem ainda mais intensa, a partir do momento em que você põe um livro como capa de um livro (KHOURI apud FREITAS, 2001:228) obs: o grifo é meu.

O processo com *Código 3* não foi em nada diferente do de *Artéria 2*, apenas aconteceu com 3 anos de diferença: fotografado o livro, enviou-se a foto que foi colocada na capa - "um livro na capa de um livro", como bem aponta Khouri. Livros estes que não devem ser lidos, mas ***silenciosamente sentidos, praticamente intuídos*** (cujo conteúdo - e em tempos de regime militar qualquer conteúdo mal-explicado ou mal-catalogado poderia ser considerado subversivo - era demonstradamente "perigoso" e "violento", capaz de fazer estragos e de ferir os desavisados...) Todos estes livros, com seus conteúdos silenciosos e ao mesmo tempo explícitos, ocultados em um estratégico fundo falso, são a imagem geral do livro como emblema do poder (de fato) subversivo do conhecimento (inclusive, ou principalmente, aquele que é produzido pelo artista) e do discernimento, em tempos em

que a ignorância generalizada (política e estética) era uma das condições para se levar uma vida “em paz”.

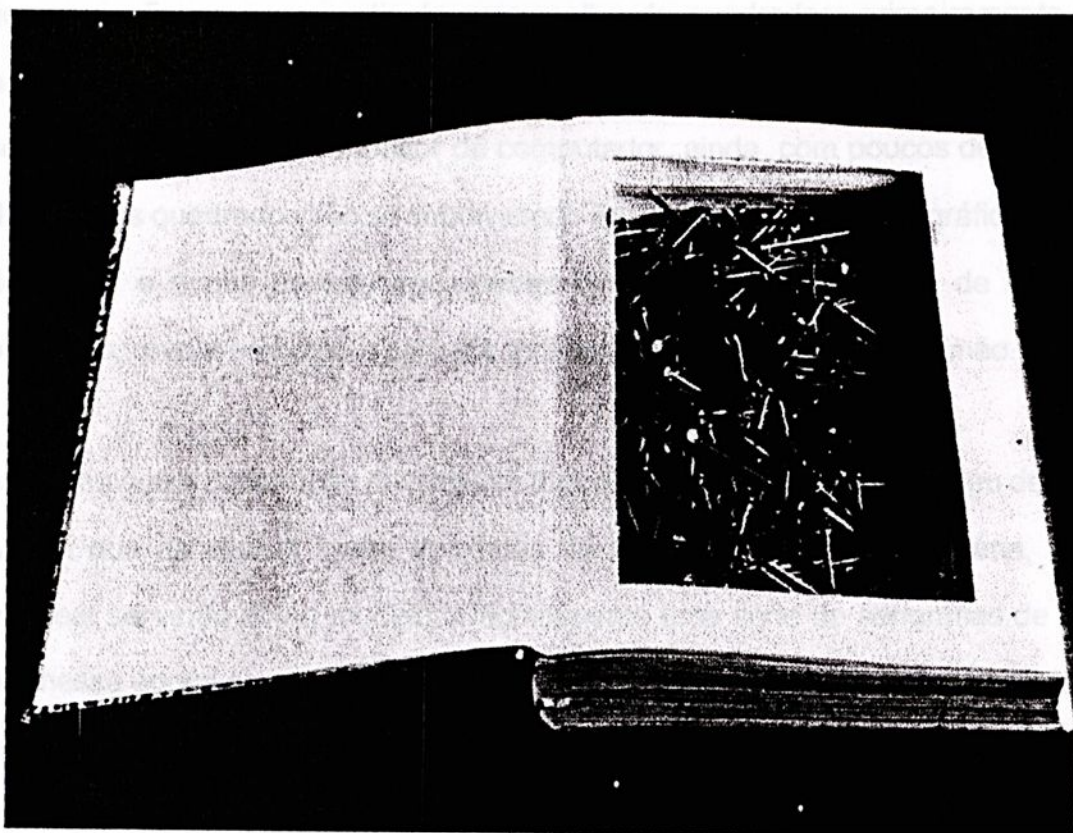


Figura 58
JULIO PLAZA
Arte Técnica Quirúrgica

Topografias Em *Código 4* foi a vez de Regina Silveira ter ganho a capa com um de seus trabalhos. “Topografias” é um excelente exemplo de como todos esses projetos podiam migrar de suporte e mudar de forma sem perder - pelo contrário, ganhando - sentido e significação.

Aqui comparece o já referido revólver - imagem recorrente em projetos de Regina, símbolo do poder conquistado e mantido à força, símbolo de um poder masculino (com suas inegáveis conotações fálicas) truculento e arbitrário. Na verdade um revólver em quatro estágios, a configurar-se a partir de uma malha de quadrados: primeiramente quase diáfano e praticamente irreconhecível, parecendo apenas o registro topográfico de um terreno a construir-se em um monitor de computador, ainda com poucos detalhes. Mas, à medida que os quadrados vão se subdividindo em unidades menores o gráfico ganha em complexidade, e o que parecia ser apenas o registro das elevações de um terreno desconhecido, revela-se como a silhueta tridimensional de uma arma de mão.

Regina afirma que a construção do "registro topográfico" deste revólver se deu de maneira intuitiva, já que as alturas foram decididas de maneira totalmente arbitrária, sem um revólver real servindo como modelo. Originalmente uma série de serigrafias de tiragem mínima (nessa época era praxe para Regina fazer tiragens de no máximo 6 provas), preto sobre branco, o trabalho teve pelo menos mais duas outras formas antes de figurar na capa de *Código*: graças ao interesse do amigo holandês Aart van Barneveld, dono de uma fábrica de carimbos (*rubber stamps*), "Topografias" foi transformado em uma tiragem de 100 carimbos. Tanto Barneveld quanto seu companheiro Ulises Carrión eram interessados incentivadores da *stamp art*, que consistia em projetos de arte concebidos para serem traduzidos em carimbos de borracha. Carrión foi, ele mesmo, entre tantas outras "modalidades" de arte que praticou - um *stamp artista*. Catálogos (compostos de páginas em branco, onde os projetos eram, literalmente, "carimbados") e exposições de *stamp art* foram organizadas por ele na Other Books & So. Outro dos avatares de "Topografias" foi uma pequena tiragem de folders impressos em gráfica (edição de autor), que mantinham a mesma relação entre cores das serigrafias originais (a malha de quadrados em preto



sobre o fundo branco do papel). Realizada em 1978, circulou dois anos antes do trabalho estar estampado na capa de *Código*.

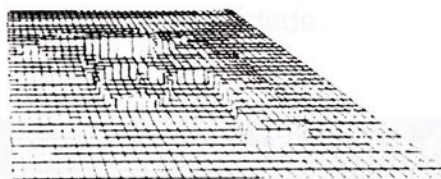
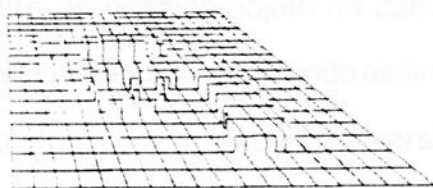
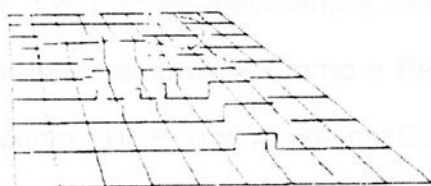


Figura 59
REGINA SILVEIRA
Topografias

Cidade-City-Cité by Erthos Tanto a capa quanto a contra-capa de *Código 10* foi ocupada pela versão que Erthos Albino de Souza fez para o poema de Augusto de Campos *Cidade*, filtrada por Plaza. Na versão de Erthos, o poema de Augusto é convertido, letra por letra, em seu equivalente em linguagem de máquina - um cartão perfurado do tipo que era usado para *input* de dados nos grandes *mainframes*, existentes no Brasil dos anos 70 e 80, apenas em CPDs de grandes empresas (como a Petrobrás, de quem Erthos era funcionário) e universidades (como a USP, que Waldemar Cordeiro conheceu). Convertido por Julio Plaza em um dos artefatos da *Caixa Preta* (com a cumplicidade de Augusto, mas sem o conhecimento de Erthos), assim como o foi também o poema *Código* (impresso em forma de disco e incluído entre os poemas-objeto da caixa), ganhou uma versão "em negativo", onde o cartão tornava-se preto, evidenciando assim a configuração que sugeria: a de uma paisagem urbana noturna, com as janelas (na versão da *Caixa Preta*, elas estão em branco) dos prédios brilhando na escuridão. Na capa de *Código 10*, as perfurações-janelas aparecem em amarelo, evidenciando ainda mais a idéia das luzes que escapam dos apartamentos durante a noite na grande cidade:

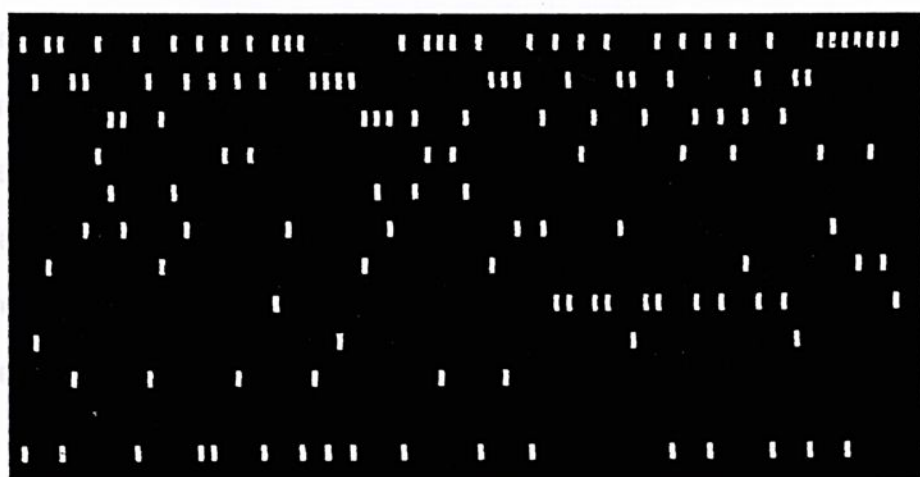


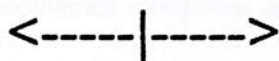
Figura 60
ERTHOS ALBINO DE SOUZA/JULIO PLAZA
Cidade

Mais ainda se poderia dizer sobre o trabalho em uma análise mais demorada: verdadeira proeza poética e conceitual, essa versão erthiana de "Cidade" é um excelente exemplo de tradução intersemiótica, tal como entendida pelo próprio Julio Plaza: a passagem de uma obra de arte de um meio para outro, ao mesmo tempo em que se cria uma "nova" obra, tão original e impactante em seu novo avatar quanto no anterior. Visto ainda sob o ponto de vista da Semiótica, o poema torna-se ainda mais notável - verdadeira transmutação e ciranda sígnica, é o engenhoso resultado da passagem de um sistema simbólico (a linguagem Fortrand de programação de computadores) para um icônico (a pequena paisagem urbana noturna), retornando ao simbólico (o alto grau de estilização e convencionalidade da representação imagética da "cidade")!!!

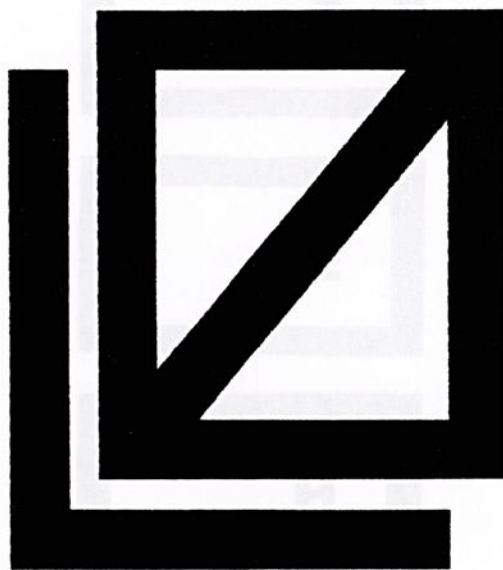
Luzazul Em *Código 4*, a 4ª capa é ocupada por outro dos trabalhos de Julio Plaza. Misto de trocadilho e paradoxo verbivisual, provavelmente também teve sua gênese como trabalho serigráfico.

