

A cidade de Augusto de Campos (com o fantasma de Roberto Piva)

The City of Augusto de Campos (with the Ghost of Roberto Piva)

Renan Nuernberger
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
renan.nuernberger@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-0494-5517>

Resumo: Este artigo apresenta uma análise de “cidade city cité”, poema de Augusto de Campos, estabelecendo nexos entre forma artística e experiência urbana. Para tanto, mencionam-se diferentes versões do poema, sugerindo uma articulação entre a estrutura básica da composição original e a ampla variabilidade de suas traduções intersemióticas. De maneira simultânea, propõe-se também uma sintética reflexão sobre a poética de Augusto de Campos, enfatizando a historicidade e a pertinência da pesquisa estética realizada pelo poeta, sobretudo, nos anos 1960. Além disso, ampliando o escopo do estudo, sugere-se uma breve comparação com outra formulação da experiência urbana no poema de Roberto Piva, “Visão de São Paulo à noite”, publicado em *Paranoia*.

Palavras-chave: Augusto de Campos; Roberto Piva; experiência urbana; São Paulo; anos 1960.

Abstract: This article analyzes Augusto de Campos' poem “cidade city cité”, exploring the connections between artistic form and urban experience. It examines different versions of the poem, suggesting a relationship between the original composition's basic structure and the wide variability of its intersemiotic translations. At the same time, the article provides a concise reflection on Augusto de Campos' poetics, emphasizing the historicity and relevance of his aesthetic exploration, particularly in the 1960s. To expand the scope of this study, it also proposes a brief comparison with another formulation of urban experience: Roberto Piva's poem “Visão de São Paulo à noite”, published in *Paranoia*.

Keywords: Augusto de Campos; Roberto Piva; urban experience; São Paulo; 1960s.

1 Única, voraz

Na famosa canção “Sampa”, gravada em 1978 no disco *Terra (dentro da estrela azulada)*, Caetano Veloso apresenta um múltiplo e afetuoso retrato da cidade de São Paulo, prestando homenagem a inúmeras figuras que compunham, desde os anos 1950, a vida cultural da metrópole. Entre tantas alusões sugestivas (Paulo Vanzolini, Rita Lee, Os Mutantes, o Teatro Oficina, Jorge Mautner, José Agrippino de Paula, o Teatro Experimental do Negro, o Teatro de Arena, o passeio dos Novos Baianos etc.), destacam-se as evidentes referências ao núcleo do grupo Noigandres (Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos), cujas proposições artísticas comparecem, ao olhar de Caetano, integradas na “dura poesia concreta” das esquinas da própria cidade.

É bom lembrar que, na época de lançamento da canção, o “plano-piloto para poesia concreta” já tinha duas décadas de existência e, apesar da pulverização do programa ortodoxo em favor de expressões particulares de cada um dos poetas (galáxias, poemas semióticos, popcretos etc.), a experimentação verbivocovisual estava mesmo assentada no imaginário da capital paulista.

Como bem observa Gonzalo Aguilar, desde o início da década de 1960,

a poesia dos concretos *retorna* imaginariamente a São Paulo e não o faz só na forma de textos; diversas *práticas* colocam esses textos em relação com as formas urbanas mediante novos modos de exposição da obra. Cartazes, projeções em *laser*, uso do teletipo (justamente para o poema “cidade”), néon, apresentações cênicas, videoclipes [...]. A poesia intervém na cidade: já não registra a paisagem, é também a paisagem. No arquivo de imagens de São Paulo, a poesia concreta ocupa um lugar como marca cultural do urbano. (Aguilar, 2005, p. 267)

Essa projeção no espaço da cidade realiza, em certa medida, as pretensões de intervenção no cotidiano que estavam na base do projeto concretista desde meados dos anos 1950. Afinal, como escreveu Décio Pignatari, em manifesto publicado originalmente em 1956, a poesia concreta assumia para si a responsabilidade de ser “uma arte geral da linguagem”, cujo caráter coletivo (ou melhor, de massa) derivaria, entre outros aspectos, da consciência acerca da “importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até as histórias em quadrinho” (Pignatari, 2006, p. 67-68). Dessa perspectiva, o dinamismo e a simultaneidade da vida na metrópole, permeada por signos visuais,¹ sonoros e verbais, encontram reciprocidade na própria estrutura do poema concreto, o qual, por sua vez, pode potencialmente tornar-se mais um dos signos que permeiam a cidade.

Entre os poetas do grupo Noigandres, é possível afirmar que Augusto de Campos sempre foi o mais atento a esse isomorfismo entre cidade e poema. Desde a apresentação de *poetamenos*, em 1953 – na qual o autor aspirava por uma “K L A N G F A R B E N M E L O D I E/ (melodiadetimbres) / com palavras”, análoga aos letreiros luminosos (Campos, 2001, p. 65) –,

