



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGENS E CULTURA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**AUGUSTO DE CAMPOS E O LABIRINTO VERBIVOCOVISUAL DE
*POETAMENOS***

RAÍRA COSTA MAIA DE VASCONCELOS
Orientador: Prof. Dr. AMADOR RIBEIRO NETO

João Pessoa.
Fevereiro de 2012.

RAÍRA COSTA MAIA DE VASCONCELOS

**AUGUSTO DE CAMPOS E O LABIRINTO VERBIVOCOVISUAL DE
*POETAMENOS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Letras, sob a orientação do
prof. Dr. Amador Ribeiro Neto, para a
obtenção do título de Mestre em Letras.
Área de concentração: Linguagens e Cultura.
Linha de pesquisa: Estudos Semióticos

V331a Vasconcelos, Raíra Costa Maia de.
Augusto de Campos e o labirinto verbivocovisual de
Poetamenos / Raíra Costa Maia de Vasconcelos.-- João
Pessoa, 2012.
79f. : il.
Orientador: Amador Ribeiro Neto
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
1. Campos, Augusto de – Crítica e interpretação.
2. Literatura brasileira – crítica e interpretação. 3. Linguagem e
Cultura. 4. Semiótica da Cultura. 5. Diálogo intersemiótico.

UFPB/BC

CDU: 869.0(81)(043)

RAÍRA COSTA MAIA DE VASCONCELOS

AUGUSTO DE CAMPOS E O LABIRINTO VERBIVOCOVISUAL DE
POETAMENOS

Banca Examinadora

Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto (orientador/UFPB)

Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva (membro/UEPB)

Prof. Dr. Expedito Ferraz Júnior (membro/ UFPB)

A mainha, sempre.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo.

À minha mãe, pela vida e pelo amor desmedido.

A Amador, pelas orientações e por muito do que hoje sou.

A Expedito, pelos ensinamentos e descobertas augustianas.

A Felipe, pelo apoio contínuo e, especialmente, por todo amor e carinho.

A Sandro e Tito, pela confiança e folia.

A Gil e Ana, pela amizade de hoje e sempre.

A André, Flaviano, Carol e Maíra, pelo melhor grupo de pesquisa.

Aos demais familiares e amigos, pela torcida e amparo, em todos os momentos.

Aos professores e funcionários do curso de graduação e pós-graduação em Letras, pela minha formação e assistência.

À Capes, pelo suporte financeiro.

De Homero a Pound, de Safo a Emily Dickinson, de Camões a Fernando Pessoa, só existe uma poesia, em diferentes músicas, em distintos desenhos, sempre que se trate de um verdadeiro poeta, um configurador de linguagem.
(Haroldo de Campos)

- Eu sou o Canto. Cada vez que morres
Eu nasço. Tu vives. Eu vivo sobre.
("Diálogo a um" – Augusto de Campos)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a análise de três poemas do livro *Poetamenos*, de Augusto de Campos, através de princípios da Semiótica da Cultura, que alicerçam as nossas reflexões teóricas e analíticas. Cada capítulo apresenta o estudo de um poema, juntamente com as considerações teóricas pertinentes à nossa investigação. O primeiro capítulo traz um diálogo intersemiótico entre o poema *lygia fingers* e princípios pictóricos de Mondrian, demonstrando nossa preocupação em discutir sobre as interações entre culturas e tradições diversas. No segundo capítulo, temos como ponto nodal de nossa análise os intercursos semióticos do poema *eis os amantes* com o ideograma oriental, que lhe serviu para uma diferenciada diagramação das palavras no espaço da página. Já o terceiro e último capítulo expõe o estudo do poema *dias dias dias* pautado nas inter-relações desta modalidade artística com a música, que são apresentadas através da linguagem musical de Webern.

Palavras-chave: Poetamenos, Augusto de Campos, Semiótica da Cultura, diálogo intersemiótico.

ABSTRACT

The present work aims to analyze Poetamenos's three poems, Augusto de Campos, thought principles of Culture Semiotic, which support the our theoretical and analytical reflections. Each chapter introduces a study of poem, plus relevant theoretical considerations to our investigation. The first chapter brings an intersemiotic dialogue between the poem *lygia fingers* and Mondrian's pictorial principals, demonstrating our preoccupation to discuss about the interactions among diverse cultures e traditions. In the second chapter, we have like nodal point of our analysis the poem *eis os amantes* semiotic intercourse with the oriental ideogram, which served to a different layout of the words in the page area. The third and last chapter explains the study of the poem *dias dias* staffed in the interrelations of this art form with the music, that are introduced thought the Webern's music language.

Key-words: Poetamenos; Augusto de Campos; Culture Semiotic; intersemiotic dialogue.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. POESIA PICTÓRICA	14
1.1. Cultura e tradição.....	14
1.2. Lygia fingers	17
1.3. Lygia finge ser digital	30
1.4. Labirinto visual	35
2. POESIA, IDEOGRAMA E CINEMA	37
2.1. Vanguarda e estética.....	37
2.2. Poesia e ideograma	46
2.3. Cinema e ideograma	52
3. MÚSICA DA POESIA.....	59
3.1. Linguagens e interação	59
3.2. Poesia e melodia	61
3.3. Dias dias dias	67
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
6. REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS	79
7. VIDEOGRAFIA.....	79
8. DISCOGRAFIA	79

INTRODUÇÃO

Estranhamento e alteração na percepção são estas as consequências das cores-sonoras que constroem o labirinto verbivocovisual do *Poetamenos*. Lançado em 1953, pelo poeta Augusto de Campos, é considerado por parte da crítica literária como “pré-concreto”, visto, portanto, como um dos livros que abriu as portas para o Concretismo, apresentando os alicerces deste movimento de vanguarda.

Augusto de Campos e o seu caráter minimalista, explorador da condensação de ideias, de acordo com Gonzalo Aguilar (2005), utiliza-se da página como espaço para alojar um pensamento máximo num número reduzido de palavras. Em *Poetamenos*, os signos são trabalhados como elementos que se combinam e se justapõem com a própria página/espaço (em branco). Seria equívoco, portanto, encarar esta totalidade adquirida pelo conjunto signo-espaço como um dado acessório ou inerte à composição.

Após o fim do Concretismo, enquanto movimento de vanguarda, podemos observar que os integrantes do *Noigandres* trilharam caminhos próprios, mas os poemas de Augusto de Campos continuam voltados para novas formas de experimentação; hoje, em pleno século XXI, o poeta vem se dedicando, por exemplo, a construções de poemas em novos suportes, como as poesias digitais feitas pelo auxílio do computador, as chamadas ciberpoesias.

O texto literário é um processo cultural singular, que gera novas percepções não apenas do objeto artístico, mas também do mundo; assim, fundamentados na teoria da Semiótica da Cultura, de extração russa, propomo-nos a analisar três poemas que constituem o *Poetamenos* (estes são: *lygia fingers*; *eis os amantes*; e *dias dias dias*).

Os poemas de Augusto de Campos são construídos através do método da “montagem em página”¹ – como no cinema se fala em *montagem no plano* – a partir de sínteses e combinações tendo como espaço o branco da página. *Poetamenos* mantém-se dentro deste “padrão” das produções poéticas de Augusto e apresenta-se como um verdadeiro labirinto a ser percorrido pelo leitor, que irá deparar-se com a extrema condensação das palavras e a quebra total das sucessões discursivas.

Assim, este trabalho tem como objetivos analisar e descrever as feições assumidas pela linguagem poética diante de uma experiência de ruptura; identificar os elementos constituintes do *Poetamenos* que convergem com a pintura e com a música, como pontos de contato com a tradição, uma vez que o próprio autor já os almeja/aduz

¹ AGUILAR, em *Poesia Concreta Brasileira*, 2005, p. 272.

na introdução do livro, como também localizar os traços antecipatórios, isto é, os pontos de diálogo do *Poetamenos* com as poesias digitais.

A escolha deste tema e objeto de estudo deve-se ao contato inicial que tive com a Poesia Concreta, na graduação do curso de Letras. A disciplina Teoria da Literatura I, ministrada pelo professor Amador Ribeiro Neto, despertou-me o interesse pelo estudo de poesia e, mais especificamente, pela obra do poeta Augusto de Campos que, ao longo do curso, tive a oportunidade de um maior aprofundamento através do projeto de pesquisa (PIBIC/ CNPq) intitulado “Augusto de Campos: visionário da ciberpoesia”. Foi durante este período de pesquisa que surgiram as primeiras inquietações e curiosidades em relação à série de poemas, *Poetamenos*, dado o seu caráter de vanguarda alicerçado em tradições estéticas consagradas.

Desde o surgimento da Poesia Concreta brasileira até as mais recentes produções de Augusto de Campos, o leitor se depara com uma imensa dificuldade em encontrar referenciais teóricos que se preocupassem em analisar o repertório poético deste autor. Neste sentido, a relevância de nosso estudo pode ser justificada, em primeiro lugar, pela necessidade de alargar o arcabouço crítico da poesia augustiana, tendo em vista as reverberações alcançadas, inclusive, nas manifestações artísticas mais recentes.