Baseada em uma estrutura palindromática - a mesma que se pode observar na própria palavra, não só é um jogo com esse espelhamento sonoro, mas também com o espelhamento gráfico: uma espécie de duro e frio ideograma geométrico impresso em laranja sobre fundo branco, tem logo abaixo de si uma legenda que num primeiro momento parece um tanto *nonsense*, mas é justamente a chave para sua compreensão: a palavra luzazul aparece aí toda em caixa alta, em preto, bem menor que a estrutura laranja a qual parece nomear:

LUZAZUL



Este ideograma - pois como um ideograma, é também construído por composição e sobreposição¹⁸⁸, é construído a partir da sobreposição de formas estilizadas das letras L (na verdade dois Ls, um deles "sobrando" à esquerda, como que fazendo o papel de base - uma base levemente deslocada - da composição), U e Z - que dispostas assim compõem a imagem de um retângulo com uma diagonal interna. Essa mesma diagonal interna divide o retângulo em dois, gerando pois, a partir de sua base, dois triângulos-retângulos isósceles encaixados, dos quais surgem para os olhos atentos, dois As de feição irregular:



LUZAZUL

Figura 61
JULIO PLAZA
Luzazul

188

À maneira do livro-poema "life", de Décio Pignatari - no qual as letras I, L, F e E se sobrepõem nessa mesma ordem, a construir um também frio e geométrico ideograma japonês, o ideograma cuja leitura pode ser *ni*, *nitchi*, *jitsu* ou *hi*, e que tem em si o significado de Sol ou de Dia: a imagem "concreta" do nascimento do Sol, do surgimento de um novo dia e da vida que prossegue em seu eterno retorno. Vide figura 61, pg. 204.

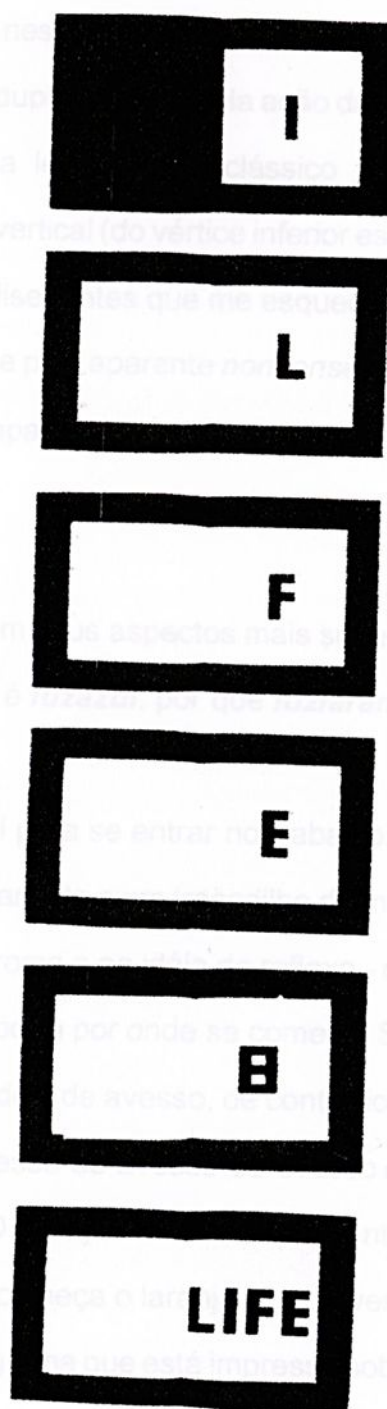


Figura 62
DÉCIO PIGNATARI
Life

Torna-se então possível ler nessa imagem, com “todas as letras”, e nos dois sentidos indicados pela seta de ponta dupla na qual, pela ação da diagonal, se configura o retângulo - que visto por esse prisma lembra o já clássico símbolo do metrô de São Paulo posicionado fora de seu eixo vertical (do vértice inferior esquerdo ao superior direito e vice-versa), a palavra (palavra-valise, antes que me esqueça de Carroll) *luzazul*, quase oculta pela sobreposição de formas e pelo aparente *nonsense* verbivisual (o choque entre a idéia mental do azul da legenda - aparentemente ausente - e os contornos escandalosamente alaranjados do ideograma).

Mas uma vez lida a imagem em seus aspectos mais superficiais, sobra algum tempo para essa pergunta específica: Se é *luzazul*, por que *luzlaranja*?

Talvez seja essa a chave real para se entrar no trabalho: há aqui um certo ar - misto de Duchamp e Lewis Carroll - a dar vida a um trocadilho de múltiplos níveis. Baseia-se, como eu já disse, na idéia do palíndromo e na idéia de reflexo - de vias duplas, que acabam por levar ao mesmo lugar, não importa por onde se comece. Só que no quesito cor, entra em campo uma outra variável - a idéia de avesso, de contrário (do outro lado da moeda). E se no aspecto gráfico-verbal o avesso-do-avesso-do-avesso é um só e o mesmo, não é o que acontece no caso das cores. O laranja é a cor complementar do azul (ou seja, no espectro das cores, onde acaba o azul começa o laranja, e vice-versa), e é possível perceber isso olhando fixamente para o ideograma que está impresso sobre o fundo branco: ao olharmos fixamente para seus contornos, chegará uma hora que perceberemos uma emanção azulada a envolvê-los, e se depois de algum tempo olhando os mesmo contornos, desviarmos os olhos imediatamente para uma superfície totalmente branca, veremos sua

silhueta em azul, um azul pálido e diáfano, na verdade, uma **LUZAZUL**. E uma vez aqui, acredito que Julio Plaza conseguiu levar Alice até o outro lado do espelho.

Curva Fechada O último trabalho a figurar em uma capa (4ª capa) é também de Julio.

Fruto de outra série de grandes serigrafias (praticamente 1x1m) de tiragem reduzida, baseava-se em um fenômeno matemático conhecido hoje como "Curva de Peano"

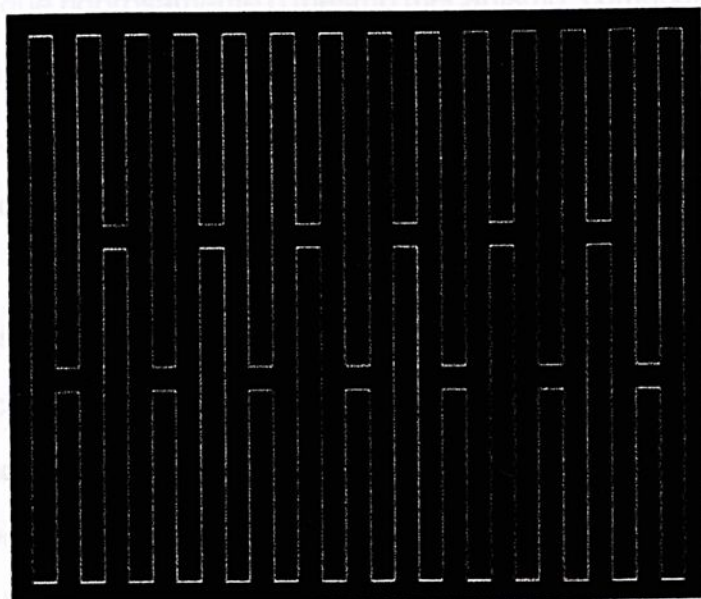
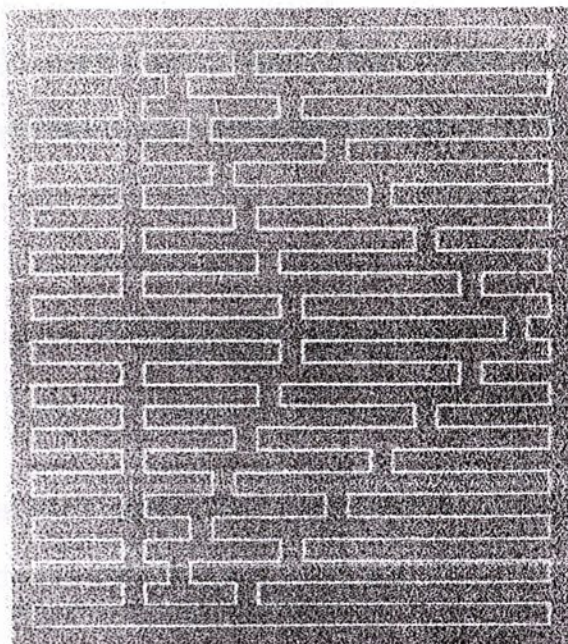
Estas ditas "curvas" configuram-se aos olhos como uma espécie de "falsos labirintos", caminhos tortuosos (de arestas em 90 graus) que parecem não chegar a lugar algum, sem entrada e sem saída definidas, cuja aparente complexidade a uma segunda vista revela-se falsa. São um outro avatar possível para o palíndromo explorado em "Luzazul", pois pouco importa por onde se comece a percorrer o labirinto - com os olhos ou com os dedos, já que ele é rigorosamente simétrico de uma ponta à outra.

Essas "curvas" ganharam o nome de seu descobridor, Giuseppe Peano, um matemático italiano nascido em Cuneo, no Piemonte, em 1858. Peano veio a falecer em 1932, em Turim, e hoje é considerado o fundador da lógica simbólica. Durante toda a sua vida dedicou-se à normatização dos fundamentos da matemática e ao desenvolvimento de uma linguagem lógica formal para ela¹⁸⁹.

189

Uma curiosidade sobre Peano é que ele dedicou parte de seu tempo no desenvolvimento de uma língua artificial universal (à maneira do médico polonês Ludwig Zamenhoff, o pai do Esperanto - até hoje a língua artificial mais bem sucedida, com um número considerável de adeptos em todo o mundo). Concluída em 1903, foi batizada como "Interlingua" ou "Latine Sine Flexione". Compunha-se de palavras retiradas do vocabulário das línguas latinas e de palavras latinas utilizadas em línguas germânicas (algumas delas são o próprio latim, o francês, o italiano, o inglês e o alemão), mas substituindo as desinências das declinações por palavras de ligação. Um exemplo de frase típica seria: *Televisione, aut transmissione de imagines ad distancia, est ultimo applicatione de undas electrico*. Mas a língua não "colou", como a maioria das línguas artificiais que foram inventadas mais ou menos no mesmo período. Foi mesmo no que concernia à verdadeira língua universal, a Matemática, que Peano deixou um legado respeitável.





Figuras 63 e 64

JULIO PLAZA

Curva Fechada (Versões Vermelha e P&B)

Mas foi apenas em 1890 que Peano chegou à fórmula das curvas que preenchiam todo o interior de um quadrilátero (curvas *space-filling*). Obtidas a partir de equações paramétricas do tipo:

$$x=f(t), y=g(t)$$

onde f e g são funções reais contínuas no intervalo $0 \leq t \leq 1$, cujos pontos preenchem completamente o quadrado unitário $0 \leq x \leq 1, 0 \leq y \leq 1$.

Sua construção segue rigorosamente o mesmo mecanismo: começando com um intervalo de longitude 1, este se substitue por uma curva poligonal antointersecante formada por 9 segmentos iguais. Esta construção se repete em cada um destes nove segmentos continuando o processo indefinidamente.

Essas curvas, assim como as chamadas “Curvas de Koch”, foram catalogados pelos antigos matemáticos sob o título de “monstros”, e por algum tempo foram consideradas como simples curiosidades geométricas sem maior importância, até que o francês Benoit Mandelbrot resolveu se debruçar sobre elas. Percebendo que elas tinham em comum o fato de que, isoladas partes de seu todo, estruturalmente estas continuavam se comportando como ele, chegou ao princípio básico das estruturas geradas pela Geometria Fractal, que desenvolveria posteriormente, e que viria a ser uma das ferramentas mais importantes da Computação Gráfica atual.

Duas dessas “curvas” figuraram em *Código 8*, uma em página interna, outra na quarta capa. Justamente esta última foi impressa em vermelho sobre fundo branco, diferente da interna, que mantinha o padrão P&B.

Trabalhos em Páginas Internas Outros trabalhos dividiram com os poemas (tanto os verbais como os visuais) o espaço interno da revista, em pé de igualdade com eles. Como já referido aqui, existe mesmo algo além da manifestação mais óbvia e externa desses trabalhos, que os unem e lhes dão uma rara coerência enquanto conjunto. Segue abaixo a lista seguida de breves comentários:

Labirinto para Abutre Ocupando o *centerfold* (poster central, local onde se podem ver os grampos que prendem as folhas da revista) de *Código 3*, *Labirinto para Abutre* (nome do trabalho e nome da série da qual faz parte, juntamente com outros labirintos do mesmo tipo) é um excelente exemplo de como funcionava a estratégia de apropriação de imagens fotográficas e a constante mutação-migração de trabalhos para suportes diversos dentro do universo criativo de Regina Silveira. Também demonstra o tipo de articulação que Regina (e outros artistas ligados aos meios “marginais” de circulação da arte, entre eles o próprio Julio Plaza) dava aos conteúdos que urgiam no período em que criavam estes mesmos trabalhos. Sobre isso fala o professor Walter Zanini:

Os jogos, estratégias ou estruturas de poder, a questão ambiental e o sistema da arte tomaram-se abordagens constantes da artista, que foi à fundo na caracterização de significantes e na análise de questões flamantes, conduzidas pelo seu irreverente espírito de questionamento (...) Essas e outras imagens, por vezes mais herméticas, mas trazendo sempre referências implícitas ao dia-a-dia (como *Labirinto para Abutre*, de 1974, que usa uma trama geométrica inspirada em gráficos de revistas de ciências naturais) seriam disseminados por meio de álbuns *off-set* como *Executivas* (de 1974 a 1976), revistas e livros-de-artista, expostos no Brasil e no exterior. (MORAES org: 2000 - 154)

De fato, a série *Labirintos...* nasceu da apropriação e “reprocessamento” por Regina de imagens fotográficas retiradas da revista científica norte-americana *Cientific American*, em artigos sobre as correntes de ar utilizadas por condores e abutres para seus vôos em certas partes do mundo, cujas ilustrações eram diagramas dessas mesmas correntes.

