

Augusto de Campos, Sem Palavras

Augusto de Campos, Without Words

Autor: Júlio Abreuⁱ

Filiação: Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.

Email: julioabreu.grafico@gmail.com

Resumo

O artigo tem como objetivo analisar o conjunto "Profilogramas (1966-1974)", composto de quatro poemas sem palavras que se encontram publicados no livro *Viva vaia: poesia (1949-1979)*, de Augusto de Campos. Trata-se de "profilograma 1 – pound/maiakóvski (1966)", "profilograma 2 – hom'cage to webern (1972)", "sousândrade 1874-1974 – fotopsicograma (1974)" e "janelas para pagu (1974)". O artigo procura também identificar os elementos gráficos de cada um dos poemas e esse procedimento importa para que se compreenda o efeito estético e expressivo do conjunto a partir do conceito "Profilograma".

Palavras-chave: Perfilograma. Visualidade. Perfil.

Abstract

The article aims to analyze the set "Profilogramas (1966-1974)", composed of four poems without words, published in the book *Viva vaia: poesia (1949-1979)*, by Augusto de Campos. The poems are "profilograma 1 - pound / maiakóvski (1966)", "profilograma 2 - hom'cage to webern (1972)", "sousândrade 1874-1974 - fotopsicograma (1974)" and "janelas para pagu". The article also seeks to identify the graphic elements of each of the poems and this procedure is very

important to understand the aesthetic and expressive effect of the set from the concept "Profilograma".

Keywords: Profilograma. Visuality. Profile.

No livro *Viva vaia: poesia (1949-1979)* – um dos mais importantes livros de Augusto de Campos e que reúne quase todos os poemas produzidos nos primeiros 30 anos de sua extensa atividade poética – há uma seção intitulada “Profilogramas (1966-1974)”, na qual se publicam quatro poemas sem palavras. São raros os poemas em que ele não utiliza a linguagem verbal.

É importante que se observe, em *Viva vaia*, o conjunto “Profilogramas (1966-1974)” está inserido imediatamente após a seção “Popcretos (1964-1966)”, composta por cinco poemas. O conjunto de poemas “Popcreto” se utiliza da colagens de imagens e palavras (e letras e vocábulos). Dos cinco poemas, “olho por olho (1964)” é o único que não se utiliza da palavra. “Popcretos” parece estar na origem dos “Profilogramas”, que, por sua vez, podem ser vistos como uma radicalização daqueles.

1. profilograma, uma ideia de perfil

Augusto de Campos, ele mesmo, explica esta palavra:

Com esse nome – PROFILOGRAMA – batizei alguns dos trabalhos encontráveis em três dos meus livros de poemas, VIVA VAIA, DESPOESIA, NÃO. Trata-se de coisas meio inclassificáveis – poemas (às vezes sem palavras), que tentam ser também biogramas. Retratos poéticos que têm a ver com a personalidade do homenageado ou um poema de minha autoria.” [...] Em outras palavras, um mix de bios: biótipos, biografemas, biopoemas, biotipografias, biofotos. (Campos, *Profilogramas* s/p)

Nessa explicação, o autor apresenta diferentes palavras para caracterizar a variedade de procedimentos empregados por ele nos trabalhos que chamou de *profilogramas*; assim sendo, essas palavras sugerem distinções entre os diferentes trabalhos e a possibilidade de agrupá-los em conjuntos distintos.

No ensaio sobre o poema “gouldwebern”, Júlio Castañon Guimarães ressalta que

profilograma – já que *profil* (que em inglês [*profile*] e francês [*profil*] tem a mesma forma) é ‘perfil’ – pode ser entendido tanto a partir da ideia de contorno do rosto de uma pessoa vista de lado [...] quanto o de descrição rápida de uma pessoa. (Guimarães 258)

E vale lembrar que *profilo* é perfil em italiano. E as palavras em inglês e francês tem origem nessa palavra italiana. Contudo, no ano em que o ensaio de Castañon é publicado, 2010, ainda não estava em comércio a edição dos *Profilogramas* que trazia no texto introdutório as definições do autor para este conjunto de poemas, de onde se observa que Castañon não tinha as referências descritas por Campos.

Mesmo que as duas definições acima mencionadas sejam satisfatórias para a compreensão dos trabalhos denominados *profilogramas*, seria possível perceber outras nuances do seu significado. No *Dicionário Houaiss* (2009), o prefixo “pro” designa “a favor de”, “à maneira de”, “sobre” e “por causa de”. Designa também “em defesa de”. Tudo isso remeteria ao trecho final da introdução do livro *Profilogramas*: “o meu abraço fraterno àqueles que, na primeira hora – queira-se ou não – delinearam com suas obras todo um novo projeto para a nossa arte”.

Entretanto, o segundo elemento da palavra *profilograma*, “grama” (do grego através do latim), significa “letra, sinal gravado”. Por extensão do significado, chega-se a “caráter de escrita, inscrição” e também a “traço, desenho, pintura”. São bastante significativo esses desdobramentos já que os poemas compõem-se também de elementos visuais.

Mesmo que em sentido metafórico, por fim, outras associações são bem vindas, como no caso de *filo*: “categoria taxonômica que agrupa classes

relacionadas filogeneticamente” ou “ainda ramo, tronco, família”. Essas aproximações pretendem reforçar, não um agrupamento de poemas somente, mas o grupo de artistas, amigos, que tiveram certamente grande importância para que merecessem o respeito e a consideração do poeta registrados em poemas.

2. perfilograma 1 – pound/maiakóvski (1966)

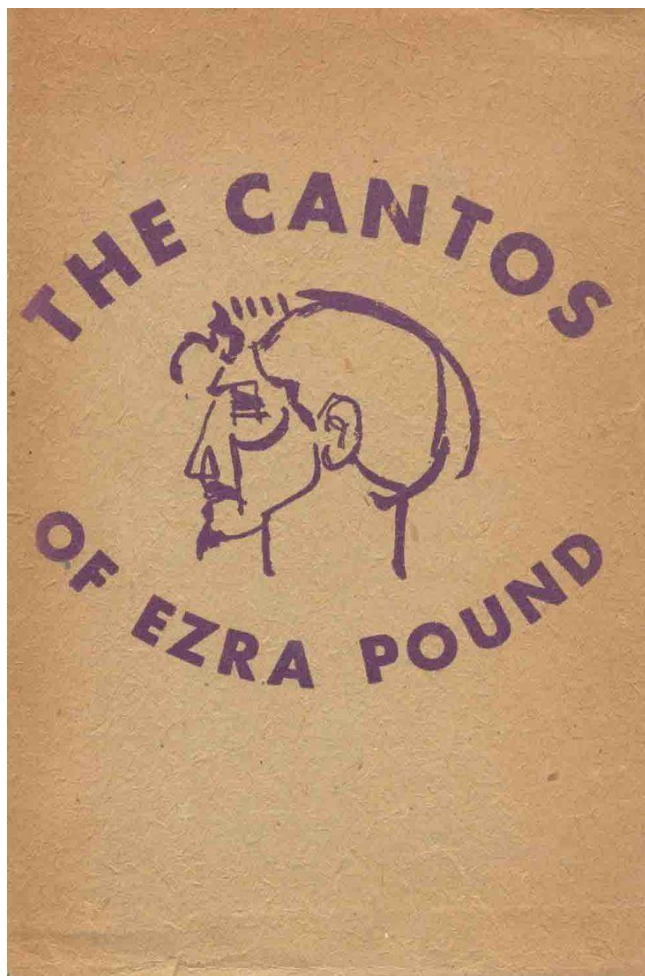


Fonte: “perfilograma 1 – pound/maiakóvski (1966)”. *Viva vaia: poesia (1949-1979)*, Augusto de Campos, 2000.

