

La imagen concreta: ideogramas y enigmas

Fernando Pérez Villalón

Departamento de Arte / Departamento de Lengua y Literatura UAH

Intentaré articular en esta presentación algunos aspectos de la dimensión de la imagen en la poesía concreta brasileña como el lugar de una serie de tensiones y contradicciones que dan cuenta de la radicalidad del proyecto del grupo noigandres, que surge en São Paulo en 1952 y opera como un movimiento bastante cohesionado hasta fines de los años 60. Sus integrantes iniciales son los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y Décio Pignatari, a quienes se suman luego Ronaldo Azeredo y José Lino Grünwald, entre otros. Lo que me propongo aquí es un primer intento de síntesis luego de varios años de trabajo sobre este tema; por lo mismo, algunas cosas las presentaré de manera bastante concentrada y otras las tendré que mencionar sin entrar en detalles, pero me parece que el ejercicio panorámico puede valer la pena como aporte a este coloquio por los problemas que plantea.

Muchas veces se define a la poesía concreta como “poesía visual”, y se destacan sus vínculos con la pintura y el diseño gráfico, pero es importante subrayar que ellos siempre definieron su proyecto como *verbivocovisual*, un término tomado del *Finnegans Wake* de James Joyce, y que recoge las múltiples dimensiones que su poesía se propone explorar: el nivel semántico, el nivel sonoro, y el nivel visual, o como el propio Haroldo de Campos lo explica en un manifiesto del 57, las dimensiones “GRÁFICO-ESPACIAL”, “ACÚSTICO-ORAL” y “CONTENIDÍSTICA” (“olho por olho a olho nu”, en Augusto de Campos, *Teoria* 74) de la palabra. Estas tres dimensiones corresponden también, a grandes rasgos, a la división entre fanopoeia, melopoeia y logopoeia propuesta por Ezra Pound, otro de los referentes importantes del grupo noigandres.¹

Podríamos decir, en suma, que la poesía concreta se propone explorar hasta el límite las diversas dimensiones del lenguaje como medio o materia para la poesía. De ahí el nombre de “concretos”, que dialoga con la música y la pintura concretas: se trataría de

¹ Para la distinción entre estos tres niveles, ver Pound, *Literary Essays*, *.

una poesía que se hace cargo del carácter concreto del lenguaje, de la dimensión material de los signos (y es en este sentido que los poetas de este movimiento afirmaron a veces que “toda poesía es concreta”). Presentado de este modo, el proyecto concreto parece coincidir con la definición de Clement Greenberg del arte de vanguardia como una producción en la que “al desviar su atención de los temas surgidos de la experiencia común, el poeta y el artista dirigen su interés hacia el medio de su propio oficio” (26) y se abocan a la búsqueda de lo que cada arte tiene de “único e irreductible” (112). No es casualidad que Greenberg sea también autor de un ensayo titulado “Hacia un nuevo Laocoonte”, que retoma y radicaliza las prescripciones de Lessing respecto a las posibilidades de cada arte en relación con su propio medio. Sin embargo, más que abocarse a lo que es propio de las artes del lenguaje por contraste con las otras artes, la poesía concreta pone en jaque ese reparto territorial al introducir la dimensión de lo semántico en la ecuación, al mismo tiempo que se esfuerza por poner a prueba los límites del medio con que opera.

Ahora bien, Greenberg escribía lo anterior defendiendo el expresionismo abstracto, en tanto que los concretos toman como punto de partida el arte concreto (no tenemos tiempo de entrar aquí en la paradoja de que los términos concreto y abstracto se utilicen en varios contextos de modo intercambiable).² Theo Van Doesburg, en el manifiesto “Bases de la pintura concreta”, de 1930, afirma que “el cuadro debe construirse con elementos puramente plásticos, es decir planos y colores”, por lo cual “Un elemento pictórico no tiene otra significación que ‘sí mismo’ en consecuencia el cuadro no tiene otra significación que ‘sí mismo’.” Estas afirmaciones parecen ir en una dirección similar a las de Greenberg en lo que respecta a la pintura, pero es obvio que su aplicación al ámbito de la poesía resulta, por decir lo menos problemática. Posiblemente sea por eso que, aunque Pignatari escribió en unas declaraciones de 1950 que un poema “no quiere decir esto o aquello, sino que se dice a sí mismo” (“depoimento”, en Augusto de Campos, *Teoría 19*), manifiestos posteriores del grupo optarían por declaraciones más matizadas.

