



ESCOLA DE
HUMANIDADES

LETRAS DE HOJE

Studies and debates in linguistics, literature and Portuguese language

Letras de hoje Porto Alegre, v. 59, n. 1, p. 1-14, jan.-dez. 2024
e-ISSN: 1984-7726 | ISSN-L: 0101-3335

<http://dx.doi.org/10.15448/1984-7726.2024.1.45794>

SEÇÃO: IMAGINAÇÕES DO ANTROPOCENO NA LITERATURA

O poeta plugado: a utilização da técnica e da tecnologia nas versões de *tvgrama*

The plugged poet: the use of technique and technology in the versions of tvgrama

El poeta conectado: la utilización de la técnica y de la tecnología en las versiones de tvgrama

Rafael Ferreira de

Aquino Passos¹

orcid.org/0000-0002-7289-3739

rafael.passos.700@ufrn.edu.br

Ben-Hur Bernard

Pereira Costa¹

orcid.org/0000-0002-5316-3458

bernardcosta89@gmail.com

Recebido em: 01 mar. 2024.

Aprovado: 02 abr. 2024.

Publicado: 13 ago. 2024.

Resumo: A série de poemas denominada *tvgrama*, elaborada pelo poeta Augusto de Campos, indicia um horizonte criativo em atrito crítico com o universo digital, lido por nós a partir da noção de hibridização (CANCLINI, 2001). Neste estudo, refletimos acerca da postura performática de Campos nas versões dos poemas que compõem a série – englobando, inclusive, as adaptações para vídeo das obras, efetivadas pelo próprio artista e pela documentarista Cristina Fonseca – sob amplo cerco teórico, desde a antropologia, a semiótica de linhagem peirceana, a crítica literária, a filosofia e a teoria da comunicação, no sentido de dinamizar os jogos de forças antitéticos propostos pelas concepções modernas, resultando em uma análise terrana (LATOURE, 2014) da incursão do autor nos domínios da tecnocultura (VIRILIO, 1999). Concluímos, então, que o corpo de Campos adere ao paradigma ciborgue em postura experimental: trata-se da apropriação das técnicas das ferramentas tecnológicas precisamente para tramar um embate acerca da linguagem, em contínua condição de contrariedade no que diz respeito a um código único e universal. Nesse sentido, valer-nos-emos da categorização de Lucia Santaella (2003) para amparar criticamente a inserção do criador no contexto *ciber*: o corpo plugado de Augusto de Campos, na esteira do mal-estar que a era-limite do Antropoceno (HARAWAY, 2009) nos impõe, parece estabelecer uma relação entre arte e tecnologia em que ética e estética são plasmadas, redimensionando o estatuto de objetividade construtivista contrária à expressão subjetiva e hedonística que a ortodoxia concretista promoveu, tutelado pelo manifesto *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, e do próprio modernismo brasileiro. Campos, nessa mirada de pesquisa, desconcretiza-se.

Palavras-chave: corpo plugado. ciborgue. Antropoceno. poética experimental.

Abstract: The series of poems called *tvgrama*, created by the poet Augusto de Campos, indicates a creative horizon in critical friction with the digital universe, interpreted by us through the notion of hybridization (CANCLINI, 2001). In this study, we reflect on Campos' performative stance in the versions of the poems that make up the series – including the video adaptations of the works, carried out by the artist himself and documentary filmmaker Cristina Fonseca – under a broad theoretical framework, ranging from anthropology, Peircean semiotics, literary criticism, philosophy, and communication theory, with the aim of dynamizing the antithetical games of forces proposed by modern conceptions, resulting in an earthbound analysis (LATOURE, 2014) of the author's foray into the domains of technoculture (VIRILIO, 1999). We conclude, then, that Campos' body adheres to the cyborg paradigm in an experimental posture: it is the appropriation of the techniques of technological tools precisely to weave a conflict about language, in a continuous condition of contradiction regarding a single and universal code. In this sense, we will use Lucia Santaella's categorization (2003) to critically support the creator's insertion into the cyber context: Augusto de Campos' plugged body, in the wake of the discomfort imposed by the Anthropocene's limit era (HARAWAY, 2009), seems to establish a relationship between art and technology in which ethics and aesthetics are molded, reshaping the constructivist objectivity



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

opposed to the subjective and hedonistic expression promoted by concrete poetry orthodoxy, guided by the *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, and Brazilian modernism itself. In this research perspective, Campos becomes deconcretized.

Keywords: plugged body; cyborg; Anthropocene; experimental poetics

Resumen: La serie de los poemas denominada *tvgrama* por el artista del lenguaje Augusto de Campos apunta para una posición creativa en disposición crítica con el universo digital, en lo que hemos leído basado en la noción de hibridación (CANCLINI, 2001). En este estudio, investigamos la postura performática del autor en los poemas que componen la serie – incluyendo las adaptaciones para video de las obras, que han sido realizadas por Campos propiamente y por la directora de cine Cristina Fonseca – bajo un amplio marco teórico, desde la antropología a la semiótica peirceana, la crítica literaria, la filosofía y la teoría de la comunicación, con el fin de dinamizar los juegos de poder antitéticos propuestos por las concepciones modernas, dando como resultado un análisis terráqueo (LATOURET, 2014) de la incursión del autor en los dominios de la tecnocultura (VIRILIO, 1999). Concluimos, entonces, que el cuerpo de Campos se adhiere al paradigma ciborg en una postura experimental: se trata de apropiarse de las técnicas de las herramientas tecnológicas precisamente para entablar un enfrentamiento sobre el lenguaje, en una continua condición de oposición con respecto a un código único y universal. En este sentido, utilizaremos la categorización de Lucia Santaella (2003) para apoyar críticamente la inserción del creador en el contexto cibernético: el cuerpo conectado de Augusto de Campos, en la estela del malestar que nos impone la era límite del Antropoceno (HARAWAY, 2009), parece establecer una relación entre arte y tecnología en la que se moldean ética y estética, redimensionando el estatuto de objetividad constructivista contrario a la expresión subjetiva y hedonista que promovía la ortodoxia concretista, tutelada por el manifiesto *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, y el propio modernismo brasileño. Campos, en este enfoque de investigación, se desconcretiza.

Palabras-clave: cuerpo conectado; ciborg; Antropoceno; poética digital.