No primeiro poema, “perfilograma 1 – pound/maiakóvski” (1966), é a justaposição das imagens de dois perfis que se vê: o desenho em negativo do perfil do rosto poeta e crítico norte-americano Ezra Pound (1885-1972) sobre a

silhueta na cor preta do rosto do poeta e crítico russo Vladimir Maiakovski (1893-1930), considerados revolucionários, naquilo que se caracteriza como inovação e originalidade com que empregaram a linguagem poética. Tanto Pound como Maiakóvski foram autores traduzidos por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, fato que mostra a importância dos dois poetas para o grupo Noigandres.

Em 1982, este poema teve outra edição, com a sua impressão em formato cartaz, no tamanho de 67 cm de altura por 49 cm de largura. O cartaz tem características que não se encontram na edição do livro *Viva vaia*. No livro a imagem está sangrada, ou seja, a imagem ocupa toda a página. No cartaz, o autor centraliza a imagem e cria uma borda retangular formada por uma linha, deixando uma larga margem, que funciona como um *passee-partout*, onde insere informações sobre a imagem. Logo após a borda incluíram-se à esquerda o título e o subtítulo do poema, bem como o ano de sua composição, e à direita incluiu-se a assinatura a lápis do autor. Abaixo e à esquerda da borda que limita o poema, leem-se o título do poema (em caixa alta), o subtítulo (em caixa baixa) e data da composição do poema. No pé da página, também à esquerda, lê-se “perfil de pound (gaudier-brzeska) perfil de maiakovski (a. rodchenko) arte-final (francelísio barra)”ⁱⁱ e, à direita, “alternativa 1982” – provavelmente a gráfica responsável pela impressão e o ano da edição. Diferentemente do cartaz, no livro as informações técnicas ou de autoria das imagens referentes aos poemas que formam este primeiro conjunto estão creditadas no final do volume.



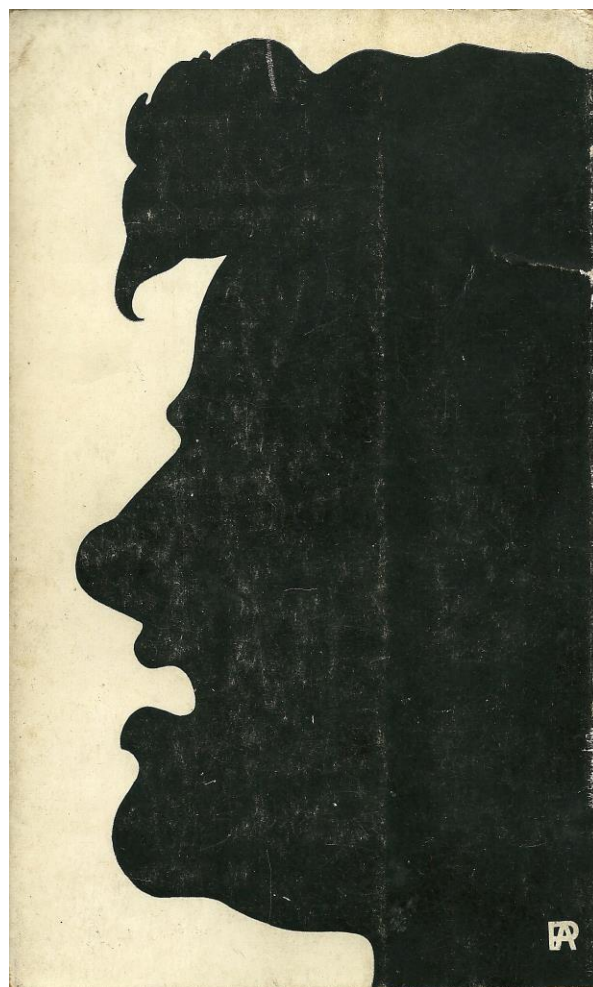
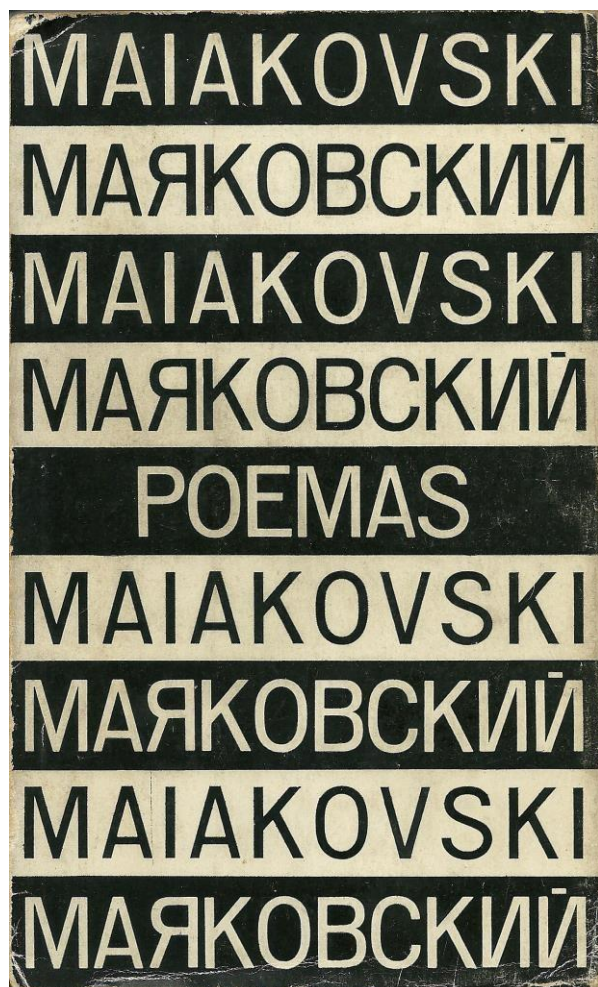
Fonte: *The cantos*, Ezra Pound, 1948.

Legenda: Desenho do perfil de Ezra Pound.