² Para una perspicaz discusión de los problemas que implica el uso de los términos “abstracto” y “concreto” en pintura, ver el ensayo de Alexandre Kojève “Las pinturas concretas de Kandinsky”.

En suma, el problema parece ser que el lenguaje como medio no puede considerarse una mera organización formal de materia gráfica o sonora en el espacio o el tiempo, sino un conjunto de relaciones de esa materia con imágenes mentales o conceptos, en la clásica formulación (no desprovista de problemas) del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure. De hecho, si retornamos a la tríada de lo verbi-voco-visual, o melopoeia, fanopoeia y logopoeia, podemos darnos cuenta de que es asimétrica: lo sonoro y lo visual son dimensiones sensibles, materiales del lenguaje, lo semántico parece ser más difícil de localizar (y suele ser considerado imposible de excluir por completo del ámbito de la poesía, aunque no han faltado intentos fascinantes en esa dirección). Por otra parte, sería importante precisar que en la poética de Ezra Pound la fanopoeia no es propiamente la dimensión gráfica de la escritura sino la capacidad del lenguaje de proyectar imágenes en la mente del lector. La poesía concreta, sobre todo en su fase programática, parece excluir de sus recursos precisamente estas imágenes verbales o poéticas, y reemplazarlas por la imagen de la propia palabra, por la puesta en imagen, del sentido en el espacio de la página. Tampoco es exacto que la logopoeia poundiana corresponda simplemente al contenido o al nivel semántico de un texto: el propio Pound la define enigmáticamente como “la danza del intelecto entre las palabras”,³ y en general se la comprende como el modo peculiar de expresar un contenido en una lengua y contexto específicos, vinculados en muchos casos a recursos semánticos como la ironía, el doble sentido y el humor.⁴

Si un enfoque a la poesía concreta tiene que ver con la idea de que se aboca a explorar las dimensiones del lenguaje como medio para un arte verbal, otra lectura posible enfatiza el modo en que la poesía concreta se apropia de las técnicas y procedimientos de otras artes. Un temprano ejemplo de esto podría ser la secuencia de textos *poetamenos*, de Augusto de Campos, de 1953, que explora la dimensión visual del

³ La logopoeia es, escribe Pound “‘the dance of the intellect among words’, that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we expect to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds the æsthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation and can not possibly be contained in plastic or in music. It is the latest come, and perhaps the most tricky and undependable mode.” (*Literary Essays**)

⁴ Para una discusión más detallada de este aspecto de la poética de Pound, ver Andrés Claro, *Las vasijas quebradas* 548-557.

lenguaje, por medio de la impresión en colores, la elección de una tipografía determinada, y la distribución espacial del texto en la página, fragmentando la unidad de las palabras a la manera de e.e. cummings.

dias dias dias
 sem
 uma
 esperança linha deum só dia
 expoeta expira: minh ahcartas
 sphynx e a n ão p artas
 gypt y g mor - E avião voas ?
 - Heli s sim sem ar
 L EMBRAS amemor fim confirm sim
 es DEMIMLYG IA e far par avante
 se stertor AR
 rticula: se par a m a n t e
 ohes OH SE ME tele NÃO
 se - Urge t g b sds vg filhazeredo pt
 segur sos se só seguramor
 LEMBRA E QUANTO

Fig. 1 Augusto de Campos, “dias dias dias”, *Viva vaia 77*.

