

OS ESPAÇOS URBANOS NA POESIA DE AUGUSTO DE CAMPOS

Rafaela Scardino¹ (UFES)

RESUMO: Verifica-se que a poética de Augusto de Campos apresenta uma série de elementos estruturais que indicam a presença da cidade em seus textos, embora não de forma figurativa. A partir das representações literárias de cidade propostas por Gonzalo Aguilar e outros autores, este trabalho busca analisar, em obras do poeta paulista, as formas recorrentes da metrópole moderna e outros aspectos ligados à modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Augusto de Campos 2. Poesia concreta 3. Metrópole moderna.

ABSTRACT: We verify that Augusto de Campos's poetics presents a series of structural elements that indicate the presence of the city in his texts, although not in a figurative way. From the literary representations of the city proposed by Gonzalo Aguilar and others, this work intends to analyze, in Campos's works, the recurrent forms assumed by the modern metropolis and other modernity related aspects.

KEYWORDS: 1. Augusto de Campos 2. Concrete poetry 3. Modern metropolis.

¹ **Rafaela Scardino** é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. É autora de *Movimento de demolição: deslocamentos, identidades e literatura* (Edufes, 2011). Trabalha com questões ligadas ao deslocamento e à encenação de espaços urbanos na literatura contemporânea.

1. RELAÇÕES ENTRE A METRÓPOLE MODERNA E A POESIA CONCRETA

O estudioso argentino Gonzalo Aguilar, em seu trabalho *Poesia concreta brasileira*, afirma que, na literatura brasileira — a partir do modernismo —, as cidades são representadas, majoritariamente, de duas formas: a cidade babélica, “caótica e aberta”, e a cidade falanstério que, em oposição à primeira, seria “organizada e absolutamente funcional” (AGUILAR, 2005, p. 249). Neste trabalho, pretende-se compreender como se dá a representação da cidade na obra de Augusto de Campos, a partir dos poemas “cidade/city/cité” e “nossos dias com cimento”. Para tanto, cabe fazer um pequeno levantamento de informações sobre a metrópole moderna.

Até a Revolução Industrial, as cidades impõem-se ao capital como forças que impedem seu avanço desenfreado rumo à economia de mercado. São locais em que o coletivo e a cooperação, fazem frente à competição estimulada pelo capital. A partir do século XIX, as cidades são dominadas pelo capital industrial, cuja força expansiva excede seus limites, dilatando a malha urbana para além daquilo que era tradicionalmente compreendido como a cidade, com seu centro e áreas limítrofes.

A metrópole moderna, assim, compõe-se de “várias cidades, de diversos lugares que vão se inserindo nos interstícios do urbano” (HISSA, 2006, p. 86). Walter Benjamin a considera fundamental para a compreensão da modernidade e a representa como uma “imensa aglomeração de textos” (BOLLE, 2000, p. 273): letreiros, placas de trânsito, luminosos, cartazes e diversos outros tipos de anúncios publicitários. Essa cidade, “espalhada” e de difícil leitura, faz crescer uma sensação de não-pertencimento ao deturpar a noção de cidadania; o habitante da metrópole não é agente, não integra os processos de urbanização ou quaisquer outros relativos à cidade ou a seus moradores, a cidade é hostil à ocupação subjetiva.

O fim da modernidade é caracterizado por uma reserva em relação à cidade, sintoma de um mal-estar gerado pela falta de interação entre seus habitantes. Nas cidades contemporâneas são cada vez mais numerosos lugares apenas de trânsito, que não favorecem (ou mesmo dificultam) o diálogo e a interação entre sujeitos.

A modernidade, baseada no racionalismo e numa inabalável crença no progresso, é marcada por certezas científicas responsáveis por uma nova tomada de consciência a respeito do tempo e do espaço, além de novas concepções sobre o corpo e a natureza. A ciência cria novos e cada vez mais precisos instrumentos que medem, investigam e experimentam esses conceitos. Krishan Kumar (1997) estabelece uma diferenciação entre *modernidade*, conceito surgido no século XVIII, e *modernismo*, movimento cultural que surge em fins do século XIX como uma “complexa reação” à modernidade, ora rejeitando aquilo que a constituía — a crença no progresso e na razão, o industrialismo —, ora reafirmando a necessidade de a modernidade tornar-se mais moderna.