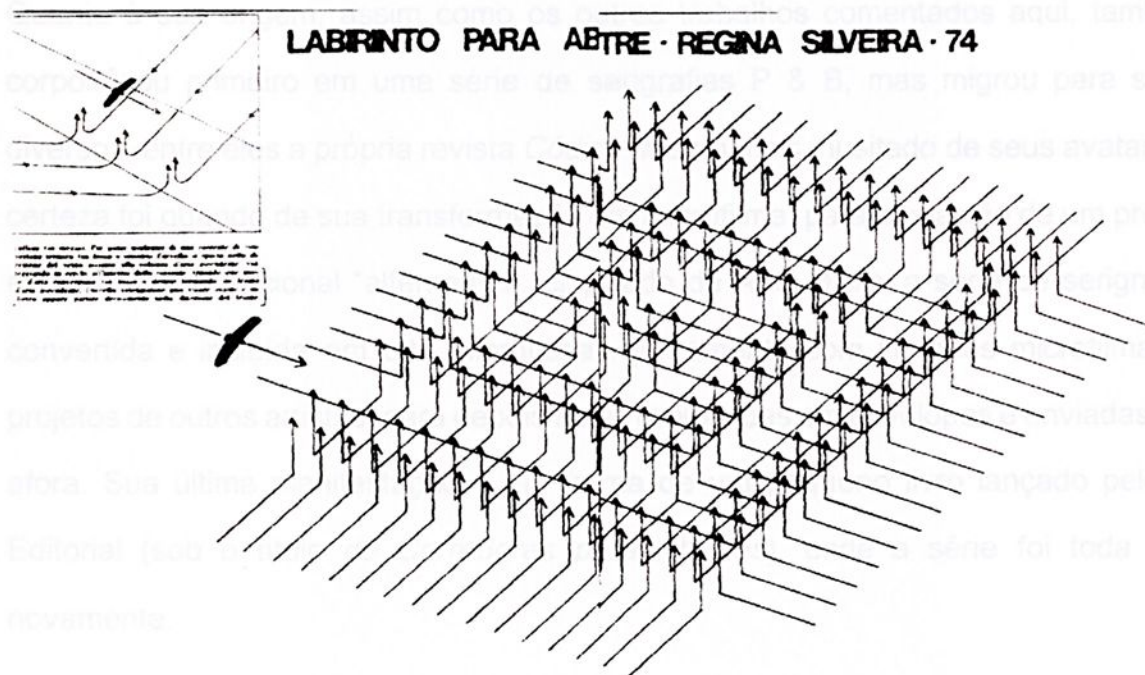


Figura 65
REGINA SILVEIRA
Labirinto para Abutre

Nelas, a imagem de aves de rapina (ainda mais dessas, condores e abutres, aves latino-americanas, a fazer ninhos no pico das cordilheiras...) - enormes e negras, voando e espreitando, ao que jogam sua sombra negra sobre as cabeças das potenciais presas antes do ataque fulminante - aparentemente desinteressada mas ao mesmo tempo inflada de toda uma simbologia específica de perigo eminente e do estar indefeso perante alguém que tem todos os meios para lhe fazer mal, se converte (assim como as futuras sombras

a se projetar de inocentes objetos do dia-a-dia e os livros falsos de conteúdo “subversivo” de Plaza) em mais um símbolo que comenta cifradamente, para quem souber ler, a realidade dos que se dão o direito de pensar livremente e criar em países onde a democracia foi confiscada por militares.

Quanto à sua origem, assim como os outros trabalhos comentados aqui, também se corporificou primeiro em uma série de serigrafias P & B, mas migrou para suportes diversos, entre eles a própria revista *Código*. Mas o mais inusitado de seus avatares com certeza foi quando de sua transformação em microfilme: para a ocasião de um projeto de exposição internacional “alternativa”, chamado de *Arte Micro*, a série de serigrafias foi convertida e incluída em oito microfichas, juntamente com imagens microfilmadas de projetos de outros artistas, para depois serem colocadas em envelopes e enviadas mundo afora. Sua última manifestação é em forma de um pequeno livro lançado pelo Ateliê Editorial (sob o título de *Corredores para Abutres*), onde a série foi toda reunida novamente.

Viva Augusto Viva Aquário Este trabalho bem poderia ser descrito como um híbrido entre “Luzazul” e as Curvas de Peano, mas eu também o classifico como um “monograma poético”. Julio Plaza, sempre interessado em trocadilhos viso-verbo-conceituais, revisita aqui as estruturas matemáticas simétricas e os espelhamentos. Partindo da semelhança estrutural entre as letras A e C em sua forma mais estilizada (o triângulo), constrói uma figura que ao mesmo tempo que se refere às ditas iniciais do nome do homenageado (o trabalho integrou *Código* 5, totalmente dedicada ao aniversário de 50 anos de Augusto de Campos), assemelha-se à estrutura espelhada de um peixe ornamental de aquário - um acará bandeira ou um peixe-anjo, apenas os contornos brancos vasados em um fundo

preto. A referência ao aquário não está apenas na forma de peixe presente na estrutura, mas é uma citação de um dado biográfico de Augusto de Campos, a quem o trabalho é dedicado: Aquário é o signo solar que rege sua personalidade, e é um signo conhecido por ser a fonte do temperamento de pessoas extremamente criativas.

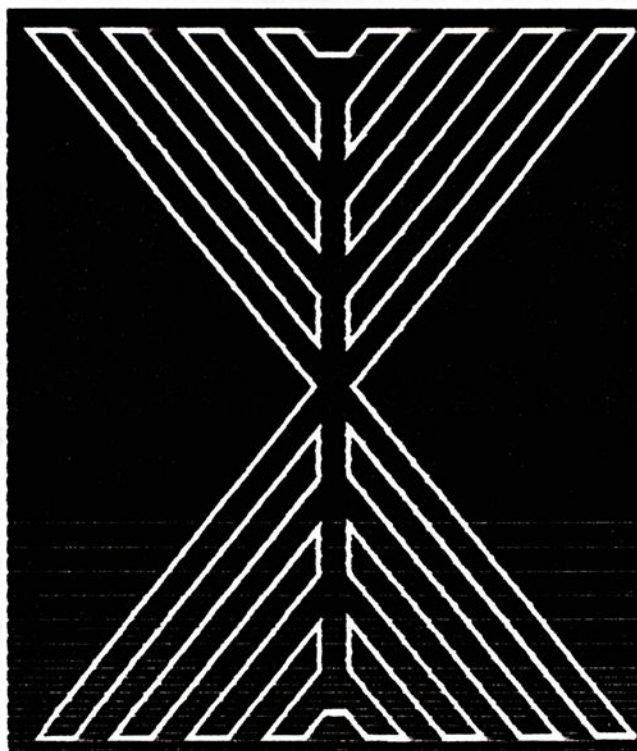


Figura 66
JULIO PLAZA
Viva Augusto Viva Aquário

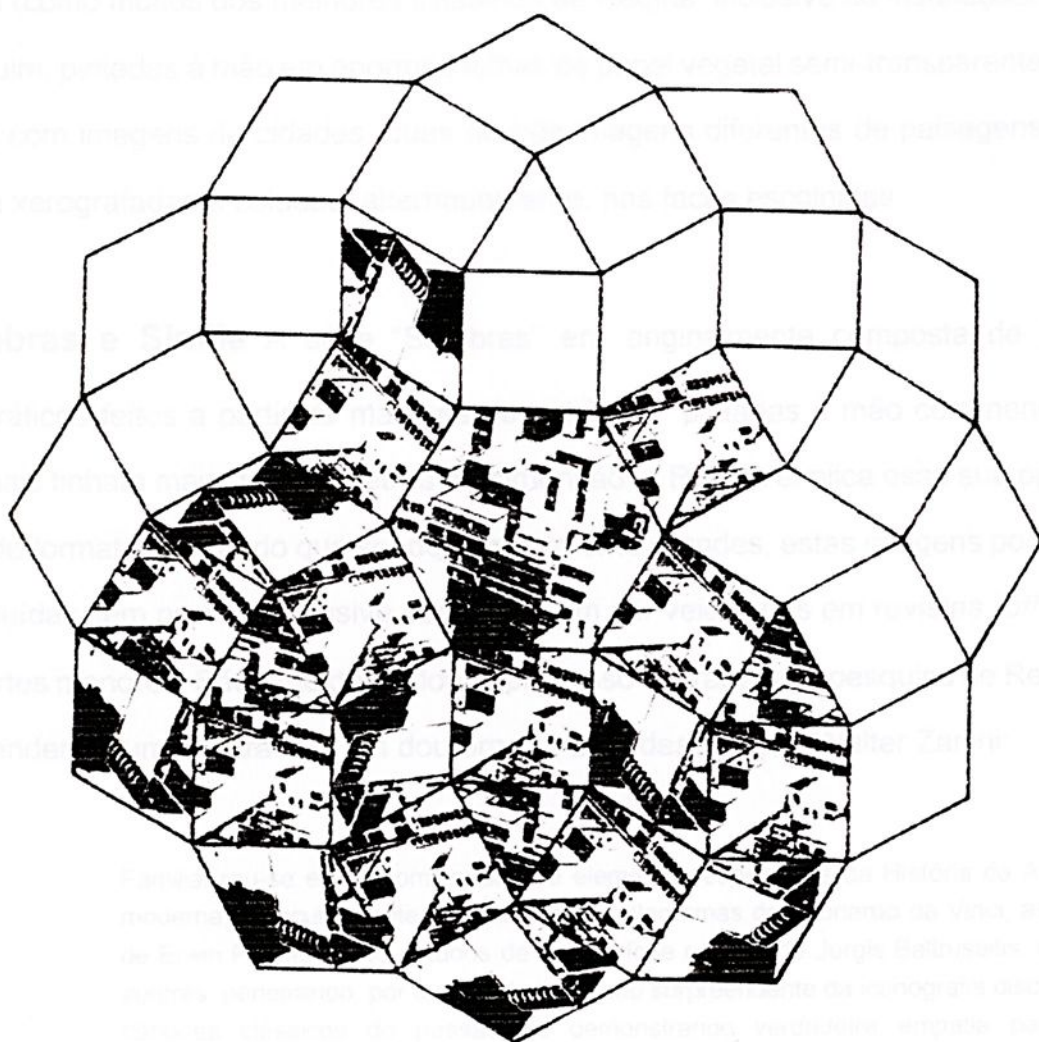
Em tempo: assim como os outros trabalhos comentados aqui, provavelmente é fruto de uma série serigráfica, adaptado para as páginas da revista.

Re-Cidade (Para Augusto de Campos) Oriunda de outra série serigráfica em P & B (composta de 4 imagens), foi enviada para fazer parte de *Código 5*, que se configurou em uma edição comemorativa dos 50 anos de idade de Augusto de Campos.

O trabalho em questão é uma estrutura modular que se assemelha a um poliedro planificado ou à vista do alto de uma construção feita a partir de blocos de montar, como os do tipo Lego, ou mesmo os jogos de "Tijolos Mágicos" que habitaram a minha infância em particular, com os quais podia-se montar cidades imaginárias. Também lembram alguns dos componentes impressos em cartão da *Caixa Preta* ou dos *Poemóbiles*, esperando para serem destacados e montados. Algumas de suas faces estão "ilustradas" com fotos de paisagens urbanas. De fato, toda a série é formada por imagens que seguem este mesmo padrão, variando apenas o tipo de estrutura geométrica que é usada como módulo-base de construção, como malha de ordenação.