Sin embargo, como ya expliqué en detalle en otra ocasión, el propio poeta propone en el prólogo a la serie que los colores en que está impreso el poema corresponden a timbres y voces diversos, y el texto está destinado a una lectura oral, reverberante, en la que el espacio de la página se vuelve tiempo, y los tonos visuales, timbres sonoros.⁵ La imagen en este caso funciona como partitura, y la escritura funciona no tanto como registro de una enunciación oral o de un flujo mental de ideas verbalizadas por escrito, sino como notación destinada a la oralidad, a una puesta en escena futura en la tradición de *Un golpe de dados* de Mallarmé. Los textos de *poetamenos* han sido oralizados y grabados en varias versiones, pero probablemente por razones prácticas de circulación en formato de libro, se ha dado mucha menos importancia a esta dimensión sonora de la poesía concreta que a su dimensión visual, aunque recientemente investigadores como Sergio Bessa,

⁵ Para un comentario más detallado de esta obra de Augusto de Campos, ver mi “Pintar el sonido, escuchar el color. El ojo y la oreja en algunos poemas de Augusto de Campos”.

Felipe Cussen y Macarena Mallea se han esforzado por revertir esta tendencia.⁶ Sergio Bessa, en particular, trabaja la serie *poetamenos* a partir de la noción de *imago vocis*, imagen de la voz, un enfoque que permitiría abrirnos a la imagen como una realidad ya no meramente visual, conectándola por ejemplo con la noción saussureana de “imagen acústica”, algo que yo mismo he intentado en otros textos. En casos como estos sería preciso reemplazar el close reading de la nueva crítica norteamericana por lo que Charles Bernstein ha llamado *Close listening*. Por otra parte, el hecho de que en las versiones grabadas aparezcan en muchos casos las voces de los propios poetas, cada una con su grano y timbre propios relativiza el deseo de total impersonalidad que formuló la poesía concreta en su fase programática y los acerca al ámbito de la performance musical.

Todo texto escrito puede, en principio, leerse en voz alta, y se suele decir que la poesía en verso requiere ser leída en voz alta para apreciar su musicalidad. Es interesante que los poetas concretos, que proclamaban enfáticamente la muerte del verso, mantuvieran tan viva sin embargo esta conexión con la dimensión sonora y oral del lenguaje. Es interesante también, por otro lado, que en este caso la dimensión sonora y la dimensión visual del poema no existan, por así decirlo, al mismo tiempo, sino en dos versiones del poema (una en la página y una grabada): pareciera ser necesario que haya una versión visual y una versión sonora, como si lo verbal pudiera ser ambas cosas, pero no simultáneamente (uno puede imaginarse, por supuesto, una versión en video del poema, un formato con el que los concretos luego experimentarían, pero eso no evita que la dimensión sonora y la visual permanezcan separadas, apelen a sentidos diversos y pongan en juego aspectos irreconciliablemente diversos del lenguaje, que más que fusionarse en una armónica sinestesia parecen divergir). Esto parece sugerir que, más que aspirar a una obra de arte total que integre todas las dimensiones del lenguaje, lo que los poetas concretos hacen es producir poemas prismas que descomponen el espectro de las posibilidades del lenguaje en sus elementos constitutivos.

Las características principales de *poetamenos* se mantendrían y acentuarían en los poemas concretos de la etapa ortodoxa del grupo, durante la segunda mitad de los años

⁶ Ver Sergio Bessa, “La ‘imagen de la voz’ en Poetamenos de Augusto de Campos”; Felipe Cussen, “Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso”; y Macarena Mallea, “Las voces se escriben en