Ligada ao segundo movimento, a arquitetura modernista buscava aliar-se à tecnologia, privilegiando o uso do aço, do concreto e do vidro como materiais realmente modernos. As cidades, planejadas, deveriam refletir a razão moderna, com formas funcionais, sem ornamentação inútil. Na primeira metade do século XX, a maior parte dos edifícios seguiam as características do “Estilo Internacional”, influenciado por Le Corbusier, Gropius e Van der Rohe: geométricos, aerodinâmicos, impessoais.

Décio Pignatari, no texto “Arte concreta: objetos e objetivos” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 39-40), aponta para a importância da arquitetura (e outras atividades ligadas a ela, como o urbanismo e o design) para os poetas concretos, interessados em todas as manifestações visuais e lidando com problemas de espaço e tempo — movimento, segundo o autor — decorrentes do abandono do verso.

O movimento da poesia concreta considera as palavras “objetos autônomos” que ganham espessura no tratamento poético. Essas palavras tornadas coisas se caracterizam por sua plasticidade, podendo ser manipuladas pelo poeta. Segundo Haroldo de Campos, material é o que “entra na obra e deve ser organizado pelo artista” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 49). A poesia concreta volta-se, assim, sobre o material da poesia (as palavras, em seus aspectos acústico, visual e de significação) em sua organização estrutural de forma a utilizá-lo da maneira mais ampla possível. A palavra, para o poema concreto, é material, e não apenas veículo de informações, é objeto, além de dizer *do* objeto. Deve, portanto, ser contemplada sonora, gráfica e semanticamente. A concepção “objetal” da palavra e o enfoque verbivocovisual a ela conferido permitem que o

poema concreto desligue-se da comunicação de conteúdos e volte-se para a comunicação de formas.

Ainda conforme Haroldo de Campos, forma é a “maneira pela qual o escritor manipula” o material poético “para produzir o efeito artístico visado” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 49). O abandono da sintaxe tradicional, decorrente da crise do verso, impõe ao poeta concreto uma nova tomada de posição: o espaço gráfico torna-se componente estrutural do poema. No século XIX, ao confrontar-se com a crise das formas poéticas tradicionais, Mallarmé sugere que o espaço da página seja organizado como “campo de força natural do poema” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 51).

Para os concretistas, a sintaxe tradicional coloca-se como uma “barreira”, que impede o contato entre o leitor e o mundo das coisas. Pôr abaixo essa barreira implica tornar inseparáveis mensagem e forma: a estrutura é o verdadeiro conteúdo do poema concreto. Um novo ritmo, que se opõe à linearidade lógico-discursiva tradicional, se organiza espaço-temporalmente a partir da maneira pela qual se relacionam os elementos no poema. Há um abandono do figurativismo, o ritmo “espácio-temporal” e a utilização do espaço gráfico como constituinte do poema levam a uma nova forma de representatividade, uma busca do isomorfismo como forma de tocar o mundo dos objetos através de traços visuais, acústicos e semânticos (a dimensão verbivocovisual).

No texto “Poesia concreta” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 44-45), Augusto de Campos utiliza como sinônimos os termos “poema concreto” e “ideograma”. Em outro texto do mesmo volume, Décio Pignatari apresenta o ideograma como “idéia básica”, norteadora da poesia concreta. O método ideogramático refere-se a relações de proximidade e semelhança (formais ou de significação) entre os elementos do poema. Os poetas concretos inserem o espaço na estrutura ideogramática, o que desfaz organizações discursivas lineares, e permite uma comunicação estrutural mais rápida e eficaz, por utilizar-se, também, de formas não-verbais de comunicação.

A nova consciência lingüística surgida com o concretismo busca tocar o objeto *da* e *na* palavra, fazendo com que o material poemático seja encarado, ao mesmo tempo, como “signo, voz, matéria, espaço e forma” (JACKSON, 2004, p. 12), do mesmo modo como é percebida a metrópole moderna. Nos poemas concretos,

a cidade muitas vezes aparece como influenciadora da organização textual, como ritmo, vontade de estrutura planejada voltada para o progresso² ou ainda como fragmentação e alheamento de subjetividades.