Introdução

Este artigo pretende pensar a incursão de um poeta nos territórios digitais a partir da interface constituída entre o corpo de um artista e o corpo eletrônico, e as possíveis convergências e/ou divergências entre os dois extratos, no período correspondente à segunda ordem cibernética, caracterizado pela tensão corpo-tecnologia, no qual

o observador se torna parte do sistema, de modo que este é também atravessado pela noção de *feedback* (Santaella, 2003), isto é: o receptor passa a ser manipulador do arranjo eletrônico. No caso específico de Augusto de Campos, interessa-nos o resultado dessa operação no trato criativo em três campos: o da técnica, o da estética e o da ideologia. Nesse sentido, a nossa investigação articula uma rede teórica semovente, ainda que os pesquisadores que escrevem estas linhas estejam inscritos academicamente no campo da teoria/crítica literária: tensionamos, então, os nossos olhares-corpos para outras áreas, de modo a difamar o enclausuramento ocasionado pela arquitetura do conhecimento institucional, o que nos coloca ao lado da provocação evocada por Latour (2009, p. 11) ao problematizar a estrutura de pensamento a que a noção de modernização nos relegou²:

Nossa vida intelectual é decididamente mal construída. A epistemologia, as ciências sociais, as ciências do texto, todas têm uma reputação, contanto que permaneçam distintas. Caso os seres que você esteja seguindo atravessarem as três, ninguém mais compreende o que você diz. Ofereça às disciplinas estabelecidas uma bela rede sociotécnica, algumas belas traduções, e as primeiras extrairão os conceitos, arrancando deles todas as raízes que poderiam ligá-los ao social ou à retórica; as segundas irão amputar a dimensão social e política, purificando-a de qualquer objeto; as terceiras, enfim, conservarão o discurso, mas irão purgá-lo de qualquer aderência indevida à realidade – *horresco referens* – e aos jogos de poder. O buraco de ozônio sobre nossas cabeças, a lei moral em nosso coração e o texto autônomo podem, em separado, interessar a nossos críticos. Mas se uma naveta fina houver interligado o céu, a indústria, os textos, as almas e a lei moral, isto permanecerá inaudito, indevido, inusitado.

Os poemas *tvgrama I (tombeau de Mallarmé)*, *tvgrama II (antennæ of the race)*, *tvgrama 3* e *tvgrama 4 erratum*, elaborados por Campos, foram vertidos em vídeos em duas oportunidades: no caso das duas primeiras criações, os vídeos foram realizados pela documentarista Cristina Fonseca

² Nesse caso, estamos nos referindo à ideia de assimetria, vocábulo corrente no léxico latouriano ao pensar a constituição moderna, de onde provém, na perspectiva do filósofo francês, a estruturação de pensamento a partir de polos antitéticos: "Quando as palavras 'moderno', 'modernização' e 'modernidade' aparecem, definimos, por contraste, um passado arcaico e estável. Além disso, a palavra encontra-se sempre colocada em meio a uma polêmica, em uma briga onde há ganhadores e perdedores, os Antigos e os Modernos. 'Moderno', portanto, é duas vezes assimétrico: assinala uma ruptura na passagem regular do tempo; assinala um combate no qual há vencedores e vencidos" (LATOURET, 2009, p. 15).

quando da realização do filme *Poetas de campos e espaços* (1992); os dois outros poemas da sequência foram animados pelo próprio autor, num lampejo criativo que ele denominou de *clip-poemas 2*. Assim, deteremos-nos à reflexão acerca da incorporação da tecnologia no âmbito da produção poemática (infraestrutura do poema) e da articulação da lógica de compressão temporal (VIRILIO, 1999) das mídias digitais quando da utilização, na produção da série *tvgrama*, de variadas versões, de maneira a promover certa atualização do objeto estético. Este recurso pode ser lido em duas frentes: o corpo plugado de Campos apenas alude metonimicamente à forma de disposição de linha de tempo eterna das mídias sociais, em que a informação é continuamente atualizada ou re-inserida na rede; ou o artista se vale do mecanismo da ironia ao se aproximar deste expediente propriamente para problematizar o paradigma *ciborgue* em se tratando de apreciação artística, de modo a visualizar e atestar a emergência da *bomba informática*:

Depois da primeira bomba, a *bomba atômica* capaz de desintegrar a matéria pela energia da radioatividade, surge neste fim de milênio o espectro da segunda bomba, a *bomba informática*, capaz de desintegrar a paz das nações pela inter-atividade da informação" (VIRILIO, 1999, p. 65).

Dessa sorte, a categoria híbrido nos serve de artefato crítico para a investigação acerca da investida de Augusto de Campos nos domínios digitais nos seguintes planos: o que diz respeito ao panorama do pós-humano discutido com afinco no Brasil pela semiótica Lucía Santaella (2003), numa perspectiva que busca dar conta da efervescência artística situada na esteira da convergência entre mídias e suportes no contexto de rasura nas delimitações natureza-cultura no corpo biocibernético; bem como da dinamização realizada pelo poeta pós-concreto no que diz respeito à incorporação (devoração) dos corpos tecnológicos da contemporaneidade, de modo

a oxigenar o paradigma da antropofagia do modernismo brasileiro: o antropófago mediatizado pela máquina, o corpo-máquina como transistor estético, o surgimento do ciborgue. Daí irrompem novos impasses criativos e críticos, desvelando outras epistemologias.

Os quatro poemas que compõem a série serão estudados, então, como artífices de uma possibilidade de uso expressivo da linguagem poética, além de representar uma performance artística no bojo das mídias digitais, de modo a reposicionar, inclusive, a própria ideia de livro na arena da *cibercultura*, como comenta conscientemente o poeta em texto de prefácio do livro *Outro* (2015):

Há 60 anos, ao compor os poemas em cores do ciclo POETAMENOS, penosamente datilografados em folhas dobradas, com interpostos carbonos de várias cores, eu clamava por luminosos ou filmletras. Mallarmé já previra. E, a partir do "Lance de Dados" mallarmaico, Walter Benjamin, em 1926, no texto "Revisor de Livros Juramentado". No futuro – predizia ele – antes que alguém abra um livro, desabaria sobre seus olhos um turbilhão de letras móveis, coloridas, conflitantes. Nuvens de letras-gafanhotos. As chances do mundo do livro seriam reduzidos a um mínimo. E os poetas teriam que se tornar especialistas em grafias e diagramas para enfrentar os desafios das novas tecnologias (CAMPOS, 2015, p. 11).