Em segundo lugar, a nossa pesquisa embasada em princípios da Semiótica da Cultura tende a desfazer equívocos relacionados ao modo de construção artística de Augusto de Campos, os quais ainda persistem em taxar os poemas deste apenas como obras que possuem um trabalho desligado de questões sociais, constituindo-se através de feições difusas e desligadas de expressões poéticas comprometidas ou engajadas. Desta forma, tentaremos difundir a obra de Augusto de Campos que permanece, frequentemente, esquecida nas salas de aulas.

Em terceiro lugar, tendo em vista as antecipações da Poesia Concreta veiculadas, atualmente, pelo computador, a descrição das interpenetrações entre o *Poetamenos* e as poesias digitais é importante por possibilitar a compreensão das configurações assumidas pela poesia nestes momentos que coincidem à explosão da era comunicacional.

Nossa pesquisa está alicerçada em textos críticos que refletem as produções poéticas de Augusto de Campos, a fim de formar um repertório compatível com o *Poetamenos*. Nosso estudo privilegiará teóricos que enfoquem os critérios da Semiótica da Cultura, tais como Chklóvski e Lótman, além de outros semioticistas e críticos literários brasileiros, como Irene Machado, grande estudiosa da Semiótica da Cultura e

das mídias, e Lucia Santaella, em função de suas imprescindíveis investigações em relação às mídias e cultura digitais.

A primeira etapa de nossa pesquisa foi realizada a partir de um levantamento bibliográfico das teorias, análises sobre as particularidades da poesia de Augusto de Campos e um mapeamento de poetas digitais e de suas obras inseridas no contexto virtual, como em sites e blogs. Além disto, buscamos referências relativas à música e à pintura tentando, desde já, vinculá-las ao *Poetamenos*.

A segunda etapa do trabalho foi realizada através de leitura e fichamento dos livros *Semiótica da Cultura e Semiosfera* e *Escola de Semiótica*, de Irene Machado, pois nestes livros a autora aponta as diretrizes desta vertente semiótica. Somado a isto, analisamos o primeiro poema proposto para análise, *lygia fingers*. Prosseguimos nosso estudo pautados em investigações sobre a poesia digital imersa no contexto da Cibercultura, esta etapa da pesquisa está alicerçada em textos tanto impressos, quanto digitais.

As terceira e quarta etapas estão segmentadas em análises do poema *eis os amantes*, enfatizando as possíveis interpenetrações entre os poemas e destacando os aspectos de *inovação* e *diálogo* com a tradição poética. Procuramos descrever também os traços das experiências vanguardistas que, fazendo uso de métodos de composição poética que não eram referências ao cânone literário brasileiro, como a criação tendo por base a estrutura do ideograma oriental, apresentam um diferenciado paideuma literário e uma peculiar construção poética. Somado a isto, nosso trabalho ainda almeja uma análise do terceiro e último poema indicado para estudo, *dias dias dias*, que procurará apontar as transgressões apresentadas pelo programa do Movimento Concretista. Prosseguiremos nosso estudo fundamentados nos fluxos e na dinâmica dos textos e, conseqüentemente, de culturas, em um possível diálogo semiótico com a música, mais especificamente, as produções do músico Webern. Para isto apoiamo-nos em textos críticos que abordam a intersemioticidade da poesia, e, em destaque, o livro *Música de Invenção*, do próprio Augusto de Campos, em que são apresentadas perspectivas adotadas em comum entre este poeta e aquele músico. Sublinhamos aqui a redução da extensão de nosso *corpus* de análise, que, inicialmente, em nosso pré-projeto, abarcava os seis poemas da série *Poetamenos*; contudo, diante da dimensão da pesquisa de mestrado, delimitamos em três poemas o novo *corpus*, sendo estes: *lygia fingers*, *eis os amantes* e *dias dias dias*.

De acordo com o teórico V. Chklóvski², o objetivo da poesia – e das artes, em geral – é proporcionar uma sensação do objeto artístico como “visão”, não como “reconhecimento”. Logo, torna-se necessária a libertação de tal objeto das “leis” de percepção solidificadas pelos olhares cotidianos, habituais, ou seja, do automatismo perceptivo. Segundo o autor, o procedimento da “singularização do objeto”, através do obscurecimento das formas e do conseqüente aumento da dificuldade de percepção, proporciona a essencial desautomatização do olhar para as leituras e análises artísticas. Assim, em nossas análises, percebemos que herança da tradição foi traduzida (no sentido amplo do termo) e recodificada, possibilitando o surgimento de um novo sistema de ações e experimentações. Torna-se necessária, portanto, uma atuação diferenciada dos leitores, que devem encarar o objeto artístico com os olhos libertos dos automatismos, conforme mencionamos acima. Ao contrário do que parte da crítica literária ainda insiste em propagar, a obra de Augusto de Campos manteve um diálogo com esta tradição e com momento cultural vivenciado pelo país, tendo como “microcosmo” a cidade de São Paulo. As transformações que o museu sofreu em meados do século XX, por exemplo, principalmente pela atuação das bienais, as quais trouxeram novos ideais, somados a radicalização dos procedimentos e materiais artísticos, podem já nos revelar algumas linguagens que o poeta levou para seus poemas.

Conforme já afirmamos, o *Poetamenos* é classificado como pré-concreto segundo uma visão teleológica do Concretismo, pois a estrutura da obra e a consciência estética nele embutidas são consonantes ao próprio Movimento. Contudo, apontamos para uma particularidade do livro em questão: o teor subjetivo e o expressionismo angustiante que o envolve. Características rejeitadas pela fase ortodoxa do Movimento Concretista, o tom lírico e a expressividade do *eu* são apresentados através dos laços entre as palavras, as cores e as imagens que se formam. A busca e/ou a impossibilidade de concretização dos desejos deste *eu* – representados por tais uniões – faz emergir o sentimento da angústia.

Em cada um dos poemas que constitui o *Poetamenos*, percebemos a plurivocalidade, exposta em diferentes cores, que dá voz a um tema uníssono. “Uma cor, uma voz” (AGUILAR, 2005), como o cancionista Caetano Veloso demonstrou eficazmente ao musicar o poema *dias dias dias*, promovendo para cada cor presente no texto um timbre distinto, representando esta multiplicidade de vozes. Contudo, a

² *A arte como procedimento*, 1973.

musicalização realizada pelo compositor baiano também nos fornece uma segunda perspectiva semântica para o texto, a apresentação da fragmentação de uma única voz, de um só discurso estilhaçado em timbres e matizes diferenciados.

Sublinhamos que o radicalismo presente nos poemas de Augusto – assim como no conjunto das produções do Movimento Concretista – não deve ser entendido como uma revolta ou um ataque às estruturas estéticas em si, uma vez que os poetas concretos ao demonstrarem resistência a certos elementos firmados pela tradição tinham como propósito encontrar procedimentos mais inovadores e que vinculassem a *forma poética* às transformações tecnológicas, urbanas e culturais vivenciadas naquele contexto.

1. POESIA PICTÓRICA

1.1. Cultura e tradição

Rigor e qualidade estética como requisitos à produção de poesia, eis os princípios que norteiam a obra do poeta Augusto de Campos. Poemas feitos através de formas condensadas e breves, que apresentam negações a determinadas sucessividades do discurso. Poesia de *multum*, não de *multa*, poderia dizer o poeta, isto é, de muita qualidade, não de muita quantidade.

O paulista Augusto de Campos foi fundador e integrante do grupo *Noigandres*, juntamente com seu irmão, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, principais responsáveis pelos inúmeros debates e pelas mais acirradas polêmicas sobre literatura, poesia e arte, de forma geral, que foram realizadas na cidade de São Paulo, em meados dos anos 50. O Movimento Concretista, idealizado e firmado por este grupo, alvo de críticas e incompreensões, constituiu-se como uma ação vanguardista, a qual mantém suas características bem marcadas no conjunto da poesia brasileira.

Os poemas de Augusto de Campos, mesmo após o fim do Concretismo, enquanto movimento de vanguarda, exprimem um caráter de experimentação, elemento em que se fundamenta todo o seu trabalho com a linguagem, ou melhor, o seu trabalhar *o signo, a linguagem*. Signos e página são manipulados como partes constituintes que se combinam e se justapõem dentro do próprio poema. Se para Alain Montadon, a origem das formas breves está na escritura sobre a pedra, podemos dizer que na obra augustiana é substituída pela escritura sobre a página, conquistando um lugar autônomo e indivisível³.

A série *Poetamenos*, publicada em 1953, nos servirá de suporte para a realização deste trabalho, tendo como objetivo a tentativa de apresentar a complexidade e a qualidade estética do trabalho daquele poeta, o qual, conforme dissemos, faz uso da página em branco como espaço onde se dispõem formas de um pensamento máximo em um número reduzido de palavras. Desta maneira, tomaremos aqui um dos seis poemas presentes no livro, *lygia fingers*, como exemplo de tal atomismo poético.

