

O VisualMaterial de “Cidade-City-Cité”

Tiago Santos* 



FIGURA 1 — Pormenor do poema Cidade/City/Cité programado por Ethos de Souza.

Introdução

O poema “Cidade/City/Cité” de Augusto de Campos, publicado em 1963, tem sido alvo de várias recriações. Este poema é apontado como um caso óbvio do pioneirismo e da exploração material que caracteriza a poesia concreta. O cartão perfurado programado por Erthos A. de Souza (representação na FIGURA 1) marca o início de uma íntima relação do movimento concreto brasileiro com os novos meios tecnológicos, nomeadamente as tecnologias de informação e os meios de comunicação de massas, que se conjugam com os meios tradicionais impressos, em espaços não tradicionais para a poesia. Além dos museus, da comunicação social e dos espaços públicos, a poesia concreta passa a ter uma presença simultânea no meio de inscrição (escrita e perfurada no cartão), bem como no meio que o descodifica, ocupando a memória do dispositivo informático. À inscrição linear do cartão perfurado é atribuído o poder da combinatória da poesia através das possibilidades de leitura que o meio de inscrição permite, conjugando as qualidades da

* Doutorando do Programa de Materialidades da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. E-mail: tiago.santos@uc.pt.

vida urbana, através de radicais dos substantivos, concretizando assim num poema trilingue, com as terminações cidade, city e cité.

Vivendo do desafio da leitura, o poema atinge a pluralidade idiomática e expressa várias características da vida urbana. A significação final do poema é realizada não só pela sua leitura oral, mas também pela remediação informática permitindo o estado de transcendência da leitura poética. Esta transcendência ocorre devido à criação de uma forma legível tanto pelos humanos, como pelos programas informáticos. A leitura torna-se executável pelo programa, ao mesmo tempo em que essa execução gera uma sequência textual para a leitura humana. O poema expande-se e modifica-se nas suas leituras e recriações expande-se e modifica-se, actuando além da dimensão literária, libertando a linguagem da sintaxe, aproximando os seus potenciais leitores do poeta Augusto de Campos completando, tal e qual um *happening*, o poema enquanto forma de arte (CAGE, 1974, p. 15).

Da leitura surgem a partitura musical em 1967, a adaptação cinematográfica em 1986, a sua exposição em 1987 na Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo, as novas interpretações digitais em 1999 ou ainda em 2014 a adaptação a livro-poema por Ana Lúcia Ribeiro. Além de identificar as várias metamorfoses do poema ao longo dos anos, esta comunicação propõe-se a analisar os veículos de significação utilizados em cada versão e o modo como estes preservam a natureza combinatória do poema e o seu significado.

O poema, as formas e disposições: antes e depois da oralização

**atrocaducapacaustiduplielastifelifero fugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodi
plastipubli rapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivora cidade
city
cité**

FIGURA 2 — Reprodução do poema publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 1965.

O percurso poético de Augusto de Campos caracteriza-se por um domínio filológico invulgar, acompanhando tanto as vanguardas artísticas, como conhecendo detalhadamente os arquivos, o que lhe permite perspetivar as relações interartes e intertemporais, contribuindo para a redefinição dos estudos literários e da sua ligação com as outras artes, bem como com os media e os espaços formalmente alheios à poesia.

O projeto verbivocovisual, iniciado em 1952 com o lançamento do primeiro número da revista *Noigandres*, atua e atinge a sua significação, como o nome indica, explorando as dimensões sonoras, visuais e vocabulares do poema (CAMPOS *et. al.*, 1958, p. 2). A sintaxe dissocia-se da sua significação (CAGE, 1974, p. 15) tornando o poeta um “designer da linguagem” (CAMPOS *et al.*, 2014, p. 220) que compõe pro-

cessos de significação cuja remediação cabe inteiramente ao leitor, dependendo esta ainda das estratégias de leitura usadas. Assim, o *acaso* de Mallarmé, de Cage e de Campos passa por uma intenção de indicar ou sugerir uma forma de leitura e não de a impor como uma estrutura fixa e rígida. Desse modo, cria-se espaço para uma dimensão pessoal construída aquando do ato de leitura.

É no ato de leitura que muitas vezes experienciamos o silêncio procurando imergir na dimensão literária. Tenta-se dar a voz que falta às palavras introspectivamente, mas o que sobressai nesse silêncio é efetivamente o som que nós não provocamos que nos permite compreender o meio envolvente (CAGE, 1974, p. 15), seus intervenientes e seus ritmos. O silêncio é então uma definição teórica, uma vez que a ausência de som é improvável no meio natural. Assim, o silêncio é o ponto de partida para a nossa expressão, vivendo nos espaços entre-palavras, entre-espaços ou entre-ruídos. O silêncio estará por isso próximo do vazio de uma folha em branco (NATTIEZ, 1984, p. 213). O vazio da página permite a inscrição sem barreiras de signos tipográficos dando então início a um processo comunicativo livre, onde o vazio coloca ordem para que as palavras vivam e se possibilite a sua interpretação, a sua leitura e a quebra do silêncio. A página em branco é um contentor de processos de significação que abre o campo de atuação para o indeterminado (cf. NATTIEZ, 1984, p. 215), possibilitando o *acaso* performativo.