Na versão do poema que se encontra no livro, os títulos e subtítulos estão na página anterior (ou seja, estão na página par), e o poema está na página ímpar), de modo que o título e o poema ficam espelhados (publicados em página dupla). Esse modo de edição aplica-se aos quatro poemas do conjunto. O livro é impresso pelo processo de impressão *offset* sobre papel *ap* branco (o papel é também chamado de *offset*). A impressão do cartaz é serigráfica, em papel cinza texturizado. Esses dados mostram que a cor branca do perfil de Pound no poema em livro e o tom acinzentado do mesmo perfil no cartaz são efeitos da área não impressa da página, onde se vê a cor do papel.

A imagem de Rodchenko para a silhueta de Maiakóvski, usada na cor preta por Augusto de Campos para compor o poema “pound/maiakóvski”, foi usada – um ano depois da composição do poema – na contracapa da primeira edição das

traduções do livro *Poemas*, de Maiakóvski (1967), feitas pelo próprio Augusto de Campos, por Haroldo de Campos e por Boris Schnaiderman. Há uma outra variação de uso da imagem na capa da edição mais recente (2003) – a silhueta de Maiakóvski por Rodchenko, que se encontrava no verso, está agora mais à vista, desta vez impressa em cor vermelha na capa do livro, e na contracapa está impresso um poema de Maiakóvski em versão visual realizada por El Lissitski em 1923. Nessa edição, Augusto de Campos pôs em vermelho alguns elementos do poema – informação que se encontra nos créditos do livro. Outra informação importante é que o design das capas dessas edições é de responsabilidade do próprio Augusto de Campos, ainda que com o auxílio de um arte-finalista, mas com a sua concepção.



Legenda: Capa e contracapa de *Poemas*, de Maiakóvski, publicado em 1967, pela editora Tempo Brasileiro.



Legenda: Capa e contracapa da edição publicada em 2003, pela Perspectiva. Na contracapa desta edição se vê a versão visual do poema de Maiakóvski feita por El Lissitski (1890-1941), tipógrafo, designer, fotógrafo e arquiteto russo.

Em 1992, a silhueta de Maiakóvski é usada para compor o poema “chuva oblíqua de maiakovski”, que se encontra na série “Intraduções” do volume *Despoesia* (1987). Neste poema o texto aparece sob a forma datilografada. Nas capas, quando a imagem do perfil de Maiakóvski recebe a aplicação da cor vermelha (sobre fundo branco), o texto (título, autoria e editora), em tipografia, está em cor preta.

Essa descrição técnica deixa ver o funcionamento e as variações de uso de uma imagem por Augusto de Campos em seus livros. Além disso, porém, há outros usos dessa mesma imagem no miolo do livro – a silhueta é usada também como abertura na folha de rosto e, ainda, como vinheta no apêndice. Essa descrição deixa ver um poeta que não se restringe apenas à feitura do poema, mas um autor a quem interessa a dimensão do livro de forma ampla.

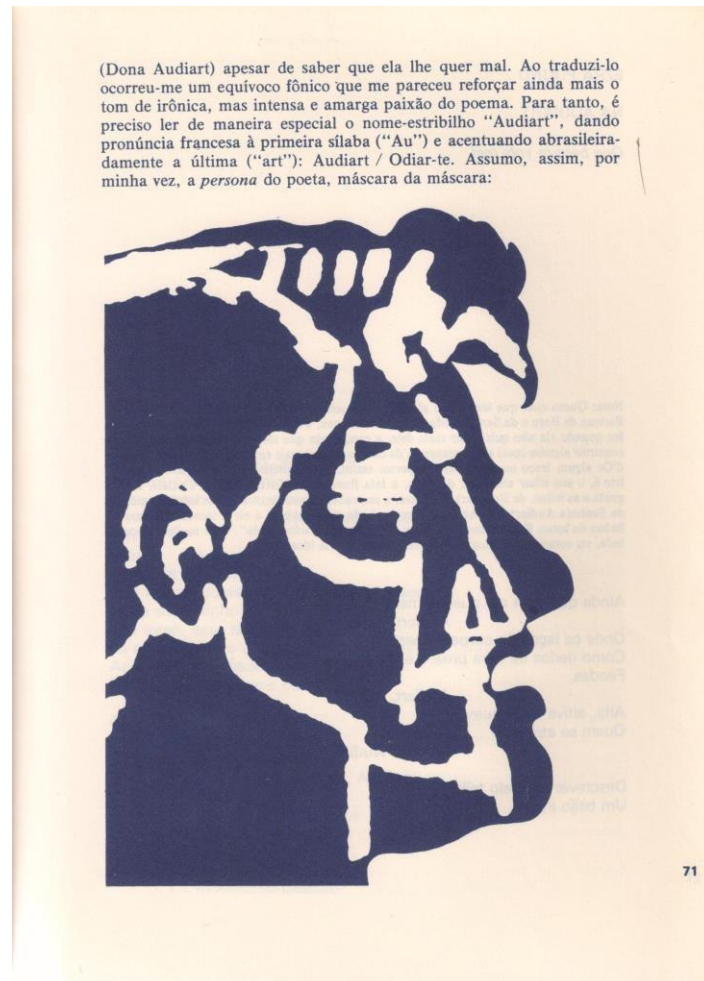
Será possível verificar como estão fortemente imbricados vários elementos que fazem parte da edição, do design e da poética.

Em seu livro *Verso reverso controverso*, em um breve ensaio sobre o poeta medieval Bertrand de Born (aproximadamente 1140-1210), “Born, poeta de briga”, Augusto relata dois acontecimentos relevantes para a compreensão de seu poema:

Pound escandalizava o burguês, em Londres, em 1909, bradando a “Sextina: Altaforte” nos restaurantes de Soho, assim como Maiakóvski, seis anos mais tarde, faria com o seu “Vam!” (A Vocês!), que vão de orgia em orgia, vocês / que tem menos bidês e W.C.s... (Por mais que isso escandalize os esquerdofrênicos, são muitas as semelhanças de temperamento e de concepção poética entre Pound e Maiakóvski.) (Campos, *Verso, reverso, controverso* 70)

Esse relato que aproxima Pound e Maiakóvski, aproxima também Augusto de Campos dos dois poetas, seja na concepção poética, seja na semelhança de temperamento. Além do mais, Campos fez traduções dos dois autores. A obra de Pound teve importância imensa na produção de Campos. A propósito da semelhança de temperamento, é fácil constatar um tom provocador na voz poética e por vezes um tom desafiador em muitos dos seus ensaios.

No fim deste ensaio sobre Bertrand de Born, o seu poema “pound/miakóvski” é novamente reproduzido. Ao mencionar que Pound assume a *persona* do trovador Bertrand de Born, Campos, encerrando o texto, escreve: “Assumo, assim, por minha voz, a *persona* do poeta, máscara da máscara”, seguindo-se dois pontos e a reprodução do seu poema-homenagem, “profilograma 1”.



Fonte: “profilograma 1 – pound/maiakóvski (1966)”. *Verso, reverso, controverso*, Augusto de Campos, 1988.

