

RAFAEL PASSOS

Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da UFRN e doutorando na área de Literatura, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB). E-mail: passos.rafael153@gmail.com

ISABELE DANTAS

Graduada em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) e técnica em Multimídia pelo IFRN, atua nas áreas de design gráfico, produção audiovisual e mídias digitais. Desenvolve projetos autorais voltados para narrativas que exploram memória, cultura, afetividade e nostalgia, com forte interesse por linguagens visuais sensíveis e evocativas.

BEN-HUR BERNARD

Doutor e mestre em Estudos da Mídia, com graduação em Comunicação Social e em Design de Interiores. Professor substituto nas Universidades Federais do Rio Grande do Norte e do Mato Grosso, no curso de Jornalismo.

ANTONIO DE SOUZA

Formado em História pela UFRN com foco na relação História e imagens, atualmente cursando Geografia na mesma instituição. Tem interesse na relação entre história e cinema.

AYRTON DE SOUZA

Mestrando em Literatura Comparada Pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPgEL/UFRN). E-mail: ayرتون.texto@gmail.com.

Poesia e tecnologia: uma leitura de dois poemas digitais de Augusto de Campos pela via do Antropoceno

Poetry and technology: a reading of two digital poems by Augusto de Campos through the lens of the Anthropocene

RESUMO

Neste artigo, investigamos criticamente duas versões de poemas de Augusto de Campos vertidos para a mídia digital: “coraçãocabeça” e “poema bomba”. As criações, publicadas no suporte livro em *Despoesia* (2016), foram adaptadas para a forma de *gif*, no caso do primeiro, e de vídeo, no caso do segundo. Tal operação criativa revela um projeto de adesão motivada à mídia digital que ocorre, na trajetória artística de Campos, desde os anos 1990, momento em que o poeta adquire o seu primeiro computador pessoal. Assim, articulamos o conceito de Antropoceno – enquanto acontecimento histórico-civilizacional (Mendes, 2022) –, como uma releitura analítica sobre os processos criativos e midiáticos do poeta, para discutir a interface poesia/tecnologia nesta poética, e a sua materialização enquanto performance de vanguarda.

Palavras-chave: Augusto de Campos; Antropoceno; Mídia digital.

ABSTRACT

*In this article, we critically examine two versions of poems by Augusto de Campos adapted for digital media: “coraçãocabeça” and “poema bomba.” These works, originally published in book format in *Despoesia* (2016), were transformed into a GIF (in the case of the first) and a video (in the case of the second). This creative operation reveals a deliberately motivated engagement with digital media, which has been present in Campos’s artistic trajectory since the 1990s, when the poet acquired his first personal computer. Thus, we articulate the concept of the Anthropocene – understood as a historical-civilizational event (Mendes, 2022) – as an analytical rereading of the poet’s creative and media-related processes, to discuss the poetry/technology interface in this poetics and its realization as a form of avant-garde performance.*

Keywords: Augusto de Campos; Anthropocene; Digital media.

INTRODUÇÃO

Pretende-se nestas páginas abordar o caso de Augusto de Campos em trânsito com a tecnologia digital – itinerário perseguido pelo poeta desde, pelo menos, os anos 1990 (Aguilar, 2005). O vanguardismo reclamado pelo poeta, ensaísta e tradutor paulistano é lido por nós enquanto operação criativa situada no mundo, sob ponto de vista ético e estético, horizonte que nos permite aproximar a sua incursão no suporte computador com a atual etapa geológica e ecológica da Terra, em que a intervenção humana parece marcar o planeta de modo irremediável – aqui, o Antropoceno se prostra enquanto acontecimento histórico-civilizacional, à maneira como definiu Ribeiro Mendes (2022) ao caracterizar a vida dupla do conceito quando do espraiamento deste para os campos da filosofia, da história e da literatura. Nessa esteira, Antropoceno é, por nós, aqui inserido como esquema analítico que possibilita uma releitura investigativa sobre o binômio poesia/tecnologia, articulado por Campos em algumas de suas produções. Daí a necessidade de vincular o corpo do artista em suas criações mediadas pelo contexto *ciber*, acentuando a dialética experiência-experimentação na performance artística do poeta na perspectiva defendida por nós, numa direção inversa à lógica racionalista que embalou o concretismo *stricto sensu*, notadamente no que Haroldo de Campos (2006) nomeou de *matemática da composição*.

Na obra de Augusto de Campos, a incorporação do meio digital opera, em termos ideológicos, pela via da apropriação crítica, ao passo que obedece a uma dinâmica informacional cuja plasmação carbono-silício obedece à ordenação que Santaella (2003), em livro intitulado *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*, classificou como corpo plugado: “são usuários que se movem no ciberespaço enquanto seus corpos ficam plugados no computador para a saída e entrada de fluxos de informação” (Santaella, 2003, p. 202).

Nesse sentido, a nossa reflexão dos dois poemas aqui discutidos (as versões digitais de “coraçãocabeça” e “poema bomba”) tensiona a mirada analítica acerca das criações, ampliando o escopo teórico-metodológico de investigação da crítica literária para um diálogo transversal com a semiótica de linhagem peirceana, a filosofia e a teoria da comunicação, no intuito de lançar as criações para as paragens do contexto – para tal realização, centramos a nossa atenção, inclusive, ao biografismo, atentado para a operação de reflexão/refração da vida nas composições. Dada operação crítica ampara, pois, alguns conceitos da teoria dos signos com as discussões em torno do problema aqui explicitado (a disposição poema/Antropoceno a partir da incursão digital de Augusto de Campos), de maneira a efetivar uma aplicação motivada deste arranjo teórico:

“[...] por ser uma teoria muito abstrata, a semiótica só nos permite mapear o campo das linguagens nos vários aspectos gerais que as constituem. Devida a essa generalidade, para uma análise mais afinada, a aplicação semiótica reclama pelo diálogo com teorias mais específicas dos processos de signos que estão sendo examinados (Santaella, 2002, p. 6).

A análise poemática, nesse sentido, vai à rua. O corpo de Campos se queda amalgamado nos signos estéticos, e é a partir dessa relação que ocorre o trânsito com a tecnocultura (Virilio, 1999).