A indeterminação de John Cage abriu as fronteiras de conceitos que julgávamos perfeitamente definidos como música, ruído ou o silêncio, incorporando nas suas composições o *acaso* pela naturalidade com que este se manifesta nos processos performativos próprios do ato de interpretar. Nessa sequência a música se expande em novas formas, entre as quais o *acaso*, que conjugando-se com o silêncio, as gravações e sobreposições sonoras possibilitando novas formas de composição, novas dimensões, que o som pode dar à música com o recurso a excertos sonoros (“imaginary landscape”), novas disposições dos instrumentos (“prepared piano”) ou o recurso a instrumentos não-convencionais, como bigornas, gongos imersos em água ou travões de automóvel na mesma composição (“first construction in metal”). No fundo, John Cage veio reintroduzir a liberdade de expressão na música, questionando a forma como a sua linguagem pode ser limitada pelos seus instrumentos que a compõem, permitindo o brotar de novas emoções e sonoridades. É a marca do silêncio, tantas vezes constrangedor, que Cage explora como forma de poder, mas também de livre expressão.

A partir do conceito de música indeterminada de John Cage, Augusto de Campos compôs um poema em que se expressam várias características da vida urbana através da repetição do sufixo “cidade” (SÜSSEKIND; GUIMARÃES, 2004, p. 14) o que resulta numa exploração dos limites da linguagem. O poema, criado em 1963, foi primeiro publicado no 4.º número da revista *Invenção* em dezembro de 1964 (CAMPOS, 1964, p. 103), bem como em várias publicações europeias internacionalizando assim a poesia concreta brasileira, até que em 1965 é dado a conhecer ao grande público no Jornal *O Estado de São Paulo*. Segundo Augusto de Campos,

aquando da performance “Poesia é Risco” no 11º festival VideoBrasil, este talvez seja “o mais curto poema longo ou quem sabe o mais longo poema curto que já se escreveu sobre esta cidade” (CAMPOS *et. al.*, 1996). À primeira vista é um poema curto, de apenas 150 caracteres de extensão, como um *tweet*, de 67 sílabas e 29 substantivos, que caracteriza o estilo de vida urbano através de um processo combinatório que forma os 29 nomes do poema, na forma radical, com os sufixos *cidade*, *city* e *cité*.

Uma primeira leitura pode parecer desconcertante, pois o poema mostra-se ao leitor como uma única *palavra-valise* (JORGE, 2011, p. 202), mas segundo Gonzalo Aguilar, ler este poema é como percorrer um percurso urbano, com as inevitáveis diferenças provocadas pela “emergência do acaso” (2005, p. 264). No decurso da sua leitura oral pode até, aos leitores mais incautos, provocar pequenos desvios face ao material inscrito. Estas surpresas não sucedem apenas com o “transeunte (o leitor)”, mas também com o “planejador (o poeta)” (AGUILAR, 2005, p. 264), pois há sempre probabilidade de se criarem neologismos durante o percurso de leitura. Este bloco de uma única palavra é a metáfora encontrada por Augusto de Campos para “conjurar a megapólis moderna” (2003), onde o silêncio não tem lugar, como na cidade, tomando-se caminhos rotineiros que à luz da “experiência do informe e caótico (que) faz (tanto) parte da leitura do poema”, como do quotidiano urbano, que finda a sua leitura, interpretação e/ou trajetória, permite “alcançar uma outra experiência” (AGUILAR, 2005, p. 64). A voracidade com que termina o poema ressignifica-o, pois releva a palavra *cidade* a partir de todas as anteriores ao aparecer evidenciada (CAMPOS *apud* JORGE, 2011, p. 202). Dada a ausência de sujeito no poema a “voracidade pode também ser atribuída à cidade ou à própria linguagem” indo por isso ao encontro do movimento *antropofágico* de Oswald de Andrade (AGUILAR, 2005, p. 264), bem como à forma de ler e interpretar o poema, que, pela sua estrutura, incute a *velocidade* revelando a *duplicidade* do seu carácter como elemento semântico, assim como elemento dinâmico formal da leitura (AGUILAR, 2005, p. 265).

Segundo Aguilar, “a dialética entre ordem e caos atravessa a poesia de Augusto de Campos: o caos está incluído no acaso, mas este, por sua vez, está incluído numa combinação que regula suas aparições” (2005, p. 265). O poema comunica com a “sua própria estrutura”, numa lógica “óptico-acústica” (FRANCHETTI, 2012, p. 18), abrindo a exploração da sua sintaxe e forma visual, que antes de o ouvirmos parecia ser fechada e de difícil leitura. A construção semântica do poema é assim apresentada da mesma forma que conhecemos um espaço urbano. Ao início é uma enorme massa complexa e indistinta, mas assim que este espaço se nos torna familiar, vamos conhecendo e reconhecendo os “códigos e particularidades”, que tornam o concretismo de igual forma um atributo da cidade (AGUILAR, 2005, p. 268).