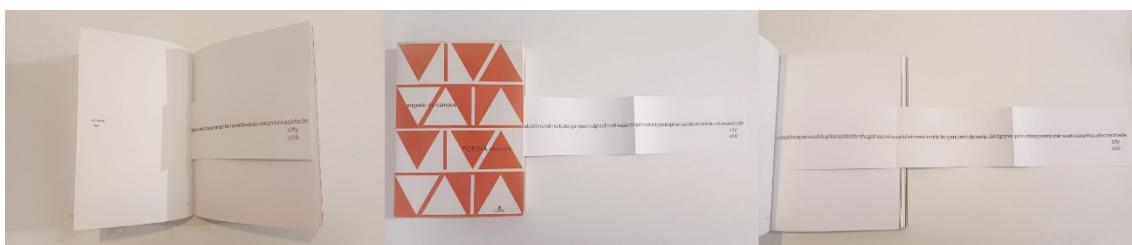
¹ Apesar da formulação de uma poética verbivocovisual, é inegável que a visualidade era o aspecto mais ostensivo na fase ortodoxa da poesia concreta, uma vez que a construção geométrica permitia uma nova estrutura verbal, produtora de uma sintaxe não-linear, e uma nova ênfase nas relações sonoras entre os fonemas, servindo como uma “partitura” para as futuras vocalizações, realizadas pelos próprios poetas concretos ou por músicos parceiros. A distinção entre os aspectos sonoros e visuais será fundamental na abordagem de “cidade city cité”.

até as mais recentes homenagens à sua trajetória artística – como a exposição REVER, realizada em 2016 no Sesc Pompeia, em São Paulo, com curadoria de Daniel Rangel, na qual obras como “viva vaia” foram revisitadas em novos objetos e/ou instalações –, a produção poética de Augusto mantém constantemente sua *vocação interativa*, incorporando elementos da comunicação de massas para, muitas vezes, devolvê-los criativamente ao espaço urbano.

Um dos casos mais emblemáticos dessa interação pode ser vislumbrado nas variações intersemióticas do poema “cidade city cité”. Publicado originalmente em 1963, o poema de Augusto recebeu diversas releituras nas décadas seguintes, como a transcrição computadorizada de Erthos Albino de Souza para a *Caixa preta*² em 1975, o painel projetado por Julio Plaza para o muro do Pavilhão da Bienal³ em 1987, o áudio remixado em parceria com Cid Campos no disco *Poesia é risco* em 1995, o livro-objeto produzido por Ana Lúcia Ribeiro em 2014 ou a videoinstalação com roteiro de José Miguel Wisnik incorporada ao acervo do Museu da Língua Portuguesa⁴ em 2021, surgindo também como elemento presente em outras obras, como no curta-metragem de Tata Amaral e Francisco César Filho, *Poema: Cidade*, de 1986.

Se, por um lado, essas variações ampliam as possibilidades de fruição do poema, não é difícil perceber como a versão original de “cidade city cité” já aponta, em si mesma, para uma virtual expansão de sua própria configuração formal. Composto por uma série de radicais justapostos numa única linha, culminando todos no mesmo sufixo (“-cidade”), o poema não se contém dentro do espaço padronizado de uma página de revista ou livro, exigindo *a priori* uma solução editorial capaz de grafá-lo sem descharacterizar sua mancha gráfica. Por exemplo, no caso de *Viva vaia*, reunião da poesia produzida por Augusto de Campos entre 1949 e 1979, o poema está impresso numa folha sanfonada em três segmentos, ultrapassando os limites do livro.

Figura 1: versão de “cidade city cité” publicada na 3^a edição de *Viva vaia*



Fonte: foto nossa.

De imediato, é curioso constatar que “cidade city cité” se contrapõe à restrição estratégica da *quadrícula*,⁵ explorando um tipo de linearidade que reintroduz certa aparência de verso livre no poema. Nesse sentido, não seria absurdo arriscar uma comparação contrastiva

² A transcrição está disponível no arquivo digital do projeto *Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice* (Cf. Souza, s.d.).

³ O painel pode ser visto em foto de Lygia de Azeredo Campos, na entrevista do poeta concedida a Simone Homem de Mello e publicada no site do TOLEDO-Programm, laboratório internacional de tradução ligado ao Deutscher Übersetzerfonds (Cf. Mello, s.d.).

⁴ Realizado pelo centro de criação Bijari, formado por Geandre Tomazoni, Gustavo Godoy, João Rocha, Maurício Brandão, Olavo Ekman e Rodrigo Araújo (Cf. Bijari, s.d.).

⁵ Vale lembrar que, na diagramação original da década de 1950, peças como “flor da pele”, de Augusto de Campos, “silêncio”, de Haroldo de Campos, “beba coca cola”, de Décio Pignatari, “velocidade”, de Ronaldo

entre a fatura do poema de Augusto e a teoria do verso apresentada por Mário de Andrade, no “Prefácio interessantíssimo” de *Pauliceia desvairada*, em 1922:

A poética está muito mais atrasada que/ a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes / do século 8, o regime da melodia quando muito/ oitavada, para enriquecer-
se com os infinitos/ recursos da harmonia. A poética, com rara/ exceção até mea-
dos do século 19 francês, foi/ essencialmente melódica. Chamo de verso/ melódico
o mesmo que melodia musical:/ arabesco horizontal de vozes (sons) consecuti-
vas/ contendo pensamento inteligível/ Ora, si em vez de unicamente usar versos/
melódicos horizontais:/ “Mnezarete, a divina, a pálida Phrynea/ Comparece ante
a austera e rígida assembléa/ Do Areópago supremo...”/ fizermos que se sigam
palavras sem ligação/ imediata entre si: estas palavras, pelo fato/ mesmo de se
não seguirem intelectual/ gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras/ para a
nossa sensação, formando/ não mais/ melodias, mas harmonias./ Explico melhor:/
Harmonia: combinação de sons simultâneos/ Exemplo:/ “Arroubos... Lutas... Seta...
Cantigas.../ Povoar!.../ [...]/ Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso/ frases sol-
tas: mesma sensação de superposição,/ não já de palavras (notas) mas de frases/
(melodias). Portanto: polifonia poética” (Andrade, 1987, p. 68)