Na obra de Augusto de Campos, a fragmentação funciona, muitas vezes, como síntese das transformações que atravessam o fim da modernidade. A montagem lingüística oferece possibilidades sintéticas e de simultaneidade que são utilizadas, pelo poeta, como possibilidade de adoção de um vazio formal que permite a experimentação (AGUILAR, 2005).

2. BRASÍLIA: DA CIDADE FUNCIONAL À ANTI-CIDADE

Considerada por Haroldo de Campos “um marco da arquitetura e do urbanismo de vanguarda” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 151), Brasília tornou-se capital do Brasil em 1960. A cidade, cujo projeto urbano ficou a cargo de Lúcio Costa, seguia, com bastante rigor, as determinações da Carta de Atenas, fruto da reunião de 1933 dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. A Carta afirmava que as cidades deveriam ser planejadas seguindo um severo zoneamento funcional, com áreas reservadas à habitação (preferencialmente em prédios uniformes de apartamentos), ao trabalho e ao lazer — a ênfase era dada ao esporte; logo, a construção de parques e estádios tornava-se ponto central. A circulação de pedestres era desprivilegiada, pois o foco dessas cidades modernas deveria ser a questão do tráfego motorizado.

Gonzalo Aguilar afirma que, para os poetas concretos, Brasília simbolizaria “o avanço de uma narração utópica, a cidade transparente e ideal que se configura como um lugar possível de enunciação” (AGUILAR, 2005, p.257). Essa cidade funcional e transparente estaria em conformidade com uma das representações da cidade na literatura brasileira propostas pelo argentino (presente, segundo o autor, no poema “cidade/city/cité”, de Augusto de Campos):

² Sobre a poesia concreta como “evolução de formas”, cabe transcrever trecho do artigo “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de Haroldo de Campos: “Poesia concreta: produto de uma evolução de formas. Implica uma dinâmica, não uma estática. Teoria e prática se retificam e se renovam mutuamente [...]. A consideração da dinâmica de um movimento é outra coisa: consiste em saber propor à mente criadora os problemas novos suscitados pela continuidade do processo; enxergar o seu vetor de desenvolvimento” (In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D. 1975, p.93).

a cidade falanstério — que, assim como as comunidades utópicas pensadas por Fourier, seria exata e regrada como uma peça de maquinaria.

A planificação e a extrema racionalidade da nova capital influenciaram estruturalmente os poetas concretos. Para Haroldo de Campos, a cidade ofereceria condições de se produzir (e consumir) arte verdadeiramente moderna. O poeta paulista afirma, ainda, que o concretismo, contemporâneo da construção da cidade, não poderia deixar de se contaminar com o momento de “otimismo projetual” (CAMPOS, 1997, p. 267) que freqüentava o país. Influenciados pelo *Plano Piloto* da nova capital, os concretistas lançaram, em 1958, um “plano-piloto para a poesia concreta” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1975, p. 156-158), único dos manifestos de poesia concreta assinado em conjunto pelos três fundadores do grupo Noigandres.

Na pós-modernidade, por outro lado, Brasília é muitas vezes considerada uma anticidade. Projetada com as diretrizes de uma sociedade demasiadamente voltada para os ideais de progresso e industrialização, não permite que os habitantes, impedidos de transitar pelas calçadas, sejam agentes, cidadãos. Carlos Antônio Leite Brandão propõe que se repense a cidade, pois, “no momento em que a ‘república’ implode” (BRANDÃO, 2006, p. 71), Brasília apresenta-se como a representação da utopia moderna de cidade em que os interesses coletivos se colocassem acima dos interesses privados, aproximando-se da função utópica que, segundo Haroldo de Campos (1997), caracterizou a poesia moderna de vanguarda: um “princípio-esperança” que projeta — também para o futuro — a possibilidade de valorização do coletivo e da acessibilidade, ao contrário da fragmentação e individualismo característicos do mundo privado.