Segundo Charles Perrone, “estilisticamente, implica uma negação do verso como veículo de expressão do eu e constitui uma asserção icônica da urbanidade por meio da materialidade lingüística, incluindo formas e elementos sonoros, foi

concebido e tem sido praticado como pauta-partitura para vocalizações, performances e musicalizações” (PERRONE, 2004, p. 216). A partir da audição do poema é possível perceber como este poema-partitura é explorado performaticamente (CARVALHO, 2007, p. 50) de acordo com o meio de inscrição, possibilitando o alcance das chaves da compreensão do poema (AGUILAR, 2005, p. 265), da mesma forma podemos também assumir a noção do poeta como construtor do espaço (Jorge, 2011, p. 204). A partir daí é revelada a “técnica e o princípio de composição” do poema e o leitor é confrontado com a ordem, o amontoado e a aleatoriedade enquanto qualidades que formam o poema que cruzam com o tempo múltipla e periodicamente, e com o espaço elástico, plástico, duplicado e voraz da cidade que no seu conjunto é mais forte que a soma individual das suas partes (AGUILAR, 2005, p. 265). A travessia da “Cidade” acaba por, pela confluência das formas de o ler e da características da vida no espaço urbano, representar as transformações tecnosociais daquela época, especificamente dos meios de comunicação social de massas, da política e a “frustração do projecto modernizador desenvolvimentista”, em que também o poeta se revê ao abandonar a fase matemática do período ortodoxo da poesia Concreta (AGUILAR, 2005, p. 266), em prol de uma maior plasticidade, musicalidade, diversidade e verbivocovisualidade que encontramos na coleção popcretos e poemóviles.

Forma e reforma pelos novos meios

No ensaio “Do concreto ao digital”, Augusto de Campos elucidá-nos demonstrando que num primeiro momento a estrutura da linguagem poética era congruente com os meios de comunicação da época, moldados pelo cinema e pelos primórdios da televisão, pré-vídeo e pré-cor. Passou-se a procurar instituir uma “sintaxe espaçotemporal, um parolibrismo não palavroso mais funcional, onde a materialidade da palavra tivesse a primazia e onde o texto se libertasse graficamente, acoroçoando um polidirecionamento de leituras, mas no qual cada palavra fosse justificada tanto em sua escolha como em sua posição e relevo na página do papel ou em outro suporte alternativo” (CAMPOS, 2015, p. 316). Nesse sentido, observamos como o poema “Cidade/City/Cité” foi sendo recriado, adaptado ou transposto para outros meios ao longo de vários momentos da história dos media. Estes processos de transformação tiveram tanto a intervenção direta do autor, sozinho ou em colaboração, como de outros artistas que interpretaram e moldaram a novas formas e formatos o poema original. Nesta secção vamos enumerar várias formulações do poema em diferentes meios tecnológicos e de que forma a sua significação do poema se realiza com base no meio de inscrição.

Na quinta e derradeira edição da revista *Invenção*, em 1967, é apresentada uma partitura-roteiro musical de Gilberto Mendes para este poema (AGUILAR, 2005, p. 92). De forma análoga à música indeterminada de John Cage, esta partitura, feita em homenagem a Nino Rota, inclui tanto instrumentos convencionais —

três vozes, contrabaixo, piano, percussão (caixa) — como instrumentos não convencionais — uma televisão, um projector de slides, ventiladores, um aspirador, calculadora ou duas fitas magnéticas mono com sons urbanos —, entre outros objetos comuns e característicos do estilo de vida moderno (SÜSSEKIND; GUIMARÃES, 2004, p. 17; HOPKINS; SCHAFFNER, 2006, p. 179; VALENTE, 1999, p. 180). Apesar de Gilberto Mendes ser um intérprete de música de massas, a linguagem da composição exigia uma competência própria da música de vanguarda (AGUILAR, 2005, p. 134), misturando, de forma análoga ao poema, as linguagens musical e descritiva, através de indicações cénicas (VALENTE, 1999, p. 180). Tal como num *happening*, Heloíse Valente descreve que estamos perante um teatro musical que dispõe as suas instruções através da linguagem verbal, sendo compreensível também para quem não é músico, não se exigindo uma técnica musical apurada. Contudo para ser executada “necessita pelo menos de uma experiência prévia nesta linguagem: o exercício de coordenação, execução e escuta” (1999, p. 180). A *organicidade* cosmopolita paulista continua presente nesta adaptação teatro-musical de Gilberto Mendes, pois quando toca a ação é regida pelo maestro, que se transformará no polícia sinaleiro na última parte, a n.º 68, regendo o fluxo urbano da cidade (VALENTE, 1999, p. 180). O ritmo da partitura tanto é imposto pelo metrônomo, como toma por base o batimento cardíaco, enquanto se apresentam vozes, discursos em várias línguas, parafernália do quotidiano — como as máquinas de escrever, ventoinhas — e até aos novos media de então, como a rádio e a televisão, que nela acrescentam trechos de obras de outros artistas, brasileiros e internacionais, consagrados pelos órgãos de comunicação de massas. Augusto de Campos afirma que se trata da “incorporação da música popular urbana, em montagens e citações, como um dado semântico, ao contexto sintático da música erudita” (*apud* AGUILAR, 2005, p. 134). Valoriza-se assim também a “materialidade acústica, aural e gestual”, dando conta do poema como “acontecimento temporal e temporário” (PORTELA, 2010). Desta forma, os meios de inscrição e performáticos colaboram de forma solidária nos processos de significação, sendo a mensagem poética sobre a urbanidade reforçada e atualizada por estes, pelos instrumentos-objects e *performers*, intervenientes na composição.