Apesar do inegável tom de *blague* do prefácio, não se pode ignorar que Mário efetivamente pratica tais versos harmônicos e polifônicos em seus poemas, tornando-os princípios formais que estruturam *Pauliceia desvairada* em seu empenho de incorporação do novo (e ainda tímido...) dinamismo da cidade de São Paulo no início dos anos 1920. No entanto, enquanto a ruptura com a sintaxe linear dos versos marioandradinos é amortecida pelo uso de reticências,⁶ um poema como “cidade city cité”, quatro décadas depois, apostava justamente no procedimento contrário: suspendendo os espaços entre morfemas, Augusto produz uma evidente *saturação* na mancha gráfica, estabelecendo um colapso da estrutura discursiva não pela quebra sintática,⁷ mas pela aglutinação dos signos:

Azeredo, ou “vai e vem”, de José Lino Grunewald, apareciam centralizadas na página, emolduradas pelas margens em branco que enfatizavam o caráter ideográfico dos poemas.

⁶ Para Iulma Maria Simon, haveria um desajuste entre as ideias estéticas do “Prefácio interessantíssimo” e a realização dos poemas de *Pauliceia desvairada*, uma vez que “a ideia de multiplicidade, fragmentação e simultaneidade contida na palavra não basta, por si só, para a realização de procedimentos modernos no processo de construção do texto. Da mesma forma que a exploração do verso harmônico e polifônico limita-se a rupturas muito tênues com o lógico-discursivo, não chegando, portanto, a conferir ao discurso a modernidade e equilíbrio desejados. O uso excessivo das reticências (para suspender as ideias contidas nas frases nominais) e dos pontos de exclamação são índices claros da impossibilidade de sustentar a simultaneidade do nível da linguagem” (Simon, 2006, p. 140).

⁷ Seria interessante, a partir de suas respectivas analogias com a música, comparar os versos harmônicos e polifônicos de Mário de Andrade com a “melodiadetimbres” de uma obra como a supracitada *poetamenos* de Augusto de Campos, na qual a quebra da sintaxe linear é radicalizada pela espacialização e pelo jogo cromático.

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodiplastipublirapareciprorustisagasakiimplitehaveloveravivaunivoracidade
city
cité

(Campos, 2001, p. 114)

Assim, apresentando uma enorme palavra-valise, composta sem nenhum espaço entre os seus mais de 150 caracteres, a primeira linha deve ser entendida como uma unidade indissociável, cujo eventual corte desmontaria o isomorfismo do poema. Em contrapartida, reiterando a concisão da poesia concreta, as duas linhas seguintes são compostas por um grande espaço em branco, limitado por uma coluna à direita construída pela reprodução do sufixo “-cidade” em inglês (“-city”) e em francês (“-cité”):

O poema aproveita a coexistência dos 29 radicais da palavra-valise, bem como da coincidência entre o substantivo e o sufixo “cidade” (“city”, “cité”), nas três línguas, ganhando uma dimensão imediatamente cosmopolita.⁸ Trata-se, afinal, de um poema trilíngue cuja variação idiomática aproxima-se, por exemplo, das placas de sinalização em aeroportos ou pontos turísticos. Tendo isso em vista, é possível considerar que sua referência ao espaço urbano sugere uma equiparação entre metrópoles de diferentes lugares do planeta, uma vez que todas possuiriam os mesmos atributos (“atrocidade”, “multiplicidade”, “velocidade” etc.). Entretanto, sabendo-se da importância de Paris e Nova York na constituição do imaginário de toda arte moderna, essa projeção da “cidade” em “city” e “cité” também pode ser entendida como uma reflexão específica acerca do desenvolvimento de São Paulo na virada entre os anos 1950 e 1960, o qual, aliás, fundamentou a própria teorização da poesia concreta.

Nesse sentido, a saturação gráfica da primeira linha torna-se um elemento ambíguo: se, por um lado, a composição ortogonal da coluna “cidade/ city/ cité” indicia a equivalência entre as três metrópoles – evitando, contudo, a redundância da repetição dos 29 radicais –, por outro, a presença efetiva da saturação se dá apenas em “cidade” – fazendo com que as outras duas linhas funcionem como termos de comparação para a experiência particularizada em São Paulo. Em correspondência a essa segunda proposta, o eixo composto pela repetição da sílaba “ci” dos vocábulos nas três línguas estabelece uma chave de leitura a partir da qual é possível decodificar a palavra-valise, tornando discernível aquilo que, à primeira vista, poderia parecer uma mera sucessão mais ou menos aleatória de morfemas. Ou seja, a replicação do substantivo “cidade” nas outras duas línguas, “city” e “cité”, reconstitui o mecanismo de composição do poema, garantindo que o espectador reconecte os 29 radicais aos também sufixos “-cidade”, “-city”, e “-cité”.

Ainda que não haja nenhuma referência incontestável a São Paulo no plano discursivo,⁹ o próprio acúmulo de intervenções artísticas realizadas no espaço da capital paulistana a partir da poesia de Augusto de Campos (e, em especial, de “cidade city cité”), enfatiza retroativamente o vínculo entre a experiência nesta cidade e a formalização do poema. Como no supracitado painel projetado por Julio Plaza, no qual a linearidade da palavra-valise se torna levemente sinuosa, acompanhando o desenho arquitetônico do muro do Pavilhão da Bienal, “cidade city cité” não é um significante vazio, sendo modulado por uma memória coletiva que, como já visto, articula a prática da poesia concreta com a própria cidade de São Paulo.