Legenda: O poema é reproduzido em azul escuro, haja vista que todo o miolo do livro é impresso nessa cor.

Mário Faustino explica o sentido da máscara, da *persona* de alguns poetas assumida por Pound:

As *personae* de Pound. E.P., um poeta em inglês do século XX, afivela a máscara de um cantor provençal; de um poeta chinês, de um epigramatista grego; de um grande poeta latino; de um simbolista francês; e compõe como eles comporiam se, conservando sua própria integridade de tipo, vivessem hoje, falassem o inglês de hoje – ou, mais exatamente, o peculiar inglês de Pound. (Faustino 143)

Ao assumir por sua vez a voz de Born assumida por Pound, Campos assume então a voz dos dois. Ele confirma assim a importância que Pound tem para sua própria obra, seja nos ensaios, seja nas traduções, trabalhos que também mostram as concepções que ele tem dessas duas práticas, o que tem repercussão em sua poética.

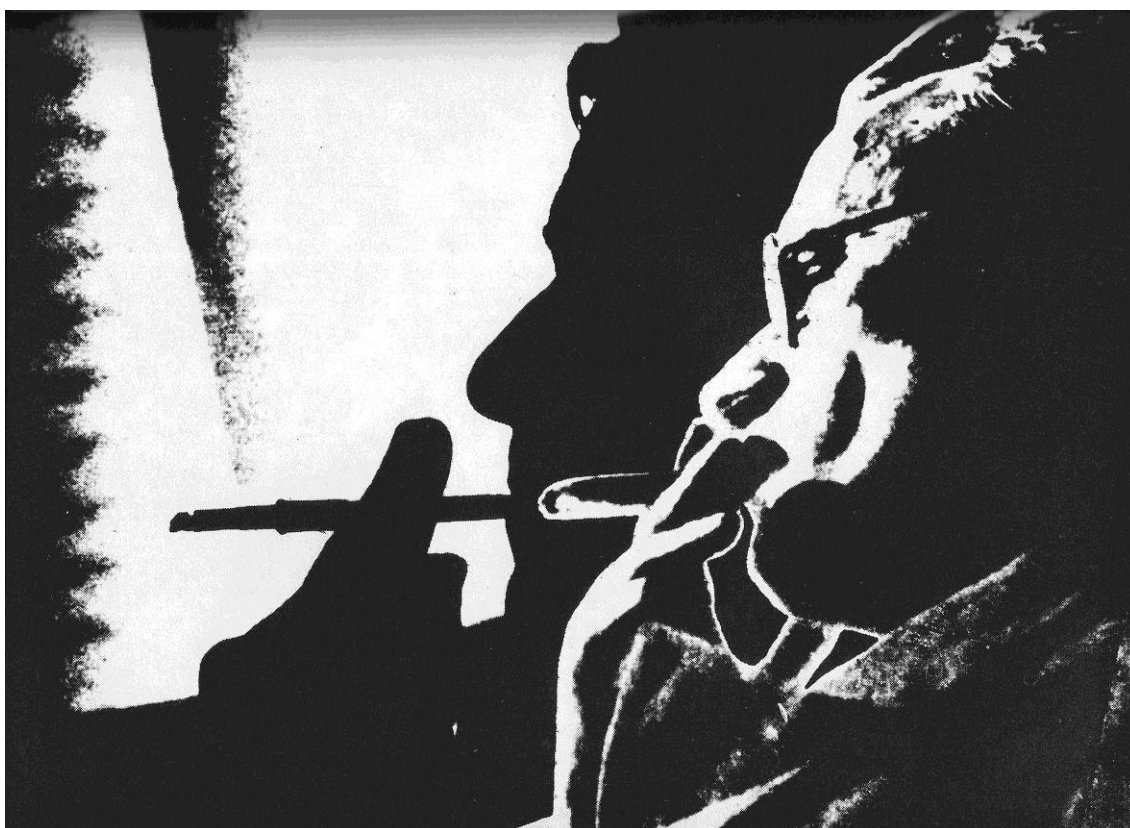
Há ainda outra questão relativa à imagem do perfilograma usada por Campos no fim de seu ensaio. A imagem aí parece ter um caráter de ilustração. Isso pode parecer um uso menos significativo, apenas ilustrar ou exemplificar um fato descrito antes. Nesse caso, ao incluir o poema, o poeta cita a si mesmo. A imagem combina a situação de ilustração explicativa com a de citação de trabalho próprio. Teria então como que dois “papéis” (ilustração e citação), que produzem nuances em sua leitura. Com esse raciocínio pretende-se apontar para o fato de a imagem figurativa (no caso desse poema reproduzido nesse contexto) ter menos o aspecto de estampa e se aproximar mais de uma transcrição de caráter visual – uma escrita visual –, diferente da maneira como foram usadas nas capas dos livros.

Se o “perfilograma 1 – pound/maiakóvski” é usado para exemplificar a máscara de que fala Campos, essa máscara – simulacro –, que passa a representar também o próprio autor, pode ser tomada ainda no sentido mais imediato de se tratar do próprio rosto de uma pessoa. A representação – simulacro – da fisionomia e do semblante de alguém é cabível, já que o seu exemplo é imagético e não verbal. Compreende-se também que o poeta assumiu as máscaras de Pound e Maiakóvski, mas para isso assumiu também as máscaras – os perfis – de Gaudier-Brzeska e de Rodchenko (os autores das imagens como já referido).

Esse trânsito de alguns elementos entre diferentes poemas na obra de Augusto de Campos dá ao texto uma dimensão de leitura mais ampla e mais rica quando se compreende a passagem de um plano a outro, de uma superfície a outra. O mesmo poema quando faz parte de uma série em livro ou quando é pensado para estar em uma parede terá um rendimento diferente para a sua produção de sentido. Um poema isolado terá, por vezes, uma autonomia como objeto e também uma autonomia em sua leitura; contudo, o poema dentro de um conjunto, ou seja, constituindo uma unidade dentro de uma série num livro,

ajuda a perceber os traços de regularidade e repetição, traços que podem indicar uma dicção mais uniforme, traços que seriam difíceis de observar em um trabalho isolado, já que, estando esse trabalho separado de seu conjunto, não haveria a proximidade de outros elementos para comparação.

3. profilograma 2 – hom'cage to webern (1972)



Fonte: “profilograma 2 – hom'cage to webern (1972)”. *Viva vaia: poesia (1949-1979)*, Augusto de Campos, *Viva vaia* 139.

“hom'cage to webern”, segundo poema da série, traz um princípio de construção semelhante ao do profilograma “pound/maiakóvski”. Compõe-se com as imagens dos perfis de dois músicos, o norte americano John Cage (1912-1992) e o austríaco Anton Webern, (1883-1945). Se em “pound/maiakóvski” os perfis estão sobrepostos de modo a compor um único plano visual (os traços do desenho do rosto de Pound recortam a imagem em cor chapada da silhueta de Maiakóvski), neste outro poema os perfis formam

dois planos – figura e fundo. A imagem mostra cada um dos músicos fumando um cigarro e, caso não se observe bem, por um momento, pode parecer que a imagem do perfil do rosto de Cage ao fundo em negativo é a sombra do perfil do rosto de Webern, mas cada perfil é um plano diferente da imagem.