Na década seguinte, Erthos de Souza, pioneiro da literatura eletrónica brasileira, transpõe o poema para um novo meio completamente diferente, reforçando a exploração material e precursora deste poema nos novos meios (AGUILAR, 2005, p. 377). “O poema não possui referências diretas da cidade: nenhum de seus objetos ou [...] signos aparecem nela, embora a disposição lembre o conjunto de edifícios com uma vista à distância” (AGUILAR, 2005, p. 265) em que irradiam as luzes da cidade. A perfuração no cartão permitia este efeito estético, no entanto, a sua função principal é o registo e a leitura do código binário, o que possibilita ao computador interpretar e representar a informação poética.

O cartão perfurado programado por Erthos A. de Souza marca o início de uma íntima relação do movimento concreto brasileiro com as tecnologias de informação. Assim, a poesia concreta passa a ter uma presença simultânea no meio de

agente criador de novos materiais, que atua num novo “universo em movimento” (SÜSSEKIND; GUIMARÃES, 2004, p. 34).

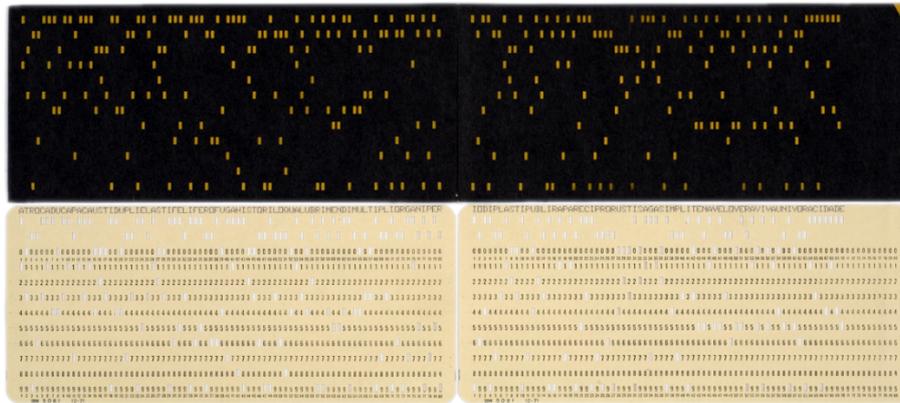


FIGURA 4 — O Poema “Cidade/City/Cité” programado por Erthos de Souza.

É a partir da década de 1980 que se verifica um maior fluxo de interpretações e recriações do poema para novos meios. Em 1986, pelas mãos de Tatá Amaral e Francisco César Filho, é concluída a curta-metragem “Poema: Cidade”. Segundo o crítico de cinema Aramis Millarch, no mesmo ano de estreia, o filme é “uma tentativa de abordagem cinematográfica tão vanguardista quanto a obra do personagem focado — o Augusto de Campos” (1986). O filme conta com depoimentos dos principais intervenientes do movimento concreto paulista, bem como de John Cage e Cid Campos, e é definido pelos seus autores como uma obra que traduz “a comunicação rápida e fragmentada do homem urbano moderno através de seus sentidos imediatos de captação: ver/ouvir” (AMARAL; FILHO, 1986). Nos excertos do filme que foi possível consultar, observa-se uma predominância pela exploração verbivocovisual do poema e dos meios onde ele se insere com referências aos letreiros de rua, à holografia, bem como ao *modus-operandi* de Augusto de Campos nas suas *intraduções* (AMARAL; FILHO, 1986).

Em colaboração com Júlio Plaza, designer espanhol com quem colabora regularmente a partir de 1968, Augusto de Campos leva o poema à Bienal de Arte Contemporânea de São Paulo, em 1987, ampliando-o à escala do edifício sede do evento (JORGE, 2001, p. 201) numa única linha que termina em cidade. Segundo Gonzalo Aguilar, é com a participação nos lugares expositivos das artes, como a Bienal e os museus, que se atinge a maior ambiguidade da poesia concreta, que a *desloca* do espaço poético tradicional para o espaço temático próximo do quotidiano e com um formato que a aproxima das artes plásticas (2005, p. 80).

Em 1995, com a colaboração de Cid Campos, Augusto de Campos edita o álbum “Poesia é risco”. Aqui encontramos vinte e nove poemas, produzidos entre 1950 e 1983, registados em áudio de alta fidelidade (CAMPOS, 1999). Augusto de Campos é responsável pela oralização e Cid Campos pela composição e arranjos musicais.