Os três poemas do livro *Poetamenos*, os quais nosso trabalho visa estudar (*lygia fingers; eis os amantes; e dias dias dias*) são compostos por palavras completas, palavras cortadas, diferentes cores e tonalidades que se cruzam e se combinam. A

³ *Apud* Aguilar, 2005.

apresentação do livro – “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor: **instrumentos**: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico/fonético ou ideogrâmico”⁴ – nos revela que a sua base é a transgressão dos instrumentos tradicionais da composição poética

O *Poetamenos* alimenta-se, no sentido antropófago oswaldiano, da pintura concreta, através do uso de cores primárias, secundárias, e da vibração eminente entre estas combinações, e da música dissoante e tímbrica, como a do vienense Webern, como nos aponta o próprio prefácio do livro. Esta leitura da obra de Augusto de Campos e a posterior análise do poema estão alicerçadas em pressupostos da Semiótica da Cultura, que entende a (de)codificação de um dado sistema não isolada e independentemente de sua relação com outros sistemas de signos, mas sempre considerando-o dentro de um contexto de amplas tradições. Logo, compreendemos que é apenas dentro de um conjunto de tradições e de relações dialógicas que poderemos falar em experimentação, pois, a *tradução da tradição* é um mecanismo de produção de novas ideias e códigos, além de um procedimento de análise entre textos culturais.

Sendo assim, antes de iniciarmos os comentários sobre *lygia fingers*, julgamos necessárias algumas explicações acerca do cenário cultural da cidade de São Paulo, por a considerarmos o microcosmo do então momento cultural brasileiro. Abrimos, assim, este espaço por estudarmos a linguagem poética não apenas a partir de uma análise gráfico-sonora, mas sim, sistematizando a presença de outros signos e códigos culturais, tais como gestuais, sonoros, cinésicos, visuais, entre outros.

Como explica Gonzalo Aguilar (2005), a valoração da obra dos escritores concretos sempre se apresentou de forma bastante maniqueísta, isto é, ou se está a favor ou contra, opiniões estas, quase sempre, encharcadas de violência e fervor. Ambas as atitudes, segundo Aguilar, podem ser explicadas por um mesmo motivo: a continuidade do estilo de intervenção cultural dos poetas concretos nos últimos trinta anos. Uma das razões desta perenidade pode ser encontrada no crescimento de um setor de leitores cosmopolitas, na cidade de São Paulo, e em outras urbes, onde o trabalho concretista obteve um espaço de atualização.

O museu, por exemplo, desempenhou um papel essencial à “pré-história” do movimento da Poesia Concreta, pois as formas culturais em que a arte se manifestava, nos anos 40/50, foram os alicerces deste momento de transformação poética assistida no cenário nacional. Diferentemente da função que desempenhou no início do século XX, o

⁴ CAMPOS, 2000.

museu cedeu lugar privilegiado às bienais, estas que frequentemente apresentavam-se segundo o critério da novidade, trazendo aquilo que há de mais recente da produção artística mundial. Este fato pode parecer trivial, mas sublinhamos este momento histórico como uma das experiências em que já seriam visualizados alguns traços que se vinculam ao surgimento do Concretismo.

Em virtude de seu ritmo periódico, as bienais proporcionavam uma sensação de que a arte moderna estaria ligada ao progresso, em função disto, cada amostra bienal deveria diferenciar-se da anterior, radicalizando nos materiais e nos procedimentos expostos. Nestas exposições, portanto, predominavam inovações nas áreas de arquitetura, escultura e plástica, linguagens estas que os Concretistas levariam para suas produções poéticas.

Diante deste fato, podemos compreender que o texto – entendido sob a concepção de Lótman, de tecido e estrutura histórico-cultural – possui um mecanismo dinâmico na cultura, mantendo uma relação com a linguagem que a precedeu, mas também com a que lhe é posterior, agindo como um “gerador de linguagens” (MACHADO, 2007). O texto, assim, assume um caráter semiótico, de interação, em que determinados sistemas de signos interferem-se e auto organizam-se. Ainda de acordo com Lótman, um texto será sempre formado por outros textos e subtextos, através de um permanente diálogo.

Através desta noção de multivocalidade como elemento essencial do texto (aspecto mais característico da Semiótica da Cultura), podemos recorrer aqui ao repertório formulado por Augusto de Campos (e pelo grupo *Noigandres*, de modo geral), segundo o conceito de Ezra Pound de paideuma, ou seja, “o elenco de autores cujas ideias servem para renovar a tradição” (AGUILAR, 2005), este *corpus*, contudo, pouco tinha em comum com a visão de vanguardas do início do século XX, como o surrealismo.

O paideuma, que age por contraste e diferenciação, recusa a valorização da tradição literária segundo suas linhas dominantes, representativas ou estabilizadoras [...] Não importa quão dissimiles entre si sejam os poetas que formam esse paideuma; a heterogeneidade é um exemplo, em última instância, de que o paideuma é uma criação e atividade dos “discípulos” e não algo que já vem dado. O que une os escritores eleitos é que todos eles assumiram uma atitude nova e radical ante a linguagem. (AGUILAR, op. cit. p. 66)

Neste repertório, podemos apontar a presença de Mallarmé, James Joyce, Cummings e Ezra Pound, como escritores estrangeiros, já entre os autores brasileiros João Cabral de Melo Neto é, talvez, o grande expoente nacional. De acordo com Aguilar, os eixos de seleção deste paideuma concreto enfatizam a busca de uma nova unidade mínima do poema que substituísse o verso. Assim, dentre estes escritores, podemos notar na obra de Augusto de Campos as disposições espaciais da ideia mallarmeana, as fragmentações de Cummings, a teoria do ideograma poundiano, etc.

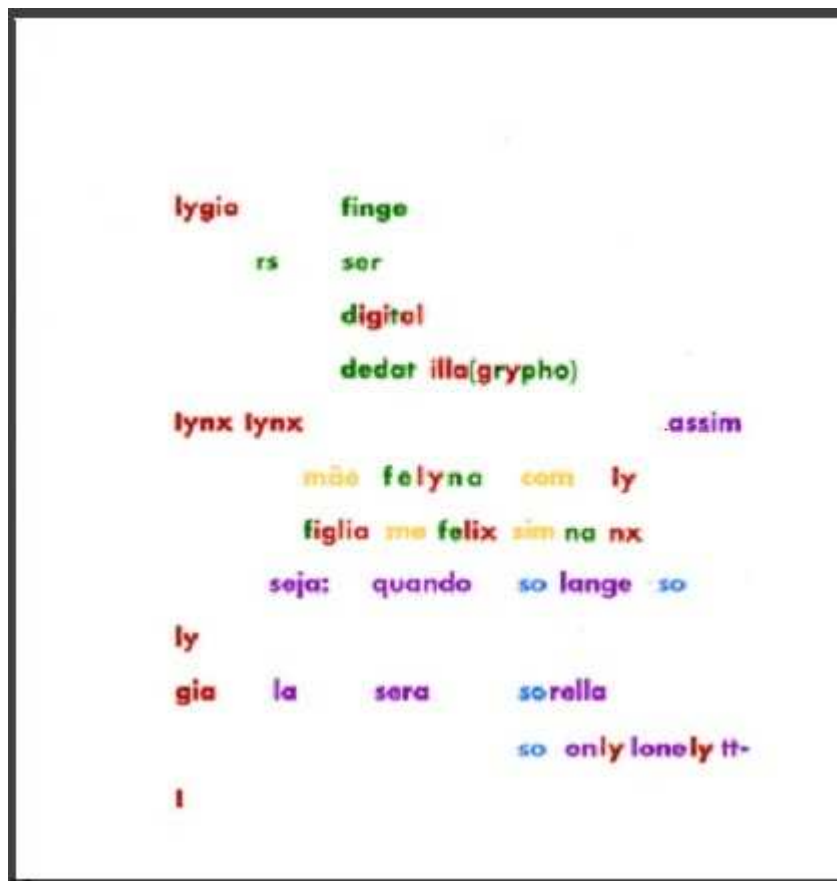
Não nos aproximamos do problema da vanguarda à maneira iconoclasta do futurismo italiano, mas à maneira histórico-crítica de Ezra Pound: *vanguarda significa um ponto de vista sincrônico e atualizador do passado*, uma ideia que é tanto de Pound como de Walter Benjamin (CAMPOS. *Apud* AGUILAR, 2007, p.70)

No *Poetamenos*, poderemos visualizar traços deste repertório de autores, uma vez que não podemos pensar em verso, nem em motivo temático fixo, já que este é “diagonal”, isto é, constituído por um determinado material, seja um cor, um grupo fonético ou ainda uma distribuição espacial. Tal conceito de “dimensão diagonal” foi criado por Anton Webern designado a uma repartição de pontos blocos e/ou figuras não apenas no plano gráfico, mas também no espaço sonoro. Como veremos no capítulo 3, assim como em Webern, é através do isolamento dos sons, de seus intervalos, que o valor sonoro das palavras ou das notas musicais são acentuadas, no poema, perceberemos esta característica nos espaços em branco da página.

Sendo assim, como tentamos expor, a obra de Augusto de Campos, e o seu *Poetamenos*, especificamente, abarca um rico repertório de linguagens, estendendo seus diálogos e trocas das artes plásticas à literatura estrangeira e à música erudita.

