

AUGUSTO DE CAMPOS, POETA EM GREVE

Rafael Ferreira de Aquino Passos

Resumo: Este artigo alia a visagem de Haroldo de Campos (1997, p. 268), no que ele chamou de “pluralização das poéticas possíveis” como índice crítico da contemporaneidade, ao panorama criativo recente da obra de Augusto de Campos, que vai encontrar nas novas mídias sociais certa reserva ou canal para a veiculação de sua produção poemática. Nesse sentido, propomos uma leitura de dois poemas de Augusto publicados na plataforma Instagram (“Contrapoema LULALIVRE” e “SEXTILHA FANOMELOGOPAICA em -aica e em -aico”, ambos publicados em 2018), na qual a toada analítica recairá sobre duas camadas: a vertente participante da obra do poeta paulistano, isto é, o seu componente de embate político em extratos referenciais, flagrantemente presente na sua série de “contrapoemas”, por exemplo – atestando o caráter mobilizador da obra de arte, representante de uma experiência concreta no mundo (SONTAG, 2020); e os aspectos essencialmente formais, cuja disposição está imbricada no que Aguilar (2005, p. 93) denominou de “ideologema da forma”, em que se manipula a sintaxe em transe e entranhada com as dimensões semânticas ou temáticas. A partir dos problemas envolvendo essas duas instâncias, pretendemos investigar os poemas sob horizonte da greve como postura ética do autor de *Viva Vaia*, relacionando e repercutindo a discussão teórica envolvendo as questões próprias da literatura às de ordem político-sociais. Discorreremos, ainda, sobre o contexto futuro das “poéticas possíveis”, problematizando os conceitos de vanguarda e/ou de perspectivas experimentais no campo da estética.

Palavras-chave: poéticas possíveis; mídias; greve; vanguarda.

Resumen: Este artículo alía el visaje de Haroldo de Campos (1997, p. 268), en lo que ha llamado “pluralización das poéticas possíveis” como paradigma críptico de la contemporaneidad, al panorama creativo de la obra de Augusto de Campos, que encuentra en las nuevas medias sociales cierta reserva o canal para la difusión de su producción poética. En ese sentido, proponemos una lectura de dos poemas de Augusto que fueran publicados en la plataforma Instagram (“contrapoema LULALIVRE” e “SEXTILHA FANOMELOGOPAICA em -aica e em -aico”, ambos publicados en el año de 2018), en la cual la perspectiva de análisis se centrará sobre dos camadas: la posición participante de la obra del poeta paulistano, es decir, su componente de discusión política en la camada semántica, presente de manera flagrante en su serie de “contrapoemas”, por ejemplo – atestando el carácter mobilizador de la obra de arte, capaz de presentar una evidente experiencia concreta en el mundo (SONTAG, 2020). La otra camada dice respecto a los aspectos esencialmente formales, cuya disposición compone lo que Aguilar (2005, p. 93) ha denominado de “ideologema da forma”, donde la sintaxis se queda intrincada con las dimensiones semánticas o temáticas. A partir de los problemas envolvendo esas cuestiones, pretendemos investigar los poemas bajo la concepción de la huelga como demostración del compromiso ético del autor de *Viva Vaia*, intentando hacer una relación entre la discusión sobre la teoría del fenómeno poético y las cuestiones

políticas y sociales. Además de eso, pensaremos en el contexto futuro de las “poéticas possíveis”, haciendo una problematización sobre los conceptos de vanguardia y las concepciones experimentales en el campo de la estética.

Palabras clave: poéticas posibles; medias; huelga; vanguardia.