FIGURA 5 — Frame do trailer da curta-metragem “Poema: Cidade” de Tata Amaral e Francisco César Filho (1986).



Figura 6 — Augusto de Campos em 1987 em frente ao edifício da Bienal de São Paulo com o poema “Cidade/City/Cité”.

“Cidade/City/Cité” é vertiginosamente interpretado pelo poeta que tem a sua voz desmultiplicada e sobreposta em vários ecos. Ouvimos as várias refrações do som, enquanto somos conduzidos para uma infinita corrida pelas características do espaço urbano, que, se na leitura nos pareceriam complexas de se atingir, pela mestria da dicção do poeta são absorvidas com a mesma *voracidade* com que os meios de comunicação social invadem o nosso quotidiano. Por outro lado, com a edição do álbum, o leitor tem a posição privilegiada de recuperar uma interpretação “cristalizada” do poema pelo seu autor.

No ano seguinte acontece a 11ª edição do festival VideoBrasil. Em colaboração com Walter Silveira na realização audiovisual, Augusto e Cid Campos reinterpretam parte do álbum editado no ano anterior, bem como poemas de Pedro



FIGURA 7 – Capa e contracapa do CD Poesia é Risco de 1995.

Kilkerry, Rimbaud, William Blake, James Joyce e E. E. Cummings. O espetáculo-performance termina com a interpretação de “Cidade/City/Cité”. Aqui, os visuais, em fundo, acompanham o universo urbano, mas também uma reinterpretação da adaptação de Erthos de Souza do poema. É um caminhar pelos universos digitais, urbanos, dos *neons*, da exploração em transe da palavra escrita e da imagem. A vocalização é semelhante à do álbum, mas acompanhada de rasgados solos de guitarra elétrica por Cid Campos. No início há uma sobreposição de efeitos digitais de ruído, semelhantes a um CD riscado, que fazem alusão à *multiplicidade*, à *replicidade* ou à *duplicidade* possível de encontrar na *cidade*, mas também nos meios de produção artística. A fase final da performance é acompanhada novamente por um profundo eco que nos rodeia das palavras poéticas, a que se junta música concreta, bem como imagem que cria a ilusão de estarmos dentro de um labiríntico zootrópio. Tal como o álbum, o registo vídeo desta performance cristaliza este momento expoente da dimensão verbivocovisual que em nada se assemelha a outros registos do mesmo espetáculo.

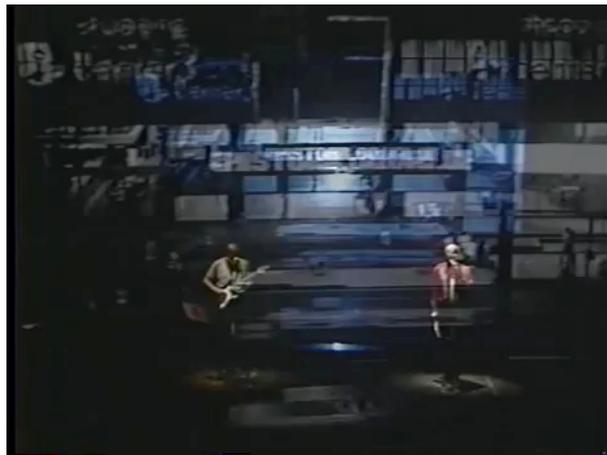


FIGURA 8 – Frame do espectáculo Poesia é Risco no Festival VideoBrasil.

Em 2003, com a edição do livro *Não Poemas*, Augusto lança também os *clip-poemas*. Este conjunto de 12 poemas inclui não só alguns poemas novos, como tam-

bém algumas revisitações de poemas anteriores. Neste leque encontramos uma nova versão de “Cidade/City/Cité”, cujo áudio é igual ao disponibilizado no álbum “Poesia é risco”. Augusto apresenta-nos uma revisitação de cidade, em que o labiríntico percurso é apresentado ao leitor como se assistisse à passagem de um comboio no caminho-de-ferro. Acompanhando a dicção do poema, o clip-poema lança no ecrã a demonstração do processo combinatório deste poema, entre os radicais dos nomes e os “substantivos-sufixos” *city* e *cité*. A passagem do bloco termina com a palavra *cidade* como único elemento visível. Há um novo elemento aquando da leitura de *vivacidade* que é a inclusão do poema “viva vaia”, remetendo também para a dimensão política do espaço urbano e de todos os espaços existentes dentro da cidade. Nesta altura Augusto de Campos observa que “a informática [...] nos últimos anos fornecem [sic.] ao poeta um instrumento enorme para implementar as propostas das poéticas das vanguardas [...]” (2015, p. 318). Os recursos informáticos possibilitam de forma simplificada a linguagem da montagem (CAMPOS, 2015, p. 318), de forma similar à que a poesia concreta já explorava na página e no tempo (AGUILAR, 2005, p. 272). De facto, a revolução digital permitiu a democratização dos instrumentos de criação gráfica e textual “com uma infinidade de gamas tipográficas, programas de desenho bi e tridimensional e de elaboração fotográfica, programas de animação visual e de produção sonora, que abrem ainda as portas à interatividade e ao acaso, desenharam um horizonte de grande amplitude para a criação poética” (CAMPOS, 2015, p. 318).