Embora não tenha sido feita com a intenção explícita de homenagear Augusto (tendo sido direcionada para este fim justamente por conta da oportunidade, surgida na época, de homenageá-lo) nem de parafrasear a sua obra em particular, não é possível deixar de pensar nessa imagem como outra versão "alternativa" para o poema "Cidade" (assim como aquela criada por Erthos, corporificada em um cartão perfurado de computador), com sua aparência prismática e multifacetada, sugerindo a possibilidade de se erguer no espaço como um corpo de múltiplos pontos de vista. Regina descreveu essas imagens como um comentário visual sobre a agregação e expansão que caracterizam os grandes centros urbanos (que nos trabalhos de Regina, por conta da contenção e ordenação impostas pela malha geométrica da estrutura modular que lhe dá forma, parece falsamente - ou ironicamente - regular e organizada). Lembrando ainda uma bizarra estrutura cristalóide, *Re-Cidade* se configura como uma metáfora da cidade como um corpo que cresce, assim como os corpos minerais, por acúmulo, em camadas que sufocam cada vez mais o seu centro, em um processo que só pode ser detido pela destruição da estrutura, através do estilhaçamento...





RE-CIDADE (PARA AUGUSTO DE CAMPOS) REGINA SILVEIRA 80

Figura 67
REGINA SILVEIRA
Re-Cidade (para Augusto de Campos)

As imagens-base que serviram de matriz para a gravação das telas serigráficas originais foram (como muitos dos melhores trabalhos de Regina, inclusive as instalações) feitas à nanquim, pintadas à mão em enormes folhas de papel vegetal semi-transparente. Para as faces com imagens de cidades, duas ou três imagens diferentes de paisagens urbanas foram xerografadas e coladas, alternadamente, nas faces escolhidas.

Sombras e Símile A série “Sombras” era originalmente composta de trabalhos serigráficos feitos a partir de matrizes de poliéster, pintadas à mão com nanquim. Os originais tinham mais de três metros de dimensão, e Regina explica essa sua opção pelo grande formato afirmando que sendo originalmente grandes, estas imagens poderiam ser diminuídas sem perdas, inclusive para poderem ser veiculadas em revistas “off” e outros suportes menores. São fruto de um longo processo de trabalho e pesquisa de Regina (que lhe renderam um mestrado e um doutorado), aqui descrito por Walter Zanini:

Familiarizou-se então com tratados e elementos específicos da História da Arte antiga e moderna, particularmente com as notas e diagramas de Leonardo da Vinci, as diagnoses de Erwin Panofski e os estudos de anamorfose na arte de Jurgis Baltrusaitis, entre outros autores, penetrando, por outro lado, o mundo surpreendente da iconografia discordante dos cânones clássicos do passado e demonstrando verdadeira empatia para com as especulações de Duchamp. Acrescente-se sua admiração pelas deformações da imagem fotográfica e das formas realizadas pelo computador, investigadas e demonstradas por M. H. Pirenne (). Todo esse procedimento convergiu para os *Simulacros* (de 1982 a 1984), sua tese de doutorado na USP, com seus *Símbolos*, *Toposombras* e *Dilatáveis*. **Tratava-se de um grande e diversificado complexo de obras, compreendendo fotografias e trabalhos gráficos com imagens nascidas da apropriação de objetos comuns nos quais aplica sombras, alterando-os.** Os mesmos princípios são adotados em suas instalações, que começam nesse período. (MORAES org: 2000 -156:159) obs: o grifo é meu.

A imagem que foi veiculada em *Código 8* segue o padrão das outras da série: apresenta a silhueta de um grupo de três homens de terno (aparentemente funcionários de um



escritório ou gabinete) organizados em uma rodinha de conversa. Mistos de “políticos” e “executivos”, essas figuras enfiadas em alinhados ternos estão em diversos de seus trabalhos, já de outras épocas (vide a série “Executivas”, produzida entre 1974 e 1976, por exemplo, onde estes ilustres senhores se encontram confinados em malhas geométricas de todo tipo, seja na rua ou dentro do escritório), e se tornaram praticamente arquetípicos dentro de seu trabalho, assim como as tais malhas, as deformações perspécticas e as sombras.

Embora, como afirma Angélica de Moraes (2000:14) “o trabalho o demonstre sempre, Regina Silveira só muito recentemente começou a reconhecer que uma intenção política habita as distorções projetivas que cria há quase duas décadas. Costumava eliminar este ângulo de entrevistas e declarações, recusando pisar em um terreno que considerava prerrogativa exclusiva do espectador. Alegava que, ao explicitar conteúdos, poderia contribuir para esvaziá-los. Não deixou de indicá-los, no entanto, de modo quase telegráfico, na dissertação de mestrado (“Anamorfias”), omitindo-o totalmente na tese de doutorado (“Simulacros”), ambas trabalhos de criação plástica apoiados em reflexões teóricas”. E isso é especialmente patente em suas “Sombras”.

Podemos perceber nelas a crítica inteligente e ferina ao espírito do capitalismo selvagem corporificado pelo yuppie engravatado, ou o perigo eminente escondido no político de colarinho branco e gravata que elegemos na eleição passada, o qual assume o odioso posto de tecnocrata-burocrata. Vemos nelas não só a aura conceitual destes conteúdos latentes, quase verbalizados pelas imagens, mas também um profundo caráter expressionista, herdado por Regina a partir de sua convivência com Iberê Camargo. Pode-se até pensar em Jung, quando este define em sua psicanálise a idéia de sombra como

a persona anti-social que escondemos a todo custo de nosso convívio social, e até de nós mesmos: tal qual o demônio interior que tentamos ocultar, as fantasmagóricas sombras reginianas que se projetam, a partir de seus yuppies-executivos-políticos-tecnocratas, parecem portar a realidade psicológica que se esconde por trás da postura cordial que assumimos em meio a uma conversa bem mais tensa do que as superfícies revelam. Indiciando isso está a inocente caneta que o homem calvo segura atrás das costas enquanto fala: deformada anamorficamente em sua projeção como sombra, mais parece um fino e frio punhal, apenas esperando o momento certo para interromper de uma vez e para sempre uma conversa, digamos, indesejável...

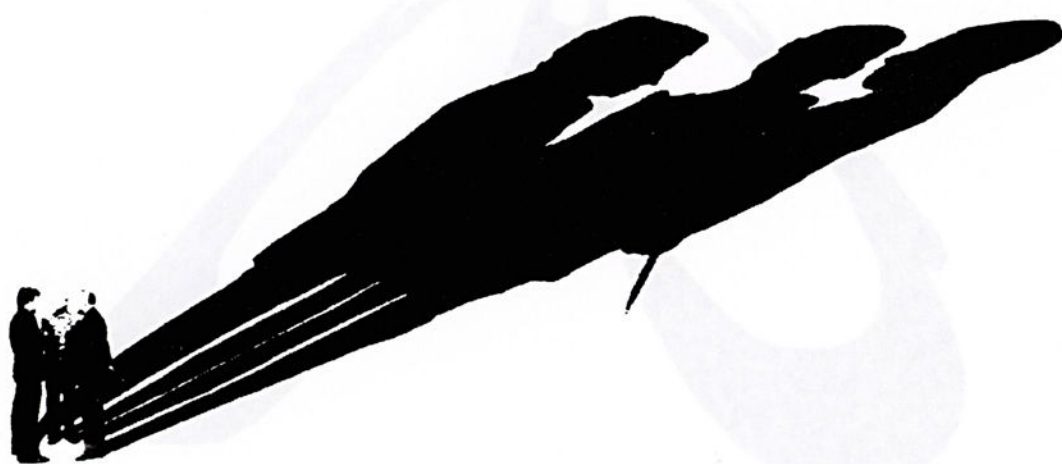


Figura 68
REGINA SILVEIRA
Sombras

"Símiles" também fez parte de "Simulacros", estando intimamente ligados ao espírito das "Sombras". Aquilo que as sombras dilatadas revelavam como conteúdo oculto de inocentes e respeitáveis figuras humanas, aqui elas revelam de dentro de objetos inanimados e

aparentemente inofensivos (como o inocente par de óculos da litografia que foi adaptada para as páginas da revista). Estes objetos adquirem então uma estranha aura ameaçadora, como num filme de mistério, onde tudo dentro do campo de nossa visão adquire um incrível peso psicológico, um catalizador de nossos medos mais íntimos.

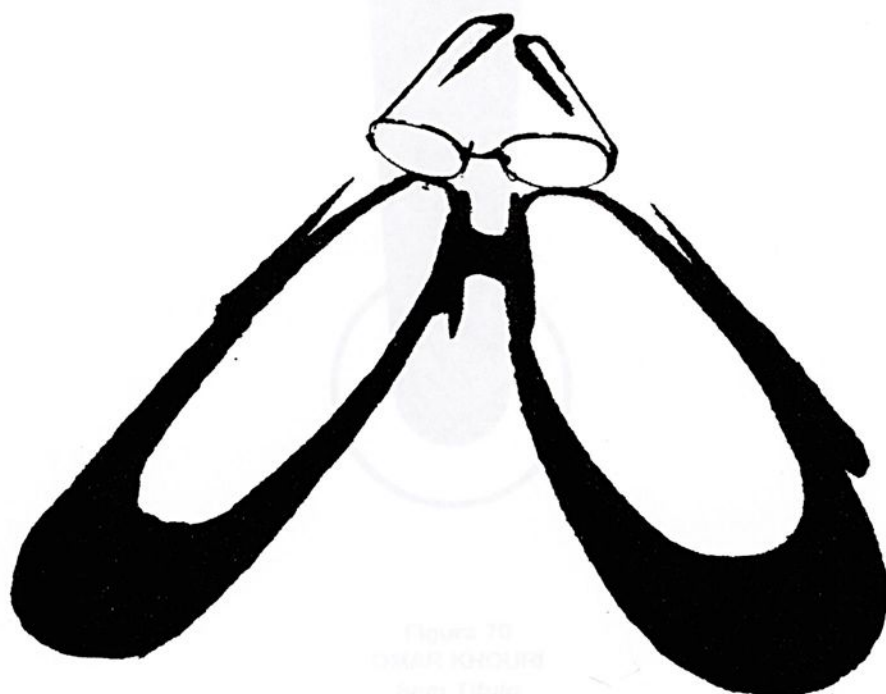


Figura 69
REGINA SILVEIRA
Símile

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 70
OMAR KHOURI
Sem Título

Foi importantíssimo!!!
Augusto de Campos

Depois de toda essa jornada através da História de *Código*, tentando compreender seus meandros perdidos, recuperando origens, resgatando memórias, recolhendo poemas e imagens de uma época já passada, parei novamente para refletir sobre as perguntas que me fiz no começo de todo esse processo...

Afinal, agora que me encontro munido de documentos e informações suficientes (?), posso tentar respondê-las:

- 1 qual foi a função que *Código* desempenhou na história recente da poesia experimental e visual brasileiras?
- 2 qual teria sido a sua real importância?
- 3 *Código* deixou alguma herança?
- 4 Tem alguma responsabilidade pelo cenário da poesia jovem de hoje?
- 5 Se houve um legado, onde está?
- 6 Revistas como *Código* são uma tendência viva nos dias de hoje?

As duas primeiras perguntas são relativamente fáceis de responder:

Sim, *Código* desempenhou um papel chave na história de uma certa poesia brasileira, tendo sido um importante elo na corrente de relações que se estabeleceram a partir do Tropicalismo, entre cantores, compositores, poetas, artistas plásticos e até cientistas (!!!). Assim como suas "parentes" (as outras revistas de invenção surgidas nos fins dos 60 e início dos 70), *Código* propiciou um espaço de circulação e divulgação alternativos aos novos criadores do momento, mais um canal para que importantes contatos fossem feitos

entre estes e a “velha guarda da vanguarda” nacional (leia-se, os antigos integrantes do Movimento da Poesia Concreta).

No que concerne justamente à história da poesia concreta brasileira, *Código* teve um papel absolutamente fundamental: foi a maior vitrine que os concretos tiveram fora das páginas de suas revistas oficiais. Num mundo que os rejeitava, e onde publicar livros por editoras era por demais complicado e caro, *Código* representou a possibilidade de que as idéias concretas tivessem um meio de circulação, que pudessem respirar e semear um futuro possível, dentro do solo fértil da cabeça de uma geração inteira de jovens poetas e artistas.

Nesse sentido, seu papel no que diz respeito à poesia de cunho visual e intersemiótico foi enorme: ao possibilitar que as idéias concretas pudessem fluir entre uma juventude interessada por elas, alimentou uma geração inteira com referências basais...

Mas nem só de idéias concretas viveu *Código*, ela também foi vitrine para que certas iniciativas provenientes da arte conceitual e da arte pop pudessem circular, configurando-se em mais um dos veículos *underground*, do qual artistas como Regina Silveira e Julio Plaza (*habitués* dos círculos da Mail Art, entre outros canais independentes de circulação de arte) puderam se utilizar livremente...

Já as perguntas seguintes são mais espinhosas...