50, reunida en el cuarto número de la revista *noigandres*, en la que se atuvieron con mayor rigor a su proyecto compartido, y que corresponde a lo que ellos mismos llamaron su “fase matemática” (Haroldo de Campos, “da fenomenologia da composição à matemática da composição”, en Augusto de Campos *Teoria* 133). Esa fase se caracteriza por la adopción programática de la tipografía futura extra bold, que pasa a tener no sólo la función de connotar la modernidad por sus contornos limpios con terminación a palo seco, sino que borra en alguna medida las identidades personales de los miembros del grupo y subraya su pertenencia a un colectivo. La elección de una tipografía unificada en esa fase tiene que ver también con el rechazo del lirismo, la expresividad, la experiencia personal y la emotividad como puntos de partida de la poesía, y con una relación distante con lo corporal y lo gestual (que es justamente lo que les reprocharía Ferreira Gullar con motivo de la ruptura entre el grupo concreto paulista y los neoconcretos cariocas). Por otra parte, en contraste con *poetamenos*, en los poemas de esta fase ortodoxa desaparecen en principio los colores (probablemente por el costo y las dificultades técnicas de su utilización). Casi todos los poemas se imprimen en negro sobre blanco, excepto los de Haroldo de Campos que utilizan fondo negro con letras blancas. Se reduce también fuertemente la complejidad semántica e intertextual: la obra de Augusto incluía numerosas referencias a la historia de la poesía y la utilización de varias lenguas, mientras que los poemas de *Noigandres* 4 tienden a construirse en torno a unas pocas palabras, incluso en algunos casos una sola, como en el famoso poema “velocidade”, de Ronaldo Azeredo (fig. 2), o “terra”, de Décio Pignatari (fig. 3), en los que el poema consiste en una o varias reconfiguraciones de las letras de una única palabra.

colores: contrapuntos y contrastes en algunos poemas de la serie *Poetamenos* de Augusto de Campos”.

VVVVVVVVVV
VVVVVVVVVE
VVVVVVVVEL
VVVVVVVELO
VVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Fig. 2 Ronaldo Azeredo, “velocidade”
(en Barros & Bandeira 62)

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra

Fig. 3 Décio Pignatari, “terra”
(Pignatari 126)

Varios otros poemas consisten en dos palabras que contrastan y se enfrentan en la página (como en “pluvial”, de Augusto, fig. 4), en algunos casos combinadas con diversos prefijos, como en el poema “nascemorre”, de Haroldo (fig. 6), o una conjunción, como en “vai e vem”, de José Lino Grünewald (fig. 5). Finalmente, hay casos en los que el texto consiste en una serie de permutaciones que recorren todas las posibilidades de combinación de un cierto número de letras (como en “caracol”, fig. 7, o “acaso” de Augusto). En general, como ha señalado Aguilar, entre otros,⁷ estos poemas están dispuestos en el espacio de la página siguiendo una trama implícita, y utilizando el espacio vacío como elemento estructurante.

P
pl
plu
pluv
pluvi
pluvia
pluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial
fluvial

Fig. 4 Augusto de Campos, “pluvial” (1959),
Viva vaia 106

vai e vem

e e

vem e vai

Fig. 5 José Lino Grünewald, “vai e vem” (1959),
en Barros & Bandeira 57

⁷ Ver la sección “hacia la retícula” de su *Poesía concreta brasileña*, 217-27.

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre

renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re

re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre

nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

Fig. 6 Haroldo de Campos, “nascemorre” (1957-59),
 en *Xadrez de estrelas* s/p

c o l o c a r a m a s
c a r a c o l o c a r
a m a s c a r a c o l
o c a r a m a s c a r
a c o l o c a r a m a
s c a r a c o l o c a
r a m a s c a r a c o
l o c a r a m a s c a
r a c o l o c a r a m
a s c a r a c o l o c
a r a n a s c a r a c
o l o c a r a m a s c
a r a c o l o c a r a
m a s c a r a c o l o
c a r a m a s c a r a

Fig. 7 Augusto de Campos, “caracol” (1960),
Viva vaia 108.

En un ensayo reciente, Andrés Stolarski muestra la estrecha relación de los artistas visuales y poetas concretos con el ámbito del diseño gráfico y la publicidad.⁸ De hecho, varios poetas y artistas visuales de entre los concretos trabajaban en agencias de diseño y publicidad, y es apelando a la concisión, efectividad y funcionalidad de los logotipos, eslogans y avisos publicitarios que Décio Pignatari propone la fórmula del poeta contemporáneo como *designer*, diseñador, o sea “proyectista del lenguaje”, en la misma época en la que produce textos como “Disenfórmio” (fig. 9). Tal como un buen diseño publicitario, la idea es que estos poemas pudieran percibirse y comprenderse instantáneamente, de un golpe de vista, una cualidad que los poetas concretos frecuentemente asocian no sólo con el diseño sino también con la idea de ideograma que toman de Ezra Pound y Ernest Fenollosa, un signo o texto que comunica de manera inmediata y directa su sentido a los ojos, una idea con la que dialoga el poema “renovar” de Augusto de Campos (fig. 8).