FIGURA 9 — Frame do clip-poema “Cidade / City / Cité” de 2003, evidenciando a inclusão do poema “viva vaia” aquando da vocalização de *vivacidade*.

Em 2014, foi apresentada pela artista Ana Lúcia Ribeiro a transcrição do poema para um livro que explora, pela forma material, o funcionamento combinatório do poema (TV CULTURA, 2014). Este livro-poema mostra os radicais dos nomes do poema em pirâmide que se combina com os sufixos-substantivos que se tornam cada vez mais “densos” quanto mais alto for o patamar na pirâmide, metaforizando a mesma complexidade da cidade em relação à sua dimensão. A ordem

do poema mantém-se começando no topo. Esta adaptação tem o sufixo apenas na língua portuguesa.



FIGURA 10 — Pormenor do trabalho de Ana Lúcia Ribeiro.

Considerações finais

A poesia concreta paulista marcou a história da literatura e da própria arte. O poema “cidade/city/cité” tem sido alvo de constante atenção desde a sua criação. A sua primeira publicação ocorreu na Europa, primeiro em Itália, depois no Reino Unido e Alemanha, integrado numa estratégia de internacionalização da poesia concreta e da ideia de que o poema concreto tem uma linguagem comunicacional internacional que transcende a língua.

É um poema ousado pela sua forma e pelo seu código de leitura, que rompe as barreiras definidas da escrita e da linguagem, criando palavras e tornando o espaço e o tempo intervenientes. A capacidade de leitura do poema é o que definirá a cidade enquanto espaço e lugar, pelas características que se poderão enunciar ou criar dada a sua propensão para os neologismos, tornando assim o poema vivo e capaz de se adaptar não só aos meios, mas igualmente aos seus leitores e às circunstâncias de leitura. O próprio poeta Augusto de Campos afirma que em 1963 realizava uma leitura diferente da de hoje, porque tinha um outro fulgor físico e capacidade de leitura (TV CULTURA, 2014).

A cidade é um espaço orgânico moldado pela transição e combinação de momentos, vivências e experiências, que no poema são simbolizadas pela sucessão e combinação das palavras. “A experiência que o poema condensa em uma só palavra, converte-se num labirinto para os olhos ou para os ouvidos do leitor”, constituindo uma “unidade harmónica”, refletindo o ideal de ordem e funcionalidade que caracteriza o movimento concreto (AGUILAR, 2005, p 265).

As sucessivas versões do poema permitem-nos não só acompanhar a leitura de Augusto de Campos, bem como de outros *transcriadores*, da imagem da cidade paulista (JORGE, 2011, p. 201). As transcrições do poema acrescentam novos pon-

tos de vista sobre a *multiplicidade e organicidade* urbana. A partitura de Gilberto Mendes explora a diversidade urbana paulista, acrescentando novas camadas de significação ao poema, tornando-o por um lado mais complexo e por outro mais acessível, ou seja fundindo o erudito com o popular através das referências *pop* utilizadas nesta composição de vanguarda.

As subseqüentes transcrições do poema levam-no a outros meios, entrando a poesia para o domínio computacional, cinematográfico, televisivo até que observamos um regresso às tecnologias de informação e ao papel. Mostram-nos ainda que a linearidade da sua disposição original (que usa os grafemas como estratégia para misturar morfemas lexicais de diferentes palavras com um sufixo derivacional que tem equivalência em português, inglês e francês) sugere que o poema concreto funciona como um código para processos de leitura translinguística e transmedial, isto é, para transposições da sua estrutura em diferentes línguas e em diversos meios tecnológicos.

Numa perspetiva global de exploração espacial e material do poema, é possível encontrarmos algumas equivalências entre as várias transcrições. Nas primeiras versões impressas de 1963 e 1964 está patente a exploração material em torno da palavra-valise do poema. É o formato das páginas, à exceção do jornal, que se adapta longitudinalmente ao poema como se o papel fosse preparado para receber toda a carga urbana da cidade. A versão mais recente do poema, de 2014, continua esta exploração material do poema no papel elevando o poema do plano bidimensional para o tridimensional num livro “pop-up”. A palavra-valise continua a ser o caminho que o leitor percorre, não só pelos percursos sugeridos, mas também pelos vários patamares da cidade.

Nos formatos não convencionais do poema observamos uma composição poética mais flexível de acordo com os meios de inscrição. A adaptação de Gilberto Mendes destaca-se pela forma como incorpora os instrumentos e rotinas urbanas na peça musical. As intervenções dos agentes do quotidiano, adjuvadas pelos novos instrumentos da época, dão conta do ritmo frenético e do caos ordenado do espaço urbano, em que a cultura erudita se funde com a popular. A musicalidade do poema é depois transportada, pela sua característica verbivocovisual para o campo da performance, através da qual Cid Campos cria novos arranjos, passando antes também pelo cinema, em 1986, e pela televisão no documentário “Poetas de Campos e Espaços” de Cristina Fonseca em 1991.