POEMA E COMPUTADOR: UMA TRAMA NA TECNOCULTURA

Atualização, re-construção, o novo, de novo: *update*. Seja lá qual for a denominação utilizada, o ímpeto corrente na trajetória de Campos em matéria de experimentação nos suportes contemporâneos em virtude da investigação formal constitui uma performance na qual o poeta atua sobre a linguagem em função do horizonte experimental. No caso dos dois poemas estudados aqui, as variadas versões das obras miram a materialidade do signo, o seu valor de coisa, isto é, o artista da linguagem almeja a condição de ícone das informações estéticas postas nas criações, em contornos radicais. Ícone, na acepção tomada por nós a partir do diálogo com o trabalho do lógico-matemático e semiótico Charles Sanders Peirce, representa um signo cuja disposição em relação ao seu objeto ocorre por semelhança. No caso dos poemas discutidos neste trabalho, o ícone impõe-se como imagem – o processo de iconicidade envolve, então, a ideia de signos de “qualidades simples”, nos termos de Peirce (2008, p. 64).

Um *Ícone* é um Representâmen cuja Qualidade Representativa é uma sua Primeiridade como Primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem *qua* coisa o torna apto a ser um representâmen. Assim, qualquer coisa é capaz de ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe. [...] um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser. Se o que se quer é um substantivo, um representâmen icônico pode ser denominado de *hipoícone*. Qualquer imagem material, como uma pintura, é grandemente convencional em seu modo de representação, porém em si mesma, sem legenda ou rótulo, pode ser denominado de *hipoícone*.

Os hipoícones, *grosso modo*, podem ser divididos de acordo com o modo de Primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são *imagens* (Peirce, 2008, p. 64, grifos do autor).

A qualidade de Primeiridade do signo refere-se ao seu caráter de originalidade, quer dizer, “Seria algo *que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa* dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão” (Peirce, 2008, p. 24, grifos do autor). Em termos gerais, corresponde àquilo que está à margem de uma codificação anterior ao momento de sua materialização. Trata-se, então, de uma categoria afeita ao que é novidade.

Além do caráter substancialmente contingencial das criações quando de suas versões adaptadas para o contexto digital – em *gif* (no caso de “coraçãocabeça”) e em vídeo (no caso de

“poema bomba”) –, a interface de Augusto de Campos com o ambiente digital condiciona o corpo do artista ao jogo de forças característico da tecnocultura, expresso na natureza *extrema* – da ciência, da publicidade, da produção de arte, da vigilância óptica (ou televigilância) entre nações e indivíduos destas etc. – do referido ambiente, que ganha correspondência na passagem da cibernética para a massificação da cultura *tecno*, de acordo com Virilio (1999, p. 11):

“Ciência do extremo”, aquela que assume o risco incalculável do desaparecimento de toda ciência. Fenômeno trágico de um conhecimento que de repente se tornou CIBERNÉTICA, essa tecnociência se torna então, enquanto tecnocultura de massa, agente não mais da aceleração da História, como outrora, mas de vertigem da *aceleração da realidade*, e isso em detrimento de toda verossimilhança.

Nesse sentido, a intervenção operada pelo corpo de Campos, quando da conectividade em nível plugado, expressa-se no âmbito da “ecologia do sensível”, segundo terminologia do próprio Paul Virilio (1999), no sentido de que ocorre o reposicionamento da interação obra-leitor no contexto da cultura eletrônica nas vias da re-sensibilização, em que os signos estéticos são motivados em duas direções: a primeira, concernente ao aspecto material, contingente da própria linguagem poética, em suas propriedades estéticas, morfológicas e sintáticas; a segunda, diz respeito ao contato do poema com os ventos da história – aspecto inescapável da poética de Augusto de Campos, na concepção levada a cabo por nós no transcórre destas linhas. O poeta adapta as suas obras para a linguagem computacional, portanto, justamente para resistir artisticamente ao declínio da ecologia do sensível.

Assim, com a progressiva DIGITALIZAÇÃO das informações audiovisuais, táteis e olfativas, indo de par com o declínio das sensações imediatas, a *semelhança analógica* do próximo, do comparável, cederia lugar à *verossimilhança digital* do longe, de todos os longes, poluindo assim, de forma definitiva, a ecologia do sensível (Virilio, 1999, p. 111).

A versão em *gif* de “coraçãocabeça” (ver imagens 1 e 2), disponível para visualização no site do autor, apresenta para o leitor as informações antes expostas de forma estática no livro *Despoesia* (2016) em dois tomos intercambiáveis, sugerindo a movimentação dos itens verbais, bem como a sensação de pulsação do poema. A animação promovida pelo *gif* materializa ou iconiza, pois, a palpitação do coração ao bombear sangue para o corpo humano. Nesse sentido, as palavras que intitulam a obra, além de servirem expressivamente enquanto ícone, indiciam um movimento interno ao poema: a relação entre ação e pensamento, razão e emoção, subjetivo e substantivo, retórica e antirretórica.



FIGURA 1: frame da versão em gif de "coraçãocabeça"

Fonte: site do autor. Endereço eletrônico: <https://www.augustodecampos.com.br/poemas.html>.



FIGURA 2: frame da versão em gif de "coraçãocabeça"

Fonte: site do autor. Endereço eletrônico: <https://www.augustodecampos.com.br/poemas.html>.



Além disso, a versão computadorizada da criação prostra-se num arranjo de cores diferente do poema materializado em livro. Na animação, o fundo em vermelho se mantém, ao passo que as palavras e os parênteses dispõem-se na cor amarela, resultando num arranjo de cores análogas, dado que estão próximas no círculo cromático. Em que pese à utilização da cor no suporte computacional, percebemos um aspecto notável de diferenciação do poema animado com o seu análogo publicado em livro. Dispositivos como televisões, projetores, celulares, tablets, e monitores de computador são conhecidos por serem dispositivos emissivos (equipamentos que emitem luz própria) e utilizam, portanto, o sistema de cores aditivas. Isto é, nestes suportes as cores são

obtidas a partir da adição de luz sobre três cores primárias: vermelho, verde e azul. As demais colorações são alcançadas em virtude da mistura das cores primárias em diferentes intensidades.