1. Introdução

Este artigo pretende analisar a incursão levada à cabo pelo poeta, crítico e tradutor Augusto de Campos pelos arranjos do *cibercéu*, quer dizer, pelas possibilidades criativas oportunizadas pelas novas mídias e suportes tecnológicos, orientando a discussão sob ponto de vista ético e estético, de tal forma a problematizar essa virada cibernética tendo em vista um projeto participante em contornos intra e extraestéticos na obra poética do autor de *Despoesia* (2016). Interessa-nos, portanto, o diálogo resultante dessa intervenção no que se refere a um processo correspondente à prática social, uma manifestação tomada sob prisma da interferência e da disposição crítica no trato da forma poética, no que Gonzalo Aguilar (2004) denominou de *ideograma*, no qual as tensões sociais e políticas – típicas do contexto de subdesenvolvimento – caminham em paralelo com as estruturas formais da produção poética. Nesse sentido, apontaremos a postura ética do poeta sob signo da greve, atestando tanto a sua investida nas mídias sociais (como o *youtube* ou o *instagram*) como depositário e veiculação de poemas de modo a recusar um lugar material oficial único para a exposição de obras de arte – como o livro ou o museu –, quanto a problemática da não conciliação, em termos de linguagem, com a infraestrutura dessas mídias, cuja velocidade e redundância das informações fornece ao receptor conteúdos inexpressivos sob ponto de vista estético.

Para realização dessa investida crítica, atentaremos aos poemas “SEXTILHA FANOMELOGOPAICA em -aica e em -aico” e o “contrapoema LULALIVRE”, ambos publicados na plataforma *instagram*. Baseado na concepção pós-utópica de Haroldo de Campos (1997) no campo da arte, em que o referente das manifestações de vanguarda parece, no terreno da contemporaneidade, estar deslocado ou suspenso dada a ruína de posturas políticas e estéticas teleológicas, pensaremos a produção de Campos como representante de uma “poética possível”, antenada com as estruturas

próprias da linguagem poética em conversa profícua com os fenômenos sociais – vide a sua série de “contrapoemas” que, nas palavras do próprio artista em entrevista¹ concedida em 2019, estabelece certa “contestação tanto à noção convencional de poesia quanto ao momento político que atravessamos”. Nessa perspectiva, procuramos situar os poemas a partir de dois conceitos-chave para Aguilar (2004) na concepção efetiva de lances vanguardísticos, quais sejam: a novidade e a não conciliação.

Além disso, discutiremos a questão do museu como receptáculo das expressões artísticas de invenção e a polêmica acerca desse espaço como índice da morte no contexto da modernidade, tomando como centro de debate as reflexões de Valéry (1960) e Adorno (1998), de modo a apontar nas mídias sociais a concepção de museu aberto, em que as manifestações expressivas de arte se fundem e se confundem com as linguagens e os discursos próprios da publicidade. Nessa direção, trataremos da perspectiva crítica da poética de Campos no centro desse museu desmaterializado, em que se pratica “no interior da própria mídia e de seus derivados institucionais (portanto não mais nos guetos acadêmicos ou nos espaços tradicionais de arte), alternativas críticas aos modelos atuais de normatização e controle da sociedade” (MACHADO, 2010, p. 17).

2. O museu aberto

Desde o período ortodoxo do movimento da poesia concreta, o museu teve um papel importante como instituição deflagradora das concepções artísticas do movimento na elaboração do projeto poético pautado na verbivocovisualidade e no contanto com outras artes – em especial, àquelas cuja predominância dos aspectos plásticos e visuais se expressam de maneira proeminente. Os concretistas não abandonaram os espaços considerados “oficiais” para a veiculação e propagação de suas ideias: além da oficialização do movimento em evento realizado no Museu de Arte Moderna de São Paulo, intitulado de “1ª Exposição Nacional de Arte Concreta”, Décio Pignatari e os irmãos Haroldo e Augusto de Campos recorreram ao modismo do

¹ Entrevista concedida ao portal “ArteBrasileiros”, publicada em 27 março de 2019. Link para acesso na íntegra: <https://artebrasileiros.com.br/topo/augusto-de-campos-abre-nova-exposicao-e-chama-o-momento-atual-do-brasil-de-deploravel/>.

manifesto para documentarem as suas linhas gerais em termos práticos e teóricos. O *Plano-Piloto para Poesia concreta* (1958), publicado no volume quatro da revista *Noigandres*, delimita o encerramento da unidade formal historicamente referida à arte poética, isto é, o verso. O que se propõe, portanto, é a apropriação da espacialidade gráfica, cujo índice é a formulação estrutural. A radicalidade da proposta, entretanto, necessita de um tradicional aparato de difusão, denotando talvez o interesse didático das manifestações, numa espécie de lampejo instrucional visando a construção do repertório voltado ao experimental no Brasil.