1.2. Lygia fingers

Se a concepção de poesia como mais aproximada às artes plásticas e à música do que à literatura tende a parecer estranha aos nossos juízos e valores, o livro de poemas de Augusto de Campos, *Poetamenos*, pode nos apresentar as formas de semelhança entre aquelas áreas artísticas, aparentemente, tão distintas, pois, conforme veremos, o livro é permeado de pontos de contato com a pintura, como a do holandês P. Mondrian, e com a música erudita, de Webern.



lygia fingers -1953⁵

lygia fingers é composto por letras e palavras em diversas cores, temos o vermelho, o azul e o amarelo, as cores primárias, além do verde e do roxo, como cores secundárias e complementares destas primeiras. Assim como todos os poemas do *Poetamenos*, *lygia fingers* é um texto para ser oralizado, pois seu teor de significação pode alcançar múltiplas acepções através das junções ou divisões dos vocábulos que, nem sempre, estão em concordância com sua (aparente) grafia. As aliterações e assonâncias de alguns fonemas, como /l/; /i/; /s/; e /o/ fornecem-nos importantes unidades significativas, que formam blocos semânticos ao longo do texto, como veremos mais adiante, detalhadamente. A espacialização do poema na página em branco, somada à disposição das palavras, nos provocam uma sensação de estranhamento, como diria o semiótico Chklóvski, em seu texto “A arte como procedimento”, de 1973: o objeto artístico (no caso, o poema) exige do leitor um olhar

⁵ As cores do poema poderão sofrer alterações para tons mais claros a depender da digitalização do texto.

desautomatizado, ou seja, livre de seu olhar cotidiano e fatigado, para que tenha capacidade de compreender as entrelinhas de um texto poético.

Augusto propõe neste livro um texto que ultrapassa os limites da poesia tradicional, a qual matinha uma unidade sintática de continuidade. A imagem aqui formada corresponde à ideia de combinação de objetos que geram um conceito, logo, o arranjo de dois elementos “representáveis” permite a apresentação de algo que não poderia ser graficamente representado. Seguindo tal lógica, semelhante ao fundamento escrita japonesa⁶, podemos refletir acerca das possibilidades de leitura do poema em questão, através das combinações entre as diversas cores que possui, e das alianças musicais que expõe, já que este tipo de escrita fornece um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato e que, ao ser transposto para uma exposição literária e poética, pode assumir um laconismo de agudez imagética e sonora.

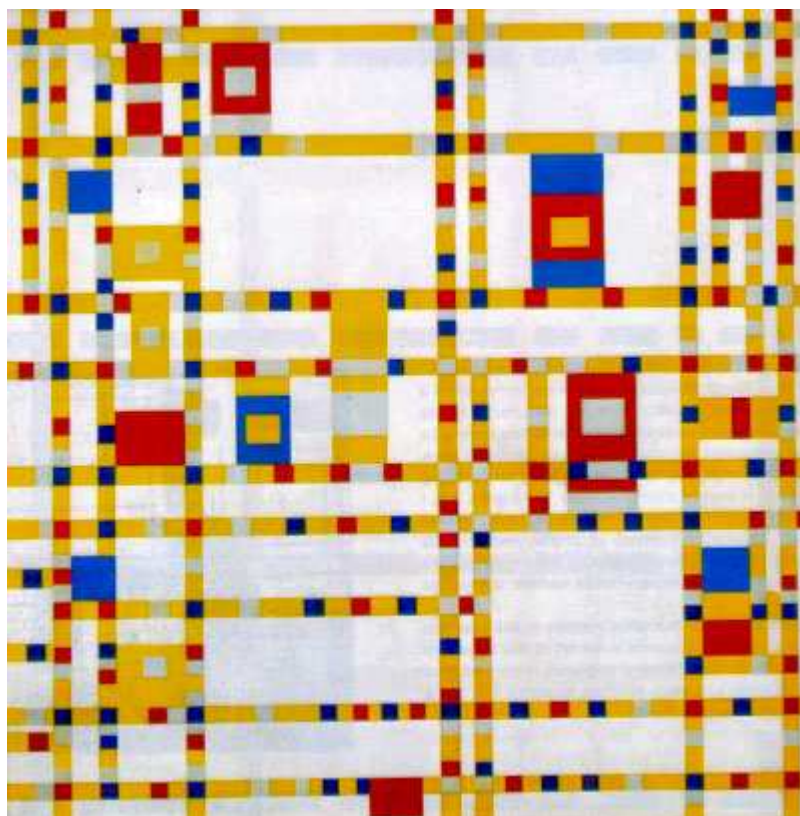
Como mencionamos acima, não podemos pensar no poema *lygia fingers* através de versos nem de eixos temáticos estáveis, pois é elaborado a partir de uma linguagem de ruptura e de uma concepção das letras como unidades significativas em nível sonoro, visual e espacial. Sendo assim, privilegiaremos neste capítulo a multivocalidade do poema a partir dos diálogos com a pintura.

O pintor holandês Piet Mondrian exhibe no início de sua obra moldes naturalistas ainda bastante acadêmicos que viriam a ser substituídos ou transformados com a sua famosa série “Árvores”, de 1908. Esta alteração de seu trabalho teve, inicialmente, uma inflexão ao Abstracionismo e transforma-se mais uma vez através da adoção de um novo modelo – o Neoplasticismo – o qual utilizava com elemento fundamental as superfícies planas e retangulares, justapostas em uma tela, através das três cores primárias. A teoria do pintor pretendia, por meio de suas formas e cores, uma arte anti-individualista e a representação do cosmos e de sua harmonia; é neste quesito que podemos encontrar alguns traços dialógicos com a poesia de Augusto, uma vez que esta demonstra a mesma preocupação com a escolha e uso das cores, por meio da disposição e representação “na tela”, ou na página.

Como principal representante do Neoplasticismo, Mondrian apresentou composições pictóricas obedientes a um rigor puro e geométrico, buscando sempre clareza e universalidade ao máximo grau, em contraste à demasiada expressão subjetiva,

⁶ Esta ideia de montagem também pode ser encontrada na linguagem cinematográfica. A combinação de tomadas que, apesar de aparentarem um significado singelo e neutro, formam contextos e séries diversas. Tal prática, de acordo com François Albera (2002), foi o ponto de partida do “cinema intelectual”, tendo em S. Eiseintein um de seus grandes nomes.

até então vigente. Para o holandês, como afirma o estudioso Carlos Leite Brandão, a essência das coisas não se encontraria nelas mesmas, mas sim, nas formas que nossa racionalidade aplica sobre elas. Assim, o “real-abstracionismo” do pintor é expresso matematico-esteticamente – como podemos observar na tela em anexo - através de uma modalidade pictórica caracterizada pela exatidão de formas geométricas, delimitações em unidades retangulares e uso de cores primárias: azul, vermelho e amarelo.



Mondrian: *Broadway Boogie-Woogie*, 1942-43

De acordo com Mondrian, a redução da cor naturalista à primária além de libertar a pintura de intromissões arbitrárias do pintor, leva à interiorização visual da matéria, ou seja, uma manifestação mais pura da cor e da luz ou, como afirma o pintor, apenas “emoção silenciosa” (MONDRIAN, 1917).

Entendemos, portanto, que a utilização das cores primárias seria uma tentativa de buscar ou expressar a própria “qualidade” da cor, em termos semióticos, poderíamos entender que atuam como quali-signos, uma vez que pensamos nas qualidades sensoriais das cores e que são consideradas em sua unidade, isto é, abstraível de ocorrências individuais (do pintor), podendo ser compartilhada por mais de um indivíduo. A redução das cores por Mondrian trata-se, na realidade, de uma modificação, ou melhor,

de uma renovação do quali-signo, tendo em vista o aspecto qualitativo que a arte plástica desempenha e necessita pra manter o seu frescor e sua vivacidade.

Sublinhamos que a pintura de Mondrian é dominada pela *relação*; como poderemos observar na imagem em anexo, existe uma extrema redução das imagens e das corporeidades em função de uma composição em planos. Tais planos são capazes de expressar espaço, a partir de suas dimensões (as linhas) e de seus valores (as cores), exprimindo, assim, pura relação, onde este espaço é mostrado em perfeito equilíbrio através das oposições entre as cores – promovendo profundidade e ilusão perspectivista no quadro, e entre as aproximações de altura e largura das figuras retangulares – criando diferentes valores espaciais. Enquanto o equilíbrio manifesta-se na pintura naturalista pela posição, dimensão e valor das formas naturais; na representação abstrata de Mondrian ela se expressa através da posição, dimensão e valor das linhas retas e da superfície retangular colorida. Logo, a pintura de Mondrian atua como verdadeiro legi-signo icônico, uma vez que as formas são construídas de acordo com leis geométricas e relacionadas umas às outras formando uma composição equilibrada. Invariância e variação, contraste e harmonia são algumas das regularidades estruturais desta pintura. Como apontam Santaella e Nöth (1999), tais leis não são conhecidas apenas na pintura, mas também na geometria, na teoria da *gestalt* ou na psicologia cognitiva.

Para Carlos Leite Brandão, no prefácio do livro *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura* (2008), talvez a pintura abstrata de Mondrian seja a mais concreta de todas, pois é nela que o elemento essencial de toda pintura, a cor, é revelado com maior autonomia, na medida em que rompe com a forma natural e atribui à linha reta e à cor primária o papel principal da obra. Não podemos deixar de mencionar que o programa do Neoplasticismo, mesmo transcendendo o nível da mera referência à realidade, e não se mostrando apenas como retrato indexical do seu contexto histórico, teve como programa fazer a arte interagir com o seu tempo, já que, segundo Mondrian, o homem moderno apresenta uma consciência modificada, todas as suas manifestações adquirem a partir de então uma aparência mais diversa, mais abstrata; desta forma também deveria ser representada a arte, como expressão plástica do espírito do homem.