Sendo assim, a leitura a respeito do emprego das cores no poema computadorizado reforça visualmente a amálgama ou a integração absoluta entre o princípio temático germinal do poema, quer dizer, o problema em torno do duplo coração/cabeça. Na mesma medida que o vermelho, no sistema de cores aditivas, participa da criação do amarelo (trata-se da combinação do vermelho com o verde), sugere-se nesta disposição um vínculo inextricável entre as dimensões passionais e racionais na obra. Ao contrário do poema no papel, cuja disposição colorística se dá em termos complementares (o que implica funções expressivas outras), aqui a relação se dá nos termos da proximidade, do avizinhamo quando se pensa na disposição de tais cores no círculo cromático.

Em *Cibertextos e hipertextos: a literatura na era digital*, Verônica Kobs (2017) defende que a re-contextualização de “coraçãocabeça” para o meio digital constitui um exemplar de *poesia migrante*, conceito cunhado por Jorge Luiz Antonio (2016, p. 14, grifo do autor) para amparar criações correspondentes a poemas visuais que já possuem, em si mesmas, uma espécie de “vocação digital”:

Poesia migrante - [...]. São procedimentos que têm por objetivo fazer uma releitura, no meio digital, da poesia visual (bi e tridimensional), da poesia concreta e grande parte das poesias modernistas (vanguardas), principalmente, aproveitando uma certa “vocação” digital, ou seja, aqueles fazeres poéticos que já renunciavam o uso das tecnologias.

Ainda segundo a leitura de Kobs (2017, p. 157), a relação razão/emoção no poema expressa-se de forma assimétrica em função da movimentação dos termos, na medida em que a pulsação provocada pelo intercâmbio dos dois frames da obra geraria algo como uma exacerbação da emoção (coração) sobre a razão (cabeça).

Já no caso de “coraçãocabeça” (1980), o cibertexto distancia-se de sua versão impressa, pois ganha movimento que tenta imitar as batidas do coração. Por essa razão, pode-se considerar que o texto foi recriado, beneficiando-se dos recursos próprios do suporte eletrônico, os quais, por sua vez, acabaram por enfatizar o significado do poema. [...] Pela análise das imagens, percebem-se o extravasamento de sentimentos e a consequente predominância da emoção sobre a razão. Além disso, o uso dos parênteses, elementos que já apareciam na versão impressa do texto, é responsável pela fragmentação dos versos e das palavras e isso foi potencializado, no cibertexto, pelo movimento das letras e sílabas, que parecem pulsar na tela, e pela rápida alternância dos dois versos.

O panorama da poesia em contexto digital decorrente da utilização pelos artistas das ferramentas dos suportes tecnológicos promove “em um sentido amplo, um novo tipo de arte, com outra gramática, adaptada às inovações tecnológicas. O resultado disso é a conscientização de que o leitor, o escritor e também a própria literatura estão redimensionados” (Kobs, 2017, p. 156). Na

mesma direção, Antonio Risério (1998, p. 5), em *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, argumenta que a produção de arte mediada pelos suportes contemporâneos atua na subversão das formas estéticas: “subvertendo em profundidade a dimensão simbólica da existência, a criação tecnológica vai subverter, de modo igualmente profundo, as formas estéticas”.

Ainda segundo a perspectiva de Risério, os meios tecnológicos reposicionam a literatura – antes confinada ao espaço do livro – no meio citadino, de maneira a integrar a produção artística aos movimentos e influxos da urbe.

Só em tempos históricos é que se recolhera ao espaço da página. Mas agora, em princípios do século 20, retornava vistosa ao ambiente tumultuado do espaço público. O capitalismo industrial arrancava as letras de seu longo repouso, arrastando-as para o movimento das vias citadinas (Risério, 1998, p. 65).

A instância citadina, ou cosmopolita, do poema situado em contexto eletrônico paraleliza com o ímpeto de Campos de produzir materiais estéticos plasmados ao mundo de hoje – o que não quer dizer aceitá-lo passivamente. Ao empregar não só a ferramentaria técnica do suporte computacional para modular criativamente seus poemas, mas criar perfis em mídias sociais para publicar e publicizar algumas de suas composições inéditas, por exemplo, o poeta exhibe uma performance sintonizada com o tempo presente. Nesse sentido, os horizontes do livro como receptáculo único da obra de arte literária são postos em questão em face das novas formas de escritura.

As novas escritas, os novos suportes, colocam em tela de discussão, evidentemente, a questão do livro. Não poderia ser diferente. O livro é o receptáculo por excelência da uniformidade alfabética, do modelo escritural linear. O simples fato dos poetas se aventurarem por outros caminhos escriturais, por modalidades extralíneas de inscrição textual, já aponta, pelo menos idealmente, para uma outra direção. É certo que esses textos intersemióticos podem ser enfeixados em livro, e às vezes com ótimo resultado. Mas há momentos em que eles parecem não se conter nos limites da página, como se quisessem se desprender daquele espaço geográfico fechado, estático, para se mover numa tela ou se projetar tridimensionalmente no espaço físico real. A linguagem quer se libertar da quadratura, do enquadramento gráfico, em suma (Risério, 1998, p. 106).

Expediente semelhante é realizado na versão computadorizada de “poema bomba” (ver imagens 3, 4, 5 e 6. Nelas, são apresentadas uma amostragem dos fotogramas correspondentes aos segundos iniciais do vídeo. Os frames estão sequencialmente organizados da esquerda para a direita, de cima para baixo), que trabalha, em sua concepção geral, a mesma tendência de materialização de uma imagem a partir da semelhança com um objeto concreto. Para tal, Campos se vale de artifícios multimidiáticos: o poema, que pode ser visualizado no site do *Observatório da Literatura Digital Brasileira*^[1], apresenta-se para o leitor como um vídeo de vinte e cinco segundos. Nele, o fundo vermelho estático é sobreposto às letras em espiral que atacam a tela e o olhar da mente receptora. Em interação com o efeito visual, a partir do terceiro segundo do

vídeo o artifício da voz é utilizado para grifar os dois vocábulos que intitulam a obra, marcando, inclusive, o espelhamento das palavras poema/bomba via som. Em *off*, o próprio Augusto de Campos e o seu filho, o músico Cid Campos, pronuncia repetidas vezes os dois substantivos, ao passo que no segundo 0:24 a palavra “bomba” é enunciada de forma distendida – os fonemas representados pelas sílabas “bom” (/bõ/) e “ba” (/bæ/) são alongados –, sinalizando para uma espécie de interlúdio do poema, isto é, para uma passagem para a trama final: a explosão da bomba poética, expressa nas cores vermelho e amarelo piscando de modo intercalado no transcorrer do fonema /bæ/.