Além da leitura das quatro produções supracitadas na disposição em que estão inscritas nos livros *Despoesia* (2016) e *Outro* (2015), obras que compõem o *corpus* desta pesquisa, levaremos em conta, ainda, a tradução intersemiótica que Cristina Fonseca efetivou dos poemas no suporte cinematográfico no sentido de problematizar as escolhas da artista no encontro dos signos verbais com a convergência do som e do movimento, paralelizando as diferentes disposições dos textos com o esgarçamento criativo do autor em contato com as tecnologias digitais. Nesse mesmo horizonte de reflexão, atentaremos para as adaptações que o literato propriamente realizou nos *clip-poemas 2*, publicadas inicialmente na revista eletrônica *Errática*³.

³ Dada a descontinuidade do *Adobe Flash Player*, ferramenta que servia de suporte para as animações realizadas nos poemas publicados na revista, o conteúdo não se encontra mais disponível no portal, problemática que indicia um fenômeno comum na interação arte-tecnologia: a obsolescência das ferramentas tecnológicas, que se apresentam em contínua atualização. Os textos poéticos ainda podem ser visualizados via *youtube* no canal do Observatório da Literatura Digital Brasileira, onde foram convertidos para arquivo de vídeo.

Paradigma ciborgue: o corpo eletrônico

Entre as frentes de embate e de articulação crítico-criativa comum às vanguardas, a investigação de suportes de inscrição como meio de oxigenar a linguagem é um dos *fronts* de atuação significativos desse registro artístico. Nesse expediente, a cultura livreira parece dar lugar à polifonia da(s) cidade(s), alterando e desestabilizando a performance do corpo-poeta como instância imersa no mundo (e não encastelado sob imagem da torre de marfim), além dos receptáculos de arte institucionalizados, como os museus e as bibliotecas. O museu é o mundo, dirá o artista plástico Hélio Oiticica.

Um dos primeiros gestos da vanguarda foi abandonar a biblioteca e sair às ruas. Deixar de lado o trabalho de gabinete – em que a cabeça se inclinava sobre os livros – para misturar-se às vozes e paisagens das cidades, mergulhando num caos de pés e pernas. Oswald de Andrade escreveu seu *Manifesto Pau Brasil* contra “o lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos” e também contra os “jurisconsultos” (AGUILAR, 2010).

A trajetória de Campos desde a poesia concreta gesta uma experiência em contato com o digital a partir dos anos 1990, momento em que o autor adquire o seu primeiro computador pessoal, um Macintosh importado dos Estados Unidos. É importante pontuar que o poeta em seu envolvimento com o movimento concretista, apesar da postura experimental no trabalho com a linguagem do poema, não deixou de lado os meios de exposição de arte tradicionais, tampouco o modismo do manifesto para a apresentação de seus postulados éticos/estéticos⁴. Essa atitude é sintoma de uma certa preocupação de domínio do ambiente cultural brasileiro, que inclui a elaboração de um *paideuma* centrado em teóricos e artistas situados eminentemente no Norte global, como atesta o poeta/processo Moacyr Cirne (1975), seguindo direção parelha ao discurso antropofágico, no sentido de corroborar a lógica colonialista ao reforçar uma “autoctonia

idealizada” (NASCIMENTO, 2011, p. 344), isto é: no trato ideológico, o concretismo não supera a assimetria modernista.

A imersão do corpo do autor no cérebro eletrônico apresenta para nós um interessante panorama crítico da articulação ciborgue nos extratos da arte, tendo em vista o modo de operação dessa empreitada: como se verá nas linhas que seguem, a nossa perspectiva de leitura dessa investida lança como hipótese a incorporação do suporte computador a partir da noção de hibridização tal como elaborou o filósofo argentino Néstor Canclini (2001, p. 14), em que o encontro entre as partes ocorre sob signo da diferença: “*entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas*”. A disposição híbrida em atrito crítico com a rede, tendendo à noção de novidade, é desenvolvida por Augusto de Campos (2015, p. 319) em texto no qual analisa a ida ao digital no momento pós-poesia concreta: “a internet abre um novo espaço de comunicação individual, possibilitando a criação de uma contrarrede artística nas artérias e fissuras do sistema”. Quer dizer: não há defesa tecnocrata dos extratos digitais, mas uma postura de re-existência, o que representa o compromisso ético de inverter a direção da seta para a qual a tecnocultura aponta, que é baseada na interatividade global, na virtualização, na televigilância, no colonialismo cibernético e na militarização (VIRILIO, 1999). O que ocorre é uma atitude retórica e estética pautada na recusa, cuja materialidade o sintagma “contra” já prenuncia.

Refletindo sobre as suas primeiras experiências neste novo universo de possibilidades criativas, em carta enviada para a crítica de literatura Marjorie Perloff no ano de 1992 o poeta traduz o momento em um jocoso vocábulo: macintoxicação.

Em maio de 1992 – já faz trinta anos! – recebi uma carta de Augusto de Campos, cheia de entusiasmo, falando com detalhes sobre seu novo interesse pelo computador Macintosh e

⁴ Passos (2022) desenvolve essa questão em artigo publicado no catálogo da I Jornada Internacional de Poesia Visual, cujo título é “Augusto de Campos, poeta em greve”, que pode ser acessado eletronicamente pelo seguinte link: https://www.jornadadepoesiavisual.com/_files/ugd/7f663b_7699845d937a4e57bf2ad1fa02f8a84.pdf.

tudo o que a atividade digital poderia fazer por poetas e artistas:

Eu mesmo tenho uma pequena Macfamily "workstation" (computador, scanner e impressora) e estou ficando mais ou menos macintoxicado... Como você vê, estou cada dia mais envolvido com computadores. Na verdade, embora eu tenha certeza de que o conhecimento das novas tecnologias por si só não é garantia de boa arte, eu diria, invocando a bênção verbivocovisual de James Joyce ("Door always open. For a new era's day") que tenho o pressentimento do futuramento que — nessa pressão fin-de-siècle [do] presente — o futuro dos futurismos está aqui. Et tout le reste est littérature...

Meus ☀️☀️☀️ desejos,

Augusto (PERLOFF, 2021).

Apesar da adesão entusiasta às mídias e suportes surgidos recentemente, o criador não vê neles, em si, um garantidor de "boa arte", mas como mais uma possibilidade de inscrição e de atuação artística, como foram todas as formas de artificialização do discurso no decorrer da humanidade, como a tradição da oralidade, em que o corpo do declamador é o suporte, e o aparelho fonador o aparato tecnológico. As tecnologias coexistem com os seres humanos na realidade sócio-histórica, e os artistas sempre criaram com os meios disponíveis em seus períodos de atuação, assim argumenta Machado (2010, p. 9-10):

A arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo. Bach compôs fugas para cravo porque este era o instrumento musical mais avançado da sua época em termos de engenharia e acústica. Já Stockhausen preferiu compor texturas sonoras para sintetizadores eletrônicos, pois em sua época já não fazia sentido conceber peças para cravo, a não ser em termos de citação histórica. Mas o desafio enfrentado por ambos os compositores foi exatamente o mesmo: extrair o máximo das possibilidades musicais de dois instrumentos recém-inventados e que davam forma à sensibilidade acústica de suas respectivas épocas. [...] Por que, então, o artista de nosso tempo recusaria o vídeo, o computador, a Internet, os programas de modelação, processamento e edição de imagem? Se toda arte é feita com os meios de seu tempo, as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio.