Trilhando um percurso teórico e prático semelhante ao do Neoplasticismo, proposto por Mondrian, a Poesia Concreta surge com o ideal de abolir a subjetividade de expressão e as suas feições figurativas, em preferência de uma maior autonomia da palavra. Assim, como para a pintura, a cor é o elemento essencial e adquire relevância na obra de Mondrian, para a poesia, a palavra é o seu núcleo poético e atua como objeto

“autônomo” na poesia concreta. Não há na poesia concreta um encadeamento discursivo, nem uma linearidade de versos, mas sim, relações de equilíbrio entre as partes do poema. A tensão entre as palavras e o espaço branco da página constrói relações fonético-semânticas que, aliadas a um uso do espaço de inspiração ideogrâmica, criam uma totalidade verbivocovisual.

A Poesia Concreta, assim, nasce em prol de uma construção matemática, ou quase matemática, para suas produções poéticas. Tendo em vista sua estreita ligação com a geometria, já que apresenta como um de seus principais alicerces a ideia de movimento e estrutura dinâmica. Somado a isto, enfrenta problemas de espaço e tempo - tão comuns às artes plásticas – em função da eliminação dos versos.

A psicologia da *gestalt* elucida um trabalho intelectual que intenciona uma beleza poética ativa, objetiva e concreta, contra uma poesia de expressão, subjetiva e de contemplação. Sobre esta interdição proclamada pelos concretistas, de o sujeito ou de qualquer objeto fora do poema, Eduardo Sterzi comenta que, de acordo com Roman Jakobson, “a função poética verifica-se sempre que a mensagem linguística chama atenção para si mesma antes que para um objeto (ou sujeito) externo e ela” (STERZI, 2004). Contudo, este predomínio da função poética em relação à função referencial não oblitera o texto e o que está fora dele, apenas os distancia. Sendo assim, é correto afirmar que a Poesia Concreta não evade nem ilude a realidade, mas situa-se aberta, em posição de “realismo absoluto” (CAMPOS, 1956).

A noção de concisão atrelada ao uso do silêncio como parte integrante à obra, será (re)configurada na poesia augustiana. Em *lygia fingers*, particularmente, observaremos a organização dos vocábulos por meio da concisão, e de um caráter minimalista, condensador de uma grande potencialidade de sentidos, como também perceberemos na página em branco, além da organização peculiar do poema, o silêncio weberniano, o qual atua dentro do poema, interligando seus blocos de significação.

A poética de Augusto de Campos é entendida, muitas vezes, como uma poesia afastada de tonalidades líricas, porém, em *lygia fingers* assistiremos ao contrário destas concepções. Parafraseando Augusto, em consideração à música de Webern, podemos afirmar sobre sua poesia que para aqueles que saibam ler e ouvir descobrirão, por trás desta aparência ascética, muitas células valsando. De fato, forças antagônicas, como bem define Aguilar, proporcionam uma tensão que permeiam o poema de Augusto. Em *lygia fingers*, temos, de um lado, um material poético, quase matemático, que intenciona colocar a poesia ao lado da música e das artes plásticas; entretanto, de outro lado,

perceberemos certo traço que uma “leitura concretista” não poderia captar: os sentimentos do sujeito que fala, sua angústia e aflição diante do objeto desejado, que aqui é expresso, não por um corpo – com em *eis os amantes*⁷ – mas por um nome, *lygia*. Sublinhamos ainda que, apesar de nossa tentativa em travar um diálogo entre poesia e pintura, é indispensável a indicação da diferença mais eminente entre o poema e a tela em questão. Como afirmamos acima, *lygia fingers* está permeado de um teor sentimentalista através da aparição do eu lírico e de seu discurso angustiante; na tela de Mondrian, apesar das afinidades que tentamos apontar, existe, ao contrário, a tentativa de eliminar qualquer subjetividade que pudesse transparecer além das linhas e cores. Lembramos que tal ideal era um dos princípios propagados pelo Neoplasticismo, fase em que o pintor Mondrian se destaca, que, teoricamente, rejeitava os subjetivismos em posição de uma linguagem mais imparcial.

Vários estudiosos já se debruçaram sobre a presença da angústia e deste sujeito fragilizado e/ou fragmentário que fala nos poemas de Augusto de Campos. Eduardo Sterzi, por exemplo, em comentário a respeito da obra augustiana⁸, afirma que a angústia é o *páthos* distintivo da obra deste poeta, desde as suas primeiras experiências poéticas, tais como em *O rei menos o reino* (1949-1951), “Onde a Angústia roendo um não de pedra / Digere sem saber o braço esquerdo / Me situo lavrando este deserto⁹”; *Ad Augustum per Angusta* (1951-1952), “Deus-ó-deus, onde estou? / Em que lenda? Em que homem / Estou, Deus desusado? / Já cansei o meu nome¹⁰.”; e *Os Sentidos Sentidos* (1951-1952), “Malva Melancolia. Em olhos malcolores / Como um lixo (é ouro amansado) se aposenta¹¹”. Sterzi revela que a *imitatio mortis* não é apenas o assunto ou o tema, mas a razão determinante da forma poética de Augusto de Campos, isto é, o poema já apareceria em “ruína”, com a elisão da linearidade sintática e do segmento rítmico dos versos. Desta maneira, em *lygia fingers*, a (des)organização dos vocábulos já pode ser encarada como uma referência a esta inquietude do “eu” falante. Além desta observação, a respeito da quebra rítmica dos versos, Sterzi diz:

Augusto, em sua combinação inusual de alegoria e angústia (e não a melancolia habitualmente identificada com *o moldus allegoricus*), preferiu reduzir o campo de ação e ocupar-se preferencialmente de uma situação crítica que lhe parece iminente, o fim da poesia [...] o

⁷ *eis os amantes* será o poema alvo de discussão no capítulo 2.

⁸ No livro direcionado à estética augustiana *Sobre Augusto de Campos*, 2006.

⁹ *Viva Vaia*, 2000, p. 9.

¹⁰ *Idem*, p. 47.

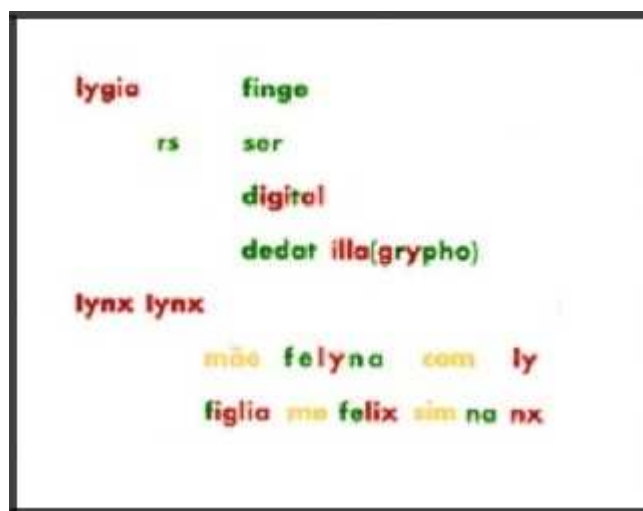
¹¹ *Idem*, p. 51.

fim da linguagem [...] A escassez de palavras na obra de Augusto antecipa – ou, mais precisamente, *prefigura* – uma escassez linguística mais profunda, que a ultrapassa [...] o homem-poeta *poupa* a linguagem, para que ela não lhe venha a faltar no futuro, ou já no presente. (STERZI, 2006, p. 20)

Esta forma poética ofegante e inquieta encontra uma de suas grandes sínteses na série *Poetamenos*. Como podemos notar no *lygia fingers*, é bastante significativa a quebra da sucessividade discursiva, uma vez que já nos remete à fragmentação da voz deste sujeito, e à diferenciação por cores, que representa cada uma destas vozes, ou melhor, a cada tom e força desta voz pertencentes a um único sujeito, que se encontra em desassossego. O estilhaçamento e a subjetividade desta voz tomam forma nos contrastes, vibrações e gradações entre as cores primárias e secundárias, intercaladas de silêncio, no branco da página, presentes no corpo do poema. Sendo assim, é dever do leitor, para assimilar adequadamente a obra de Augusto, ultrapassar seus (pre)conceitos e defesas e buscar elementos em que tal subjetividade oprimida/escondida aflora.

Conforme mencionamos anteriormente, observamos no poema *lygia fingers* a substituição de um texto linear – preso à unidade sintática – por uma sintaxe ideogramática, ou espacial, em que o leitor deverá apontar centros de leitura e blocos de significação a fim de concatenar as operações semânticas oferecidas pelo poema. Assim, orientados pelo jogo de cores-timbres e pela disposição dos vocábulos, indicaremos alguns grupos composicionais. Primeiramente, observamos que o vermelho é a cor predominante em todo o poema, juntamente com o vocábulo fonético /li/; além disto, distinguimos uma radical e intrigante gradação entre as cores exibidas, já que na parte mais inferior do poema há uma forte predominância de tons escuros e frios, acompanhados de uma aliteração do fonema /s/ e de assonância em /o/, como em Solange; *so; sorella; so only; lonely*. Estes traços além de nos remeterem ao diálogo com a pintura de Mondrian, nos fornecem indícios e sugestões de leitura. Somado a estes fatos, chamamos atenção para algumas palavras de origem estrangeira presentes no *lygia fingers*, as quais serão de importância fundamental tanto por seus usuais sentidos, quanto pelas diferentes significações que poderão assumir através da oralização das palavras. Encontramos, portanto, termos em latim, *dedat; illa; lynx; e felix*, as quais designam, em português, respectivamente, entregar-se; aquela (latim clássico) ou ela (latim vulgar); lince; e feliz. Além destas, encontramos também palavras em inglês, *on; only; lonely; e one*, que correspondem a ligado; apenas; sozinho; e um, e ainda uma palavra em italiano, *sorella*, que significa, em português, irmã.