Pensando no contexto da linhagem da produção de Augusto de Campos pós-concretismo, os espaços de exibição alinham-se às mudanças sofridas nas esferas das Tecnologias da Informação, que oferecem diversas possibilidades de veiculação ao destituírem a noção de espaço material como horizonte único para a difusão de ideias, mensagens, propostas, anúncios etc. As mídias sociais e os avanços dos aparatos tecnológicos de reprodução findam, então, por realocar o museu tendo em vista possibilidades outras de construção espacial, desvinculando a autoridade da instituição ao gosto da catástrofe e do mal estar, como descreve o poeta Paul Valéry:

O museu exerce uma atração constante sobre tudo o que os homens fazem. O homem que cria, o homem que morre alimentam-no. Tudo acaba na parede ou dentro da vitrina... [...] Mas o poder de servir desses recursos cada vez mais abundantes está longe de crescer com eles. Nossos tesouros nos oprimem e aturdem. A necessidade de concentrá-los em uma morada exagera-lhes o efeito triste e estupefaciente. Não importa o quão vasto, equipado e bem ordenado seja o palácio – nos encontramos sempre um pouco perdidos nessas galerias, sozinhos com tanta arte. A produção desse milhar de horas que tantos mestres consumiram a desenhar e pintar age em certos momentos sobre nossos sentidos e espírito, e essas horas foram, elas mesmas, profundamente carregadas de anos de pesquisas, de experiências, de atenção, de gênio!... (VALÉRY, 2008, p. 33).

A concepção de museu como figuração do passado, da imobilidade, do saudosismo fúnebre, ganha outras variáveis nos guetos da contemporaneidade: enquanto que no período de efervescência das tecnologias de inscrição oportunizadas pelas novidades da imprensa o francês Stéphane Mallarmé afirma que tudo existe para acabar em livro, o poeta paulistano parafraseia a tal sentença e indica em *tvgrama 4 erratum* (2009) que “tudo existe / pra acabar em youtube”. Quer dizer, as mídias são manipuladas pelos artistas da linguagem numa dinâmica de contraposição em relação à lógica da

plataforma, que tende à disposição de informações redundantes para favorecer o consumo rápido e em grande quantidade, obedecendo às demandas do mercado. A lógica da proposta de Augusto ao recorrer ao universo desmaterializado das “paredes” midiáticas é justamente a da greve e da não conciliação, dado que as suas manifestações se dão sob juízo da expressividade formal, no qual a novidade informacional é tensionada de modo a conduzir a sensibilidade do leitor a uma experiência da opacidade, contrariando a transparência da linguagem instrumental comumente utilizada no interior das mídias sociais. O horizonte crítico torna-se fator fundamental para o pensamento acerca da aventura poética que o autor analisado neste trabalho realiza em direção ao que estamos chamando de museu aberto. Em termos de análise literária, essa toada crítica nos ajuda, inclusive, a elaborar chaves de leitura em que a própria escolha de veiculação da obra sinaliza para a autorreferencialidade, num interessante jogo metalinguístico:

a artemídia como instrumento crítico à própria mídia, numa espécie de movimento metalinguístico: O fato mesmo de as suas obras estarem sendo produzidas no interior dos modelos econômicos vigentes, mas na direção contrária deles, faz delas um dos mais poderosos instrumentos críticos de que dispomos hoje para pensar o modo como as sociedades contemporâneas se constituem, se reproduzem e se mantêm. (MACHADO, 2010, p. 17).