3. CIDADE AUSENTE

Certas convenções acerca da representação da realidade começam a ruir a partir do século XIX. Abandona-se o apego realista à verossimilhança, exigindo dos receptores da obra de arte apurada reflexão. Para os artistas, o abandono das concepções estéticas até então vigentes resulta em novas possibilidades, no que toca, sobretudo, à natureza do material e à própria realização artística (como, por exemplo, a mimese e certos conceitos formais). Nesse contexto, Mallarmé publica o poema *Un coup de dés* em 1897, obra indispensável do paideuma concretista.

No prefácio à publicação do texto na revista *Cosmopolis*, Mallarmé aproxima seu poema espacial das pesquisas formais relacionadas à versificação livre e ao poema em prosa. Augusto de Campos o considera o “primeiro poema-estrutura de que se tem conhecimento” (CAMPOS, CAMPOS, PIGNATARI, 1991, p. 179), cujas inovações requerem extensa consciência estrutural. O poeta francês volta-se para a linguagem da imprensa e utiliza-se dos recursos tipográficos de modo funcional, extrapolando seus usos tradicionais. O espaço gráfico da página alcança função discursiva, assim como os “brancos” e diferentes tipografias. Augusto de Campos compara a organização espacial do poema de Mallarmé, bem como suas “subdivisões prismáticas da Idéia”, em valor de inovação artística, à formulação da “série” musical por Schoenberg e Webern.

Publicada em 1953, a série *Poetamenos*, de Augusto de Campos, compõe-se de seis poemas impressos em seis cores diferentes — as cores primárias, azul, amarelo e vermelho, e suas cores complementares, laranja, roxo e verde, respectivamente. Considerada pré-concreta, por não apresentar o tratamento verbivocovisual dos poemas posteriores (ainda que demonstre um esfacelamento do verso e sua ruptura sintática chegue ao nível da palavra), a série é, de acordo com Philadelpho Menezes (MENEZES, 1991), um exemplo de poesia espacializada.

Inspirada na *Klangfarbenmelodie* de Webern, a obra, conforme introdução que acompanha os poemas, aspira a ser uma “melodia de timbres” utilizando, como instrumentos, palavras, frases e fonemas. Nesse mesmo texto, o autor sublinha a importância conferida à dimensão oral, pois os textos, para que possam “reverberar”, devem ser lidos em voz alta, com vozes diversas atuando como os diferentes instrumentos da melodia do compositor europeu.

O uso das cores, na série, não está relacionado ao valor a elas culturalmente atribuído. Como na pintura concreta, são utilizadas de acordo com a interação entre elas. Podem ser encaradas, também, como guias de leitura, eixos que conduzem a formação de significado. A respeito do uso estrutural das cores, Rogério Camara afirma que

[...] Augusto de Campos sugere visualmente intensa vibração luminosa, possibilitando, por meio da dependência mútua existente entre as cores, uma “interpenetração temática” com inteireza e inconstância que não seriam obtidas em relações puramente formais. O poeta torna difusa a

linha/estrutura, ativando o plano pela tridimensionalidade cromática da luz. (CAMARA, 2000, p. 84)

Dessa forma, além de atuar como uma espécie de guia, indicando diferentes timbres, a função das cores seria também, como no poema de Mallarmé, a de subdividir, superpor e interpenetrar os temas — que deveriam ser pensados, como na música, como motivos a partir dos quais (e em tornos dos quais) a obra se desenvolve.

Quarto poema da série, “nossos dias com cimento”³ apresenta quatro cores: roxo, vermelho, verde e amarelo. Pode-se lê-lo com uma superposição de três vozes/personagens, cada um representado por uma cor distinta, a saber: em roxo, a voz que se manifesta a partir do possessivo “nossos” na primeira linha do poema; em vermelho, “mendigos” (únicos personagens denominados); e, por fim, em amarelo, uma terceira pessoa indeterminada, que aparece apenas como sujeito da palavra “perguntam”. É significativo que todos os “personagens” poemáticos encontrem-se no plural, encenando, textualmente, a multiplicidade e a polifonia da cidade moderna.