Outro elemento que paraleliza com as vozes repercutidas na criação é o emprego de alguns efeitos sonoros utilizados, compostos pelo Cid, a partir dos quatro segundos do vídeo, atribuindo à criação um certo estado de tensão, de anúnciação, de preâmbulo para a explosão sígnica concretizada pelo movimento das letras no decorrer da animação.

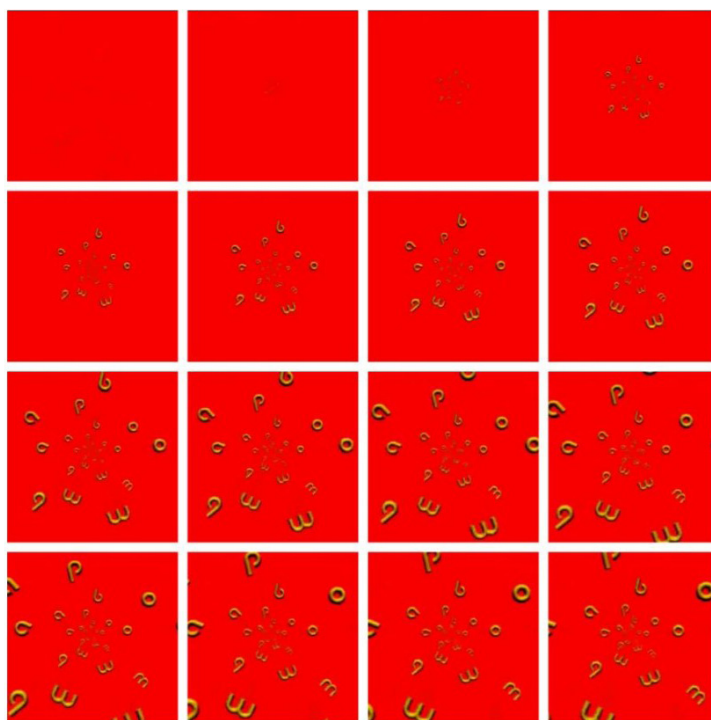


FIGURA 3: fotogramas de “poema bomba”
Fonte: site do *Observatório da Literatura Digital Brasileira*.

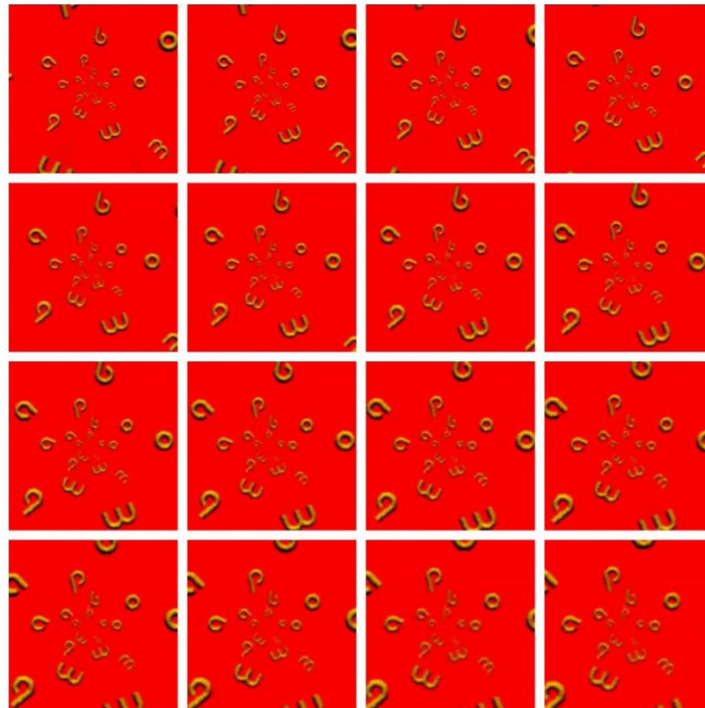


FIGURA 4: fotogramas de “poema bomba”
Fonte: site do *Observatório da Literatura Digital Brasileira*.

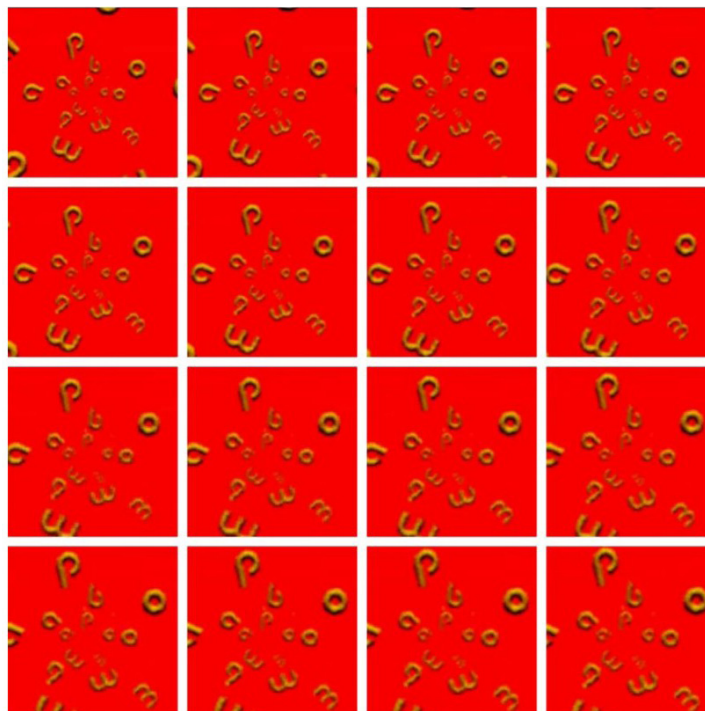


FIGURA 5: fotogramas de “poema bomba”
Fonte: site do *Observatório da Literatura Digital Brasileira*.