Código deixou alguma herança para as novas gerações? Difícil dizer... A revista circulou em meios restritíssimos, quase sempre permanecendo dentro dos mesmos círculos (espancidos pelas malas diretas e telefonemas...) dos poetas e iniciados da poesia que a



geraram. Os anos a tornaram cada vez mais obscura, uma vez que sempre foi rara e de tiragens diminutas... Décadas depois, alguns poucos acabam por cruzar com ela, em algum corredor empoeirado de biblioteca, ou em algum acervo particular. Como eu, por exemplo. Mas eu sou um caso raro, disso tenho certeza...

Infelizmente nisso *Código* não se diferencia de suas outras "irmãs" revistas de invenção: todas se tornaram obscuras com a passagem dos anos, praticamente esquecidas e quase nada divulgadas. De fato, o preconceito contra poéticas de linhagem construtiva prossegue nos meios universitários brasileiros, salvo algumas heróicas e honrosas excessões...

Já no mercado editorial, a coisa talvez esteja melhorando: já não é de hoje que os antigos poetas concretos têm suas editoras, e certos pupilos diletos dessa época galgaram seu lugar ao Sol no mundo das publicações comerciais. Mais títulos de poesia visual e experimental (sejam livros de poemas, sejam obras críticas e teóricas) tem aparecido nas prateleiras, muitas obras fundamentais desse cenário tem sido reeditadas. As sendas parecem finalmente ter se aberto. Ainda bem...

E de mais a mais, se *Código* (encoberta pelas sombras das décadas) não conseguiu deixar suas marcas profundas na memória dos poetas de gerações posteriores, há que se fazer isso por ela... O presente trabalho é uma tentativa de reverter esse processo, de trazer *Código* e o espírito que ela abriga de volta à ordem do dia, para essa geração de novíssimos que aí está.

Mas para essa nova geração, as revistas são uma tendência viva?



Bom, sim e não: as atuais revistas de poesia e literatura que circulam nos meios “culturettes” são inacreditavelmente “caretas” (como me disse uma vez Augusto de Campos). Em nada lembram a ousadia formal, o arrojo e o rigor das revistas da década de 70, nem marginais, nem construtivas. São chatas. Ponto. E isso pode ser até chocante, se pensarmos que algumas delas são de responsabilidade de antigos protagonistas da história que acabei de contar...

Ironicamente, a única revista de poesia a circular atualmente, que mantém esse espírito do experimental e da busca pelo novo, é uma sobrevivente dos anos 70, contemporânea de *Código: Artéria* (que, como já contado aqui, nasceu justamente por inspiração de *Código*!)

No mais, a geração internet parece ter regredido a um estado pré-marginal... Uma pena. O que equivale dizer que os modelos dessa geração são outros, ou que talvez a forma como eles vem metabolizando esses modelos seja bem diferente da forma da juventude de décadas anteriores.

E se *Código* tem alguma influência sobre alguns criadores de hoje, tem através de veículos onde sua memória reside, como a já citada *Artéria*.

Finalizando minha jornada ao passado, só posso dizer - para quem quiser me ouvir - que olhe para trás de vez em quando... Pode ser bem saudável.



FONTES CONSULTADAS

1. Livros

A IMAGEM DO SOM DE CAETANO VELOSO: 80 COMPOSIÇÕES DE CAETANO VELOSO INTERPRETADAS POR 80 ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS. (concepção e curadoria Felipe Taborda). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988. (Projeto "A Imagem do Som", v.1).

ALTER, Robert et alli (org). *Guia Literário da Bíblia*. Trad. Raul Fiker. Revisão da Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997 (col. Prismas).

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. 18ª. Ed. São Paulo: Martins, 1981 (Obras Completas de Mário de Andrade, v.4).

ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas 7: Poesias Reunidas*. 3ª. Ed. Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1972 (col. Vera Cruz - Literatura Brasileira v.7).

ANTUNES, Arnaldo. *40 Escritos*. João Bandeira org. São Paulo: Iluminuras, 2000.

APOLLINAIRE, Guillaume - *Calligrammes*. Paris: Gallimard, 1968.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna - do Iluminismo aos Movimentos Contemporâneos*. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carott. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000. (col. Os Pensadores).

ARNHEIN, Rudolph. *Arte e Percepção Visual - uma psicologia da visão criadora: Nova Versão*. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Introdução e Notas Ivan Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997 (col. Biblioteca Folha, v. 4).

ÁVILA, Carlos. *Poesia Pensada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos - Ensaio sobre a Imaginação da Matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002 (col. Tópicos).

_____. *O Direito de Sonhar*. São Paulo: DIFEL, 1985.

BANDEIRA, João et alli. *Arte Concreta Paulista - Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARBOSA, Frederico e RISÉRIO, Antonio. *Brasibraseiro*. São Paulo: Landy, 2004 (col. Alguizar).

BARROS, Anna et alli (org). *Mídias e Artes - Os Desafios da Arte no Início do Século XXI*. São Paulo: Unimarco Editora, 2002.

BARROS, Lenora de. *Onde se vê*. São Paulo: Klaxon, 1983.

BEN DAVID, Rei Salomão. *Eclesiastes*. Org. e compilação dos comentários Adolpho Wasserman. São Paulo: Maayanot, 1998.



- BERNARDINI, Aurora Fornoni (org). *O Futurismo Italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BÍBLIA SAGRADA - EDIÇÃO PASTORAL. Tradução, introdução e notas Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1991.
- BRADBURY, Malcolm e McFARLANE (org). *Modernismo - Guia Geral*. 2ª. Ed. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRAGA, Edgard. *Algo*. São Paulo: Edições Invenção, 1971.
- _____. *Desbragada*. Régis Bonvicino org. São Paulo: Max Limonad, 1984. (col. Núcleo de Atualidades).
- BRITO, Mário da Silva. *Introdução à Edição Fac-Símile de Klaxon*. São Paulo: Martins, 1972.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989 (vol. 1, 2 e 3).
- BONVICINO, Régis. *Bicho Papel (73/74)*. São Paulo: Edições Greve, 1974.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. Trad. José Paulo Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1987 (col. Debates).
- CAMPOS, Augusto de. *e.e.cummings: 40 poem(a)s*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *O Rei Menos O Reino (1949-1951)*. São Paulo: Edições Maldoror, 1951.
- _____. *Re-Visão de Kilkerry*. São Paulo: Fundo Estadual de Cultura, 1971.
- _____. *Revistas Re-Vistas: Os Antropófagos - introdução à reedição fac-similada da "Revista de Antropofagia"*. São Paulo: Abril: Metal Leve S.A., 1975.
- _____. *Viva Vaia: Poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. *Viva Vaia: Poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- CAMPOS, Augusto de et alli. *Mallarmé*. São Paulo: EDUSP, 1974.
- _____. *Teoria da Poesia Concreta - Textos Críticos e Manifestos: 1950 - 1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Augusto de e PLAZA, Julio. *Caixa Preta*. São Paulo: Edições Invenção, 1975.
- _____. *Poemóviles (1968-1974)*. 2ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Re Duchamp*. São Paulo: Edições S.T.R.I.P., 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável e outros ensaios*. 3ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1975 (col. Debates).
- _____. *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Editora Unimarco, 2002.
- _____. (org). *Ideograma - Lógica, Poesia, Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.
- _____. *Metalinguagem & Outras Metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *O Arco-Íris Branco - Ensaios de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Roland de Azeredo. *Arteciência: afluência de signos co-moventes*. São Paulo: Perspectiva, 2003 (col. Big Bang).

- CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Trad. Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: LP&M, 1998.
- CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Armando Freitas Filho org. Rio de Janeiro: UFRJ/Brasiliense, 1993.
- CHUMASH COM COMENTÁRIOS DE RASHI. Organização e tradução Motel Zajac. São Paulo: I.U.Trejger, 1993. (Bere'shit, v1)
- COCHIARALLE, Fernando et alli. *Abstracionismo Geométrico e Informal - A Vanguarda Brasileira nos Anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987 (col. Temas e Debates; 5).
- COSTA, Helouise. *Arte Concreta Paulista - Waldemar Cordeiro e a Fotografia*. São Paulo: Cosas & Naify, 2002.
- DO CONCEITUAL À ARTE CONTEMPORÂNEA: MARCOS HISTÓRICOS. prefácio de Frederico Moraes. 3ª. Ed. São Paulo: Instituto Itáu Cultural, 1996.
- DURANT, Will. *A História da Filosofia*. Trad. Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2000 (col. Os Pensadores, v.1).
- ENCICLOPÉDIA ALMANAQUE ABRIL 92. São Paulo: Abril Cultural, 1992.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Variações sobre a Ilíada de Safo: texto grego e variações livres*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo - Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- GERAÇÃO 90: OS TRANSGRESSORES - OS MELHORES CONTISTAS BRASILEIROS SURGIDOS NO FINAL DO SÉCULO XX. Nelson de Oliveira org. São Paulo: Boitempo, 2003.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. Trad. Raúl de Sá Borba. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- GOGA, Hidekazu Masuda. *O Haikai no Brasil*. Trad. José Yamashiro. São Paulo: Associação Cultural Brasil-Japão/Oriente, 1988.
- GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna - Uma História Concisa e Ilustrada de Debussy a Boulez*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
- GYATSO, Geshe Kelsang. *Caminho Alegre da Boa Fortuna*. Trad. Kelsang Pälsang. 2a. Edição. São Paulo: Tharpa Brasil:Centro Budista Mahabodhy - 2001.
- HADAMITZKY, Wolfgang e SPAHN, Mark. *Kanji & Kana - a handbook and dictionary of the japanese writing system*. 18a. Ed. Rutland: Charles E. Tuttle Company, 1992.
- HANDA, Francisco. *O que é Zen?* São Paulo: Brasiliense, 1991 (col. primeiros passos, 254).
- HARSHAV, Benjamin. *O Significado do Ídiche*. Trad. Jacob Ginsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994 (col. Estudos, 134).
- HESSE, Hermann. *Sidarta*. Trad. Herbert Caro. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003 (col. Biblioteca Folha, 16).

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de Viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/70*. 3a. Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. *26 Poetas Hoje - Antologia*. Rio de Janeiro: Editorial Labor, 1976.

_____. et alli. *Poesia Jovem Anos 70*. São Paulo: Abril Educação, 1982 (col. Literatura Comentada).

I CHING - O LIVRO DAS MUTAÇÕES. Tradução do original chinês para o alemão, introdução e comentários de Richard Wilhelm, tradução para o português de Alayde Mutzenbecher e Gustavo Alberto Corrêa Pinto. 14a. Ed. São Paulo: Pensamento, 1995.

INTRODUÇÃO AO HAICAI. Supervisão H. Matsuda Goga, Elaboração Teruko Oda e Francisco Handa. São Paulo: Grêmio Haikai Ipê:Aliança Cultural Brasil-Japão, s/d.

JAKOBSON, Roman. *Ligüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia da Religião Ocidental e Oriental*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. OSB. 3ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

KLAXON - MENSÁRIO DE ARTE MODERNA (edição fac-símile, do 1 ao 8/9). Ensaio Introdutório Mário da Silva Brito. São Paulo: Martins, 1972.

KHOURI, Omar (org). *Não Muito Mas Muito da Poesia Segundo o Século XX*. 2a. Ed. São Paulo: Nomuque Edições, 1983.

_____. *Revistas na Era Pós-Verso: Revistas Experimentais e Edições Autônomas de Poemas no Brasil dos Anos 70 aos 90*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

LAOZI. *Dao De Jing*. Trad. e org. Mario Bruno Sproviero. São Paulo: Hedra, 2002.

LARA, Cecília de. *Klaxon & Terra Roxa e outras terras: dois periódicos modernistas de São Paulo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

LEÃO, Lúcia (org). *Interlab*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

LÉVY, Pierre. *O que é o Virtual?*. Rio de Janeiro: 34, 1996 (col. TRANS).

_____. *Tecnologias da Inteligência - O futuro do pensamento da Era da Informática*. trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: 34, 1993 (col. TRANS).

O LIVRO DA ARTE. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LOWENSTEIN, Tom. *A Visão do Buda - filosofia e meditação, o caminho para a iluminação, locais sagrados*. Colônia: Benedikt Taschen: Evergreen, 2001 (col. Grandes Tradições Espirituais).

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: O Desafio das Poéticas Tecnológicas*. 3a. Ed. São Paulo: EDUSP, 2001..

_____. *O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001 (col. N-Imagem).

MALLARMÉ, Stephane. *Un Coup De Dés Jamais N'Abolira L'Hasard; poème*. Paris: Gallimard, 1969.

MAN, John. *A História do Alfabeto: Como 26 Letras Transformaram o Mundo Ocidental*. Trad. Edith Rozenschain. 2a. Ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.



- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens - Uma História de Amor e Ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel - a estética da expressividade mínima*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001 (col. Espaços da Arte Brasileira).
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: FAPESP:EDUSP:Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.
- MENEZES, Florivaldo. *Inverso 68-69*. São Paulo: Edições Invenção, 1972.
- MENEZES, Philadelpho. *Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual*. São Paulo: Ática, 1998 (col. Roteiro de Leitura).
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (col. Tópicos).
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark - Obra Trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1992 (col. Texto e Arte; 8).
- MINK, Janis. *Duchamp*. Trad. Zita Moraes. Colônia: Benedikt Taschen, 1996.
- MORAES, Angélica de (org). *Regina Silveira - Cartografias da Sombra*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1995.
- MORAES, J. Jota de. *O Que é Música*. 7a. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991 (col. Primeiros Passos; 80).
- MORGENSTERN, Christian. *Canções da Força*. Trad. M. Magno e Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1983.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da Semiótica - De Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995 (col. E, 3).
- NÖTH, Winfried et alli. *Semiótica*. São Paulo: Experimento, 1999 (col. Bibliografia Comentada).
- ONO, Yoko. *Do Grapefruit*. Trad. Monica Costa e Régis Bonviccino. São Paulo: Edição dos tradutores, 1981.
- ORWELL, George. *A Revolução dos Bichos*. Trad. Heitor Ferreira. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp - Castelo da Pureza*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1990 (col. Elos).
- _____. *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchôa Leite. 2ª. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1976 (col. Debates).
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. Trad. Octany S. da Mota e L. Hegenberg. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1975.
- PERLOFF, Marjorie. *O Momento Futurista*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- PIGNATARI, Décio. *Errâncias*. São Paulo: SENAC, 2000.
- _____. *Exercício Findo*. São Paulo: Edições Invenção, 1968.



- POE, Edgar Allan. *Contos de Terror, Mistério e de Morte*. Trad. Oscar Mendes. 8a. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. "O Corvo" e suas traduções. Ivo Barroso org. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- PORTUGAL FILHO, Fernandez. *Guia Prático da Língua Yorubá*. São Paulo: Madras, 2002.
- POUND, Ezra. *A Arte da Poesia*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/CEC, 1970.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. 2ª. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- REIS, Alcides Manoel dos (Pai Cido de Òsun Eyin). *Candomblé - a panela do segredo*. Rodnei William Eugênio org. São Paulo: Mandarim, 2000.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA - reedição da revista literária publicada em São Paulo, 1ª e 2ª "Dentições" - 1928-1929. Ensaio Introdutório Augusto de Campos. São Paulo: Abril: Metal Leve, 1975.
- RISÉRIO, Antonio. *Avant-Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1995.
- _____. *Ensaio sobre o Texto Poético em Contexto Digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado: COPENE, 1998 (col. Casa de Palavras).
- RUIZ, Alice. *Céu de Outro Lugar*. Expressão: São Paulo, 1985.
- SANTAELLA, Lúcia. *A Assinatura das Coisas - Peirce e a Literatura*. São Paulo: Imago, 1992.
- SANTAELLA, Lúcia et alli. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. 3a. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SAVARY, Olga. *Antologia da Nova Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Rio/Rio Arte/Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Hipocampo, 1992.
- SCHRAENEN, Guy (org.). *Ulises Carrión - We Have Won, Haven't We?*. Amsterdã: Idea Books, 1992.
- SILVEIRA, Regina. *Corredores para Abutres*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- SILVEIRA, Walter (W. B. Blackberry). *Mein Kalli Graphycs*. São Paulo: Edições Entretempo, 1987-1994.
- STRATHERN, Paul. *Confúcio em 90 Minutos*. Trad. Cláudio Somogyi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998 (col. Filósofos em 90 Minutos).
- TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. São Paulo: Editora UNESP. Salvador: EDUFBA, 2001.
- TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na Música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez*. São Paulo: EDUC: FAPESP, 2000.
- WILKINSON, Philip. *O Livro Ilustrado das Religiões: o fascinante universo das crenças e doutrinas que acompanham o homem através dos tempos*. Trad. Margarida e Flávio Quintiliano. São Paulo: Publifolha, 2000.

WOOD, Paul. *Arte Concertual*. trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify/Tate Publishing, 2002. (col. Movimentos da Arte Moderna).

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Artes: Um Paralelo entre a Arte e a Ciência*. São Paulo: Editores Associados, 2001.

D'AMBROSIO, Oscar. *O Van Gogh Feliz: Vida e Obra do Pintor Rencurinho de Azeite*. Relatório para Exame de Qualificação (Nível Mestrado) apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo. São Paulo, 2003.

ESPERANTE, Marcel Lemp. *Prévia e Pós-obra: um Processo Dialético na Gravura em Metal*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo, como requisito para a colação no título de mestre em Artes, na área de concentração Artes Visuais, sob a orientação da professora Barbara Eunice Van Ypersele. São Paulo, 2004.

FIGUEIREDO, José Luiz Valério. *Tipografia & Poesia: A Tipografia no Sentido da Poesia Visual Impresa no Brasil*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Poéticas Visuais da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP - Campus de Bauri, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Poéticas Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Nélise Aparecida Melo Salzedas. Bauri, 2003.

FREITAS, Elvira Franco da. *A Poesia Artista: Uma Amostragem das Poéticas Intersensitórias Dos Anos 70 aos 90* (vol. 1 e 2). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, na Área de Concentração Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Omar Khouri. São Paulo, 2003.

_____. *A Revolta Artista: Uma Amostragem das Poéticas Intersensitórias Dos Anos 70 aos 90*. Relatório para Exame de Qualificação (Nível Mestrado) apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo. São Paulo, 2002.

KHOURI, Omar. *Poesia Visual Brasileira: Uma Poesia na Era Pós-verso*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Luiza Santuella Braga. São Paulo, 1995.

MACEDO, Maria Alice Avini da. *Senigrafia Artística: Possibilidades Expressivas*. Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, na Área de Concentração Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Milton Teruhiro Sogabe. São Paulo, 2004.



2. Trabalhos Universitários, Trabalhos de Conclusão de Curso, Relatórios para Exame de Qualificação, Dissertações de Mestrado e Teses de Doutorado

D'AMBROSIO, Oscar. *O Van Gogh Feliz: Vida e Obra do Pintor Ranchinho de Assis*. Relatório para Exame de Qualificação (Nível Mestrado) apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo. São Paulo, 2003.

ESPERANTE, Marcel Limp. *Práxis e Poética: um Processo Dialético na Gravura em Metal*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de mestre em Artes, na área de concentração Artes Visuais, sob a orientação da professora doutora Eunice Vaz Yoshiura. São Paulo, 2004.

FIGUEIREDO, José Luiz Valero. *Tipografia & Poesia: A Tipografia na Sintaxe da Poesia Visual Impressa no Brasil*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Poéticas Visuais da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP - Campus de Bauru, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Poéticas Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Nelyse Aparecida Melro Salzedas. Bauru, 2003.

FREITAS, Eloah Franco de. *A Revista Artéria: Uma Amostragem das Poéticas Intersemióticas Dos Anos 70 aos 90 (vol. 1 e 2)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, na Área de Concentração Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Omar Khouri. São Paulo, 2003.

_____. *A Revista Artéria: Uma Amostragem das Poéticas Intersemióticas Dos Anos 70 aos 90*. Relatório para Exame de Qualificação (Nível Mestrado) apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo. São Paulo, 2002.

KHOURI, Omar. *Poesia Visual Brasileira: Uma Poesia na Era Pós-Verso*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Lúcia Santaella Braga. São Paulo, 1996.

MACEDO, Maria Alice Alvim de. *Serigrafia Artística: Possibilidades Expressivas*. Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, na Área de Concentração Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe. São Paulo, 2004.



MATOS, Jacson Silva. *Toda Nudez será Revista G: Uma Leitura Crítica sobre Arte, Corpo e Homoerotismo*. Dissertação Apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes, na Área de Concentração Artes Visuais, sob a orientação do Prof. Dr. Omar Khouri. São Paulo, 2004.

SHIGUEFUZI, Bianka. *Haikai: relação entre poesia e pintura*. Relatório para Exame de Qualificação (Nível Mestrado) apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP - Campus de São Paulo, 2004.

_____. *Poesia Visual: Criação e Reflexão*. Trabalho apresentado como parte dos requisitos para aprovação na disciplina "Poéticas Contemporâneas e Visualidade: A Poesia Brasileira da Era Pós-Verso", ministrada pelo Prof. Dr. Omar Khouri no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP. São Paulo, 2002.

_____. *Grafitagem: Uma Reflexão*. Trabalho apresentado como parte dos requisitos para aprovação na disciplina "Poéticas Contemporâneas e Visualidade: A Poesia Brasileira da Era Pós-Verso", ministrada pelo Prof. Dr. Omar Khouri no Programa de Pós-Graduação em Artes da UNESP. São Paulo, 2002.



3. Catálogos de Exposições

ARTE E CONCEITUAL E CONCEITUALISMOS: ANOS 70 NO ACERVO DO MAC. Catálogo da Exposição. Organização e Texto de Cristina Freire. São Paulo: MAC-USP/FIESP, jun 2000.

COLEÇÃO GILBERTO CHATEAUBRIAND ANOS 60/70. Catálogo da Exposição. São Paulo: SESI; Rio de Janeiro: MAM-RJ, 1992.

EDIÇÕES NOMUQUE: 30 ANOS. Catálogo da Exposição. Organização e texto de Omar Khouri. São Paulo: Nomuque Edições: SENAC, nov 2004.

MOVING IMAGE - ELETRONIC IMAGE. Catálogo da Exposição. Barcelona: Fundación Joan Miró/ Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe/ Oktagon, 1992.

WALDEMAR CORDEIRO: UMA AVENTURA DA RAZÃO. Catálogo da Exposição. Apresentação Aracy Amaral, Introdução Décio Pignatari e Pierre Restany, Ensaio Ana Maria Belluzo. São Paulo: MAC-USP/ IBM Brasil, 1985

RUBENS GERCHMAN. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro: MAM-RJ - Outubro de 1973. São Paulo: MASP, mar 1974.



4. Entrevistas Realizadas e Depoimento Coletados

Alice Ruiz - poeta e tradutora

(gravada em mini-k7, em 16 de dezembro de 2003).

Antonio Risério - poeta, tradutor, antropólogo e ensaísta

(depoimento enviado pelo correio, recebido em 28 de junho de 2004)

Augusto de Campos - poeta, tradutor e ensaísta

(concedida via e-mail, recebida em 30 de setembro de 2003).

Carlos Ávila - poeta e jornalista

(cedida via e-mail, data perdida)

Glauco Mattoso - poeta, letrista e produtor musical

(entrevista convertida em anotações pessoais, em 02 de junho de 2004)

Ivan Pérsio de Arruda Campos - químico e poeta

(gravada em mini-k7, em 02 de dezembro de 2003).

Lenora de Barros - poeta e artista visual

(gravada em mini-k7, em 13 de fevereiro de 2004)

Luciano Diniz Borges - poeta e funcionário público

(concedida via-email, data perdida)

Monica Rodrigues da Costa - poeta, tradutora e jornalista

(gravada em mini-k7, em 12 de janeiro de 2004).

Omar Khouri - poeta, professor e artista gráfico

(concedida em documento escrito, recebida em 31 de agosto de 2003).

Regina Silveira - artista visual e professora

(entrevista convertida em anotações pessoais, em 01 de abril de 2004)

Roland de Azeredo Campos - físico e poeta

(concedida via e-mail, recebida em 14 de outubro de 2003).

Walnice Nogueira Galvão - intelectual e professora

(entrevista convertida em anotações pessoais, em 20 de janeiro de 2004)



5. Fontes Primárias

5.1. revistas e jornais

- ALMANAK 80. Editores Arnaldo Antunes Filho, Beto Borges e Sérgio Papi. São Paulo, 1980.
- ARTÉRIA 1. Pirajuí: Nomuque Edições, 1975.
- ARTÉRIA 2. Pirajuí: Nomuque Edições, 1976.
- ARTÉRIA 5 (Fantasma). São Paulo: Nomuque Edições, 1992.
- ARTÉRIA 6 (Quadrado - 31x31). São Paulo: Nomuque Edições, 1993.
- ATLAS (Almanak 88). Editores Arnaldo Antunes Filho e outros. São Paulo, 1988.
- BAHIA INVENÇÃO (número único). Editor Antonio Risério Filho. Salvador, 1974.
- BRIC A BRAC 1 a 6. Editor Luiz Turiba et alli. Brasília, 1985/86 - 1991.
- CORPO ESTRANHO (Revista Semestral de Criação 3). São Paulo: Alternativa, janeiro a junho de 1982.
- CÓDIGO 1 a 12. Editor Erthos Albino de Souza. Salvador, 1974 a 1989/90.
- KATALOKI (Almanak 81). Editores Sérgio Papi, Nuno Ramos e Arnaldo Antunes. São Paulo, 1981.
- KLAXON, Mensário de Arte Moderna 1 a 9 (edição fac-similar). São Paulo: Martins - CEC, 1972.
- MUDA. Editores Antonio Risério e Régis Bonvicino. São Paulo, 1977.
- NAVILOUCA - Almanaque dos Aqualoucos. Rio de Janeiro: Edições Gemasa, s/d.
- POESIA EM GREVE. São Paulo: Edições Greve, 1975.
- POLEM 1. Rio de Janeiro: Lidador, 1974.
- QORPO ESTRANHO - Revista de Criação Intersemiótica 1. Editores Julio Plaza, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino. São Paulo, maio, junho, julho e agosto de 1976.
- QORPO ESTRANHO - Criação Intersemiótica 2. Editores Julio Plaza e Régis Bonvicino. São Paulo, setembro, outubro, novembro e dezembro de 1976.
- REVISTA DE ANTROPOFAGIA (edição fac-similar). São Paulo: Metal Leve, 1975.
- VIVA HÁ POESIA. Editor Villari Hermann. São Paulo, 1979.