⁸ “projeto concreto: o design brasileiro na órbita da I Exposição nacional de arte concreta: 1948-1966”, en Museu de Arte Moderna, *concreta* 56.

新
日
日
新

RENOVAR
DIA SOL
A
SOL DIA
RENOVAR

Fig. 8 Augusto de Campos, “renovar (Confúcio/ Pound)” (1985),
Despoesia 45

PERTURBAÇÕES INTESTINAIS
N PERTURBAÇÕES INTESTINAIS F
EN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS FÓ
ISEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS FÓRI
DISEN PERTURBAÇÕES INTESTINAIS FÓRM
DISENFÓRMIO

Measúculos
Antidoto de recente absorção e de potência ação no
corrente nas diversas regiões de vibração intestinal.
Fórmula idealizada
Sua fórmula idealizada, a de grande utilidade na
redução da flora patogénica.
Difenformio
Completamente isento de focos de origem
de infecção intestinal, sem conter os habituais
ingredientes habitualmente na maioria intestinal.
Fórmula
Fórmula de carbono obtida de fontes céticas de efeito
antibacteriano (glicina e absorção de toxinas) e sintomático
(sua como conseqüência).
Difenformio
Antesentado às manifestações dolorosas
devidas das alterações intestinais.

Difenformio pediátrico
Número 25 mg. Fórmula idealizada (25 mg. Difenformio
120 mg. Polina 20 mg. Homotopina 0,3 mg. Volume
para 3 liti.

Difenformio comprimidos
Número 50 mg. Fórmula idealizada (50 mg. Difenformio
250 mg. Polina 30 mg. Homotopina 0,5 mg.

Prociex
Instituto Farmacológico de Produtos Científicos Xavier
José Gomes Xavier & Cia. Ltda.

Fig. 9 Décio Pignatari, “Disenfórmio” (1963)
Poesia 172

Ahora bien, es interesante considerar algunas de las cosas que los poemas concretos de la fase más ortodoxa del grupo noigandres deliberadamente excluyen: a diferencia de los caligramas de Apollinaire, sus textos no forman figuras reconocibles en la página. Salvo algunas excepciones, los poetas concretos no escribieron poemas en forma de corazones, relojes, corbatas, paisajes, palomas o surtidores. No utilizan diferentes tamaños de letra, como en Mallarmé, Apollinaire, o Marinetti, ni combinan tipografías variadas como “Karawane” de Hugo Ball o *La prosa del transiberiano* de Cendrars. No hay tampoco textos manuscritos, ni invertidos o puestos en diagonal respecto al eje de lectura habitual (como sucede con frecuencia en los poemas visuales futuristas): en general, el texto sigue leyéndose horizontalmente de izquierda a derecha y de arriba abajo (aunque en varios casos haya otros modos posibles de lectura). Cada poema de la serie se atiene a la página como unidad compositiva semejante a un cuadro (lo que permitió justamente exhibir los poemas concretos como cuadros en la Exposición Nacional de Arte Concreto de 1956 y 57). Por otra parte, a diferencia de lo que sucedía en los collages cubistas y dadaístas, las palabras no coexisten ni están entremezcladas con imágenes visuales, fotografías, pintura, o dibujos. Finalmente, en el texto prácticamente no hay imágenes verbales como las que Ezra Pound consideraba en la categoría de fanopoeia, sino que

predominan procedimientos retóricos basados en conmutación de significantes como la paronomasia o la tmesis.