Nesse caso, a recepção dessa produção, por parte dos acadêmicos da literatura, também expressa uma dificuldade de apreensão e de codifi-

cação: a possibilidade de produção de linguagem com as máquinas digitais redesenhou o modo de leitura tradicional, baseada "na sobreposição da palavra à imagem, ao som e ao gesto" (LINO, 2021, p. 117). Em período de utilização, por parte dos criadores, de meios midiáticos híbridos e de dissolução (ou re-organização, dado que talvez os museus e as bibliotecas estejam dispostas em forma desmaterializada, aberta, com amplo acesso pelas veias *open-source* das páginas *web*) dos guetos legitimadores das artes do sistema cultural, faz sentido pensar em uma crítica não dogmática, atenta para a instabilidade desses ambientes eletrônicos: "O que não se pode é julgar toda essa produção com base numa legislação teórica prefixada, já que ela está sendo governada por modelos formativos que provavelmente não foram ainda percebidos ou analisados teoricamente" (MACHADO, 2010, p. 26-27).

Seguindo o percurso biográfico, as primeiras divagações de Campos nos domínios digitais decorrem da aproximação com duas referências importantes no Brasil na esfera da arte computacional: Erthos Albino de Souza e Waldemar Cordeiro. O primeiro, editor da revista *Código* e autor da primeira versão computadorizada do célebre poema *Cidade* – publicado por Augusto em 1963 e transcrito para computador no ano de 1975 –, foi fundamental na difusão do concretismo e da inserção das tecnologias digitais em arte; o segundo, membro do grupo *Ruptura*, foi responsável por promover obras realizadas em computador no suporte papel, antes mesmo da ampla difusão das tecnologias da informação (SANTOS, 2020). Vale ressaltar, ainda, a contribuição do poeta visual, tradutor e ensaísta paulistano André Vallias, que teve papel fundamental na inserção desse registro artístico na cena poetística em nível internacional: "Em 1992, organizei, com a colaboração do poeta e ensaísta alemão Friedrich W. Block, o que provavelmente foi a primeira mostra internacional de poesia feita em computador, em Annaberg-Buchholz, [...] chamou-se *poesie - digitale dichtungskunst*" (VALLIAS, 2006, p. 1).

É nesse contexto de experimentalismo poético que o corpo de Augusto adere ao silício, ao

microchip, à tecnocultura, num movimento de tensão dialética entre a política da rede – cujo horizonte neoliberal nos levou ao evento-limite (mais do que uma época) que se denominou de Antropoceno (HARAWAY, 2016) – e a política da poesia de vanguarda, que costuma encarar os processos de incorporação de técnicas e tecnologias novas em vetor crítico, de modo a não recair em um tecnocentrismo ingênuo, no que parece ser o panorama amplo de registro das poéticas digitais contemporâneas, que se diferenciam exatamente do “instinto revolucionário” conclamado por Campos (2011, p. 17) em matéria de escritura poemática, fenômeno que aproxima as produções da “estética do *merchandising*”:

O grosso da nova produção parece hoje marcado por uma impressionante padronização, por uma uniformidade generalizada, como se o que estivesse em jogo fosse uma espécie de estética do *merchandising*, em que cada trabalho deve fazer nada mais que uma demonstração das qualidades do hardware ou das potencialidades do software. Por outro lado, percebemos também que nossos critérios de julgamento e crítica não se tornaram suficientemente maduros para possibilitar uma avaliação desses trabalhos em termos de sua real importância, ou de sua contribuição efetiva para uma redefinição dos conceitos de arte e de cultura (MACHADO, 2010, p. 54).

Nas instâncias da técnica, o paradigma do híbrido em Campos parece corresponder a uma dinâmica ao mesmo tempo de isomorfia e de diferenciação: incorporação sincrônica de investigações que outros e outras artistas realizaram, nos mais diversos tempos históricos e contextos, dos suportes materiais e mídias tecnológicas e uma consequente e consciente deglutição – para utilizar o termo corrente da antropofagia modernista – seletiva dessas experiências. Mais do que uma tradição dos precursores herdada do *paideuma* concretista e do chamado Alto Modernismo, hipótese alçada por Santaella (2004) que parece resguardar uma noção de vanguarda calcada em nostalgia – e, sobretudo, numa “essencialização do progresso” (AGUILAR, 2005, p. 45) –, a poética de Augusto, em nossa perspectiva, atua a partir do horizonte de radical recusa, na medida em que o interesse em matéria de oxigenação da

linguagem da poesia reside num lastro criativo que reduz ao máximo nível possível a redundância da informação, utilizando o campo semântico próximo à teoria da comunicação. Metonimizando tal postura, trata-se provavelmente de algo como certa vez escreveu Décio Pignatari (1976) em poema intitulado *interessere*: “*Na arquitetura interessa o que não é arquitetura / Na flor interessa o que não é flor / Em Joyce interessa o que não é Joyce / No concretismo interessa o que não é concretismo*”.

Quando do contato do corpo autor com o corpo eletrônico, a recusa também obedece a um entrave ético, ideológico. A inserção do criador no cibercêu arregimenta em sua obra a participação política, no sentido de não conciliar com a informática da dominação, modelo de erradicação e privatização contínua da vida pública, na medida em que o corpo só pode ser no mundo mediante a lógica de competição individual entre os seres (HARAWAY, 2009).

Talvez os poetas que conseguiram incorporar com maior força essa demanda [de participação] sem renunciar à inovação formal sejam Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo [...] No caso de Augusto de Campos, a eficácia de “Greve” depende, em boa medida, de sua indeterminação e da inclusão do poeta como sujeito em conflito (AGUILAR, 2005, p. 96, grifo nosso).