É um percurso de criação em que o poema acompanha os meios de cada época, tirando partido das suas especificidades e levando-o a novas dimensões. Desta forma as regulares reformulações, *transcrições*, e reinterpretações, próprias da exploração espaço-temporal, reforçam o pensamento de Geraldo Jorge: “o poema integra-se na cidade, está na cidade e é a cidade” (2011, p. 208, 213). É uma “espécie de transcendência” do poema que o eleva dos seus suportes para o seu espaço, da mesma forma que a programação do poema em cartão perfurado, por Erthos de Souza, o elevou do suporte inscrito para a memória do computador. Neste caso o

poema vive simultaneamente no suporte de inscrição, no suporte de leitura e no imaginário do leitor. A inovação de Erthos na recriação digital deste poema foi além da transposição da linguagem poética para o Fortran. Além da transcendência do poema, pela presença e possibilidades de simultânea em vários meios, conferiu ao cartão perfurando a “disposição de uma cidade” iluminada pela sua noite.

A segunda versão computacional do poema é um *clip* em flash combinado a palavra-valise com o poema “viva vaia”, enquanto escutamos a composição sonora de “cidade-city-cité” de Cid Campos, sendo o leitor também o espectador que acompanha o desenrolar do poema numa perspectiva única e, acima de tudo, muito cinematográfica. O plano é fixo e o leitor nada pode fazer além de observar a correria do poema no espaço urbano.

“Cidade/City/Cité” é um poema em metamorfose, tal como os espaços urbanos, que se vai adaptando aos novos tempos de forma metarreferencial, sabendo que é no seu diálogo que ele pode mostrar quem é, como é e como será a cidade (de São Paulo, neste caso concreto).

Agradecimentos

O autor agradece à Fundação para a Ciência e Tecnologia o financiamento da sua bolsa de investigação (PD/BD/113768/2015), aos seus Orientadores de Doutoramento Manuel Portela e Jorge dos Reis por todo o apoio dado à investigação e a Sofia Escourido e Raquel Gonçalves pelas notas de revisão.

Nota

Este artigo é fruto da reflexão sobre a comunicação apresentada no Colóquio “Ex Machina: Inscrição e Literatura”, decorrido em 31 de Março de 2017 na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Referências

AGUILAR, G. M. *Poesia Concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada*. São Paulo: Edusp, 2005.

POEMA: CIDADE. Direção: Tatá Amaral e Francisco César Filho. São Paulo: Tangerina Filmes, 1986. (11min.).

CAGE, J. Dois toques para o Brasil (Entrevista). *Código*, Salvador, n. 3, ago. 1978. Disponível em: http://codigorevista.org/revistas/pdf/codigoo3_digital.pdf. Acesso em 21 ago. 2019.

- CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. Plano-pilôto para Poesia Concreta. *Noigandres*, São Paulo, n. 4, 1958.
- CAMPOS, A. Cidade/City/Cité. *Invenção*, São Paulo, n. 4, p. 103-104, dez. 1964.
- CAMPOS, A. *Augusto de Campos*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos>. Acesso em: 20 jun. 2016.
- CAMPOS, A. *Não Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, A. *Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia*. São Paulo: Schwarcz, 2015.
- CAMPOS, A.; CAMPOS, C.; SILVEIRA, W. *Poesia é Risco*. 11.º Festival Videobrasil: de 12 de novembro de 1996 a 17 de novembro de 1996. São Paulo, Brasil: Associação Cultural Videobrasil, 14 nov. 1996. Disponível em: http://site.videobrasil.org.br/canalvb/video/1713108/Poesia_e_risco_by_Augusto_de_Campo_Cid_Campos_and_Walter_Silveira_11th_Festival. Acesso em: 21 ago. 2019.
- CARVALHO, A. A. F. de. *Poesia Concreta e Mídia Digital: o caso Augusto de Campos*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2007. (Comunicação e Semiótica).
- FRANCHETTI, P. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 4.ª ed. Campinas: Unicamp, 2004.
- HOPKINS, D.; SCHAFFNER, A. K. *Neo-avant-garde*. Amsterdão: Rodopi, 2006.
- JORGE, Gerardo. La ciudad en la poesía de Augusto de Campos: del conjuro y la ciudad-falansterio a la ciudad moderna pero babélica. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, Bolonha, v. 3, n. 2, p. 197-217, dez. 2011. Disponível em: <https://confluenze.unibo.it/article/view/2399>. Acesso em: 19 ago. 2019. DOI 10.6092/issn.2036-0967/2399.
- MENDES, G.; PIGNATARI, D. (ed.). CIDADE CITY CITÉ partitura-roteiro homenagem a Nino Rota. *Invenção*, São Paulo, n. 5, p. 93-100, jan. 1967.
- MILLARCH, A. Poema: cidade. *Tabloide digital*. [1986]. Disponível em: <http://www.millarch.org/artigo/poema-cidade>. Acesso em: 19 ago. 2019.
- NATTIEZ, J.-J. Som / Ruído. In: *Enciclopédia Einaudi: Artes - Tonal/atonal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984. p. 212-228.
- PERRONE, C.; SÜSSEKIND, F.; GUIMARÃES, J. (Orgs.). Viva vaia: para compreender Augusto de Campos. In: *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.
- PINTO, L. Â.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, A.; CAMPOS, H. (Org.). Nova linguagem, nova poesia. In: *Teoria da Poesia Concreta - textos críticos e manifestos 1950-1960*. 5ª ed. São Paulo: Atelié Editorial, 2014.
- PORTELA, M. Flash script poex. *Cibertextualidades*, Porto, v. 3, p. 43-57, 2010.