La producción posterior de los concretos, luego del quinto y último número de la revista *noigandres*, puede leerse alternativamente como la transgresión o abandono de estas reglas o como un desarrollo consecuente de la lógica que los había llevado a formularlas (yo me inclino más bien por lo segundo). Aparecen poemas seriales que abandonan la idea de la página como unidad compositiva aislada, al modo de un cuadro (figs. 10 y 11), poemas impresos sobre material transparente que intentan presentar los signos de manera simultánea (“Greve”, de Augusto de Campos), procedimientos de collage que rompen con la unidad de la tipografía y con el uso de una trama regular para disponer los signos en la página (Fig. 12), o incluso poemas compuestos tan sólo de imágenes gráficas, con total ausencia de signos verbales excepto por su título (fig. 13).

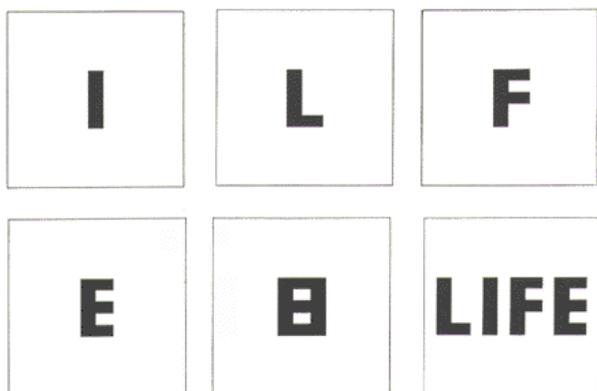


Fig. 10 Décio Pignatari, “Life” (1958), *Poesia* 129 y ss (secuencia de páginas)

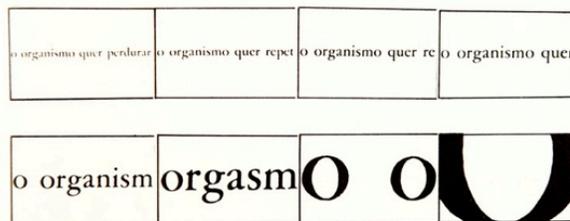


Fig. 11. Décio Pignatari, “Organismo” *Poesia* 149 y ss (secuencia de páginas)



Fig. 12 Augusto de Campos, *Psiu!* (1964-65), *Viva vaia* 133

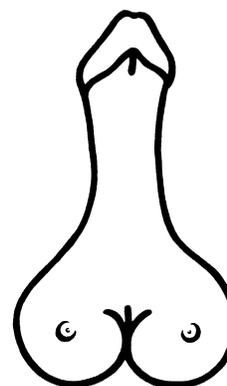
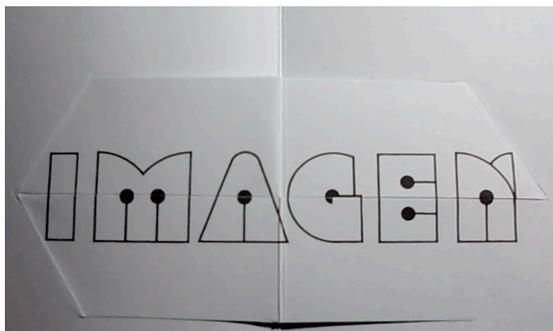


Fig. 13 Décio Pignatari, “Bibelô” (década de los 80), *Poesia* 246

Más adelante, los poetas concretos experimentarían también con el formato del videopoema en el que el texto es animado y, tal como ocurrió en el caso de los artistas concretos, cuya búsqueda los hizo pasar del plano del cuadro a la tridimensionalidad del objeto y del objeto a la teatralidad de la performance, los poetas concretos experimentaron también con poemas tridimensionales y libros objeto. Es al centro uno de estos libros, un homenaje a Duchamp realizado por Augusto de Campos en colaboración con Julio Plaza el año 76, que aparece el poema/iconograma que contrasta con la noción de “ideograma” en el título de esta ponencia. Al cerrar el libro, la palabra “imagen” se entreabre para desplegar la palabra “enigma”, formada por sus mismas letras (figs. 14 y 15).



Figs. 14 y 15, Augusto de Campos & Julio Plaza, *Reduchamp* (1976), s/p.