O poema *Greve*, que representa ímpeto importante na obra do artista na articulação dos signos estéticos em confluência com o tecido político-social brasileiro, foi publicado inicialmente em papel no ano de 1961, no número dois da Revista *Invenção*, e adaptado para o universo eletrônico em 1999, sob forma de *gif*. A criação apresenta um deslocamento dos pressupostos elencados pela ortodoxia concretista e indicia a abertura para o engajamento em paralelo com as intervenções nos suportes tecnológicos: “*O poema ‘Greve’, de 1961, é um dos primeiros integrantes desse período mais engajado. Ele se diferencia dos poemas ditos ortodoxos (AGUILAR, 2005), porque sua forma geométrica é diluída na estrutura poética*” (CORREA, 2016, p. 1467). Campos irrompe a ideia de construtivismo racionalista herdada da poesia

concreta ou, pode-se dizer, herdada do modernismo. A natureza e a cultura são dinamizadas nessa etapa. O criador se aproxima da criatura, o poeta se des-concretiza.

“tudo já era / não há quem escape”: um olhar terrano⁵ sobre a série *tvgrama*

Sabe-se que a empreitada em novas mídias fundamenta um processo importante do projeto concretista, no sentido de ampliar os extratos de sensibilidade do artista sob impacto e influência da “cidade modernista”. Mendonça (2021, p. 191) chega a afirmar que a identificação dos poetas dessa geração com essa perspectiva (exposta materialmente no *Plano-Piloto para Poesia Concreta*, publicado no número quatro da revista *Noigandres*) incita uma operação ao mesmo tempo intra e extraestética, atuando nas temáticas e nas formas das composições, na mesma medida em que afeta a experiência individual desses corpos-poetas na cidade: “*identificou-se com a cidade moderna não apenas nos temas, mas, sobretudo, na linguagem, inter-relacionando o verbal, o visual e o sonoro, sob a influência da experiência multissensorial cidadina*”.

A utopia modernista é necessariamente um problema a ser superado, é preciso pensar um mundo por vir, sempre em devir. Brasília, seja estética, política ou ideologicamente, tornou-se um projeto teleológico, incorporado, em nossa perspectiva, de maneira acritica pelo que se convencionou chamar de ortodoxia concretista. Há de se pavimentar outras sensibilidades e modelos teóricos que compreendam a experiência utópica do modernismo brasileiro. O Antropoceno escancara essas contradições, acerca das quais tencionamos um olhar terrano (LATOURE, 2014) sobre as diversas formas de experimentação da série *tvgrama*: trata-se de travestir o modelo de

modernidade que arregimentou a “brasilidade” dos anos 1950-1960, dizer não ao não, dinamitar os automóveis individuais privados, trocar as vias rodoviaristas por ciclovias, reduzir ao máximo o poder sobre os nossos corpos, verter os olhos para os sujeitos que, na borda do Capitalismo Mundial Integrado, não experimentaram nem experimentam a realidade política e estética do horizonte modernista. Nossa agência (os poemas, os signos estéticos), nessa ótica de análise, é sempre um duplo, uma forma-ção acoplada, quer dizer: não há cidade moderna em abstrato, não há poema sem marcas de vida, não há incorporação da eletrônica em enredo criativo sem ampla “cultura capitalística que permeia todos os campos de expressão semiótica” (GUATTARI; ROLNIK, 1999, p. 23).

Em matéria de criação, Campos aparenta apreender as contradições deste tecido histórico e desenvolve uma perspectiva ética sob signo da crise, na medida em que a escritura se desestabiliza ou se transforma em outra coisa quando em contato com as semioses do mundo das mídias: o código fonético (paratático, digital) se rarefaz em virtude da diversidade de modos de escrita (ideogramática, icônica, analógica) que as máquinas semióticas oportunizam, desde a ampliação das possibilidades de informação da letra (a partir do uso criativo da tipografia, da utilização da cor e do movimento) até a capacidade de produção de mensagens multimidiáticas, discussão imbricada na disposição conteúdo-forma em todos os quatro poemas da série *tvgrama*, cujo problema da(s) mídia(s) serve como *leitmotiv*: no trato ético e criativo, há em todas as composições uma trama midiática sendo performada, sempre sob ponto de vista da hibridização. Em todas as criações, o arranjo composicional é similar: um quadro bidimensional justificado no meio da página, no

⁵ Na esteira do neoliberalismo tecnoindustrial e das discussões sobre o período que sucede o Holoceno, o terrano é um grupo alinhado ao que resta de mundo no mundo – trata-se da sub-humanidade, como bem definiu Ailton Krenak (2020) –, que nada tem que ver com a ideia de modernização, por um lado, e de sustentabilidade, por outro: “Será, portanto, através de um breve trânsito pela nebulosa Antropocênica que será destacada a presença de três grupos – seguramente uma simplificação – na matriz discursiva dessa nova época, enfatizando algumas particularidades do cenário brasileiro. São os grupos: o grupo que concebe o crescimento econômico como o destino inexorável de todos os povos da Terra, e que quando não os ignoram (os distintos povos e as assembleias de espécies biológicas que habitam a Terra coletivamente) pretendem inseri-los, através de estratégias diversas, nas dinâmicas do Mercado, aqui denominados, em uma referência à Grande Aceleração, como os aceleracionistas; o grupo que concebe o Antropoceno como um tempo de soluções majoritariamente técnicas para o controle daquilo que a própria tecnociência ajudou a produzir, aqui referidos como os ecomodernistas; e os Terranos, grupo que resiste à dominação dos refúgios da Terra” (VIANNA, 2017, p. 22).

qual a informação visual interage com os signos verbais. Em termos de campo semântico, todos os textos da sequência utilizam o palavrário pertencente ao universo das mídias tecnológicas (tv, vídeo, cibercéu, zap etc.), que parecem se atualizar no decorrer das produções – se na primeira das quatro obras a questão do livro é algo como um problema-paradigma pertencente a determinada forma de fazer poético, em *tvgrama 4*, o *youtube* é apontado como repositório possível de informações artísticas. Além da organização formal das obras, a numeração que acompanha o título de cada uma realça o aspecto de atualização, ou *update*, em consonância com o fundamento lógico da máquina: a constituição

de um eterno presente, de modo a reformular o dito de McLuhan, como faz ver Paul Virilio (1999, p. 136): “A mensagem não é o *meio*, mas somente *sua velocidade*”.

Em *tvgrama I (tombeau de Mallarmé)* (ver figura 1), um quadro de 13x9 caracteres é apresentado sobre o branco da página, em que consta, no sentido horizontal, os seguintes versos inscritos: ah mallarmé / acarneétriste / eninguém telê / tudo existe / praacabaremtv. A fonte futura na cor preta resulta numa tela bicolor que parece antecipar a dúbia tensão intermídia que resulta da leitura do poema, quais sejam: a escrita (fonética) e o vídeo (televisão).