A designação “artemídia” é oportuna para a catalogação desta poética sobretudo pelo que há de esforço em propor criativos lapsos de linguagem no cerne do contexto tecnológico, sem aceitar passivamente a natureza mecânica e mercadológica desse espaço. “Não se trata de tecnolatria, necessariamente. Nem de aceitação integral da sociedade em que vivemos. O lance é não ficar de fora, assistindo passivamente ao jogo.” (RISÉRIO, 1998, p. 6-7). Quanto ao receptor, o exercício se dá numa mesma tomada que se apresenta nos museus tradicionais: é preciso abrir mão da ingenuidade. Em texto intitulado “Museu Valéry Proust”, o filósofo Theodor Adorno comenta as considerações de Valéry sobre os depositários oficiais das obras de arte e nos oferece algumas reflexões que ainda podem ser utilizadas para o apreciador de arte neste período de eclosão das mídias e meios:

Não é possível fechar os museus, e isso nem seria desejável. Os gabinetes naturais do espírito transformaram as obras de arte em hieroglifos da história, dando-lhes um novo conteúdo à medida que o sentido antigo se encolhia. Contra isso não é possível oferecer um

conceito de arte pura emprestado do passado, que seria até mesmo pouco apropriado para esta época. Ninguém soube disso melhor que Valéry, que exatamente por esse motivo interrompeu sua reflexão. É verdade, porém, que os museus exigem expressamente algo que já é propriamente exigido por cada obra de arte: algum esforço por parte do observador. Pois também o *flâneur*, em cuja sombra Proust se movia, desapareceu há muito tempo, e ninguém mais pode vagar pelos museus para encontrar aqui e ali algum encanto. A única relação concebível com a arte, em nossa realidade catastrófica, seria a que considerasse as obras de arte com a mesma seriedade mortal que tem caracterizado o mundo de hoje. Só está livre do mal tão bem diagnosticado por Valéry aquele que junto com a bengala e o guarda-chuva, também entregou, na entrada, a sua ingenuidade; aquele que sabe exatamente o que quer, escolhe dois ou três quadros e se detém diante deles com enorme concentração, como se fossem realmente ídolos. (ADORNO, 1998, p. 185).

É dessa sorte que, retomando retroativamente a performance do sujeito no museu, ensejamos que a recepção das expressões artísticas situadas em meios tecnológicos obedece aos mesmos parâmetros, isto é, seleção e comparação, como atentou Ezra Pound (1990) em seus excertos críticos quando da descrição acerca do método para estudo de poesia e literatura, comparando-o ao expediente utilizado pelos biólogos.

No caso de Campos, a aproximação arte-tecnologia ocorre na esteira da dimensão estrutural da produção poemática em paralelo com outras artes – nos poemas da série *POETAMENOS* (1953), há o diálogo com a *klangfarbenmelodie* (melodiadetimbres) weberniana, de maneira a tensionar os poemas para a espacialidade e motivar os termos das produções para a aventura gráfica: “mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera!”, afirma o autor em texto que introduz os poemas. As atividades no novo mundo se iniciam com a tradução computadorizada por Erthos Albino de Souza do poema *cidade* (1963) no ano de 1975 e atravessam as atividades em vídeo, *gifs*, holografia, laser etc. Nessa toada, o antes poeta concreto vai se desvinculando das diretrizes objetivistas em matéria de composição e de uso criativo da tipografia do concretismo, rumando à desvinculação da ortodoxia pela qual o movimento incorreu:

Curiosamente, a poesia concreta brasileira não tomou o rumo aberto pelo *Poetamenos*. Pelo contrário, cristalizando-se numa ortodoxia, a “matemática da composição”, o concretismo: a) optou pelo geometrismo, pela construção “abstrata” do texto – e essa alta precisão geométrica na distribuição do material verbal descartava a assim chamada forma “orgânica”, então indigitada como “subjetivista”; b) colocou em primeiro plano a integridade da palavra, lateralizando a fissão ou a atomização vocabular à Cummings; e c) elegeu a uniformidade tipográfica, em detrimento da pesquisa e do emprego

criativos das “formas de escritura mais variáveis”, imaginadas por Benjamin. (RISÉRIO, 1998, p. 98).