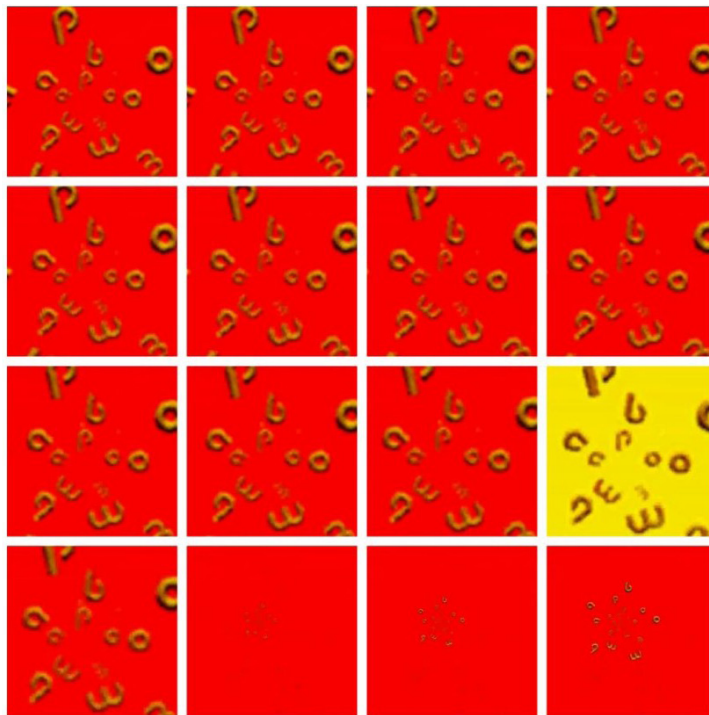


FIGURA 6: Fotogramas de "poema bomba"
 Fonte: site do *Observatório da Literatura Digital Brasileira*.



O efetivo candente induzido pelo processo de iconização dos signos verbais em estilhaços da bomba ganha outros contornos quando percebemos que o ataque visual das letras diante do leitor ocorre de modo repetido. O vai-e-vem do extrato verbal da criação ocorre na tela por quatro vezes, sugerindo certo movimento cíclico em torno do fenômeno da explosão – seja da linguagem poética, sob forma da apreensão de novos rumos no que diz respeito à investigação formal, seja na linha de leitura segundo a qual o poema compatibiliza com as diversas catástrofes promovidas pelo ser humano contra a Terra e, portanto, contra si mesmo. A obra, nesse prisma de reflexão, corresponde a uma trama retórica e política circular. A natureza arredondada do tipo Bauhaus reforça esse horizonte de análise, na medida em que a expressividade da tipografia traz à tona, no plano formal, o elemento objetivo de esfacelamento representado pelo conteúdo referencial

da produção: a própria poesia, e o mundo em que esta habita contemporaneamente (evidenciado pelo espelhamento das palavras “poema” e “bomba” pelas vias da imagem e do som): os signos se confundem precisamente porque a disposição material das letras na tela, desenhadas em contorno abaulado, tencionam o trânsito entre os caracteres, além da carga de significado flamejante que o vermelho, pano de fundo da obra, atribui ao poema. O poema se concretiza como bomba a partir da fissão dos elementos particulares do primeiro. Ao tomarmos o elemento germinal da criação como a fratura do item semântico e estético localizado no centro da tela – a formação em círculo da palavra “poema” sem serifa nos tipos, possibilitando a formulação do seguinte anagrama em virtude da utilização criativa dos termos no espaço: **bomBa** –, temos como ímpeto criador originário a tensão promovida pelo item “poema” nas arestas da abertura plástica, cinética e audiovisual da “bomba”. A criatura criada é desestabilizada ao sabor da contingência – dos eventos intra e extraestéticos, na leitura esboçada nestas linhas. É, pois, dentro do fenômeno poético que a expansão molecular da bomba ocorre e se espraia para a dimensão do contexto.

A exposição não-hierarquizada dos signos estéticos faz com que os elementos verbais atuem juntos com os níveis gráficos e sonoros, contribuindo para um contato com o leitor numa relação multimídia na qual a informação estética se põe diante da recepção de maneira integrada, num processo que atualiza a obra para o meio cibernético.

Se, em matéria de contornos sígnicos, é a “semiótica material do fogo [que] está em jogo em nossos tempos” (Haraway, 2023, p. 83, grifo nosso), Campos fornece interessantes figurações estéticas para que possamos vislumbrar, via linguagem, um lugar na trama mundializada da informatização, das discontinuidades, da afasia, da(s) crise(s), na medida em que a sua poesia aponta para os influxos do tempo presente: “le poème est la seule bombe”, prenuncia o poeta, dialogando com Stéphane Mallarmé, o seu *poema bomba* (1987) na versão publicada em livro em *Despoesia* (2016), isto é, a candência que atravessa a história humana (ancestral e atual, naturalmente, mas referimo-nos à época atual neste caso) desse curto século XX, à maneira como desenvolve o historiador britânico Eric Hobsbawm (1995), e o começo deste século XXI – cujo ícone das chamas encontra-se nas guerras mundiais, que originou o epíteto acerca do século XX, a *Era da Catástrofe* (Hobsbawm, 1995): os bombardeamentos atômicos de Hiroshima e Nagasaki em 1945, as guerras da Coreia e do Vietnã, além dos golpes militares em diversos países da porção Sul do mundo tornaram este período maciçamente devastador, em termos humanos e materiais, dada a natureza industrial de escala dos confrontos.

O monstro da guerra total do século XX não nasceu já do seu tamanho. Contudo, de 1914 em diante, as guerras foram inquestionavelmente guerras de massa. Mesmo na Primeira Guerra Mundial, a Grã-Bretanha mobilizou 12,5% de seus homens para as Forças Armadas, a Alemanha 15,4%, e a França quase 17%. Na Segunda Guerra Mundial, a porcentagem de força humana total que foi para as Forças Armadas esteve muito geralmente nas vizinhanças de 20%

(Milward, 1979, p. 216). [...] as guerras do século XX foram guerras de massa, no sentido de que usaram, e destruíram, quantidades até então inconcebíveis de produtos durante a luta. Daí a expressão alemã *Materialschlacht* para descrever as batalhas ocidentais de 1914-8 – batalha de materiais (Hobsbawm, 1995, p. 42).

Aliado a isso, outro vestígio humano da barbárie, em que consta também o fogo de onde deriva o signo do Antropoceno, encontra-se na chamada crise climática, naquilo que Davi Kopenawa (2015, p. 383-384) descreve precisamente apenas como esquecimento: “Minha intenção era dizer a eles [os brancos] o quanto, apesar de seu engenho para fabricar mercadorias, o pensamento de seus grandes homens está cheio de esquecimento. Se assim não fosse, por que iriam querer destruir a floresta e nos maltratar desse jeito?”. Centrando-se no caso particular do Brasil, há fogo, em volume significativo, em todos os biomas do território^[2], focalizado sobretudo na Amazônia (36,8% do total de focos de queimada) e no Cerrado (37,6% do total), segundo dados do Programa Queimadas, do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE).