⁸ Curiosamente, as primeiras publicações do poema se deram em veículos europeus, como o *Times Literary Supplement*, o que reforça essa dimensão cosmopolita. A informação é dada pelo próprio poeta, em entrevista concedida a Manuel da Costa Pinto, no programa Metrópolis, da TV Cultura, exibido originalmente em 27 de novembro de 2014.

⁹ As referências a São Paulo na obra de Augusto são geralmente oblíquas. Uma rara exceção aparece no segmento final de “*Ad augustum per angusta*”, poema de 1952: “Onde estou? — Em alguma/ Parte entre a Fêmea e a Arte./ Onde estou? — Em São Paulo./ — Na flor da mocidade” (Campos, 2001, p. 47).

A história da Bienal Internacional de Arte, aliás, também se associa com o movimento de poesia concreta, já que ambos os fenômenos participavam do mesmo projeto de modernização que visava, entre outras grandes ambições, democratizar (e desprovincializar) o acesso a bens culturais, o que, no caso dos poetas concretos, se deu muitas vezes pelo exercício crítico-criativo da tradução. Em 1957, ano da IV edição da Bienal de São Paulo, o evento transferiu-se definitivamente para o edifício projetado por Oscar Niemeyer no Parque do Ibirapuera, reforçando ainda mais os nexos entre as diversas linhas daquele momento construtivista:

A arquitetura moderna brasileira, aqui representada por seu mais bem-sucedido arquiteto, era agora parte definitiva da expressão da Bienal [...]. Se a nova arquitetura emoldurava as bienais, é preciso lembrar também que a arte concreta, que nela teve seu espaço, também ia se afirmar. No ano anterior, em 1956, acontecia, primeiro em São Paulo, depois no Rio de Janeiro, a primeira exposição de arte concreta, acirrando os debates e contando com seu maior defensor, Mário Pedrosa, como conferencista. Em 1957 [sic], definitivamente o tema do “concretismo” se firma na poesia brasileira por meio da leitura particular feita por Décio Pignatari e pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, que nesse ano lançam um famoso e polêmico manifesto a favor da poesia concreta. (Alambert, Canhete, 2004, p. 71)

Voltando a “cidade city cité”, é importante frisar que a publicação do poema ocorreu em 1963, quando as fissuras do projeto desenvolvimentista da era JK, do qual o momento construtivista tornou-se expressão artística, estavam evidentes para quase todos os envolvidos. No caso da poesia concreta, no início da década de 1960, Décio Pignatari já havia proposto o “salto conteudístico-semântico-participante”, defendendo a ideia de incorporação de referentes mais imediatamente políticos na produção do grupo. No trabalho de Augusto, após uma breve incursão propriamente participante (em poemas como “greve”, de 1961), tal “conteúdo” apresentará sempre uma forte carga de autoderrisão, como na tipografia *kitsch* de “luxo lixo” ou nas colagens alusivas ao golpe de 1964 da série popcretos.

É entre o salto participante¹⁰ e a ironia pop que se encontra “cidade city cité”: se, por um lado, a saturação semântica da palavra-valise, emoldurada entre “atrocidade” e “voracidade”, remete aos embates violentos da metrópole em expansão, por outro, a sonoridade cacofônica (“AtroCAduCApACAustiduplielAstiFeliFeroFugA...”) constitui um significante lúdico cujos lampejos de significação remetem ao dinamismo aberto e indeterminado da vida na cidade. Em outras palavras, apesar de tudo, dentro do poema é possível encontrar também, plasmada no trava-língua, a “felicidade”, se bem que imediatamente procedida por “ferocidade”.

Aqui, aliás, será oportuno refletir um pouco sobre a vocalização do poema realizada pelo próprio Augusto, na qual os cortes internos da palavra-valise são determinados, em

¹⁰ Vale sinalizar que, para Adam Shellhorse, o próprio salto participante “constitui uma nova imagem da escritura de vanguarda na América Latina – uma que abandona a função representacional, centrada na palavra, para participar do que os poetas concretos consideravam a era pós-literária e pós-verbal do capitalismo tardio”, por meio da “canibalização da mídia popular, da publicidade, do desenho industrial e do espetáculo da ideologia capitalista” (Shellhorse, 2025, p. 83). No entanto, é preciso destacar que, entre os poetas concretos, a ruptura efectiva com o signo verbal dá-se após o golpe de 1964 – aspecto explicitado, aliás, na própria análise de Shellhorse do poema “olho por olho”, de Augusto de Campos. Ainda hoje, há pouca reflexão acerca do impacto do golpe na pulverização programática do grupo Invenção, com destaque para a atuação radicalizada de Décio Pignatari, cujo manifesto em favor do poema semiótico, “Nova linguagem, nova poesia”, assinado com Luis Ângelo Pinto, é publicado em julho de 1964.