Diferentemente dos poemas da fase concreta, nos quais a cidade aparece como componente estrutural, em “nossos dias com cimento” elementos urbanos aparecem claramente designados: cimento, mendigos, bancos de praça. Gonzalo Aguilar afirma que, em *Poetamemos*, a cidade não é aquela da “integração modernista dos manifestos concretos, mas sim o lugar da experiência de estranhamento que despoja os homens de uma comunicação genuína” (AGUILAR, 2005, p. 294-295). A cidade, enquanto espaço de contato com o outro, é um lugar de formação de subjetividade. No poema enfocado, o lugar tradicionalmente assentado de interação social na cidade, a praça, encontra-se próxima do esvaziamento (“da praça ao / **vento**”), habitada apenas por mendigos (“mendigos são **os que sentam** / dois nos bancos da praça”), figuras desterradas, despossuídas e deambulantes, que muitas vezes não são vistas, como se fossem incorporadas à paisagem urbana⁴.

³ Para a análise que segue considero o poema como organizado em 17 linhas horizontais, sem divisão por cor.

⁴ Para Nelson Brissac Peixoto, esses atores sociais “experimentam a condição extrema do capitalismo” (PEIXOTO, 2003, p. 422), pois, deslocados, dispõem de total mobilidade e são, muitas vezes, impedidos de se fixar, por mais que o desejem. Sua forma de ocupação e

Uma outra abordagem, mais claramente guiada pelo uso das cores, aproxima a primeira linha do poema, “nossos dias com cimento”, à nona linha, “há manchas no assoalho”, ambas impressas em roxo. A primeira frase alinha-se à margem esquerda da página, enquanto a posterior alinha-se à direita, começando na coluna seguinte ao término da primeira. Material privilegiado pela arquitetura moderna (parte da composição do concreto), “cimento”, uma das primeiras palavras do poema, remete a construção. O aparecimento da palavra “cubos” na terceira e quarta linhas faz pensar, ainda mais especificamente, na construção de edifícios (como dito anteriormente, o Estilo Internacional de arquitetura privilegiava as construções geométricas). Na nona linha, “assoalho”, piso geralmente forrado com madeira, remete a espaços privados, em oposição ao espaço público simbolizado pelo cimento.

No poema, assim como os espaços públicos, que geram sensações de alheamento, os espaços privados também não oferecem refúgio para o habitante da cidade moderna. As expressões cristalizadas de cortesia (“boa noite” e “a té amanhã”, na décima quinta linha do poema) evidenciam a falta de proximidade entre os sujeitos que, ainda que estabeleçam contato físico, vêem-se imobilizados nas cidades modernas, cujas paisagens, tornadas invisíveis, não se deixam explorar.

Aguilar enuncia que, em *Poetamenos*, o poeta se define por ausências (AGUILAR, 2005). Como forma de lidar com a fragmentação moderna, esse “poetamenos” busca pôr abaixo recursos poéticos tradicionais, como o verso, a métrica e a rima; recursos que não bastam para exprimir sua condição de homem em conflito com os valores da sociedade moderna. Traços dessa “poética do menos” podem ser encontrados no poema em análise, que questiona e põe em confronto formas canônicas do fazer literário. A melancolia, gerada pela falta de lugar, dá espaço, na última linha do poema, à possibilidade (ou o prenúncio) de um novo fazer poético ao perguntar “fim?”.

4. UNÍVORA CIDADE

O poema “cidade/city/cité” (1963), de Augusto de Campos, é formado por uma imensa palavra composta de unidades lexicais que coincidem em três

utilização dos espaços da cidade se dão sob constante mutação, e sua movimentação e deslocamento criam zonas urbanas amorfas.

línguas (português, inglês e francês), seguida do sufixo “cidade”, e suas respectivas traduções (“city” e “cité”). A presença plurilíngue do sufixo internacionaliza e intensifica a importância da palavra “cidade”, enquanto substantivo, para a compreensão do poema.

À primeira vista, o olho do leitor não consegue distinguir as palavras que formam a gigantesca palavra-poema de 158 letras. Num segundo momento, percebe-se que se tratam de prefixos, ou “pseudoprefixos”, no dizer de Kenneth Jackson (2004), que permitem a formação de substantivos terminados em “-cidade”. Para o autor, esses prefixos, que não formam palavras, pois apenas seguem uns aos outros, implicam numa leitura que se torna cada vez mais rápida, até chegar à cidade, conclusão e síntese das diferentes idéias expressas pelas palavras formadas.