5.2 edições autônomas

- HERMANN, Villari. *4 Poemas*. São Paulo: Edição do Autor, 1971.
- SILVEIRA, Regina. *Executivas 74-76*. São Paulo: Edição de Autor, 1977.
- SILVEIRA, Regina. *Topografia*. São Paulo: Edição de Autor, 1978.
- XISTO, Pedro. *Vogalaxia*. São Paulo: Edições Invenção. Bahia: Artes Gráficas S/A, 1966.

5.3. documentos originais

Correspondência particular de Augusto de Campos enviada à Erthos Albino de Souza, no período de 1972 a 1987

Correspondência particular de Erthos Albino de Souza enviada à Augusto de Campos, no período de 1972 a 1987

Correspondência particular de Erthos Albino de Souza enviada à Omar Khouri, no período de 1974 a 1994

Correspondência particular de Augusto de Campos enviada à Antonio Risério, no período de 1980 a 1992

Correspondência particular de Antonio Risério enviada à Augusto de Campos, no período de 1980 a 1992



6. Periódicos

6.1. artigos em jornais, revistas e outros meios

- ALVES, Cauê. Arte como Trabalho (entrevista com Luiz Renato Martins). In: *Número 4*. São Paulo: USP/USP MariAntonia, mai/jun 2004.
- ARTAXO, Vera. O humor de Oswald nas mãos de Pignatari. In: *Folha de São Paulo - Caderno Ilustrada*. São Paulo, 13 jul 1981.
- ÁVILA, Carlos. Com a palavra, Erthos: os novos códigos e a poesia (entrevista com Erthos Albino de Souza). In: *O Estado de Minas*. Belo Horizonte, 12 jan 1983.
- BARRO, Máximo. Mamãe, esqueceram de mim... In: *FACOM 10*. São Paulo: FAAP, 2o. sem 2002.
- COELHO, Marcelo. "Função poética" esconde outros jogos. In: *Folha de São Paulo - Caderno Ilustrada*. São Paulo, 5 out 1994.
- CONTI, Paulo Sérgio. A Verdade de Pagu, por Augusto de Campos (entrevista com Augusto de Campos). In: *Folha de São Paulo - Caderno Folhetim*. São Paulo, 16 mai 1982.
- DE PAULA, Caco. O Iluminado. In: *Super Interessante 174*. São Paulo: Abril Cultural, abr/mar 2002.
- DOYLE, Plínio. História das Revistas e Jornais Literários (I). In: *Revista do Livro 32*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1968.
- _____. História das Revistas e Jornais Literários (II). In: *Revista do Livro 33*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1968.
- _____. História das Revistas e Jornais Literários (III). In: *Revista do Livro 34*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1968.
- _____. História das Revistas e Jornais Literários (IV). In: *Revista do Livro 35*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1968.
- FELIPPE, Cristiana. A mais sagrada das bibliotecas. In: *Revista das Religiões 12*. São Paulo: Abril Cultural, ago 2004. (Col. Família Super).
- FERREIRA, Jerus Pires. Haroldo Oral. In: *Revista USP 59*. São Paulo: USP-CCS; set/out/nov 2003.
- FISCHER, Luís Augusto. A Ditadura do Modernismo. In: *Super Interessante 174*. São Paulo: Abril Cultural, abr/mar 2002.
- GARCIA, Clarissa Passos. Pega Pra Capar Nipônico. In: *Super Interessante 202*. São Paulo: Abril, jul 2004.
- GINSBURG, Jacob. A Presença de Haroldo de Campos. In: *Revista USP 59*. São Paulo: USP-CCS, set/out/nov 2003.
- GOMES, Heloiza. Poesia na ponta dos pés (entrevista com o poeta Glauco Mattoso). In: *SuiGeneris 48 - Ano V*. Rio de Janeiro: SG-Press, 1999.

- GOTODA, Leiko. A Ação Encantadora do Silêncio. In: *Cult* 80 - Ano VII. São Paulo: Editora Bregantini, mai 2004.
- HAAG, Carlos. Um Museu Portátil para o Modernismo. In: *Pesquisa FAPESP* 97. São Paulo: FAPESP, mar 2004.
- HAMA, Lia. A Maior das Virtudes. In: *Revista das Religiões Edição Extra* 1. São Paulo: Abril, jun 2004. (Col. Família Super).
- IWAKURA, Mariana. In: A divindade vem à Terra. In: *Revista das Religiões* 12. São Paulo: Abril, ago 2004. (Col. Família Super).
- _____. O que são avatares? In: *Revista das Religiões* 12. São Paulo: Abril, ago 2004. (Col. Família Super).
- KHOURI, Omar. De olho no livro. In: *FACOM-FAAP s/n*. São Paulo: FAAP, 2º. sem 1999.
- _____. Noigandres: Pensar Grande (anotações verbais e registros lucescripturais). In: *FACOM* 11. São Paulo: FAAP, 2º. sem 2003.
- LEMINSKI, Paulo. O Veneno das Revistas de Invenção. In: *Folha de São Paulo - Caderno Folhetim*. São Paulo, 16 mai 1982.
- MANDELBAUM, Enrique. Haroldo nos Campos do Senhor. In: *Revista USP* 59. São Paulo: USP-CCS, set/out/nov 2003.
- MARQUES, Fabrício. A invenção da indolência. In: *Pesquisa FAPESP* 103. São Paulo: FAPESP, set 2004.
- MARTHE, Marcelo. Um Santo Negócio. In: *Veja* 50 - ano 36. São Paulo: Abril, 17 dez 2003.
- MIZUTA, Erin e SATO, Paula. *Matsuri*. In: *Made In Japan* 82 - ano 7. São Paulo: JBC, jul 2004.
- MORAES, J. Jota de. Há Poesia (notícia estranha em um mundo que tenta matar a poesia). In: *Jornal da Tarde*. São Paulo: 13 mar 1976.
- MOTOMURA, Marina. A Luz Debaixo da Figueira. In: *Revista das Religiões Edição Extra* 1. São Paulo: Abril, jun 2004. (Col. Família Super).
- _____. Maria, a Face Feminina de Deus. In: *Revista das Religiões Edição Extra* 1. São Paulo: Abril, jun 2004. (Col. Família Super).
- _____. Roda Girante da Vida e da Morte. In: *Revista das Religiões* 9. São Paulo: Abril, mar 2004. (Col. Família Super).
- NAVES, Rodrigo Figueira. Noigandres: afugentar o tédio (entrevista com Augusto de Campos). In: *Folha de São Paulo - Caderno Folhetim*. São Paulo, 27 mar 1983.
- OLIVEIRA, Roberto de. Fé de Pernas Cruzadas. In: *Revista da Folha* 478. São Paulo: Folha de São Paulo, 15 jul 2001.
- PIGNATARI, Décio. Psicografando Oswald de Andrade. In: *Folha de São Paulo - Caderno Folhetim*. São Paulo, 27 jul 1982.
- RIVITTI, Thaís. Público da Arte: por que são sempre os mesmos?. In: *Número* 4. São Paulo: USP/USP MariAntonia, mai/jun 2004.



- ROBINSON, Alex. O Avanço do Budismo. In: *Os Caminhos da Terra* 136. São Paulo: Peixes, ago 2003.
- SANTAELLA, Lucia. Palavra, Imagem & Enigmas. In: *Revista USP* 16 - Dossiê *Palavra/Imagem*. São Paulo: USP-CCS, dez/jan/fev 1992-1993.
- _____. Por uma classificação da linguagem visual. In: *FACE Revista de Semiótica e Comunicação*, vol. 2 - no. 1. São Paulo: EDUC/PUC-SP, jan/jun 1989.
- SCHNAIDERMAN, Bóris. Haroldo de Campos, Poesia Russa Moderna, Transcrição. In: *Revista USP* 59. São Paulo: USP-CCS, set/out/nov 2003.
- SEREZA, Haroldo Ceravolo. Revistas que movimentam a Literatura. In: *O Estado de São Paulo - Caderno 2*. São Paulo, 17 set 2003.
- SÜSSEKIND, Flora. Augusto de Campos e o Tempo. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 set 1996.
- TAKAHASHI, Jo. Universos Mínimos. In: *Cult* 80 - Ano VII*. São Paulo: Editora Bregantini, mai 2004.
- TUNES, Suzel. Cabala, o segredo revelado. In: *Revista das Religiões* 13. São Paulo: Abril, set 2004. (Col. Família Super).
- VERONESE, Michelle. A Grande Mãe do Candomblé. In: *Revista das Religiões* 13. São Paulo: Abril, set 2004. (Col. Família Super).
- ZUMTHOR, Paul. Carmina Figurata. In: *Revista USP* 16 - Dossiê *Palavra/Imagem*. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: USP-CCS, dez/jan/fev 1992-1993.

7. Dicionários

DICIONÁRIO BÁSICO HEBRAICO-PORTUGUÊS E PORTUGUÊS-HEBRAICO. 4ª. Ed. São Paulo: Sociedade Israelita de São Paulo/Organização Sionista Tnuat Aliá, 1988.

DICIONÁRIO BÁSICO JAPONÊS-PORTUGUÊS. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão: Fundação Japão, 2002.

DICIONÁRIO INGLÊS-PORTUGUÊS PORTUGUÊS-INGLÊS. São Paulo: Disal, 1990.

DICIONÁRIO JAPONÊS-PORTUGUÊS. Coordenação Suely H. Furukawa e Susan M. H. Toyama. São Paulo: Rideel, 1990.

KIRST, Nelson et alii. *Dicionário Hebraico-Português e Aramaico-Português*. 14ª. Ed. Petrópolis/São Leopoldo: Vozes/Sinoidal, 2002

MINIDICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. 1ª. Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1992.

MINIDICIONÁRIO FRANCÊS-PORTUGUÊS PORTUGUÊS-FRANCÊS. Jelssa Ciardi Avolio e Mara Lucia Faury org. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

MINI HOUAISS - DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA. 1ª. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ROWLEY, Michael. *Kanji Pictográfico: Dicionário Ilustrado Mnemônico Japonês-Português*. trad. Suara Bastos. (Ilustrações do autor). São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.



8. Vídeos, CDs, LPs, K7s, etc.

8.1 Vídeos

ART<E>TECNOLOGIA (vídeo-documentário em duas partes). Direção de Walter Silveira. São Paulo: TV Cultura, 2002.

HOMENAGEM A GEORGE SEGAL. Direção de Walter Silveira e Pedro Vieira. São Paulo, 1985.

POETAS DE CAMPOS E ESPAÇOS (vídeo-documentário). Direção de Cristina Fonseca. São Paulo: TV Cultura, 1992.

VT PREPARADO - AC/JC. Direção de Walter Silveira e Pedro Vieira. São Paulo, 1985.

XILO VT OU O ELOGIO DA XILO. Direção de Walter Silveira. São Paulo, 1994.



9. Sítios na Internet

Almanaque Informes Úteis

<http://www.informesuteis.com.br>

acesso em 26/08/2003

ArtBr

<http://www.artbr.com.br>

acesso em 18/07/2003

Artéria 8

<http://arteria8.net>

acesso em 04/08/2004

Axiomas de Peano

<http://www.matematica.br>

acesso em 01/04/2004

Banca Brasil On Line

<http://bancabrasilonline.com.br>

acesso em 26/08/2003

Calligrammes - Guillaume Apollinaire

<http://www.saltana.com.ar>

acesso em 28/11/04

Carlo Carrà

<http://www.panzini-senigallia.it>

acesso em 29/11/04

Cartas de Euclides no Ano da Guerra - Walnice Nogueira Galvão

<http://www.unir.br>

acesso em 26/08/2003

Concrete Poetry

<http://cadre.sjsu.edu/switch/sound/articles/wendt/ng1.htm>

acesso em 18/07/2003

Confucionismo

<http://www.creencia.hpg.ig.com.br/confucionismo.htm>

acesso em 26/08/2003

Confucionismo: Filosofia ou Religião?