Atualmente, além da profícua apropriação criativa dos suportes tecnológicos para realização de seus poemas (o que ocorre desde que adquiriu o primeiro computador pessoal: um *macintosh*), o poeta utiliza as redes sociais para publicação e difusão destes, como é o caso dos dois poemas que serão discutidos nas linhas que seguem. Sua página no *instagram* (@poetamenos) – onde atua desde 2018 – exhibe as suas traduções e livros críticos, parte de seus poemas publicados em livros e exposições em períodos históricos diversos, vídeo-poemas, além de algumas produções inéditas.

A utilização das mídias sociais para difusão da obra se estabelece no movimento performático do poeta em greve – com relação à sua própria situação perante o mundo: situado no contexto tecnocrático e de saturação das informações, não interessa ao criador a postura encastelada, sob imagem clássica da torre de marfim. O museu é o mundo, assertivamente declarava o artista plástico Hélio Oiticica no contexto de desbunde e transas intersemióticas operado pela carnavalização tropicalista, indo ao encontro com a concepção de abertura do museu. Nessa toada, a posição defendida neste trabalho é exatamente a de que a empreitada dos artistas nos espaços das mídias sociais redimensiona o museu sob as categorias de não-linearidade e não-catalogação.

3. Poeta em greve

O paradigma da greve é assumido por Campos também como postura ética na sua produção poemática recente, especialmente quando pensamos nas criações a partir do golpe político-jurídico-midiático sofrido pela ex-presidenta Dilma Rousseff e a posterior escalada reacionária promovida em parte por um acervo imagético-discursivo-performático de origem jurídica, simbolizado pelo ex-juiz Sérgio Moro e a operação lava-jato, responsável, em conjunção com a sua equipe de procuradores, pela arbitrária prisão do líder político favorito para a eleição do ano de 2018: Luiz Inácio Lula da Silva.



Figura 1: Sextilha FANOMELOGOPAICA em -aica e em -aico, de Augusto de Campos / Fonte: página do *instagram* do autor (<https://www.instagram.com/p/BhZ9x7yg18B/>).

Nesse íterim, a atividade criativa do autor de *Outro* (2015) publicada na plataforma *instagram* assimilou a agitação política não para reduzir as expressões poéticas a simplórios panfletos, num engajamento conteudístico de pouca força no trato com a linguagem da poesia, mas para movimentar os signos próprios da camada estética para a intervenção no tecido social: não há, pois, desleixo com relação ao projeto experimental, mas a ampliação deste – o diálogo se manifesta na relação poema-política, daí a aproximação do conceito de forma empreendido neste estudo com as postulações de Aguilar:

Para entender o vínculo entre o poema e seu contexto, utilizei o conceito de forma, entendido como o sentido que surge da disposição dos materiais em uma obra: trata-se da aparência estética que não se destaca sobre uma suposta profundidade, mas que traz em si mesma sua própria singularidade. Penso que esse conceito de forma, que entrou em crise nas configurações culturais dos últimos anos, é no entanto fundamental para compreender as práticas de vanguarda. O que as define é a não-conciliação, baseada, justamente, em uma radicalização da forma que, em disposições não tradicionais nem convencionais, desafia hábitos e práticas culturais. É por isso que, em minha análise, presto particular atenção nesta dimensão da escritura poética: a forma como lugar de encontro da poesia com as forças sociais. (AGUILAR, 2005, p. 19).

Em *sextilha FANOMELOPAICA em -aica e em -aico* (ver figura 1), existe precisamente o engajamento forma/conteúdo na corroboração da prática da

vanguarda, qual seja: a oxigenação da linguagem poética. A expressividade das informações se estabelece na utilização criativa da tipografia, na interação e integração não-hierárquica entre letra, palavra, cor e som, além do campo semântico constituinte das duas entradas em discussão (“poesia mallarmaica”, “injustiça paranaica”, “resistência heroica” etc.). A construção verbal, constituída sob forma de sextilha, apresenta maior transparência quando pensamos em uma poesia de linhagem mais tradicional: as rimas externas são aparentes (“mallarmaica”, “farisaica”; “anecoica”, “mesozoica”, por exemplo) e, no entanto, o poema parece concentrar um jogo de forças oposto ao tradicionalismo que poderíamos determinar à primeira vista. As sentenças, gravadas em cada verso em cores diferentes, sugerem a independência dessas informações na inscrição sobre a folha/tela. O signo verbal é motivado no sentido de atacar a mente do leitor a partir do receptáculo maior da escritura: o olho. Nas palavras de Risério (1998, p. 107), “a visão é o sentido central implicado na tecnologia da inscrição textual. Nada mais natural, portanto, do que uma escrita que celebre a visão. Que se faça, para o olho, um texto visual”. É nessa chave que a poética de Campos soa, concentrando na vida e na linguagem, na linguagemvida, na vida via linguagem, este ditame em grande angular: “escravo se não escreve” – seja a escritura alocada nos mais diversos suportes: no universo do vídeo, da música popular ou do cinema; nos móveis ou na holografia: “grita grifa grafa grava”.