Partindo destas observações, podemos inferir dois grandes blocos semânticos. O primeiro bloco está disposto na parte superior da página, enquanto o segundo, no segmento mais abaixo. É conveniente ressaltar que nossa análise, no que diz respeito às cores do poema, está alicerçada, como afirmamos, em seus usos e contrastes dentro do texto, mas, também não poderemos deixar de fazer referência a algumas marcas e propriedades que tais tons adquirem dentro de nossa cultura. Sendo assim, adotaremos algumas definições, tais como, cores quentes e frias, para determinadas tonalidades, como o vermelho e o amarelo para aquelas primeiras, e o azul, o verde e o roxo, para estas. Desta forma, mesmo temendo um didatismo poético, e lançando mão do artifício apontando por PONDIAN (2005), dividiremos aqui tais grupos semânticos, com a única finalidade de melhor apreensão da nossa análise.



Bloco 1



Bloco 2

Visualizando o que denominamos de bloco 1, poderemos compreender que trata-se da apresentação de algumas características peculiares ao universo feminino, enquanto aspectos da personalidade de *lygia*, a mulher e objeto de reverência e adoração por parte do eu lírico, qualificada através de termos como: mãe, filha, feliz, felina, grifo¹² e lince¹³ ou *lynx*, como figura no texto. Associar à figura da mulher caracteres tais como mãe, filha e feliz soa natural; compreender uma mulher que apresenta tais qualificações não se faz necessário grandes esforços, já que esta pode ser a apresentação de uma mulher comum, como nossa mãe, irmã, vizinha... Contudo, os termos seguintes – lince, felina e grifo – estimulam a curiosidade e despertam certo estranhamento. Estes vocábulo nos remetem, em primeiro lugar, à expressão “olhar de lince”, a qual sugere alguém de grande perspicácia e de olhar aguçado, que somado ao termo felina, é acrescentado qualidade de selvageria, agressividade e sensualidade a este olhar. Em segundo lugar, a presença do grifo, animal mitológico que possui bico e asas de águia, além do corpo de leão, alude, mais uma vez, à natureza desta mulher, agora representada como um elemento simbólico de dois âmbitos, o céu e a terra. *lygia*, portanto, apresenta dupla qualidade: divina e humana, evocando os símbolos – consagrados ao grifo – de sabedoria e força. Porém, a referência ao caráter e às peculiaridades de *lygia* não para por aí. Nos primeiros segmentos do poema podemos ler *lygia finge*, chegando com isto, a mais uma conclusão sobre esta mulher: *lygia*, com seu olhar felino, de lince, também finge, simula, falseia. *lygia* é mulher de fremente eroticidade e vigor.

Através de algumas associações entre as palavras, podemos entender que o eu lírico deseja presentificar *lygia* através de sua prática escritural, pois este sujeito a invoca, supondo aqui que o *lygia* inicial seja um vocativo, e diz: *dedat illa(grypho)*, que oralizado nos dá como sugestão de leitura, através de aproximações sonoras, que ele, o sujeito da ação, datilografa a ela, ou melhor “te datilografo”. Assim, podemos aqui formular mais uma hipótese, de que o texto trata-se da representação de uma carta. Está ideia pode ser corroborada pelas aliterações do /t/ e /d/, neste bloco 1, como também pela presença significativa do fonema /t/, no bloco 2, registrado duas vezes, fazendo referência ao próprio som produzido por uma máquina de datilografar. Além de o

¹² De acordo com a mitologia, o grifo seria um animal com bico e asas de águia e corpo de leão, simbolizando sua natureza dupla, de terra e céu, tornando-o um símbolo de duas naturezas, a humana e a divina.

¹³ Animal de aguçada visão.

próprio título do poema fazer referência às mãos e aos dedos, especialmente: *fingers*, em português, dedos.

Conforme observamos, o bloco 1, é responsável por expor a figura de *lygia*, ora representada pelos fonemas /l/ e /i/, e pela cor vermelha, como também por determinados termos adjetivos expostos acima. Este grupo semântico é disposto através de cores vibrantes e tons, podemos dizer, mais agudos, que podem ser justificados por um momento de exaltação e de vozes entusiasmadas à descrição de *lygia*. Porém, entre os tons e as cores quentes e puras – vermelho e amarelo – encontraremos também a frieza e o valor “secundário” da cor verde, que representa a transformação deste sujeito e uma passagem ou mudança do timbre de sua voz retratada no bloco 2.

Em meio a uma aparente euforia e leveza do eu lírico, a partir de nossas considerações em relação ao bloco 1, a angústia e a melancolia, tidas como o *phatos* da poesia augustiana, revelam-se aos nossos olhos (e ouvidos) através da composição do bloco 2. Composto, predominante, por palavras tácitas, tons mais graves e cores frias, este grupo semântico desvela a natureza daquele que fala. As aliterações em /s/ figuram o soar do silêncio que, somadas a repetição da palavra *só* confirmam a melancolia e o estado de solidão deste sujeito: *assim; seja; solange; so; sorella; so*. Repare que a alusão a solidão está expressa várias vezes e de formas diferenciadas neste bloco, por meio da repetição do vocábulo /so/, como também através das palavras em inglês, *one, only* e *lonely*, as quais se reportam a este estado de isolamento. O azul e o roxo ratificam este afastamento do sujeito de seu objeto de desejo e seu consequente sentimento de solidão e melancolia, com suas tonalidades mais fechadas e frias, que carregam uma conotação de sentimento pesado e umbroso. Porém, a presença da figura de *lygia* neste bloco, mesmo que fragmentada e esparsa – atentamos aqui para a cisão do nome *lygia* e a sua representação final, apenas com o fonema /l/, o qual também pode ser lido, como afirma Pondian (2005), como o numeral 1 (um) – produz certa luminosidade ao cenário soturno do eu refletido pelo bloco 2, além de representar ainda a presença desta mulher mesmo em um cenário melancólico. Chamamos a atenção, mais uma vez, para o estilhaçamento do texto que, assim como as vozes representadas, também podem fazer referência ao estado de fragmentação deste sujeito que fala.

Temos, portanto, o desejo do eu lírico de uma aproximação com *lygia*, seu objeto desejado, como tema de superfície do poema – e do livro, de forma geral – mas também, encontramos a temática da angústia e de sentimento melancólico como

expressões do ser que fala. Desejo, ausência, solidão e angústia expressos de uma forma quase mondrriânica, mas nem por isso menos sentimental.

Após esta análise, gostaríamos ainda de mencionar algumas intertextualidades e finais considerações sobre o bloco 2 do poema. A menção a *so lange so* reporta-nos a outros poemas de Augusto de Campos, onde esta imagem ou “domna”, Solange Sohl, é apresentada enquanto uma figura da eroticidade e da beleza, mesmo na ausência, como em *O sol por natural*. No ofertório deste livro temos uma inicial apresentação desta imagem e de sua importância para a voz poética: *Sol, espelho do sol, outro sol, doña sol/ Oponente do sol, distribuidora de belezas./ Lúcida mão sobre os meus olhos, lago./ Aplaca-me, eu o rude, aura luz Alba/ Nascida, alimenta-me de ouro/ Gêmea da luz/ E SOL*. Da mesma forma que Iygia é apresentada com caracteres felídeos (grifo, lince, felina), também a representação de Solange Sohl, ao longo de *O sol por natural*, denota um sensualidade agressiva, selvagem, já que é vista ora como leoa, ora como um ser alado. Contudo, a imagem de Solange é um cruzamento de eroticidade, beleza e divinização já que é vista ao mesmo tempo como animal, mas também como sobre humana. No próprio nome Solange Sohl temos a presença duplicada deste elemento solar, **Solange Sohl**, intensificando o ardor, o fulgor e o erotismo desta figura, transferidos aqui, por associação, a Iygia. Tal representação remete-nos a própria natureza do grifo, animal, que, segundo a mitologia, é o símbolo das naturezas humana e divina, por possuir bico e asas de águia, além de corpo de leão.

Nos trechos seguintes, por exemplo, podemos perceber a qualidade de objeto de desejo e de musa inspiradora a que Solange é reverenciada:

Ao meu forçoso amigo – o ar – às vezes peço
A voz de Solange Sohl, serena de ouro.
E o ar, douto rei sem amor,
Se escuta o meu pedido
Morre com um rei sem sentido.

Olhando para além do ar e vendo
O céu azul, a ele também me estendo
Doloroso e unido.
Porém o céu – assim aprendo –
É ar e ar reunido.