O poema assim é feito de três planos: Webern em primeiro plano, Cage em segundo e, no plano de fundo, uma textura. Na textura em plano de fundo existem outros dois elementos compositivos: mais à esquerda, há uma tira de cor preta que, de um lado, é sangrada pelo refile da página e, do outro, é denteada. Próximo, há um elemento triangular também em cor preta. Esses dois elementos (a tira e o trilátero), em contraste com o elemento mais claro de fundo, forjam o efeito de sombreado.

Embora o crédito informe que se trata de fotografiaⁱⁱⁱ, o resultado da elaboração permite que se veja as imagens como se tivesse sido usada uma técnica de desenho, por causa do alto contraste da imagem. Todos os elementos visuais do poema – em suas diferentes camadas – estão equilibrados na página. E sua harmonia, porém, é apenas aparente, pois o poema coloca uma tensão.

Há uma estrofe-parágrafo de “Cage, change, change” (Campos, *O anticrítico* 216), ensaio escrito em verso por Augusto de Campos, designado por ele como “prosa-porosa” (Campos, *O anticrítico*, Orelha do livro), significativa para a compreensão visual do poema, onde, ao final o autor menciona os dois primeiros “profilogramas” que fez:

“de certa forma
cage
antecipou-se facticamente aos europeus
na compreensão do fenômeno webern:
no choque de silêncios
entre WEBERN E CAGE
– o europeu e o americano –
está capsulado
todo o futuro dilema da música
entre ordem e caos
(ver o meu profilograma n.º 2
HOM’CAGE TO WEBERN
– o n.º 1 fundia os perfis
de pound e maiakóvski)”

De certa forma, ordem e caos compõem o “hom’cage to webern”. O rosto de Cage se escamoteia entre ora tornar-se a imagem da sombra do perfil de Webern, misturada ao plano de fundo; ora tornar-se a sua própria imagem, interpondo-se entre o perfil de Webern e o plano de fundo. Talvez seja uma certa ambiguidade da imagem que o poema também queira que se veja.

O poema versa sobre músicos que estão presentes em outros momentos da obra poética e ensaística^{iv} de Augusto de Campos. O sistema de composição empregado por Webern está presente na obra do poeta já desde *Poetamenos*, livro de 1953. Augusto de Campos, ao abordar a obra de Webern observa que este cria “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro” (Campos, *Viva vaia* 63). Essa compreensão por parte do poeta já estava presente no livro de 1953, no qual ele utiliza cores nas frases, nas palavras ou mesmo em sílabas e letras de modo a criar uma analogia visual para esse deslocamento instrumental.

No ensaio “Sinal de menos”, Eduardo Sterzi chama a atenção para um aspecto importante dos “profilogramas” n. 1 e n. 2:

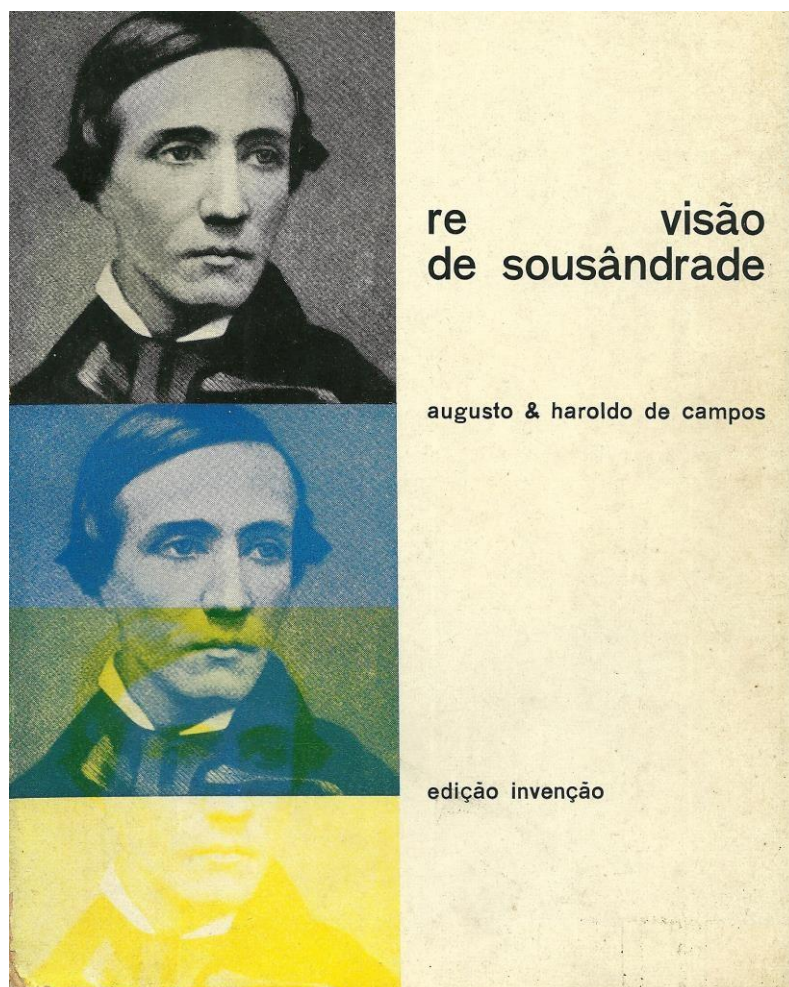
Os poemas sem palavras – como os primeiros *profilogramas*, recolhidos em *Viva vaia*, constituídos pelo que poderíamos chamar de rimas de imagens: sobreposições de fotografias ou desenhos de poetas ou músicos com alguma afinidade formal entre si, de modo a repercutir graficamente uma afinidade mais funda entre os homenageados – são a consequência última desse mergulho voluntário no silêncio. (Sterzi 24)

É muito arguta a denominação de “rimas de imagens” para designar o procedimento usado por Augusto de Campos nos dois poemas analisados. Ainda que os dois *profilogramas* guardem distinções, como as que foram apontadas na análise, a terminologia de Sterzi é um achado profícuo.

Para Webern, Campos escreveu outro *profilograma*, “gouldwebern”, publicado no livro *Despoesia* (1994). Para John Cage, o poeta escreveu também um segundo poema, “pentahexagrama para John Cage”^v (1977). Além disso, é possível aproximar o poema “acaso” (1963) dos trabalhos de Cage em que a ocorrência do acaso era parte constituinte de sua forma de compor música.

Provavelmente Anton Webern e John Cage sejam os músicos a quem Augusto de Campos mais dedicou trabalhos, quer sejam poemas ou ensaios, o que aponta para a importância dos compositores na obra do poeta.