Gonzalo Aguilar (2005) afirma que o poema é um exemplo de planificação e funcionalidade, como a cidade falanstério definida em seu estudo. Tal ideal de cidade se realizaria ao conseguir conter, não-repressivamente, a cidade babélica em sua proliferação de signos. Transparente (assim como o vidro, que foi, junto com o concreto, um dos materiais privilegiados pela arquitetura moderna), deveria possibilitar um maior contato entre os sujeitos, visto que, para o autor, a falta de limites da cidade babélica, polifônica, ainda que espaço de multidões e encontros, a torna opaca porque instável.

Os prefixos que compõem o poema são ordenados alfabeticamente de a a v, até a interferência daquela que, segundo leitura realizada por Augusto de Campos⁵, é a última palavra da série: “*unívora* cidade”, um adjetivo não-dicionarizado que coloca em evidência o substantivo *cidade*, ao contrário de outros prefixos, dos quais “cidade” seria apenas um sufixo. A presença dessa quebra na planificação do poema (que, formando uma imensa palavra, assemelha-se ao *skyline* de uma metrópole na apresentação de VIVA VAIA) parece apontar para uma percepção babélica dessa cidade cujas regras deveriam ser transparentes. Uma intromissão do acaso, interferindo na aparentemente imperturbável ordem da cidade planificada.

Se avaliarmos o sentido dos termos que compõem o poema, encontraremos idéias muito diversas, como, por exemplo, *fugacidade* e

⁵ Disponível no site www.uol.com.br/augustodecampos

tenacidade. Depreende-se que a multiplicidade e a profusão de vozes da cidade babélica estão presentes no poema. De acordo com Aguilar, o caos também presente na obra é mais um elemento cuja aparição, mesmo que não recusada ou repelida, é *regulada* pela ordem subjacente. Ao afirmar que, no poema, pode-se encontrar um exemplo de representação da cidade falanstério — por obedecer rigorosamente à regra a partir da qual foi gerado —, o autor nega importância à presença de uma quebra, deliberada, na suposta planificação implícita ao texto: o prefixo *uni* em meio a outros começados pela letra *v* (*viva* e *vora*). Como dito anteriormente, a leitura realizada por Augusto de Campos dá grande destaque a essa intromissão.

Em seu estudo, o autor argentino afirma que, a partir de meados da década de 1960, a “unidade integral da forma [característica dos poemas concretos] começa a se fraturar em um processo que não tem uma única causa nem data precisa” (AGUILAR, 2005, p. 266). A produção dos poetas concretos, assim, passa a incluir elementos de confusão e caos, notadamente no que toca à representação da cidade. Levando em consideração a data de publicação do texto, pode-se ver, em “cidade/city/cité” o início dessa mudança, além de um retorno à cidade fragmentada e alienante de textos anteriores, como o poema analisado “nossos dias com cimento”.

Referências bibliográficas

Augusto de Campos. Disponível em <<<http://www.uol.com.br/augustodecampos>>> Acesso em 27 de nov. de 2012.

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista.** Trad. Regina Aida Crespo e Rodolfo Mata. São Paulo: Edusp, 2005.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin.** São Paulo: Edusp, 2000.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “A natureza da cidade e a natureza humana”. In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (org.). **As cidades da cidade.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 54-79.

CAMARA, Rogério. **Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres.** Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMPOS, Augusto. **VIVA VAIA: Poesia 1949-1979.** São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo e PIGNATARI, Décio. **Teoria da Poesia Concreta**. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo. "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico". In: _____. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-269.

HISSA, Cássio Eduardo Vianna. "Ambiente e vida na cidade". In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (org.). **As cidades da cidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 81-92.

JACKSON, Kenneth David. "Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta". In: SÜSSEKIND, Flora e GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 11-35.

KUMAR, Krishan. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna**: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Trad. Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade**: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea. Campinas: Unicamp, 1991.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. 3 ed. São Paulo: Senac, 2003.

Recebido: 21/06/2013

Aceito: 04/08/2013