grande medida, pela cadência da respiração. Embora o autor tenha gravado diversas versões de “cidade city cité”, é importante constatar que todas seguem um mesmo padrão nas breves pausas, expondo alguns elementos constitutivos da estrutura básica do poema. Para tornar essa estrutura mais evidente, segue abaixo uma transcrição em versos de uma das oralizações de Augusto, utilizada como “epígrafe sonora” por Tom Zé na faixa “Senhor cidadão”, do disco *Se o caso é chorar*, de 1972:

atrocaducapacausti-
duplielastifelifero fugahistori-
loqualubrimendimultipli-
organiperiodiplasti-
publirapareciprorusti-
sagasimplitenaveloveraviva-
univora-
cidade

Refazendo o percurso de “cidade city cité” com sua voz, o poeta determina alguns cortes pontuais na longa palavra-valise, enfatizando, ao mesmo tempo, o apuro construtivo do poema. Afinal, o ritmo da oralização explicita ainda mais a lógica de enumeração dos radicais em ordem alfabética (“atro- cadu- capa- causti-”). E tal lógica, que organiza “cidade city cité”, também possui um sentido ambíguo, pois tanto pode ser entendida como índice da racionalidade necessária para o funcionamento de uma grande metrópole quanto da burocratização que controla os indivíduos no mundo administrado.¹¹ Vale notar, aliás, que, na “multiplicidade” semântica da palavra-valise, essas duas condições são contempladas: como ignorar que entre “mendicidade” e “rapacidade”, entre “elasticidade” e “tenacidade”, entre “loquacidade” e “rusticidade”, parecem existir relações dicotômicas, ora de oposição, ora de causalidade?

Por outro lado, se essa ambiguidade trazida pelos diversos núcleos semânticos da palavra-valise é reforçada, na dimensão visual, pela linearidade saturada da mancha gráfica, podemos cogitar que, na dimensão vocal, a limitação física da respiração do oralizador torna-se mais um índice dos choques da vida na metrópole, à medida que produz uma disjunção entre a visualidade linear e a sonoridade truncada, cujas pausas são marcadas pela incidência da vogal fechada anterior /i/ (“causti-”/“histori-”/“multipli-”/“rusti-”), que culmina na posição tônica dos segmentos finais (“viva-”/“unívora-”). Ou seja, a oralização de Augusto dinamiza aquelas relações dicotômicas, não para resolvê-las, mas para atestar seu caráter constitutivo dentro do poema e, portanto, da experiência urbana que o poema configura.

No ensaio “A arte no horizonte do provável”, Haroldo de Campos reflete acerca da “poética do aleatório”, linhagem fecunda da arte moderna que remonta a Mallarmé e que,

¹¹ Essa distinção entre racionalidade organizadora e mundo administrado é, na verdade, um gesto de aproximação tácita ao que havia de melhor, antes do golpe de 1964, no campo progressista do ideário desenvolvimentista. Não se pode ignorar, todavia, que a administração da vida depende diretamente do avanço técnico que produz os aparatos de controle, como já observara Walter Benjamin sobre a Paris do século XIX: “Desde a Revolução Francesa, uma extensa rede de controles, com rigor crescente, fora estrangulando em suas malhas a vida civil. A numeração dos imóveis na cidade grande fornece um ponto de referência adequado para avaliar o progresso da normatização. [...] / Medidas técnicas tiveram de socorrer o processo administrativo de controle. Nos primórdios dos procedimentos de identificação [...], encontramos a definição da pessoa através da assinatura. Na história desse processo, a descoberta da fotografia representa um corte. Para a criminalística não significa menos que a invenção da imprensa para a literatura” (Benjamin, 1995, p. 44-45).

na virada entre os anos 1950 e 1960, compareceria em importantes manifestações artísticas, como nos formantes das composições musicais de Pierre Boulez ou nas dobras manipuláveis dos *bichos* de Lygia Clark. Publicado em 1963, o ensaio de Haroldo aborda também alguns poemas recentes do grupo ligado à revista *Invenção*, destacando os métodos de construção probabilística explorados em peças como “acaso”, de Augusto de Campos. Embora “cidade city cité” não seja citado por Haroldo, é interessante notar que esse poema também se constitui a partir de uma operação probabilística: a existência dos 29 radicais nas três línguas e a coincidência entre o substantivo e o sufixo controlam a lógica interna da enumeração, dando ao poema um funcionamento racional e, em certa medida, autônomo – uma vez que o autor, para manter a integridade da peça, não pode escapar das determinações dessa operação controlada.

Ou seja, ainda que possamos descobrir outras palavras inusitadas dentro do poema (“troca”, “elas”, “life”, “nave”, “love” etc.), a estrutura formada pelos radicais aglutinados, acrescidos do sufixo “-cidade”, impõe-se diante do espectador. Isso não significa, porém, que “cidade city cité” não nos convide a uma relação ativa, seja pelo desafio de sua oralização, seja pelo sutil colapso de sua lógica interna. Acerca desse colapso, destaco abaixo o último segmento da palavra-valise, a partir da letra V:

...veloveravivaunivoracidade

Não é difícil depreender, neste segmento, a presença das palavras “velocidade”, “veracidade”, “vivacidade”, “unicidade” e “voracidade”, as quais, aparentemente, obedecem a estrutura básica do poema. Entretanto, é preciso destacar que “unicidade” atrapalha a ordem alfabética da palavra-valise, gerando um pequeno ruído no funcionamento dessa estrutura. Recorrendo à dimensão sonora de “cidade city cité”, nota-se que Augusto de Campos enfatiza bem esse ruído em sua oralização, compondo com a voz um instigante neologismo, que sintetiza e arremata o poema: “unívora”. Tendo, ao mesmo tempo, um caráter *únívoco* e *voraz*, a cidade de Augusto apresenta um apetite insaciável, projetando um virtual crescimento de sua estrutura linear, que poderia eventualmente incorporar outros radicais. Assim, por homofonia, essa mesma cidade também se configura como “onívora”, relembrando que, em seu competitivo espaço, ela é capaz de deglutiir tudo, inclusive seus habitantes.