Figura 1 - tvgrama I (tombeau de Mallarmé)

```

a h t t t m a l l a r m é
t t t t t t t t t t t t t
a c a r n e é t r i s t e
t t t t t t t t t t t t t
e n i n g u é m t t e l ê
t t t t t t t t t t t t t
t u d o t t t e x i s t e
t t t t t t t t t t t t t
p r a a c a b a r e m t v

```

Fonte: Despoesia (2016)

Entre as linhas contendo tais informações verbais, há uma sequência de letras “t” justapostas, iconizando uma cruz ou tumba, hipótese de leitura resultante do próprio título da produção (“tumba de Mallarmé”), que referencia o soneto mallarmaico “Le tombeau d’Edgar Poe”, homena-

gem do francês ao autor de *O corvo* – o intertexto revela a dinâmica de atuação artística sob alvitre da sincronia, perspectiva que fica ainda mais evidente em *tvgrama II* (ver figura 2), em que o eu-lírico “realiza uma viagem no tempo

Figura 2 - tvgrama II (*antennæ of the race*)

```

SOBREASTVELHASTVELHAS
BERNARDEVENTADORNTV
TVEMTVEZDETCOTOVIAS
ENTREOUTV DASTVAPENAS
ENTREVESTV ENTRETVIDEOS
BENTEVISTVNAS TVANTENAS

```

Fonte: Despoesia (2016)

ainda maior, resgatando o trovador provençal do século XII Bernart de Ventadorn" (VIEIRA; MIGOTTO, 2022, p. 93), sustentando, portanto, uma poética que suspende as fronteiras da linearidade diacrônica, na medida em que dialoga com a contemporaneidade e com o passado mais distante a partir das mesmas lentes: a lente da invenção formal, da informação nova ou não codificada. Além disso, o título prenuncia a discussão acerca da inscrição nos mais diversos suportes materiais: o radical "grama", de origem etimológica grega, aponta para aquilo "que é desenhado, carácter, letra", segundo o dicionário Priberam. Nesse sentido, a inscrição é posta em questão: a tipografia é valorada da mesma maneira, inclusive, que a informação verbal, assim como o espaço em branco do suporte (a folha ou a tela), as cores etc.. Os elementos informacionais, quaisquer que sejam eles, prescindem de hierarquia, portanto.

A trama intertextual que a camada verbal sugere aponta também para o enredamento intersemiótico, dado que o próprio Mallarmé em seu "lance de dados" converge as possibilidades gráficas oportunizadas pelos jornais com a linguagem poemática para compor o seu poema, utilizando expressivamente o espaço da página, os recursos do itálico e do negrito, a caixa alta e baixa, entre outros procedimentos. Nesse sentido, o "tombeau mallarmaico" pode ser lido como uma dialética da criação artística, "*sendo a tumba ao mesmo tempo a morte da prática herdada, que passa a ser uma contínua pesquisa da linguagem, e a desconstrução do uso tradicional do alfabeto greco-romano enquanto sistema semiótico dominante*" (BARBOSA, 2014, p. 105-106).

Na tradução de Cristina Fonseca (1998), o poema ganha outros contornos expressivos, resultado das técnicas utilizadas: a escritura de Fonseca também é multimodal, mas obedece a outro arranjo criativo, cuja característica estética equivale ao conceito de índice, isto é, os signos são manejados de maneira a indicar ou apontar para os objetos a que se referem. Nela, o extrato semântico material (as palavras) do poema de Campos é antecedido referencialmente pela imagem de várias casas com antenas, indiciando

a "tv" contida no poema. A mente do espectador é dirigida para uma problematização acerca do suporte. A câmara se movimenta da direita para a esquerda até estabilizar, compondo um plano de conjunto. Toda a cena é apresentada em paralelo com uma informação sonora: o som representado pelo fonema /t/ é entoado continuamente, ao passo que, a partir do segundo segundo de vídeo, a voz de Augusto em *off* profere o poema, que só é apresentado ao leitor a partir do oitavo segundo, com a fonte exposta em cor branca. Em reflexão sobre os pontos de divergência entre as duas obras, Barbosa (2014) argumenta que o vídeo revela as informações predominantemente em termos referenciais, conteudísticos, desvelando uma trama barroquista na sobreposição de linguagens, numa articulação técnica própria do suporte utilizado, que é capaz de amparar a escrita multimodal.

O clip é portador de uma alegria televisiva que subjaz à sua riqueza semiótica, pouco propícia às ausências, que a versão impressa faz parecer por entre as palavras. O ritmo do texto de Augusto de Campos aponta para baixo, o do vídeo de Cristina Fonseca para a lateral direita; um conduz à parataxe, ao paradigma, à sincronia; o outro à hipotaxe, ao sintagma, à diacronia. Um diz (o vídeo): siga em frente; o outro: fique um pouco mais (BARBOSA, 2014, p. 109).

No segundo poema da série, os aspectos de sincronia e de opacidade são tensionados já no contorno visual em que se dá a recepção do texto: a leitura dos versos é dificultada pela compressão dos símbolos expostos na folha, formando uma espécie de emaranhado de informações verbais quase que em sobreposição. O poeta motiva o signo verbal, que passa a tencionar o ícone, cujo objeto é a antena televisiva, responsável na composição por dificultar a visualização da informação referencial, no que pode ser lido como metonímia da profusão informacional que as mídias contemporâneas proporcionam, dificultando, pelo excesso, a própria apreensão da ideia veiculada, como bem expõe Veloso (1967) ao se referir aos jornais e revistas na letra da canção *Alegria alegria*: "O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem

lê tanta notícia?”. Na mesma direção apontada por Barbosa na leitura da realização de Cristina Fonseca, a documentarista realiza o mesmo efeito em sua adaptação do *tvgrama II*: em direção oposta à opacidade, a informação é desvelada em dinâmica de transparência, dado que as palavras são descomprimidas (além de serem realçadas em colorido azulado, promovendo, via tipografia, a hierarquização das informações) e a voz em *off* do poeta entoa os versos. Há, então, assumidamente uma ontologia semiótica discrepante: em Augusto de Campos, a escritura é sempre problema (de criação e de recepção), assim como o ambiente desta. Nas produções da documentarista, ao contrário, o espaço de inscrição não parece ser problematizado, o que torna as produções “quase uma ode ao vídeo” (BARBOSA, 2014, p. 110).