É nessa direção, pois, que avistamos o caráter polissêmico do conceito presente no título deste artigo quando da leitura dos poemas: à margem da leitura segundo a qual o Antropoceno compreende apenas ao registro de mais uma idade geológica da Terra, entendemo-lo enquanto acontecimento histórico-civilizacional responsável por reorganizar e redefinir a condição humana. Tal perspectiva afina-se com a variante cultural da vida dupla do conceito, assim exposto por Mendes (2022, p. 84-85):

Por conseguinte, talvez seja preferível dizer, como o fez Helmuth Trischler, que desde essa altura o Antropoceno passou a ter uma “vida dupla”, ora científica – a do Antropoceno geológico –, ora cultural – a do Antropoceno histórico-civilizacional. [...] Mantendo uma característica divisão do trabalho, as Ciências Sociais têm indagado sobre os fatores causais, as forças e instituições socioculturais, assim como as consequências sociais, políticas, económicas e culturais desse Acontecimento histórico-civilizacional, ao passo que as Humanidades, em particular a História, a Filosofia e a Literatura, têm inquirido sobre de que maneira ele afeta e reorganiza os nossos modos de experienciar, pensar, agir e imaginar, isto é, como redefine a condição humana.

Nas veredas da produção poética, é na esfera da inscrição sígnica que Campos mira o horizonte antropocênico. A sacada de sintonizar a tradição modernista, sob forma da fonte Bauhaus, no caso da versão animada de *poema bomba*, com o suporte eletrônico no centro da bomba/poema, dada a equiparação destes via correspondência tipográfica (na obra, devido a forma dos tipos, as letras “p” e “b” e “m” e “b”, por exemplo, ficam espelhadas, sugerindo a equivalência entre o potencial explosivo da bomba e da linguagem. Assim sendo, a política antropocênica imiscuída na obra de Augusto de Campos em nossa perspectiva de análise destas criações roga contra o código único e universal. Trata-se de utilizar a linguagem como objeto de disputa, o que arregimenta o projeto experimental de Campos) finda num processo de atualização desta vertente teórico-crítica, e não numa saudação nostálgica.

■ O PROBLEMA DA RECEPÇÃO

Sobre o lugar da recepção nesse tipo de produção, a professora Regina de Souza Gomes (2015), em *O enunciatório em poesias digitais*, elabora que, de modo geral, o leitor digital é um ansioso, dado que encontra-se envolvido em várias tarefas ao mesmo tempo quando da navegação online: “é preciso compreender como característico do modo de ler na internet a dispersão e o envolvimento simultâneo do leitor em muitas tarefas (verificação de *e-mails*, participação em bate-papos, *Facebook*, além de variados *pop-ups* que irrompem na tela)” (Gomes, 2015, p. 345-346). Assim sendo, há duas posições a serem tomadas nas poéticas situadas em contexto tecno: a de propor uma pausa para fruição estética, tensionando a natureza constituinte da rede de hiper-aceleração e de estímulo sensorial constante, portanto, ao passo que a segunda posição emprega criativamente os recursos de interatividade e de multimídiação da criação para amplificar a “participação somática” do leitor. Gomes (2015, p. 346) descreve estas duas perspectivas diante da criação poética em contexto eletrônico da seguinte maneira:

Desta forma, as poesias digitais fazem face a essa dispersão e aceleração por meio de estratégias para deter a atenção do leitor: ou obrigam a uma parada e uma concentração da atenção ou amplificam a participação somática. Em relação à primeira estratégia, há um desenrolar lento do texto audiovisual, sem possibilidade de interrupção. Não há, no enunciado, qualquer meio de interromper o desencadeamento do texto ou recomeçar de algum ponto específico escolhido pelo leitor, fazendo com que qualquer distração obrigue o recomeço iterativo do texto. Na segunda estratégia, o enunciador inclui no enunciado gatilhos que obriguem o leitor a clicar, arrastar, mover elementos para que a poesia chegue a seu termo, tenha continuidade ou se transforme. A ação do enunciatório possibilita que o poema se realize, se materialize e possa ser experimentado, envolvendo, assim, o leitor.

Na versão mediada pelo suporte computador, “poema bomba” está expresso de modo a incorporar a natureza multimídia da máquina, dado que há a articulação vídeo + som na constituição da criação, de modo a atizar a sensibilidade leitora para uma modalidade de interação. No entanto, o emprego dos referidos recursos audiovisuais não está condicionado apenas a uma intervenção na cultura digital em consonância com o ideário de envolvimento do leitor diante da obra. O que o poeta realiza compreende a um efetivo próprio do horizonte experimental em arte, correspondente à utilização motivada da tecnologia em vista das possibilidades variadas de expressão que as ferramentas computacionais proporcionam, como aponta Vieira (2018, p. 10) em *Augusto de Campos: notas sobre poemas digitais do livro outro*.

Neste sentido, as vanguardas e as neovanguardas prepararam o campo do fazer artístico para o salto quântico da cibercultura, ampliaram as possibilidades de modelização inter(intra)códigos. Não se trata de maquiolatria, tecnolatria ou cienciolatria, antes o desejo de colocar a técnica a serviço da criação poética.

Os recursos cinéticos e audiovisuais na obra organizam-se, pois, em torno de uma operação ética/estética cujo referente é o de resistência (ao utilitarismo comercial reinante na rede, ao centralismo do código único de universal), como argumenta o mesmo Vieira (2013, p. 11-12) ao contextualizar a aventura eletrônica de Augusto de Campos:

Quando o poeta se apropria criativamente da tecnologia está fazendo um gesto de generosidade. Sequestra a tecnologia usada pelas agências de publicidades privadas e estatais para criar um antianúncio, uma contracomunicação, um *Koan* digital. É uma libertação ainda que simbólica, pois a influência no sistema de comunicação e controle é imperceptível. Esse estado de devoração e subversão não estão concluídos em sua poesia: Augusto exhibe juventude.