Observando a mancha gráfica de “cidade city cité”, Gonzalo Aguilar comenta que “nenhum de seus objetos ou de seus signos aparecem nela, embora a disposição lembre o conjunto de edifícios vista à distância” (2005, p. 267). Para complementar essa constatação, seria oportuno dizer que a mancha gráfica do poema pode remeter também à imagem de um engarrafamento de automóveis, cena tão característica da experiência nas grandes cidades do século XX. Nesse caso, mais uma vez, a disjunção entre sonoridade e visualidade se torna índice das ambiguidades do poema: se, na oralização, o ritmo acelerado aponta para o dinamismo da metrópole, na mancha gráfica, a saturação impõe uma leitura empacada – já que o espectador precisa, num primeiro momento, separar os radicais para remontar o poema –, sugerindo um tempo morto, produzido pelo próprio excesso dos processos contínuos e simultâneos que caracterizam a cidade.

2 Outro sonho feroz de cidade?

Em 1963, ano de criação de “cidade city cité”, um outro poeta, Roberto Piva, formalizaria sua experiência com aquela São Paulo em franca expansão em *Paranoia*, livro originalmente pensado em articulação com fotografias de Wesley Duke Lee.¹² Como se sabe, em termos artísticos, a distância entre Augusto de Campos e Roberto Piva é colossal: partindo de visões divergentes quanto às realizações das vanguardas do início do século XX, os dois poetas paulistanos teriam trajetórias absolutamente distintas, mesmo antagônicas, cujos embates remontam a uma série de antinomias que atravessam a história da poesia moderna (construção vs. inspiração, lucidez vs. delírio, austeridade antilírica vs. lirismo desbragado etc.). Todavia, o contraste acurado entre ambos é uma tarefa a ser ainda realizada, cujos resultados poderão ser bastante produtivos para uma compreensão mais ampla do panorama da poesia brasileira da segunda metade do século XX.

Em “O cavaleiro do mundo delirante”, Davi Arrigucci Jr. escreve:

A cidade é a matéria de Piva, mas ela se projeta também sobre sua linguagem, cujos alicerces e andaimes ficam de vez em quando à mostra, soltos no ar, como partes fragmentadas que não se juntam nem se completam, interrompendo-se no meio do caminho. Na verdade, a cidade lhe oferece muito mais: seus excessos, suas desmesuras e, principalmente, sua realidade contraditória básica, de que procede a determinação mais profunda, a verdadeira razão de ser da forma dessa poesia. (Arrigucci Jr., 2009, p. 14)

Ora, não é difícil notar que a cidade também se projeta sobre a linguagem da poesia concreta, muito embora o trabalho artístico com a “realidade contraditória” se desenvolva, nesse caso, de maneira diametralmente oposta: enquanto Piva *incorpora* as contradições da cidade em sua própria subjetividade expansiva, galvanizando em sua linguagem o impulso de forças antagônicas, os concretos *estruturam* as contradições, estabelecendo uma objetividade racional que as converte em tensão interna na fatura dos poemas. De todo modo, apesar da intransponível diferença entre as duas propostas, não deixa de ser instigante pensar que, no início da década de 1960, a cidade de São Paulo tenha ensejado poemas como “cidade city cité”, de Augusto de Campos, e, ao mesmo tempo, “Visão de São Paulo à noite (poema antropófago sob narcótico)”, de Roberto Piva:

¹² Resenhando a poesia reunida de Roberto Piva, *Morda meu coração na esquina*, Fabio Weintraub assinala a diferença entre a atual disposição de algumas poucas fotografias de Duke Lee, no início do recente volume, e o trabalho original em *Paranoia*, no qual havia um “contraponto criterioso e surpreendente entre imagem verbal e imagem visual” (2023, s.p.). Essa questão, marcada por impasses jurídicos de direitos autorais e pelo custo elevado de reprodução de imagens, poderia ser estendida a parte significativa da poesia brasileira da segunda metade do século XX. Certamente, a ausência das fotografias de Maria Elizabeth Carneiro em *Grupo escolar*, de Cacaso, ou das fotografias de Jack Pires em *Quarenta clics em Curitiba*, de Paulo Leminski, desfazem a associação entre texto e imagem das publicações originais, engendrando, a rigor, outra experiência estética – o que seria impensável na obra de Augusto de Campos.