As duas últimas criações da série foram vertidas para vídeo pelo próprio autor e expõem o pressuposto ético-político deste na arena da tecnocultura: o corpo de Campos se conecta à rede em atenta mirada crítica. É mister pontuar que as versões animadas dos poemas anteciparam as suas formas em papel, numa postura que dá continuidade à discussão sobre o livro no que diz respeito à relevância da mídia enquanto componente de veiculação de informações literárias e de legitimação performática do poeta. Em *tvgrama 3* (ver figura 3), o ambiente de bate-papo que a última linha (lido de cima para baixo) anuncia paraleliza com a efervescência informacional gerada pela cultura de massa. A voz do poeta está situada, então, entre as tecnologias de inscrição, como sugere materialmente a preposição na primeira linha do poema.

Figura 3 - tvgrama 3



Fonte: *Outro* (2015)

Em leitura vertical, a última coluna do poema (zap / crap / espera / rap / acabe / era / escape / galera) esconde o que parece ser uma mensagem do artista para a escrita em contexto cibernético: era escape galera. Nessa direção, Santos (2018, p. 161) justifica o “escape” como ferramenta de resistência da própria poesia, percepção que está presente nos versos do último poema da sequência (“a poesia resiste”) (ver figura 4):

Não acredito, por fim, tratar-se o *escape*, do ciberpoema, de uma tendência escapista em poesia, solipsista; creio, antes, que o *escape* diz respeito ao encontrar saídas para os amálios facilitadores das mídias que, se não olhadas com atenção e com critérios de inventores, pode-se ensejar ao manejo de uma tendência facilmente interrompida, a uma ação efêmera e passageira. A poesia, ora na luta contra as funções massificantes televisiva, ora na luta contra o esvaziamento da internet, resiste.

Mais do que a adoção de um ponto de vista que expõe a noção de arregimentação de uma maneira de produzir poesia, compreendemos que o caminho de Augusto nas esferas computacionais produz re-existência, isto é, motiva os signos estéticos para uma nova formação no trato criativo, gestando possibilidades outras de fabulação, oxigenando a vida e a linguagem a partir do horizonte de fricção entre corpos, operação próxima à perspectiva terrana de Ailton Krenak (2020, p. 27), na qual a possibilidade de fabular amplia a possibilidade de vida: *"E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. [...]"*

É importante viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, não como uma metáfora, mas como fricção". No clip, essa leitura ganha força: sobre a tela azul, os elementos verbais são expostos à medida em que a voz do poeta em *off* declama os versos. No final, contrariando o fatalismo da frase "não há quem escape", o poeta escapa (ou re-existe) em duas tomadas: visualmente, as palavras "oi galera" apresentam-se distanciadas do bloco de informações verbais que as precedem. Além disso, a pronúncia das palavras é distendida, marcando sonoramente a presença de vida criativa no ciberespaço.

Figura 4 - tvgrama 4 erratum



Fonte: Outro (2015)

O último *tvgrama* reposiciona o primeiro poema da sequência no ambiente das mídias atuais, como o *youtube*. Em termos formais, a disposição estética do poema também é atualizada, mesmo que em vetor crítico, como veremos. O poeta se vale de uma fonte digital elaborada pelo tipógrafo Tony de Marco (fonte Nanotech) exatamente para efetuar uma controvérsia quanto à definição do digital: os caracteres parecem situados em um meio ultrapassado, arcaico, desatualizado.

O "Tvgrama 4 erratum" atualiza o primeiro trazendo novas dimensões quanto às mídias digitais ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo com o texto anterior e as mídias tradicionais. A televisão é substituída pelo YouTube e a transmissão outrora analógica é atualizada para os formatos digitais de vídeo (FLV e Quicktime). A escolha da fonte

pixelizada em baixíssima resolução (formada por um conjunto de 3x3 pontos) e da estética minimalista lembra as telas de fósforo âmbar dos computadores da década de 80, ao mesmo tempo em que contrastam com as tecnologias atuais, as quais permitem a gravação e reprodução de vídeos em altíssima definição (VIEIRA; MIGOTTO, 2022, p. 96).

O clip reitera a "errata" em dois lances distintos da versão estática no papel. No vídeo, o último verso ("pra acabar em YouTube") é suprimido, ao passo que a voz do poeta o anuncia, de modo que há uma dinamização da mídia, dada a instabilidade e eterna atualização dos *mass media* no contexto da contemporaneidade. A partir dos 38 segundos de exibição, o poema esmaece na tela e dá lugar à capa de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* com dois dados sobre

o livro. O retorno ao livro na criação de Augusto de Campos, longe de ensejar uma postura de apelo ao tradicional suporte, reitera a produção de formas novas de linguagem sob arbítrio das possibilidades técnicas e estéticas das ferramentas disponíveis atualmente, o que finda por arejar, inclusive, a noção de vanguarda. No clip, tal posição se materializa no segundo 56, em que o texto que fora retirado de cena se sobrepõe ao livro do francês e se mantém inerte até o final da exibição. Quer dizer: seja no papel, nas paredes da cidade, na holografia, no vídeo, nas realidades virtuais, a poesia engajada com a novidade – registro poético em que podemos enquadrar a poética de Campos – encontra paragens para existir em meio à linguagem da publicidade (mesmo que por vezes incorporando-a criticamente), da velocidade de informações contida nas linhas do tempo das mídias sociais e do mercado de arte – na medida em que as formas experimentais custam a serem assimiladas pela consciência do tempo presente –, relutando, inclusive, contra o catastrofismo moderno.

Já que tudo aquilo que acontece é para sempre eliminado, os modernos têm realmente a sensação de uma flecha irreversível do tempo, de uma capitalização, de um progresso. Mas como esta temporalidade é imposta a um regime temporal que corre de forma totalmente diversa, os sintomas de um desentendimento se multiplicam. Como Nietzsche havia observado, os modernos têm a doença da história. Querem guardar tudo, datar tudo, porque pensam ter rompido definitivamente com seu passado. Quanto mais revoluções eles acumulam, mais eles conservam; quanto mais capitalizam, mais colocam no museu (LATOURE, 2009, p. 68).

Nesse sentido, a intervenção de Campos se distancia das posturas mais conservadoras ao se apropriar das tecnologias digitais, ao mesmo tempo em que as utiliza para efetuar interessantes lapsos críticos no núcleo da própria mídia – de forma a utilizar a informação poética em direção ao engajamento e, com isso, “*inverter a técnica de manipulação simbólica, exercida pela grande mídia e pelas agências de publicidade, e colocá-la a serviço da liberdade perceptiva da humanidade*” (VIEIRA, 2013, p. 57-58) –, daí a aproximação que realizamos do corpo do autor à ideia de corpo

plugado. As versões dos poemas apresentados nas linhas deste artigo revelam, pois, uma investida criativa que desenvolve em mesmo plano ética e estética, de modo a produzir (daí o conceito de *poiesis*) na escritura fluxos de desejo, ou, utilizando o vocabulário semelhante ao de Ailton Krenak (2020), o que ocorre é a produção de atritos, de fricção entre o carbono e o silício, gestando lapsos de vida sob forma de novas histórias, de novas fabul-ações.