SÜSSEKIND, F.; GUIMARÃES, J. (Orgs.) *Exposição Augusto de Campos: - poemas, publicações, manuscritos, vídeos e gravações*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

Tv CULTURA. “Cidade City Cité” ganha nova versão. 3 dez. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=POd3SueR09U>. Acesso em: 27 out. 2016.

VALENTE, H. de A. D. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

Recebido em 12 de fevereiro de 2018.

Aprovado em 13 de fevereiro de 2019.

Resumo/Abstract/Resumen

O VisualMaterial de “Cidade-City-Cité”

Tiago Santos

O poema “Cidade/City/Cité” de Augusto de Campos, publicado em 1963, tem sido alvo de várias recriações, sendo um caso óbvio do pioneirismo, da exploração material e da íntima relação da poesia concreta com os novos meios tecnológicos, nomeadamente as tecnologias de informação e os meios de comunicação de massas, que se conjugam com os meios tradicionais impressos, em espaços não tradicionais para a poesia. É um poema que vive da combinatória de vários radicais com as terminações “cidade”, “city” e “cité”, conjugando as qualidades da vida urbana num poema trilingue que se expande e se modifica nas suas leituras e recriações, actuando além da dimensão literária, libertando a linguagem da sintaxe, aproximando os seus potenciais leitores do poeta Augusto de Campos completando, tal e qual um *happening*, o poema enquanto forma de arte (CAGE, 1974, p. 15).

Numa análise às várias metamorfoses do poema, este artigo propõe-se a analisar os veículos de significação utilizados em cada versão e o modo como estes preservam a natureza combinatória do poema e o seu significado. “Cidade/City/Cité” é um poema em metamorfose, tal como os espaços urbanos, que se vai adaptando aos novos tempos de forma metarreferencial, acompanhando e tirando partido dos meios de cada época, levando a poesia a novas dimensões.

Palavras-chave: Augusto de Campos, cidade, poesia concreta, intermedialidade.

The VisualMaterial of “Cidade-City-Cité”

Tiago Santos

The poem "Cidade / City / Cité" by Augusto de Campos, published in 1963, has been subject to various interpretations. It is evidently pioneering in its material exploration and demonstrates the intimate relationship between concrete poetry and new technologies: information technology and means of communication, which combine with traditional printed media, in areas which are non-traditional in poetry. The poem comes alive through its combination of various radicals with the endings "cidade", "city" and "cité", combining the qualities of urban life in a trilingual poem which expands and changes in each reading and recreation, acting beyond literary dimensions, freeing language from syntax, bringing the reader closer to the poet Augusto de Campos and completing the poem as an art form (CAGE, 1974, p.15).

By analysing the various metamorphoses of the poem, this article aims to analyse the signification vehicles used in each version and how these preserve the combinatory nature of the poem and its meaning. "Cidade / City / Cité" is a poem undergoing metamorphosis, as are the urban spaces, which adapt to new times in a metareferential manner, accompanied by and taking advantage of the media of each period to take poetry to new dimensions.

Keywords: Augusto de Campos, City, Concrete Poetry, Intermediality.

Lo VisualMaterial en "Cidade-City-Cité"

Tiago Santos

El poema "Cidade / City / Cité" de Augusto de Campos, publicado en 1963, ha sido objeto de múltiples recreaciones, constituyéndose en ejemplo de una obra pionera, de la exploración material y de la relación íntima de la poesía concreta con los nuevos medios tecnológicos: las tecnologías de la información y los medios de comunicación, que se mezclan con los medios impresos tradicionales en espacios no tradicionales para la poesía. Es un poema que vive de la combinación de varios radicales con los finales "cidade", "city" y "cité", conjuntando las cualidades de la vida urbana en un poema trilingüe que se expande y cambia en sus lecturas y recreaciones; actuando más allá de la dimensión literaria; liberando el lenguaje de la sintaxis; acercando a sus potenciales lectores al poeta Augusto de Campos; completando, como en un *happening*, el poema como una forma de arte (CAGE, 1974, p. 15).

Al analizar las diversas metamorfosis del poema, este artículo tiene como objetivo estudiar los vehículos de significado utilizados en cada versión y cómo estos preservan la naturaleza y el significado combinatorio del poema. "Cidade / City / Cité" es un poema en metamorfosis, como los espacios urbanos, que se adapta a los nuevos tiempos de forma metarreferencial, acompañando y aprovechando los medios de cada época para conducir la poesía hacia nuevas dimensiones.

Palabras clave: Augusto de Campos, ciudad, poesía concreta, intermedialidad.