O terceiro verso (na disposição de leitura de cima para baixo) sugere a denúncia das grandes mídias em seu papel de dissimulação, o que decorre de interessante lampejo metalinguístico, na medida em que o poeta utiliza uma mídia de difusão exatamente para criticar a qualidade “farisaica” das informações compartilhadas nesses espaços. A própria materialidade da palavra, denotando o aspecto de coisa – e não de comentário sobre o mundo, como escreveu Susan Sontag (2020) ao contradizer certa condição extemporânea na recepção dos objetos artísticos –, denota a resistência da linguagem poética ao território assente da escritura alocado a um espaço, mídia ou suporte único, dissipando o valor de aura da autoridade artística. O cenário possível é o de investigação, pesquisa e apropriação criativa nos novos aparatos tecnológicos sob atento crivo analítico, como ocorreu na experiência das vanguardas históricas do século XX e as chamadas neovanguardas, cujo interesse recaiu sobre as novas possibilidades de inscrição oportunizadas pela eclosão dos utensílios modernos de comunicação.

O *contrapoema LULALIVRE* (ver figura 2) bebe da mesma água. O poema, composto na forma de uma espécie de *outdoor*, parece jogar na zona de fronteira entre as linguagens da poesia e da publicidade. O poeta-*designer* desenvolve os termos na tela em cores correlatas aos problemas políticos do contexto brasileiro (polarização, conflitos ideológicos em que o verde e o vermelho sinalizam para camadas da sociedade específicas), além da variação de tamanho dos tipos. As referências políticas do extrato referencial – isto é, a liberdade do ex-presidente Lula da farsa político-jurídica que o encarcerou – propõem também o ensejo para a liberdade da poesia – que se encontra materializada no domínio entre o verbal e o não-verbal, entre a letra e o espaço vazio, entre o discurso e a imagem. A composição é ideogramática, é um mosaico de informações cuja legibilidade recai especialmente no receptor, daí a ideia de obra de arte aberta, no sentido de que os elementos não apenas se referem às dinâmicas sociais, éticas, políticas ou estéticas, mas são reiteradamente uma constituição concreta de algo, tendendo à materialidade. Os tipos alongados direcionam os termos para o movimento dialético: ora o poema dinamiza os termos sob visagem da liberdade, ora apresentam lances correlatos à prisão e ao confinamento.