<http://www.historiedades.hpg.ig.com.br/html/confucionismo.htm>

acesso em 26/08/2003

Confucionismo e Taoísmo

<http://www.dharmanet.com.br>

acesso em 26/08/2003



Confúcio e a Revelação Primitiva

<http://www.hottopos.com>

acesso em 26/08/2003

Curvas de Peano

<http://neumann.dma.fi.upm.es>

acesso em 01/04/2004

Curvas de Peano y Hilbert

<http://personal.redestb.es>

acesso em 01/04/2004

Digest Balacobaco

<http://www.geocities.com/paris/bistro/6961/entrev.htm>

acesso em 24/10/2003

Eduardo Kac - Site Oficial

<http://www.ekac.org>

acesso em 26/08/2003, 24/10/2003 e 27/10/2003

Enciclopédia Universal On-Line (Portugal)

<http://www.universal.pt>

acesso em 26/11/2003

FACOM-Faap

http://www.faap.br/revista_facom

acesso em 26/08/2003

Filosofia Chinesa

<http://www.edupereirahpg.hpg.ig.com.br/filoriental.html>

acesso em 26/08/2003

Geocities - Zen Budismo

<http://www.geocities.com/atenas/parthenon/4643/zen.html>

acesso em 28/06/2003

George Stüblitz

<http://www.kerryr.net>

acesso em 01/08/2003

Glauco Matozo - Site Oficial

<http://glaucomattoso.sites.uol.com.br>

acesso em 26/08/2003

Graúna Livros - Salvador, Bahia

<http://www.graunalivros.hpg.ig.com.br>

acesso em 26/08/2003

Guillaume Apollinaire

<http://www.newsky.it>

acesso em 28/11/04

A History of Computers

<http://maxmon.com>

acesso em 01/08/2003

Ichí Ban - Zen Budismo

<http://www.tees.ne.jp/~bronze/toyohashi/zenbudismo.html>

acesso em 26/08/2003

Imagens de Computadores Antigos

<http://www.tvcc.cc.or.us>

acesso em 01/08/2003

Imediata - Brazilian Visual Poetry

<http://www.imediata.com>

acesso em 26/08/2003

Instituto Itáu Cultural

<http://www.itaucultural.org.br>

acesso em 26/08/2003

Jornal do Brasil

<http://www.jbonline.terra.com.br>

acesso em 26/08/2003

Jornal da Tarde

<http://www.it.estadao.com.br>

acesso em 26/08/2003

Leonardo On-Line

<http://mitpress2.mit.edu>

acesso em 26/08/2003

Mosteiro Zen Morro da Vargem

<http://www.geocities.com/rainforest/andes/1421/apresent.html>

acesso em 26/08/2003

Museu do Computador

<http://museudocomputador.com.br>

acesso em 01/08/2003

Alan Turing

<http://www.groups.dcs.st.and.ac.uk>

acesso em 01/08/2003

Secrel

<http://www.secrl.com.br/poesia/har07.html>

acesso em 18/07/2003

Tomazzo Filippo Marinetti

www.colophon.com

acesso em 29/11/04

Universidade Federal de Santa Catarina

<http://www.cce.ufsc.br>

acesso em 26/08/2003

UOL-Universo On Line

www.uol.com.br

acesso em 08/05/2003

USP - Instituto de Matemática e Estatística

<http://www.ime.usp.br>

acesso em

Verbo - Cultura e Literatura

<http://www.verbo21.com.br>

acesso em 24/10/2004

Zen

<http://web.intercom.es/jorgemas/charlazen.htm>

acesso em 26/08/2003

Zen Budismo

<http://www.angelfire.com/folk/sabedoria/zen.htm>

acesso em 26/08/2003

Zen Budismo

<http://www.brasil.terravista.pt/ipanema/1413/zen.html>

acesso em 26/08/2003



LISTA DE FIGURAS

Figura 1

CAMPOS, Augusto. "Código", como publicado em *Código 5* (1981)

Figura 2

SOUZA, Erthos Albino de. "Monograma Poético pessoal de Erthos Albino de Souza", publicado em formato de cartão artesanal (s/d)

Figuras 3 e 4

fotos de Erthos Albino de Souza e Décio Pignatari, como publicadas em: PIGNATARI, Décio. *Errâncias*. São Paulo: SENAC, 2000.

Figura 5

SOUZA, Erthos Albino de. "Logotipo para Augusto", como publicado em *Código 5* (1981)

Figura 6

SOUZA, Erthos Albino de. "Readymade para Caetano", como publicado em *Artéria 5* (1992)

Figura 7

SOUZA, Erthos Albino de. "Cygnus", como publicado em *Código 2* (1975)

Figura 8

CORDEIRO, Waldemar. "A Mulher que não era B.B.", como publicado em: WALDEMAR CORDEIRO: UMA AVENTURA DA RAZÃO. Catálogo da Exposição. Apresentação Aracy Amaral. Introdução Décio Pignatari e Pierre Restany. Ensaio Ana Maria Beluzzo. São Paulo: MAC USP: IBM Brasil, 1985.

Figura 9

SOUZA, Erthos Albino e XISTO, Pedro. "Vogaláxia" (vista de uma das páginas), como publicado em XISTO, Pedro. *Vogaláxia*. São Paulo: Edições Invenção. Salvador: Artes Gráficas S/A, 1966.

Figura 10

SOUZA, Erthos Albino de. "Le Tombeau de Mallarmé" (estágio 9), como publicado em CAMPOS, Augusto de et alli. *Mallarmé*. São Paulo: EDUSP, 1974.

Figura 11

Foto de Guillaume Apollinaire, como publicada em <http://www.newsky.it> (acesso em 28/11/04)

Figura 12

Foto de Stephane Mallarmé, como publicada em CAMPOS, Augusto de et alli. *Mallarmé*. São Paulo: EDUSP, 1974.

Figura 13

Foto do túmulo de Stephane Mallarmé, como publicada em CAMPOS, Augusto de et alli. *Mallarmé*. São Paulo: EDUSP, 1974.

Figura 14

MALLARMÉ, Stephane. Vista de uma das página de *Un Coup De Dés Jamais N'Abolira L'Hazard*, como publicada em CAMPOS, Augusto de et alli. *Mallarmé*. São Paulo: EDUSP, 1974.

Figura 15

APOLLINAIRE, GUILLAUMME. *La Cravate et Le Montre*, como publicado em <http://www.saltana.com.ar> (acesso em 20/11/04)

Figura 16

SOUZA, Erthos Albino de. "Volat Irrevocabile Tempus" (estágio 4), como publicado em FIGUEIREDO, José Luiz Valero. *Tipografia & Poesia: A Tipografia na Sintaxe da Poesia Visual Impressa no Brasil*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação de Poéticas Visuais da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP - Campus de Bauru, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Comunicação e Poéticas Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Nelyse Aparecida Melro Salzedas. Bauru, 2003.

Figura 17

SOUZA, Erthos Albino de. "Samsara - a John Lennon" (estágio 4), como publicado em *Código 8* (1983)

Figura 18

SOUZA, Erthos Albino de. "Leminiskata" (estágio 1), como publicado em *Código 12 - Arteciência* (1989/90)

Figura 19

SOUZA, Erthos Albino de. "The Dreamdreamdré is Over", como publicado em *Código 9* (1984)

Figura 20

BRAGA, Edgard. "Nascimento da Poesia/Nascimento do Som", como publicado em *Código 8* (1983)

Figura 21

Foto do Reitor Edgar Santos, como publicada em RISÉRIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Insituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1995.

Figura 22

PIGNATARI, Décio. "Capa de *Noigandres* 1", como publicado em BANDEIRA, João e BARROS, Lenora. *Arte Concreta Paulista - Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Figura 23

Logotipo de *Klaxon*, como publicado em BRITO, Mário da Silva. *Introdução à edição fac-símile de Klaxon*. São Paulo: Martins, 1972.

Figura 24

PIGNATARI, Décio. "Jacentes!" (vista de uma das páginas), como publicado em *Código 1* (1974)

Figura 25

GRÜNEWALD, José Lino. "Sem Título", como publicado em *Código 2* (1975)

Figuras 26 e 27

Capa de *Bahia Invenção* (1974)

Figura 28

VALLADARES, Clarival. "Noite", como publicado em *Bahia Invenção* (1974)

Figura 29

VALLADARES, Clarival. "Mala Lama", como publicado em *Bahia Invenção* (1974)

Figura 30

SOUZA, Erthos Albino de. "Strip-Tease", como publicado em *Bahia Invenção* (1974)

Figura 31

Capa de *Código 1* (1974)

Figura 32

Capa de *Código 2* (1975)

Figura 33

Capa de *Código 3* (1978)

Figura 34

Capa de *Código 4* (1980)

Figura 35

Capa de *Código 5* (1981)

Figura 36

Capa de *Código 6* (1981)

Figura 37

Capa de *Código 7* (1982)

Figura 38

Capa de *Código 8* (1983)

Figura 39

Capa de *Código 9* (1984)

Figura 40

Capa de *Código 10* (1985)

Figura 41

Capa de *Código 11* (1986)

Figura 42

Capa de *Código 12* (1989/90)

Figura 43

ASCHER, Nelson. "Catulo XXXII", como publicado em *Código 4* (1978)

Figura 44

CAMPOS, Lygia Azeredo. "Beijo-Poema para Augusto", como publicado em *Código 5* (1981)

Figura 45

CAMPOS, Lygia Azeredo. "Entre Mel Corpo", como publicado em *Código 8* (1983)

Figura 46

PIGNATARI, Décio. "Fusain Fuseé", como publicado em *Código 6* (1981)

Figura 47

PIGNATARI, Décio. "Finalmente Morri...", como publicado em *Código 6* (1981)

Figura 48

SÃTOS, André Luys de todos os. "Iyá Surê Fum Mi", como publicado em *Código 9* (1984)

Figura 49

SÃTOS, André Luys de todos os. "A Nova Cruzada", como publicado em *Código 9* (1984)

Figura 50

XISTO, Pedro. "Zen", como publicado em *Código 11* (1986)

Figura 51

XISTO, Pedro. "O Encontro das Águas - Rio Negro e Solimões", como publicado em *Código 3* (1978)

Figura 52

GHIOTTO, Renato. "Poe Via Cummings", como publicado em *Código 12 - Arteciência* (1989/90)

Figura 53

BARROS, Lenora de. "Imagem", como publicado em *Código 8* (1983)

Figura 54

MARINETTI, Tomazzo Filippo. "Capa de Zang Tuum Tumb", como publicado em www.colophon.com (acesso em 29/11/04)

Figura 55

MARINETTI, Tomazzo Filippo. "Zang Tuum Tumb" (vista de uma das páginas), como publicado em www.colophon.com (acesso em 29/11/04)

Figura 56

CARRÀ, Carlo. "Manifesto Intervencionista", como publicado em <http://www.panzini-senigallia.it> (acesso em 29/11/04)

Figura 57

Imagem do Folder da Exposição "Printed In Brazil" (1978)

Figura 58

PLAZA, Julio. "Arte Técnica Quirúrgica", como publicado em *Código 3* (1978)

Figura 59

SILVEIRA, Regina. "Topografias", como publicado em SILVEIRA, Regina. *Topografias*. São Paulo: Edição de Autor, 1978.

Figura 60

PLAZA, Julio e SOUZA, Erthos Albino. "Cidade", como publicado em *Código 10* (1985)

Figura 61

PLAZA, Julio. "Luzazul", como publicado em *Código 4* (1980)

Figura 62

PIGNATARI, Décio. "Life", como publicado em BANDEIRA, João e BARROS, Lenora. *Arte Concreta Paulista - Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

Figura 63

PLAZA, Julio. "Curva Fechada" (versão vermelha), como publicado em *Código 8* (1983)

Figura 64

PLAZA, Julio. "Curva Fechada" (versão p&b), como publicado em *Código 8* (1983)

Figura 65

SILVEIRA, Regina. "Labirinto para Abutre", como publicado em *Código 3* (1978)

Figura 66

PLAZA, Julio. "Viva Augusto Viva Aquário", como publicado em *Código 5* (1981)

Figura 67

SILVEIRA, Regina. "Re-Cidade para Augusto de Campos", como publicado em *Código 5* (1981)

Figura 68

SILVEIRA, Regina. "Sombras", como publicado em *Código 8* (1983)

Figura 69

SILVEIRA, Regina. "Símile", como publicado em *Código 8* (1983)

Figura 70

KHOURI, Omar. "Sem Título", como publicada em *Código 10* (1985)