Esta amiga segura – a sombra – enfim
Ela me disse, a esfinge:
- A voz de Solange Sohl, senhora
De ouro, a voz

De Solange Sohl, pomba sonora,
O ar – rei amável – a devora.

Como pousado não
Sobre a árvore do ouvir,
Solange Sohl ave
De ouro andorinha
Fechou as alas e é.

O Poeta ergue a mão
Sinistra e a mão direita
E com ambas do chão
A sua alma estreita.
Depois deixa pender
A certa e cobre os olhos
Com a menos segura.
Depois se vê cansado
E com uma flor escura
Dom quixote chorando
Contra os moinhos grandes
De vento do Poema.

Mas a Solange Sohl
Sem fim ele saúda,
Com voz e lábio, com
Um tão verde vocábulo
Como um ramo de dores
Em um pulso parado.
Com versos como vermes
Roedores da cor do
Seu coração coroadado:
- Ó insula Solange
Do meu sonho ancorado.

Notamos, portanto, que o eu lírico, rogando ao ar, céu e à sombra, busca a voz de Solange Sohl para obter a inspiração de sua poesia; frente à impossibilidade de realizar este desejo, o poeta, como o próprio texto revela, chora e produz versos sem cor, nem vida, *Como um ramo de dores,/ em um pulso parado./ Com versos como vermes/ Roedores da cor*. Estes versos – sem colorido – e esta *voz partida* aqui anunciados são figurados e mais claramente representados no segundo bloco de *lygia fingers*. Lá, conforme já explicado, encontra-se a voz do eu num determinado momento de aflição, solidão e melancolia. Momento tal que representa um momento de solidão e afastamento do eu em relação a sua mulher amada e musa divina. Assim, *lygia* e/ou Solange são imagens de alto poder frente ao poeta e que evocam, igualmente, a dupla qualidade de força e sabedoria.

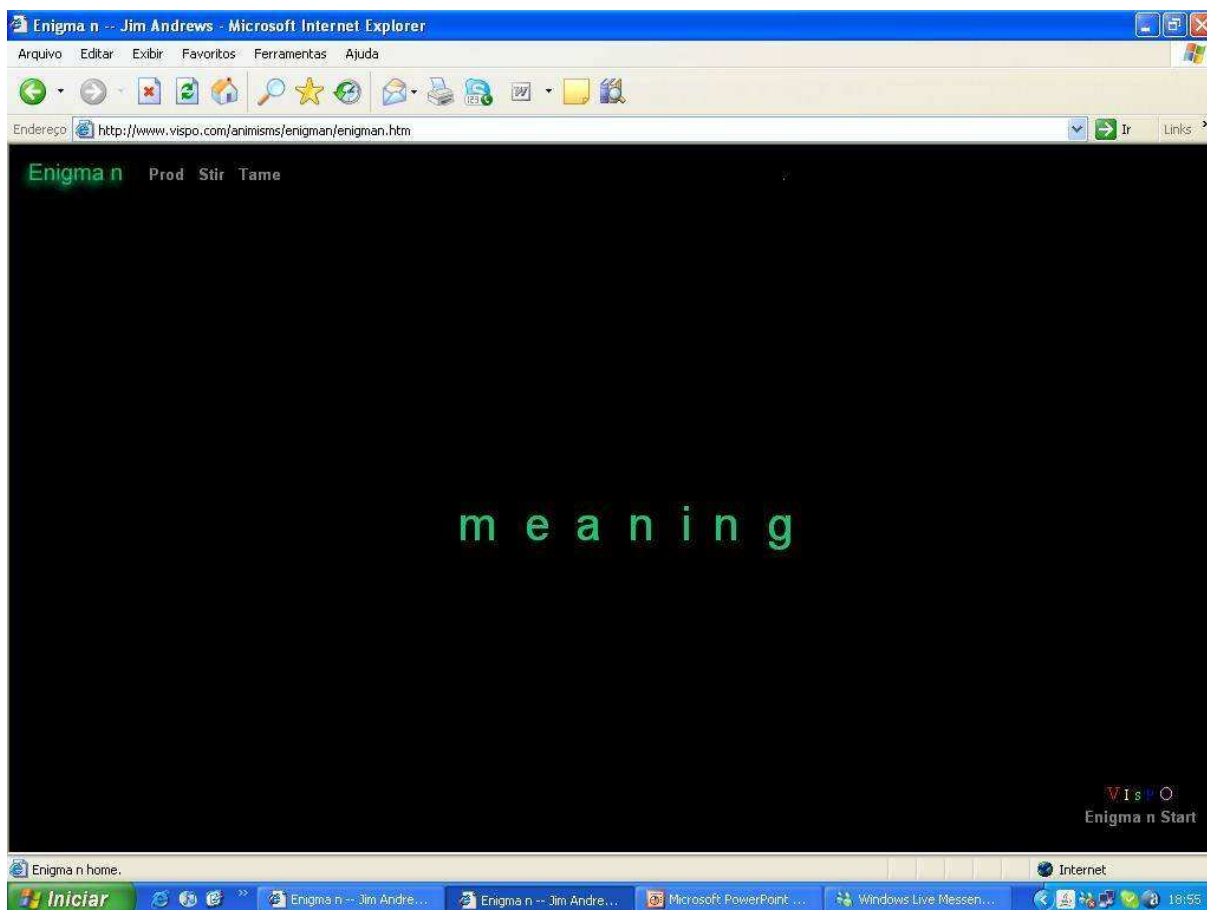
Já em relação à menção ao termo italiano *sorella*, apenas sublinhamos que se trata de uma forma de tratamento a qual designa companheirismo, da mesma forma que a palavra “irmã” mostra-se no poema, da mesma série, *eis os amantes*, como veremos mais detalhadamente no capítulo posterior.

1.3. Lygia finge ser digital

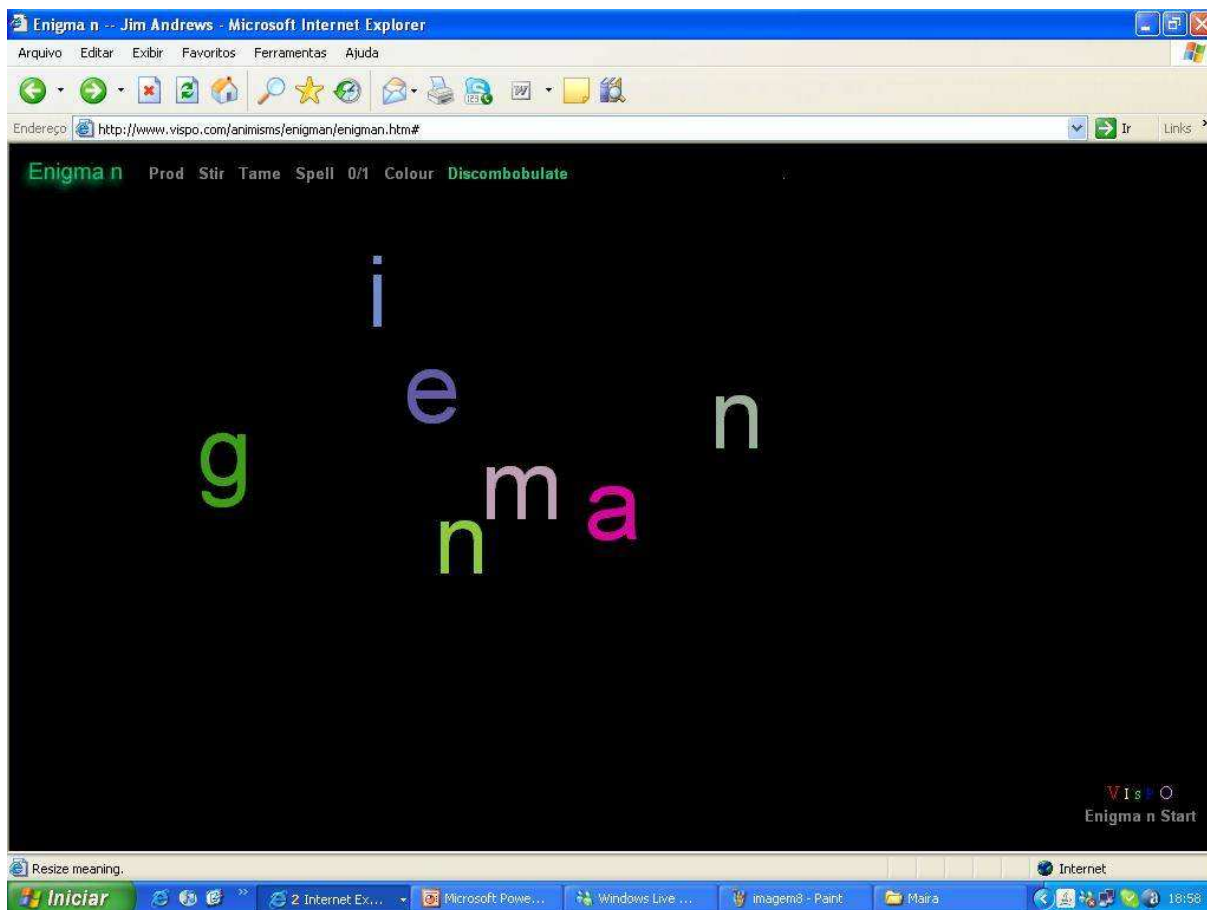
Aproveitando-nos de uma das leituras do poema *lygia fingers*, ainda gostaríamos de fazer algumas breves considerações acerca do caráter antecipatório da obra augustiana à poesia digital. Pois, conforme mencionamos, refletir sobre um texto inserido numa esfera cultural implica considerá-lo a partir de uma relação dialógica entre as linguagens que o precederam – como tentamos retratar na análise acima – mas também com aquelas as quais lhe são posteriores.