Conclusão

As obras que compõem a série poemática que Augusto de Campos denominou de *tvgrama* dispõem, em nosso horizonte de análise, uma empreitada rumo à escrita multimodal, multimídia e intersemiótica sob signo da cisma. Nesta, o suporte material utilizado, as mídias e a própria escritura são problematizadas em vetor político, numa dialética que rarefaz o jogo de oposições a qual a modernização nos acostumou: a aproximação do autor do contexto *ciber* faz com que o seu corpo se integre à máquina. Consciente disso, Campos articula uma dimensão criativa em consonância com o conceito de hibridização, isto é, a apropriação que o poeta realiza das ferramentas tecnológicas se dá em juízo crítico: não há saudação dos territórios cibernéticos como possibilidade única de postura experimental na contemporaneidade, tampouco uma atitude de distanciamento desses espaços, mesmo compreendendo as políticas de dominação dos campos digitais.

É daí que o corpo do poeta adere ao paradigma ciborgue, na medida em que estabelece um enlace ético cuja escritura tem valor fundamental quando da rasura de um código único, pretensamente universal.

A escrita é, preeminentemente, a tecnologia dos ciborgues – superfícies gravadas do final do século XX. A política do ciborgue é a luta pela linguagem, é a luta contra a comunicação perfeita, contra o código único que traduz todo significado de forma perfeita – o dogma central do falocentrismo. É por isso que a política do ciborgue insiste no ruído (HARAWAY, 2009, p. 88).

Na esteira das discussões sobre o Antropoceno, em que a emergência, o mal-estar e o limite parecem escancarar as intervenções antrópicas no planeta Terra, a presença de um artista como Augusto de Campos na tecnocultura arregimenta uma intervenção perante a linguagem que herda a retórica criativa do modernismo (ampliação de repertório crítico/criativo, busca radical pela novidade da informação), mas que reinsere o "moderno" na ordem social, política e estética brasileira do tempo presente: o poeta apresenta-se imerso no espírito do tempo corrente, entre zaps e craps: "não há quem escape // oi galera".

Referências

AGUILAR, Gonzalo. *Por una ciencia del vestigio errático*. Buenos Aires: Grumo, 2010.

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

BARBOSA, Luciano. Tvgramas: da poesia e de suas máquinas nômades. *Revista Graphos*, Paraíba, v. 16, nº. 2, p. 99-112, 2014.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

CIRNE, Moacy. *Vanguarda: um projeto semiológico*. Petrópolis: Vozes, 1975.

CORREA, T. M. Uma leitura de "Greve": a vanguarda e o social. *Estudos Linguísticos* (São Paulo, 1978), *IS. I.*, v. 42, nº. 3, p. 1465-1476, 2016.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1999.

HARAWAY, Donna. Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes. *ClimaCom – Vulnerabilidade* [on-line], Campinas, ano 3, nº. 5, 2016.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. p. 33-118. In: TADEU, Thomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaios de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: ed. 34, 2009.

LATOUR, Bruno. Para distinguir amigos e inimigos no tempo do Antropoceno. *Revista de Antropologia, [S. l.]*, v. 57, nº. 1, p. 11-31, 2014.

LINO, Patricia. Augusto de Campos, as farpas virtuais e os cibercéus do futuro. *Santa Barbara Portuguese Studies*, Santa Barbara, v. 8, nº. 2, p. 94-120, jan. 2021.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (ed.), 2010

MENDONÇA, Julio. A cidade a contrapelo: cidade de Augusto de Campos em três versões e um poema de André Vallias. Santa Barbara: *Santa Barbara Portuguese Studies*, v. 8, nº. 2, p. 190-207.

NASCIMENTO, Evando. A antropofagia em questão. p. 331-361. In: de CASTRO, José; RUFFINELLI, Jorge (org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É realizações, 2011.

PERLOFF, Marjorie. "Porta sempre aberta. Para o dia de uma nova era": a "macintoxicação" de Augusto de Campos. *Revista Rosa*, São Paulo, v. 3, nº. 1, fev. 2021.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus Editora, 2003.

SANTAELLA, Lucia. A poética antecipatória de Augusto de Campos. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio C. (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. SANTOS, José. *Silêncio & negação na obra recente de Augusto de Campos*. 191 f. [Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura]. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2018.

SANTOS, T. Design e tipografia como elementos da expressividade da poesia de Augusto de Campos. *ARS (São Paulo), [S. l.]*, v. 18, nº. 40, p. 508-584, 2020.

VALLIAS, André. Poesia em contexto digital. *Revista Texto Digital*, Florianópolis, v. 2, nº. 1, p. 1-6, abr. 2006.

VIANNA, Raphael. Tornarmo-nos Terranos no Antropoceno: estamos atrasados? In: VI Reunião de antropologia da ciência e da tecnologia, 3, 2017, São Paulo. *Anais [...]* USP: Instituto de Estudos Brasileiros, 2017.

VIEIRA, Fábio. *Antirretórica do menos: a poesia pós-concreta de Augusto de Campos*. 188 f. [Tese de Doutorado em Literatura e Cultural]. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2013.

VIEIRA, M. H. B.; MIGOTTO, M. W. Animaverbivocovisualidade (AV3) e intermedialidade em Augusto de Campos: uma análise de seus tvgramas e proposição de um novo tvgrama. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 31, nº. 4, p. 84-104, ago. 2022.

VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

Rafael Ferreira de Aquino Passos

Mestrando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da UFRN, na linha de pesquisa poéticas da modernidade e da pós-modernidade. Áreas de interesse: teoria/crítica de literatura e de cinema.

Ben-Hur Bernard Pereira Costa

Doutor e mestre em Estudos da Mídia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Alagoas, e em Design de Interiores pelo Instituto Federal de Alagoas.

Endereço para correspondência

RAFAEL FERREIRA DE AQUINO PASSOS

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Avenida Senador Salgado Filho, s/n
Lagoa Nova, 59078-970
Natal, RN, Brasil

BEN-HUR BERNARD PEREIRA COSTA

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Avenida Senador Salgado Filho, s/n
Lagoa Nova, 59078-970
Natal, RN, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Mais H Consultoria Linguística e submetidos para validação dos autores antes da publicação.