4. sousândrade 1874-1974 – fotopsicograma (1974)



Fonte: "sousândrade 1874-1974 – fotopsicograma". Campos, *Viva vaia* 141.

"sousândrade 1874-1974 – fotopsicograma" é o terceiro poema do conjunto e o primeiro profilograma em que a imagem fotográfica é usada exatamente como foto. O "profilograma 1" parte de dois desenhos. No caso do "profilograma 2", embora o crédito informe que se trata de fotografia, o resultado da elaboração permite que se veja as imagens como se tivesse sido usada uma técnica de desenho, exatamente como foi dito.

Duas fotografias em preto e branco compõem o poema: o retrato do maranhense Joaquim de Sousa Andrade (1833-1902), ou Sousândrade, como é conhecido; e a fotografia da Bolsa de Valores^{vi}, em que há um espaço vazio e ao redor pessoas em mesas e cadeiras trabalhando. Neste vão é justaposto o retrato do poeta, no qual se tem a impressão que sua imagem compõe o piso do mercado de negócios. A referência é clara a “O inferno de Wall Street”, uma das partes que compõem a obra poética *O Guesa*, considerado o poema mais importante de Sousândrade.

Duas datas fazem parte do título do poema: os anos de 1874 e 1974. Em 1874 publicou-se *Obras poéticas – primeiro volume*^{vii} de Sousândrade. Um século depois, em 1974, Augusto de Campos homenageia o poeta com o seu profilograma, que posteriormente é reproduzido na capa da terceira edição do livro *ReVisão de Sousândrade* (2002), de sua autoria e de Haroldo de Campos. Com o projeto de capa de Augusto de Campos, o poema é ilustração para a capa, que traz a tipografia e o logo em cor amarela sobre o poema. Porém, o poema recebeu uma aplicação do efeito de transparência na cor vermelho óxido. Este uso da imagem se presta apenas para a capa do livro destinado a reexaminar a poesia de Sousândrade.



Legenda: Primeira edição de *ReVisão de Sousândrade*. Capa de Décio Pignatari.

Ao investigar o vocábulo fotopsicograma, partindo de sua decomposição, chegamos a foto, psico e grama. Foto (*fot* que em grego é luz) é redução de fotografia, *psic* refere-se à mente e grama é sinal gravado. Porém, *psic* merece ser detalhado. Segundo o Houaiss, pode ser “alma, espírito, mente (por oposição a corpo)” e sua extensão alude a percepção, pensamento, lembrança, sensibilidade, enfim, à experiência subjetiva. Do grego, há o designativo de “alento, sopro, donde ‘sopro de vida’”.

Considerando os 100 anos que separam a primeira edição das *Obras poéticas – primeiro volume*, de Sousândrade, do perfilograma de Augusto de Campos, é concebível que a homenagem, além de evidenciar a edição do livro e fazer referência ao episódio do poema, evidencie a figura e a personalidade do Sousândrade, poeta do romantismo brasileiro esquecido durante décadas.

Portanto, se psicograma pode ser compreendido como uma descrição de traços psicológicos (como psicografia), fotopsicograma representa por imagens fatos de sua biografia.

5. janelas para pagu (1974)



Fonte: "janelas para pagu (1974)". Campos, *Viva vaia* 143.

O poema que encerra este primeiro grupo de perfilogramas, “janelas para pagu”^{viii}, de 1974, compõe-se de um retrato fotográfico e, sobreposto, um plano em preto com oito recortes formando aberturas em forma círculo, losango e quadrado (cinco círculos, dois losangos e um quadrado), pelos quais se deixam ver partes da fotografia. Por essas aberturas, que funcionam como janelas, veem-se alguns detalhes: à esquerda da página, da cabeça para o pé da página, há três janelas por onde se veem o rosto, uma das mãos e parte da perna de Pagu. Ao centro, duas janelas deixam ver o broche da roupa da pintora Anita Malfatti (1889-1964) e um detalhe do casaco de Pagu, bem como algo que parece ser a echarpe de Anita Malfatti. E nas três janelas à direita, podem-se ver o rosto da pintora Tarsila do Amaral (1886-1973), o rosto de Oswald de Andrade (1890-1954), primeiro marido de Pagu, e um detalhe do rosto da soprano Elsie Houston (1902-1943). Nas duas últimas janelas, à direita da página, veem-se detalhes do casaco de Anita Malfatti e detalhes de suas pernas e pés.

Ao se ver a fotografia ^{ix} fora do contexto do poema, é possível situar mais precisamente a localização dos detalhes mostrados no poema. À parte isso, o que chama mais atenção é o rosto de Pagu e parte de seu casaco, assim como o rosto de Tarsila e o de Oswald. Sabe-se que Oswald separou-se de Tarsila e casou-se com Pagu. Essa triangulação amorosa constituiria pelo menos um dos temas do poema.



Legenda: Na fotografia estão retratados, da esquerda para a direita: Pagu, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Elsie Houston e Eugênia Álvaro Moreira, à frente de Benjamim Peret, Oswald de Andrade, Álvaro Moreira e um homem não identificado (Rio de Janeiro, Estação Pedro II, E. F. Central do Brasil, 18 de julho de 1924).^x

Partindo dos aspectos visuais, pode-se empreender outra leitura. Se janela é o vão que está entre um espaço interior e outro exterior, a impressão em preto uniforme no poema funciona como uma espécie de parede para essas janelas. Numa leitura do poema a partir dessa chave, deve-se notar que as aberturas da imagem mostram apenas alguns detalhes que se quer que sejam vistos. O preto (como que de uma parede, repetindo) oculta outros. Assim, este plano em preto chapado não funcionaria somente como fundo.

Se a imagem (o poema) forma janelas por onde se avistam imagens, a parte em preto da página, que não seria apenas fundo, pode ser tomada como parede em primeiro plano. Por outro lado, se a parte em preto é tomada como parede em segundo plano, a parte recortada das figuras usando formas geométricas, pode então ser vista como retratos numa parede. É como se o autor compusesse, e compôs, um arranjo de quadros fotográficos. Todavia, em

qualquer das leituras sugeridas para o poema, o fato de ocultar algumas partes da imagem e mostrar outras (sobretudo o que se mostra) aponta para o tema afetivo, a triangulação amorosa.

De fato importante para a leitura do poema talvez seja levar em conta um outro significado de janela, como espaço aberto na folha de papel. Desta forma, instala-se o leitor novamente frente à materialidade do poema. O poema expõe o procedimento gráfico de sua composição; faz-se pelo movimento entre fundo e primeiro plano, o que produz a efetiva percepção da imagem. Esse movimento é criado pelo procedimento gráfico da janela.