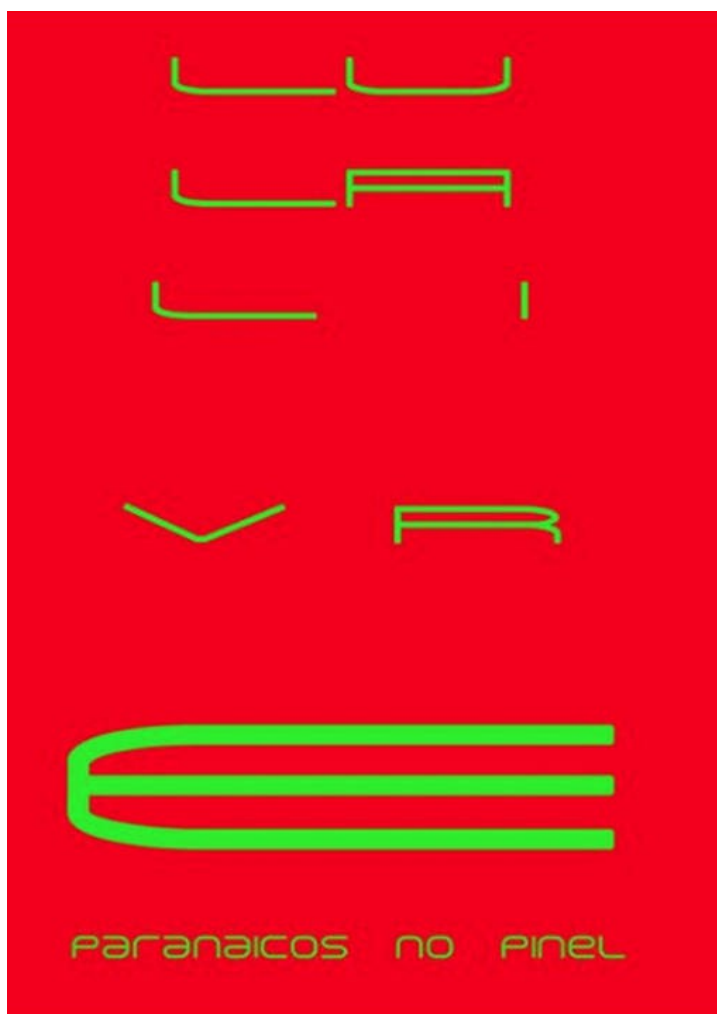


Figura 2: contrapoema LULALIVRE, de Augusto de Campos / Fonte: página do *instagram* do autor (<https://www.instagram.com/p/Bh7T-WMBW4T/>).

Os “paranaicos”, referência evidente ao índice da operação lava jato: o estado do Paraná, localidade em que se gestou a equipe de procuradores do caso – estão comprimidos na parte inferior da tela, especializados na pequenez material do suporte de exibição e direcionados pela camada semântica ao Pinel, quer dizer, o lugar onde se localizam os loucos. Na outra direção, os termos na tela sugerem a liberdade da experimentação artística como signo da novidade, num jogo de forças correlato à prática da vanguarda. É necessário, nesse sentido, sair dos guetos e invadir as brechas e vielas geradas pelas novas mídias e tecnologias – o que é feito de maneira perspicaz e sem preconceitos por Augusto de Campos, poeta que na beira de seus

noventa e um anos, insiste no lugar não-comum, na radicalidade, no projeto artístico de rigoroso apuro ético/estético.

4. Considerações finais

As discussões desenvolvidas neste estudo atestam a natureza híbrida e não-linear dos contextos tecnológicos e sugerem a abertura do conceito da instituição museológica, de modo a dinamizar (e democratizar, inclusive) o patrimônio institucional de veiculação de obras de arte. Nesse prisma, defendemos a poética de Augusto de Campos a partir da apropriação criativa da tecnologia e das próprias mídias sociais, contribuindo na qualificação dos conteúdos informacionais inseridos nesse museu aberto. Não se trata, entretanto, da defesa cega dessas mídias, mas de um horizonte provável de propagação de artefatos estéticos através da mirada crítica.

Além disso, analisamos dois poemas da safra contestatória da obra de Augusto, de modo a qualificar a sua abordagem a partir da relação forma-conteúdo, no qual os influxos sociais e políticos são plasmados pelas estruturas estéticas dos poemas. Desse modo, comprovamos o compromisso do poeta pós-concreto com o engajamento revolucionário nos moldes da participação maiakóvskiana, quer dizer: não há possibilidade de artismos revolucionários sem que haja um profundo compromisso com a linguagem.

5. Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Museu Valéry Proust*. In: Prismas: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- CAMPOS, Augusto de. *Outro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- POUND, Ezra. *Abc da literatura*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1990.
- RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1998.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação: e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 2020.



[artigos](#) | [articles](#) | [articulos](#) | [artículos](#) | [papers](#)

VALÉRY, P. O Problema dos museus. **ARS (São Paulo)**, [S. l.], v. 6, n. 12, p. 31-34, 2008. DOI: 10.1590/S1678-53202008000200003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/3039>. Acesso em: 10 abr. 2022.