Na esquina da rua São Luís uma procissão de mil pessoas
acende velas no meu crânio
há místicos falando bobagens ao coração das viúvas
e um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo
fogo azul de gím e tapete colorindo a noite, amantes
chupando-se como raízes
Maldoror em taças de maré alta
na rua São Luís o meu coração mastiga um trecho da minha vida
a cidade com chaminés crescendo, anjos engraxates com sua gíria
feroz na plena alegria das praças, meninas esfarrapadas
definitivamente fantásticas
há uma floresta de cobras verdes nos olhos do meu amigo
a lua não se apoia em nada
eu não me apoio em nada
sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas
teorias simples fervem minha mente enlouquecida
há bancos verdes aplicados no corpo das praças
há um sino que não toca
há anjos de Rilke dando o cu nos mictórios
reino-vertigem glorificado
espectros vibrando espasmos
beijos ecoando numa abóbada de reflexos
torneiras tossindo, locomotivas uivando, adolescentes roucos
enlouquecidos na primeira infância
os malandros jogam ioiô na porta do Abismo
eu vejo Brama sentado em flor de lótus
Cristo roubando a caixa dos milagres
Chet Baker ganindo na vitrola
eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas
partidas do meu cérebro
eu vejo putos putas patacos torres chumbo chapas chopes
vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e
abrem-se em mim como lua gás rua árvores lua medrosos repuxos
colisão na ponte cego dormindo na vitrina do horror
disparo-me como uma tómbola
a cabeça afundando-me na garganta
chove sobre mim a minha vida inteira, sufoco ardo flutuo-me
nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro
afundado
quisera derramar sobre ti todo meu epiciclo de centopeias libertas
ânsia fúria de janelas olhos bocas abertas, torvelins de vergonha,
correrias de maconha em piqueniques flutuantes
vespas passeando em voltas das minhas ânsias
meninos abandonados nus nas esquinas
angélicos vagabundos gritando entre as lojas e os templos
entre a solidão e o sangue, entre as colisões, o parto
e o Estrondo
(Piva, 2023, p. 59-60)

Em seu jorro discursivo, o poema se inicia na “esquina da rua São Luís” para explodir, nos versos seguintes, numa sucessão de imagens oníricas, como os “malandros” que “jogam ioiô na porta do Abismo”. Todavia, a referência explícita a uma das avenidas mais célebres do centro de

São Paulo,¹³ associada ao próprio título, dá lastro à visão específica desta cidade, ainda que transfigurada como um “reino-vertigem”. Na outra ponta, a excessiva reiteração do sujeito (“meu crânio”; “meu coração mastiga um trecho da minha vida”; “meu amigo” “minha mente enlouquecida”; “meu cérebro”; “chove sobre mim a minha vida inteira”; “meu amor”, “meu epicílio”; “minhas ânsias”) enfatiza a singularidade da experiência, impulsionada pelo “narcótico” do subtítulo e mantida em transe, ao longo do poema, com o “fogo azul de gim” e com as “correrias de maconha”.

Essa visão deliberadamente subjetiva imiscui-se no corpo da própria cidade (“sou ponte de granito sobre rodas de garagens subalternas”), de seus habitantes e de todos os outros elementos que a integram, gerando um curto-circuito no qual o corpo do sujeito se expande (“eu sinto o choque de todos os fios saindo pelas portas/ partidas do meu cérebro”) para, em seguida, engolir tudo à sua volta (“... putos putas patacos torres chumbo chapas chopes/vitrinas homens mulheres pederastas e crianças cruzam-se e/ abrem-se em mim...”). Ao contrário da cidade de Augusto, que se revela unilateralmente onívora e voraz, o poema de Piva atribui ao sujeito esse caráter devorador, antecipado pelo termo “antropófago” no subtítulo. Ironicamente, o sentido dessa antropofagia está muito mais afinado aos arroubos líricos de *Pauliceia desvairada*, de Mário de Andrade, do que às proposições do “Manifesto antropófago”, de Oswald de Andrade.¹⁴ Não seria exagero considerar, aliás, que versos como “na rua São Luís meu coração mastiga um trecho da minha vida” ecoam a celebração marioandradina da cidade¹⁵ – “São Paulo! comoção de minha vida.../ Os meus amores são flores feitas de original!...” (Andrade, 1987, p. 83) –, inclusive na reiteração possessiva do eu (“minha vida”, “meus amores”).

Por outro lado, o uso reduzido dos sinais de pontuação, contrapondo-se às reticências dos versos harmônicos e polifônicos de Mário, sugere um ritmo acelerado para a leitura, o que, associado aos verbos no gerúndio, estabelece uma cadeia de ações em fluxo contínuo. O sujeito desmesurado, assim, desdobra-se por toda a cidade, saboreando eroticamente todas as outras experiências que observa (“místicos falando bobagens ao coração das viúvas”; “amantes/ chupando-se como raízes”; “anjos de Rilke dando o cu nos mictórios” etc.).

Nesse diapasão, não há propriamente hierarquia entre seres, coisas e fenômenos, uma vez que todos parecem dinamizados pela imaginação do eu, desde “torneiras tossindo”, “locomotivas uivando” e “adolescentes roucos” até “Cristo roubando a caixa dos milagres” e “Chet Baker ganindo na vitrola”. O sujeito, por sua vez, agigantado em sua capacidade devoradora, equipara-se à lua “que não se apoia em nada”, fazendo com que seu impulso transfigurador subsuma tudo ao redor, inclusive sua declaração amorosa a um quase esquecido interlocutor (“nas tripas, meu amor, eu carrego teu grito como um tesouro/ afundado”), perdida em meio

¹³ Segundo o *Dicionário de ruas* do Arquivo Histórico Municipal de São Paulo (s.d.), a rua São Luís recebeu esse nome na década de 1880, sendo alargada e tornando-se avenida na década de 1940. O possível anacronismo do poema, retomando no início dos anos 1960 a designação antiga da então avenida, é um elemento que pediria maior atenção crítica. Intuo que, com esse deslocamento para o passado da rua, Piva intensifica a dimensão onírica do poema.