6. Conclusão

Visto todo o conjunto de “PROFILOGRAMAS (1966-1974)” – estas datas estão no sumário do livro –, vêem-se as semelhanças e diferenças entre os trabalhos. Nos primeiros poemas “pound/maiakóvski” e “hom’cage to webern”, notam-se as semelhanças em suas montagens (dois perfis sobrepostos) e também suas distinções (se no primeiro poema os perfis são fundidos, no segundo criam-se camadas).

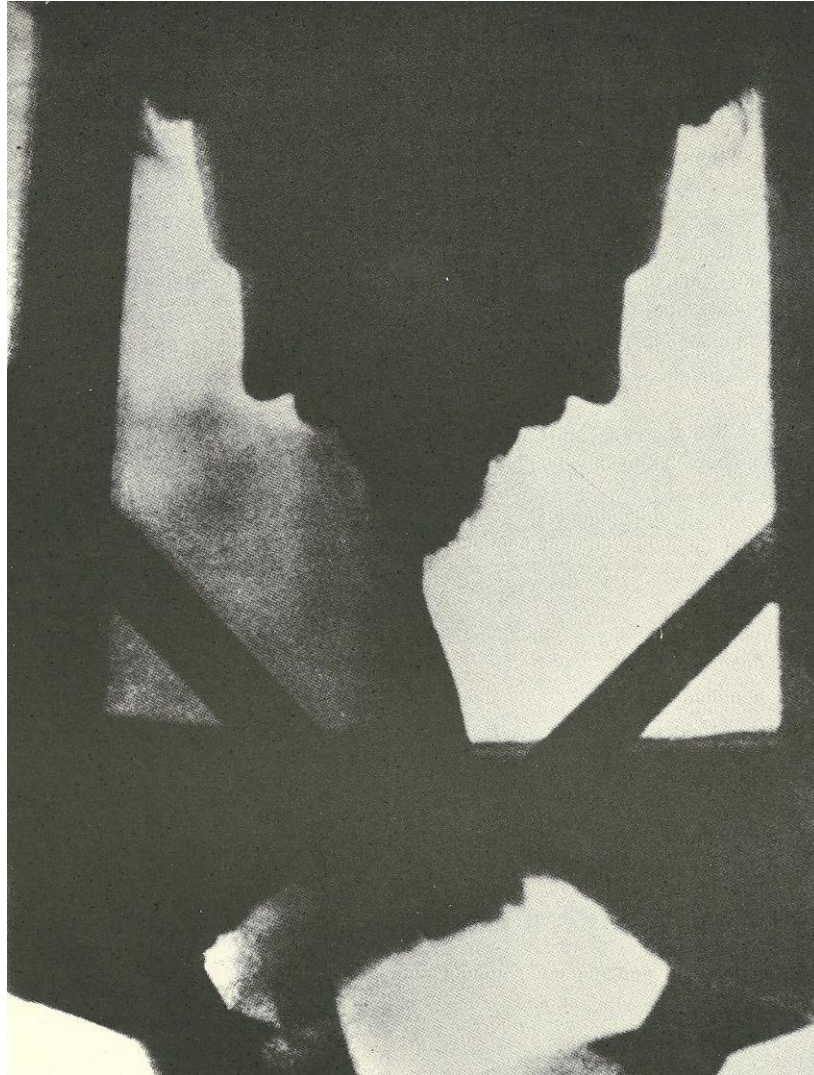
O terceiro poema, “sousândrade 1874-1974”, distingue-se dos dois primeiros, pois as duas fotografias do poema, ainda que tenham recebido manipulação, apresentam-se de modo mais próximo ao original, isto no sentido de que se reconhece o seu processo de produção.

Assim, no último “profilograma” da série, “janelas para pagu”, também se reconhece a técnica de produção da imagem que compõe o poema – a fotografia-tema. Por outro lado, este poema recebeu uma interferência gráfica muito distinta dos outros três poemas: sobre parte da foto imprimiu-se uma superfície uniforme de tinta preta.

Exceto o “profilograma 2 – home’cage to webern”, todos os profilogramas são formados por dois elementos; nesse profilograma de número 2, não se pode verificar qual o grau de manipulação feita, por exemplo, na imagem do perfil de John Cage: se a imagem foi escurecida de modo a parecer uma silhueta ou se de fato a sua imagem era a sua sombra em uma parede, usada então por Augusto de Campos para sugerir a sombra de Anton Webern.

Nenhum dos poemas recebeu camadas de cores básicas ou derivadas, somente o preto e o branco. Quando se quer o efeito do branco numa página impressa em *offset* – como é o caso da técnica usada para que se imprimissem estes profilogramas em livro –, o papel deve ter essa cor, isso significa que o branco é a área não impressa. As variações de cores que alguns dos poemas receberam, fizeram parte dos desdobramentos dos poemas e foram usadas em outros contextos, como se mostrou.

No livro *Poesia*, de Ezra Pound (1983), que reúne traduções de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J. L. Grünewald e Mário Faustino, há uma “Vortografia de Ezra Pound”^{xi}, feita em 1917 por Alvin Coburn. Esse trabalho de quase um século constitui uma experiência realizada no campo da fotografia. Poucos anos depois, Alexander Rodchenko começa suas experiências com fotografias e suas primeiras fotomontagens eram publicadas no livro *Pro eto (Disto)*^{xii}, de Vladimir Maiakóvski.



Fonte: *Pound*, Augusto de Campos, 1983.
Legenda: Vortografia de Ezra Paound por Alvin Landon.



Fonte: *Poemas*, Maiakóvski, Capa.

Legenda: Capa de Rodtchenko com uma colagem sua. Na capa Lila Brik, musa de Maiakóvski. Imagem inserida por Augusto de Campos em seu ensaio "Maiakóvski, 50 anos depois", republicado no apêndice do livro *Poemas*.

Esses trabalhos fotográfico citados acima – de Alvin Coburn e Alexander Rodchenko – são apresentados nos livros de traduções que Augusto de Campos fez para os poemas de Pound e Maiakóvski. Esses livros, editados sempre com muita informação (estudos, ensaios, imagens), mostram que o repertório de Augusto de Campos se estende por um universo muito amplo – junto à poesia estão ainda a música e as artes plásticas. Os poemas funcionam sem o conhecimento destes procedimentos e referências, mas ao investigar estes elementos do poema e de que maneira este material é trabalhado, a leitura dos poemas vai se compondo por camadas de sentido (a forma, o contexto, o significado), mais simples ou mais complexas.

Os quatros poemas compõem-se de fotografias – retratos – e cabe reiterar que nenhuma das imagens é de autoria de Augusto de Campos. Deste modo, a fotografia parece ser o elemento principal de composição, mas sempre com outra finalidade que não é exatamente o seu próprio campo: a fotografia mesma, mas, sim, o poema. Neste percurso, entre a fotografia e o poema, está o trabalho do poeta com os procedimentos associados à imagem.