A tensão que o poema traduz em contornos semióticos serve também como metonímia da intervenção do autor no contexto digital, que envolve uma atitude de metalinguagem com relação à rede, na medida em que ele se apropria dos artifícios da tecnologia num sentido inverso à lógica de aceleração e de instantaneidade ao propor retoricamente a primazia da poesia em face da virtualização – conceito lido a partir de Virilio (1999, p. 21): “Finalmente, essa VISUALIZAÇÃO generalizada é o aspecto marcante daquilo que atualmente recebe o nome de VIRTUALIZAÇÃO” – que a tecnocultura promove.

Nesse sentido, ao aproximar sonora e visualmente as palavras “poema” e “bomba” tendo em vista o processo de iconização, o poeta sugere uma retórica segundo a qual o poema possibilita determinadas explosões no sistema nervoso do meio em que está inserido (seja o livro, no caso do poema publicado em *Despoesia*, ou a tela de um dispositivo eletrônico, no caso do vídeo). A atitude de inconformidade diante do *medium*, comum aos poemas digitais de Campos, revela uma postura de emprego estratégico do suporte eletrônico justamente para problematizá-lo, como devidamente explicita o artista e pesquisador Fabio Oliveira Nunes (2016, p. 62) em sua abordagem acerca da utilização da tecnologia pelos artistas na contemporaneidade:

Percebe-se que a tecnologia, portanto, não é só vista como um suporte para a criação de imagens; os artistas tendem a entendê-la como parte de um discurso essencialmente estratégico: usar da própria tecnologia para problematizá-la, fazer da própria experiência tecnológica ou daquilo que determinadas tecnologias representam, objeto de reflexão. Nesse caminho, as instâncias sociais que acontecem pelos meios, como as identidades pessoais ou as práticas de consumo, não são dissociáveis da própria tecnologia. Tudo está conectado como ecossistemas paralelos.

■ A RETÓRICA DA ADVERTÊNCIA: O ENLACE POEMA/ANTROPOCENO

Vale destacar, ademais, que a disposição das cores em “poema bomba” cambia entre o vermelho e o amarelo. Por se tratar de uma versão digitalizada e, portanto, obedecer ao sistema de cores aditivas, o vermelho, disposto como informação visual sobre a qual a camada verbal é exposta, expressa-se como cor primária, ao passo que o amarelo é uma cor secundária, posto que deriva da combinação entre o vermelho e o verde. Conforme a paleta colorística utilizada e a disposição dos signos estéticos na obra, pode-se supor que o poema apresenta uma mensagem retórica e estética de urgência ou de advertência. Segundo as normas de sinalização ISO (Organização Internacional de Normalização) 3864, que definem a padronização internacional de como símbolos e cores devem ser usados em termos de sinalização de segurança, as cores vermelho e amarelo são postas como indicativos de risco potencial, de emergência, de advertência ou de perigo.

Seguindo o padrão conformado pela organização, então, tem-se que o arranjo de cores estruturado no poema insinua um risco iminente. Tal indício reforça a inserção crítica que sustentamos neste trabalho no que diz respeito à trama poema/antropoceno quando da análise da parcela de poemas mediados por tecnologias eletrônicas na obra de Campos. A urgência – ou as “intensas urgências sistêmicas”, nos termos da professora Donna Haraway (2023, p. 185) – que marca o período nomeado de Antropoceno encontra-se plasmado ao conteúdo formal e temático do poema: a bomba/poema lança mão da linguagem literária para anunciar uma mensagem retórica e estética de advertência. A criação figura enquanto sinalização para eventos que saem do âmbito do poema – processo que está expresso materialmente no *zoom-in* que faz com que as letras da obra saiam das dimensões da tela de visualização. O enlace com a cultura é sugerido pela via da linguagem: o poema é a única bomba, daí o encontro do vídeo com a máxima de Sartre relida por Mallarmé e posicionada como citação de epígrafe na versão em livro da criação, excerto comentado anteriormente neste trabalho.

Dessa sorte, sustentamos que a criação poética de Campos paraleliza literatura e sociedade, mas não em contornos didatizantes, numa pretensão ingênua de intervenção concreta na realidade via poesia: a motivação política do objeto criado parece evidenciar um processo de isomorfia do corpo do poeta com a máquina, que resulta em sinalizações poéticas acerca do meio digital e do contexto político-social-ecológico vigente a partir da tecnocultura: “No momento da invenção com mídias eletrônicas, a sinergia entre o homem e a máquina se manifesta através do diálogo estabelecido entre a subjetividade do criador e as possibilidades de realização com o meio escolhido” (Tosin, 2011, p. 45). Assim, a obra figura como elemento indiciador de uma realidade por vir, ao passo que o artista situa-se como uma figura subalterna à rede. A centralidade do

humano parece ser deslocada, como contextualiza Natália Nascimento e Melo (2023, p. 270) ao comentar o cenário de exposições artísticas que interfaceam arte e ciência sob amparo do horizonte do Antropoceno:

As criações tecnológicas parecem retirar o humano de um lugar de superioridade, demonstrando a sua incapacidade de subjugar todos os elementos com os quais convive: “O ser humano é apenas um elemento entre outros em uma rede ampla, pelo quê precisamos repensar e renegociar nosso universo relacional e reconsiderar o papel da arte nessa nova paisagem mental.” (Ibidem). Os artistas viveriam esta tecnosfera como um segundo ecossistema, colocando motores de busca e células vivas, minerais e obras de arte no mesmo nível de utilidade - “o que mais importa para eles não são mais as coisas, mas os circuitos que as distribuem e conectam” (Ibidem).

Em que pese o valor de *anúnciação de advertência* que vinculamos ao “poema bomba” no contexto deste ecossistema anunciado por Melo (2023), percebemos a partir dos elementos materiais da criação – cor, som, movimento, tipografia – uma correspondência entre a produção criativa e o cenário de alerta em que a Terra se encontra neste período, cujo epíteto Antropoceno denuncia: a bomba se queda como referente de um mundo por vir, cuja síntese é a catástrofe climática, ecológica e política. O referente com o qual a criação trabalha na leitura aqui desenvolvida parece, pois, sintetizar o momento de urgência compatível com esta era ou período no qual as mudanças perpetradas no globo terrestre são definidas por um pequeno grupo de seres humanos (definidos em face da agência industrial, militar e política hegemônica), como especifica Haraway (2023, p. 67):

Estes tempos chamados de Antropoceno são tempos de urgência para todas as espécies, inclusive a humana. São tempos de morte e extinção em massa, de desastres sucessivos, cujas especificidades imprevisíveis têm sido entendidas insensatamente como a própria incognoscibilidade. São tempos de recusa: recusa de saber e de cultivar a capacidade de responsabilidade, recusa de estar presente diante da catástrofe que se precipita no tempo, desviando o olhar de maneira inaudita.