¹⁴ As antinomias entre Mário e Oswald tornaram-se, ao longo do século XX, um importante campo de disputa, tendo consequências bastante produtivas não apenas para a poesia, mas também para toda a cultura brasileira. Todavia, a autodeclarada afinidade de Roberto Piva com Mário de Andrade, por um lado, e de Augusto de Campos com Oswald de Andrade, por outro, não deve impedir uma análise entrecruzada, a partir da qual seja possível observar os modos de apropriação contrária – ou seja, o que há de possivelmente oswaldiano em Piva e o que há de possivelmente marioandradino em Augusto. Este artigo é apenas um primeiro passo para esta análise mais ampla.

¹⁵ Não custa relembrar que Mário comparece explicitamente em *Paranoia*, em poemas como “Visão 1961” – “na solidão de um comboio de maconha Mário de Andrade surge como um/ Lótus” (Piva, 2023, p.52) – e “No parque Ibirapuera” – “A noite traz a lua cheia e teus poemas, Mário de Andrade, regam minha/ imaginação” (p. 77).

à agitação caótica. Nessa contraditória totalidade, que inclui até mesmo momentos pontuais de placidez (“um silêncio de estrela partindo em vagão de luxo”; “Brama sentado em flor de lótus”), o sujeito orbita a cidade, acompanhando em sua translação todos os outros entes que também a orbitam, num movimento que potencialmente poderia se ampliar *ad infinitum*.

Ao contrário de “cidade city cité”, no qual a organização em ordem alfabética regulariza a estrutura do poema, em “Visão de São Paulo à noite” há uma enumeração efetivamente caótica, se bem que, por vezes, motivada por paronomásias (“putos putas patacos torres chumbo chapas chopes”). Tais associações sonoras, no entanto, são tensionadas pela diversidade das imagens, evidenciadas nas antinomias dos versos finais do poema: “angélicos” e, ao mesmo tempo, “vagabundos”, entre “lojas” e “templos”. Assim, enquanto a lógica construtiva do poema de Augusto culmina num sintético colapso, o delírio imagético do poema de Piva, caracterizado pela heterogeneidade dos elementos díspares em choque (“entre as colisões, o parto/ e o Estrondo”), faz eclodir, do próprio caos, o lampejo de uma convulsiva beleza.

Tendo em vista a acirrada oposição estética entre Augusto de Campos e Roberto Piva, cujos desdobramentos ressoam ainda hoje no ambiente literário do Brasil, essa breve comparação talvez desgrade leitores mais sectários de ambos os poetas, uma vez que propõe um ponto de intersecção num espaço de, aparentemente, absoluto antagonismo. Sabendo disso, encerro ressaltando que “cidade city cité” e “Visão de São Paulo à noite” não compõem, de fato, um coro em harmonia. Todavia, talvez se possa afirmar que a dissonância entre ambos faz parte também da ruidosa dissonância da própria cidade, com todas as suas fraturas irreconciliáveis.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. Trad. João Bandeira e Marilena Vizentin. São Paulo: Edusp, 2005.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.
- ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE SÃO PAULO. “Avenida São Luís”. In: *Dicionário de ruas*, s.d. Disponível em: <https://www.dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/historia-da-rua/avenida-sao-luis>. Acesso em: 12 mai. 2025.
- ARRIGUCCI JR., Davi. O cavaleiro do mundo delirante. In: PIVA, Roberto. *Paranoia*. 3. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 9-29.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BIJARI. “Cidade city cité”. In: *Projeto Bijari*, s.d. Disponível em: <https://bijari.com.br/design/cidade-city-cite/>. Acesso em: 12 mai. 2025.
- CAMPOS, Augusto. *Viva vaia: 1949-1979*. 3. ed. rev. Cotia: Ateliê, 2001.
- CAMPOS, Haroldo. A arte no horizonte do provável. In: *A arte no horizonte do provável*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 15-34.

MELLO, Simone Homem de. “Muito do que traduzimos partia da ideia de traduzir o aparentemente intraduzível”: Augusto de Campos em entrevista. In: TOLEDO-Programm, s.d. Disponível em: https://www.toledo-programm.de/cities_of_translators/1764/muito-do-que-traduzimos-partia-da-ideia-de-traduzir-o-aparentemente-intraduzivel. Acesso em: 12 mai. 2025.

PIGNATARI, Décio. nova poesia: concreta (manifesto). In: CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006, p. 67-70.

PIVA, Roberto. *Morda meu coração na esquina: poesia reunida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SHELLHORSE, Adam Joseph. Subversões do sensível: a poética da antropofagia na poesia concreta brasileira. In: SHELLHORSE, Adam Joseph. *Antiliteratura: a política e os limites da representação no Brasil e na Argentina modernos*. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Perspectiva, 2025, p. 81-100.

SIMON, Lumma Maria. Linguagem poética e crescimento urbano-industrial. *Revista de Letras*, Araraquara, v. 46, n. 1, p. 127-150, 2006. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/44>. Acesso em: 12 mai. 2025.

SOUZA, Erthos Albino. “Cidade City Cité”. In: *Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice*, s.d. Disponível em: <https://elmcip.net/node/7841>. Acesso em: 12 mai. 2025.

WEINTRAUB, Fabio. Um coração que não para de crescer. *Novos estudos CEBRAP* (blog), 10 nov. 2023. Disponível em: <https://novosestudos.com.br/um-coracao-que-nao-para-de-crescer/>. Acesso em: 12 mai. 2025.