Nos poemas “profilograma 1 – pound/maiakóvski (1966)” e “profilograma 2 – hom’cage to webern (1972)”, pode-se pensar que se compõem de imagens fotográficas (exceto a imagem do perfil de Pound). Pode se pensar também no uso de imagens fotográficas saturadas por um software, mas são quase desenhos. O poema “sousândrade 1874-1974 – fotopsicograma” é o que mais se aproxima de trabalhos fotográficos, já que se compõe de duas fotografias fundidas. E o poema “janelas para pagu (1974)” é o que sofre uma intervenção gráfica mais radical, com a inserção de um plano preto chapado sobre a fotografia.

Com o uso de elementos visuais – por ele manipulados –, Augusto de Campos chega ao poema e retrata, ao seu modo, o perfil dos artistas que o ocuparam em uma vida inteira dedicada à poesia – seja o seu próprio poema, a tradução ou o ensaio. E com esses quatros poemas, ele mostra que os limites da poesia podem estar muito além das palavras.

Referências bibliográficas

Campos, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994. Impresso.

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

_____. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Impresso.

_____. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982. Impresso.

_____. *Pagu: vida e obra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Impresso.

_____. *Profilogramas*. São Paulo: Perspectiva, 2011. Impresso.

_____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo, Perspectiva, 1988. Impresso.

_____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. Impresso.

_____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2000. Impresso.

Campos, Augusto de e Haroldo de Campos. *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo: Edições Invenção, 1964. Impresso.

_____. *ReVisão de Sousândrade*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. Impresso.

Faustino, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva: 1977. Impresso.

Houaiss, Antonio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*. Versão monousuário 3.0 – Junho de 2009. Objetiva. Impresso.

Guimarães, Júlio Castañon. “Anotações para leitura de ‘gouldwebern’”. In: - - - *Entre reescritas e esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks: 2010. p. 257-272 Impresso.

Maiakóvski, Vladimir. *Poemas*. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1967. Trad. Augusto de Campos, Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. Impresso.

_____. *Poemas*. Trad. Augusto de Campos, Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2003. Impresso.

Sterzi, Eduardo. “Sinal de menos”. In: - - - (org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: UNIMARCO, 2006. p. 9-29. Impresso.

Fecha recepción: 16/04/2017

Fecha aceptación: 12/09/2017

ⁱ Júlio Abreu (1973), formado em Letras (PUC Minas) e Design Gráfico (UNI-BH), doutorando no CEFET-MG, com pesquisa sobre a poesia de Augusto de Campos, editou, com Ricardo Novais, a coleção de poemas e desenhos *Relógio do Rosário* (Scriptum, 2004-2006), organizou o livro *Sobre ler, escrever e outros diálogos*, de Bartolomeu Campos de Queirós (Autêntica, 2012), considerado altamente recomendável na categoria Teórico (FNLIJ, 2010), e publicou o fotolivro *Dentro da faixa* (Scriptum, 2017) e o livro de poemas *Jogo das horas* (Scriptum, 2015), Menção Honrosa no Concurso Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte (2006). Atualmente dirige, com Leonora Weissmann, a Jiló Design, que desenvolve projetos de design gráfico. Mora em Belo Horizonte (Brasil).

ⁱⁱ O desenho do perfil de Ezra Pound é de autoria do escultor francês Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915), e a silhueta de Vladimir Maiakóvski é de autoria do artista plástico, designer, e um dos criadores do construtivismo russo, Alexander Rodchenko (1891-1956). O desenho do perfil de Pound foi usado para ilustrar a capa da primeira edição de *The Cantos*, editado em New York pela New Directions, em 1948.

ⁱⁱⁱ No final de *Viva vaia*, uma nota credita a autoria da foto de Cage a Jim Klotsky (não foram encontradas

referências sobre o fotógrafo). E a foto de Webern é creditada a Universal Edition A. G., *site* alemão especializado em venda de partituras desde 1901. A foto de Webern que se encontrava no *site* no momento da pesquisa, não coincide com a foto usada no poema, porquanto há um intervalo de 42 anos.

^{iv} Augusto de Campos escreveu três livros de ensaios sobre música, especificamente: *O balanço da bossa e outras bossas* (São Paulo: Perspectiva, 1978), *Música de invenção* (São Paulo: Perspectiva, 1998. Impresso.) e *Música de invenção 2* (São Paulo: Perspectiva, 2016.).

^v Kenneth David Jackson, em sua análise do “pentahexagrama para John Cage” aponta questões que abrangem “forma, conceito, música e signo” e aproxima o poema com a série “Murilograma”, de Murilo Mendes.

^{vi} O retrato do Sousândrade usado por Augusto de Campos está impresso no frontispício da *ReVisão de Sousândrade* (2002) e a referência à Bolsa de Valores está no crédito da mesma edição. Augusto informa que o retrato do poeta foi retirado das *Obras poéticas* (1º volume), Nova Iorque: s. e., 1874.

^{vii} Souza-Andrade, J. de. *Obras Poéticas – primeiro volume*. Nova Iorque: s. e., 1874.

^{viii} Pagu (Patrícia Rehder Galvão, 1910-1962) foi escritora e desenhista modernista e a primeira mulher brasileira presa por razões políticas.

^{ix} Na fotografia estão retratados, da esquerda para a direita: Pagu, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Elsie Houston e Eugênia Álvaro Moreira, à frente de Benjamim Peret, Oswald de Andrade, Álvaro Moreira e um homem não identificado (Rio de Janeiro, Estação Pedro II, E. F. Central do Brasil, 18 de julho de 1924). A foto foi encontrada no *site Revista Correio Braziliense*, disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2012/02/19/interna_revista_correio,290116/revolucionarias-modernistas.shtml. Acesso em: 13 de setembro de 2014. A referência do local e data da fotografia foi encontrada em *Pagu: vida e obra* (CAMPOS, 2014, Caderno de fotos/1912-62).

^x A foto foi encontrada no *site Revista Correio Braziliense*, disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/revista/2012/02/19/interna_revista_correio,290116/revolucionarias-modernistas.shtml. Acesso em: 13 set. 2014. A referência do local e data da fotografia foi encontrada em *Pagu: vida e obra* (Campos 402).

^{xi} Vortografia – Fotografia abstrata ou abstratizante obtida com o emprego de três espelhos acoplados para formarem um triângulo que atua como um prisma, fragmentando a imagem. O método, inventado pelo fotógrafo Alvin Landon Coburn (1892-1966) e por Ezra Pound, em 1916, foi batizado por este, a partir de *vorticismo*, expressão que ele mesmo criou para intitular o movimento de arte e literatura de vanguarda, liderado pelo escritor e pintor Wyndham Lewis, pelo escultor Gaudier-Brzeska e pelo próprio Pound, em 1914, na Inglaterra. As primeiras vortografias de Coburn utilizavam como tema o perfil de EP. [Nota de Augusto de Campos] (POUND, 1983)

^{xii} Imagem inserida por Augusto de Campos em seu ensaio “Maiakóvski, 50 anos depois”, republicado no apêndice do livro *Poemas* (MAIAKÓVSKI, 2003).