Decíamos que el proyecto de los concretos es verbi-voco-visual, lo que sugiere que lo específico del lenguaje comparte cualidades con lo que es específico de la música (el sonido) y las artes visuales (la visualidad), y al mismo tiempo al introducir la variable semántica, desborda ambos modos de aprehensión y, creo, permite pensar que hay una dimensión de sentido en la música y pintura concretas que no es posible abolir del todo, lo que dificulta el proyecto de que cada arte deba abocarse exclusivamente al medio que le es propio. No es extraño entonces que la exploración de los poetas concretos de las propiedades intrínsecas del lenguaje los lleve a investigar sus puntos de contacto con los medios de otras artes. No es raro tampoco que su reducción del poema a un ideograma de lectura instantánea en el que hubiera total coincidencia entre forma y sentido los acerque al extremo opuesto, a lo que Giorgio Agamben llama una “semiología desde el

punto de vista la Esfinge”,⁹ a una exploración del lenguaje que no busca ya una máxima optimización de los mecanismos de significación en todas sus dimensiones sino una exploración de lo que en ellos revela la irreductible alteridad entre significado y significante.

⁹ “Toda interpretación del significar como relación de manifestación o de expresión (o a la inversa, de cifra y ocultamiento) entre un significante y un significado (...) se coloca necesariamente bajo el signo de Edipo, mientras que coloca en cambio bajo el signo de la esfinge toda teoría del símbolo que, rechazando este modelo, dirige sobre todo su atención a la barrera entre significante y significado que constituye el problema original de toda significación.” (*Estancias* 234)

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos, 2006.
- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2003.
- Barros, Leonora de y João Bandeira. *Grupo noigandres. Arte concreta paulista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- Bernstein, Charles. (ed) *Close Listening: Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford UP, 1998.
- Bessa, Sergio Antonio. "La 'imagen de la voz' en Poetamenos de Augusto de Campos". *Revista Vértebra*: 57 – 65. Web. 07/09/12.
<http://revistavertebr.files.wordpress.com/2009/10/081.pdf>
- Campos, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- . Con Julio Plaza. *Reduchamp*. São Paulo: Annablume, 2009.
- . Con Haroldo de Campos y Décio Pignatari. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê, 2006.
- Campos, Haroldo de. *Xadrez de estrelas*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Claro, Andrés. *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre 'La tarea del traductor'*. Santiago: UDP, 2012.
- Cussen, Felipe. "Poemas como partituras: Augusto de Campos y Caetano Veloso". *Pores: A Journal of Poetics Research*. 5. Web. 22/05/14.
http://www.pores.bbk.ac.uk/issues/issue5/poetry-and-music/FelipeCussen_Poemas_como_partituras/printable
- Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela, 2006.
- Kojève, Alexandre. "Las pinturas concretas de Kandinsky", en *Kandinsky*. Ed. Marco Filoni. Madrid: Abada, 2007: 11-61.
- Mallea, Macarena. "Las voces se escriben en colores: contrapuntos y contrastes en algunos poemas de la serie *Poetamenos* de Augusto de Campos." *Revista Laboratorio* nº9, primavera 2013. Web. 22/05/14. <http://www.revistalaboratorio.cl/2013/12/las-vozes-se-escriben-en-colores-contrapuntos-y-contrastes-en-algunos-poemas-de-la-serie-poetamenos-de-augusto-de-campos/>
- Pérez, Fernando. "Pintar el sonido, escuchar el color. El ojo y la oreja en algunos poemas de Augusto de Campos". Ana María Risco, Francisca Lange y Paula Honorato eds. *Notas visuales. Fronteras entre imagen y escritura*. Santiago: Metales pesados, 2010: 149–166.

Pignatari, Décio. *Poesia pois é poesia*. São Paulo: Ateliê, 2004.

Pound, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. Nueva York: New Directions, 1968.

Stolarski, André. “projeto concreto: o design brasileiro na órbita da I Exposição nacional de arte concreta: 1948-1966”, en Museu de Arte Moderna, *Concreta 56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM, 2006.

Van Doesburg, Theo “Base de la peinture concrète”, en *Art Concret*, nr. 1 (abril 1930). Web. 22/05/14. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Art_Concret_Manifesto.jpg