O mundo sonhado pela subjetividade moderna, cujo regime revela-se na desarticulação e na hierarquização fremente do mundo natural diante do mundo da cultura, do intelecto com o corpo, da máquina com o ser humano, são devidamente questionados nos dois poemas aqui refletidos, seja sob forma de convergência da catástrofe com os dados materiais da bomba poética ou na imbricação não-hierárquica (em uma só linha contínua e horizontal) entre coração/cabeça na pulsação promovida pelo *gif*. Na utilização da tecnologia para a realização destes, o poeta reafirma o emprego da eletrônica não como apologia das ferramentas provindas deste universo, mas à maneira como deliberou Guattari (1990, p. 15, grifo nosso) ao estabelecer modos de intervenção micropolíticas no momento histórico atual que envolvam os “dispositivos de produção de subjetividade”:

Em todas as escalas individuais e coletivas, naquilo que concerne tanto à vida cotidiana quanto à reinvenção da democracia – no registro do urbanismo, da criação artística, do esporte etc. – trata-se, a cada vez, de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização individual e/ou coletiva, ao invés de ir no sentido de uma usinagem pela mídia, sinônimo de desolação e desespero. [...] uma criação artística libertada do sistema de mercado, de uma pedagogia capaz de inventar seus mediadores sociais etc. Tal problemática, no fim das contas, é a da produção de existência humana em novos contextos históricos.

Em traçado objetivo, a postura artística de Campos na rede ataca a paragem semiótica de elaboração de subjetividade, que desenvolvemos aqui sob conceito da tecnocultura, responsável por ossificar e padronizar determinados modelos comportamentais (Guattari, 1990). O empreendimento crítico-criativo se impõe, então, como elaboração de um outro, acentuando o caráter de aspereza da alteridade. A poesia, nesse sentido, é *outridade*, para lembrarmos do neologismo cunhado por Octavio Paz (1990).

CONCLUSÃO

A mirada acerca dos dois poemas comentados no decurso deste artigo manifesta um diagnóstico na produção de Campos mediada pela tecnologia digital: o compromisso com o tempo presente – e as questões políticas, sociais e ecológicas deste –, bem como o acirramento das fronteiras entre ética e estética numa produção que elege o experimental como plataforma de atuação expressiva. A vanguarda se impõe no plano do texto e do extratexto, motivação que torna válida a interseção dos objetos estéticos aqui discutidos com as malhas do contexto.

Assim sendo, a leitura das obras pela via do Antropoceno finda por contribuir para os estudos acerca da fatia das criações de Augusto de Campos elaboradas no âmbito da tecnocultura, no sentido de ampliar as análises da produção do artista para enfoques cujo direcionamento crítico recusa o unidirecionamento desta poética para a compatibilidade com o concretismo brasileiro, movimento cujo encerramento de seu ciclo histórico ocorreu no final dos anos 1950. Trata-se, portanto, de afirmar o pós-concretismo e, com isso, inaugurar as novas possibilidades teóricas advindas desta etapa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, pp. 133-136.

GOMES, Regina Souza. O enunciatário em poesias digitais. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 13, n. 2, p. 343-369, 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/8017/5766>. Acesso em: 3 jun. 2025.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus, 1990.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o curto século XX*. Tradução de Marcus Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOBS, V. D. Cibertextos e hipertextos: a literatura na era digital. *Cadernos de Letras da UFF*, v. 27, n. 54, p. 153-170, 30 jun. 2017.

KOPENAWA, Davi. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MELO, Natália Nascimento e. Exposições do antropoceno no sul global: diálogos entre arte e ciência. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 260–285, 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8670582. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670582>. Acesso em: 4 jul. 2025.

NUNES, Fábio Oliveira. *Mentira de artista: arte (e tecnologia) que nos engana para repensarmos o mundo*. São Paulo: Cosmogonias Elétricas, 2016.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RIBEIRO MENDES, J. Antropoceno: um polissema a ser feito. *Anthropocena. Revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica*, [S. l.], v. 3, 2022. DOI: 10.21814/anthropocena.4129. Disponível em: <https://revistas.uminho.pt/index.php/anthropocena/article/view/4129>. Acesso em: 2 jul. 2025.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.

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

_____, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

TOSIN, Giuliano. Subsídios para estudos sobre transcrição de poesia em ambientes digitais. *Revista Texto Digital*, Florianópolis: UFSC. v. 7, n. 2, jul./dez. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1807-9288.2011v7n2p35>. Acesso em: 19 jun. 2025.

VIEIRA, Fábio. Antirretórica do menos: A poesia pós-concreta de augusto de campos. 2013. 190 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

VIEIRA, Fábio. Augusto de Campos: notas sobre poemas digitais do livro outro. *Leia Escola*, Campina Grande, v. 18, n. 1, p. 7-17, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.35572/rle.v18i1.1041>. Acesso em: 4 jun. 2025.

VIRILIO, Paul. *A bomba informática*. Tradução de Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

[1] Link para visualização do poema: https://www.observatorioldigital.ufscar.br/repositorio-da-literatura-digital-brasileira/poema-bomba/#gid=tainacan-item-gallery-block_id=tainacan-item-attachments_id-8632&pid=1.

[2] Segundo matéria da Agência Brasil publicada em junho de 2024 por Bruno de Freitas e editada por Juliana Andrade, “Quase um quarto do território brasileiro pegou fogo, ao menos uma vez, no período entre 1985 e 2023. Foram 199,1 milhões de hectares, o equivalente a 23% da extensão territorial brasileira. Da área atingida por incêndio, 68,4% eram vegetação nativa, enquanto 31,6% tinham presença da atividade humana, notadamente a agropecuária. O Cerrado e a Amazônia são os principais biomas vítimas da ação do fogo, seja de origem natural ou provocada pelo homem. Juntos, são 86% da área queimada”. A leitura na íntegra da reportagem pode ser realizada a partir do seguinte link eletrônico: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-06/quase-1-4-do-territorio-brasileiro-pegou-fogo-nos-ultimos-40-anos>.