Se a época em que vivemos é, de fato, a “era digital”, nada mais natural que a poesia, a literatura e as demais formas de arte lancem mão dos novos instrumentos e meios proporcionados pela grande máquina deste cibertempo, o computador. Através de seus programas, o computador revolucionou a maneira de produção dos objetos artísticos e do método de propagação de tais textos, além de exigir, conseqüentemente, uma revisão, por parte do leitor, de seus valores e visões em relação a estas inovadoras configurações de linguagem artística. Tal estruturação poética permite-nos afirmar que, devido ao caráter multimidiático e intersemiótico de texto virtual e de seus significantes, aliado às constantes oscilações de produção e fruição, sua base material é passível de modificações incessantes. Embora o texto eletrônico, em comparação ao texto impresso, ser apresentado como maleável e suscetível a ser recortado e transportado para outros espaços textuais, percebemos que esta qualidade eletrônica não é suficiente para distinguir tal novo tipo de texto. Conforme vimos, o texto de Augusto de Campos, apesar de ser do tipo impresso, também pode apresentar tais elementos de maleabilidade e recorte. Os textos eletrônicos/virtuais não expõem limites sólidos e preestabelecidos, uma vez que suas fronteiras com outros textos são tão mutáveis quanto as relações entre os seus próprios significantes. Contudo, já podemos perceber um ponto de diálogo entre esta nova concepção/ produção de poesia e alguns métodos poéticos mais experimentalistas, em que se insere a obra de Augusto de Campos. Relembrando o modo de organização do *lygia fingers*, podemos apontar como traço antecipatório a ausência de uma coluna modular em que se sustenta a leitura do texto, isto é, a ausência

de uma rígida estrutura física que direcione a leitura e a compreensão do texto. Assim, torna-se necessária a indicação de centros (provisórios) de observação, em virtude da maleabilidade e fluidez, semelhantemente, ao que nos deparamos no poema digital, como no exemplo abaixo:



Exemplo de poesia digital: *Enigma n* (Jim Andrews)



Exemplo de poesia digital: *Enigma n* (Jim Andrews)

Em função do caráter multimídia do computador, a ciberpoesia apresenta junções visuais e sonoras, além de novos elementos como a temporalidade e o movimento. Sem a presença de um encadeamento lógico na relação palavra + imagem, a sintaxe (visual) do poema digital se faz na direção de interpretações as mais diversas, em que as imagens, segundo J. L. Antonio (2001), parecem desenvolver uma sintaxe através de cores, luz, e forma, as quais também já estão sugeridas – como pudemos ver em *lygia fingers* – na poesia de Augusto, contudo, naquela não temos apenas a ideia e sugestão, mas a sua real aplicação.

Afirmamos, então, que componentes como o movimento e a interatividade são os traços principais dessa modalidade de fazer poético e a totalidade do texto é formada por essas diferenças e ações que se agrupam e se movimentam incessantemente. Por este motivo, insistimos, não podemos dizer que existam nas poesias digitais eixos direcionadores fixos, tais elementos não constituem a lógica destas produções, porém,

dentro da própria leitura/navegação, as funções de centro podem ser assumidas pelo leitor, visualizando a totalidade aberta, percorrida. Da mesma forma, para a leitura de *lygia fingers* faz-se necessário um leitor atento que determine os limites do poema através de uma leitura “cibernética” (recorremos aqui à origem grega desta palavra), enquanto “arte do piloto”, responsável por direcionar seu olhar – desautomatizado – às possibilidades de encadeamento semântico. Tal leitura aberta, portanto, não é inovação da poesia digital. Mallarmé, por exemplo, em *Un Coup de Dés* introduz o movimento e a permutação como ideias que norteiam o seu livro, driblando, assim, o roteiro usual de leitura:

286	UN COUP DE DÉS	EIN WÜRFELWURF	287
	EXCEPTÉ		
	à l'altitude		
	PEUT-ÊTRE		
	aussi loin qu'un endroit	fusionne avec au delà	
		hors l'intérêt	
		quant à lui signalé	
		en général	
		selon telle obliquité par telle déclivité	
		de feux	
		vers	
		ce doit être	
		le Septentrion aussi Nord	
		UNE CONSTELLATION	
		froide d'oubli et de désuétude	
		pas tant	
		qu'elle n'énumère	
		sur quelque surface vacante et supérieure	
		le heurt successif	
		sidéralement	
		d'un compte total en formation	
	veillant		
	doutant		
		roulant	
		brillant et méditant	
		avant de s'arrêter	
		à quelque point dernier qui le sacre	
		Toute Pensée émet un Coup de Dés	

As páginas deste livro, segundo Haroldo de Campos, são cambiáveis, isto é, podem ser mudadas de lugar e lidas a partir de ordem diversas de combinação, as quais são estabelecidas e indicadas pelo próprio leitor, ou autor-operador. *Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité.* (MALLARMÉ. Apud. CAMPOS, 1977.) A poesia digital, portanto, não inventou a roda.

Contudo, em uma tentativa de conceituação, podemos dizer que a poesia digital é uma linguagem poética que se vale, simultaneamente, de signos verbais e não verbais e que, através das ferramentas tecnológicas, cria estruturas de alta complexidade visual, as quais também se estendem ao nível semântico. A poesia digital diferencia-se de outros processos artísticos tecnológicos porque tem como origem a palavra, e se faz com a presença desta “multissignificativa, transgressora e metalinguística” (ANTONIO, 2001). Trata-se, portanto, de um tratamento dado ao produto da relação entre palavra e imagem, tendo como recurso um editor, configurado sob o conceito (info)poético da linguagem.

A partir dessa aventura pelo experimento computacional, em busca de uma nova linguagem, a poesia digital é explorada nos meios eletrônico-digitais – computador, rede, internet e cd-rom – apresentando semelhanças com um percurso de construção/leitura poética de movimentos vanguardistas, como a Poesia Concreta. Sendo assim, essa nova poesia das mídias, a ciberpoesia, utiliza-se do referencial verbal como ponte de contato para se adaptar aos novos meios, isto é, um produto que concilia a arte da palavra com recursos tecnológicos. Este novo modo de fazer poético, portanto, tende a se destacar daqueles que foram produzidos até então, em primeiro lugar, por ser um texto criado a partir das ferramentas computacionais: são poemas que foram produzidos e que irão ser lidos e interagidos através do suporte computacional, este visto agora como um prolongamento do homem deste século. Assim, o velho conceito do poeta inspirado cede lugar a uma nova ideia a respeito dos artistas inseridos na era digital: o de artista engenhoso. Este necessita agora ser conhecedor dos ofícios e apetrechos do computador, transgredindo a antiga aura quase metafísica, que rondava os poetas de outrora, e instaurando um novo tipo de escritor: aquele que possui habilidades tecnológicas. Ora, se há mudanças no papel do escritor na era digital, naturalmente, a atuação do leitor também se altera. Este teve que adaptar-se a uma nova dinâmica de leitura poética, já que agora o ritmo e o acompanhamento da poesia estarão apoiados tanto nos movimentos apresentados na tela do computador, quanto nos cliques do *mouse*.

Sendo assim, valendo-nos da leitura do poema *lygia fingers*, de Augusto de Campos, percebemos que elementos da sua construção artística experimental encontram-se projetados nas mais recentes produções poéticas, as chamadas ciberpoesias ou poesias digitais, tendo estas como pontos diferenciais a mudança no

papel do escritor, a nova postura do leitor, além do caráter hipermídia e de hipertexto que as ciberpoesias apresentam.

1.4. Labirinto visual

Por meio da elucidativa ideia de cultura aberta – que devemos a Bakhtin, um dos pontos nodais da Semiótica da Cultura – podemos conceber os textos culturais como combinações de vários sistemas de signos, os quais dialogam entre si através do princípio de tradução da tradição. A partir disto, enxergamos o texto inserido em um amplo cenário de heranças culturais, os quais tentamos, de forma sucinta, elucidar, tendo o poema *lygia fingers*, de Augusto de Campos, como exemplo de análise semiótica. Apesar das inúmeras referências e diálogos que este poema dispõe, privilegiamos alguns traços que nos reportam às pinturas de Mondrian e à música erudita de Webern, tentando apontar os usos semelhantes de concepções e de materiais artísticos dentro de suas obras.

A herança da tradição foi, portanto, traduzida (no sentido amplo do termo) e recodificada, possibilitando o surgimento de um novo sistema de ações e experimentações. Ao contrário do que ainda é costumeiramente comentado, a obra de Augusto de Campos manteve um diálogo com esta tradição e com momento cultural vivenciado pelo país, tendo como “microcosmo” a cidade de São Paulo. As transformações que o museu sofreu em meados do século XX, por exemplo, principalmente pela atuação das bienais, as quais trouxeram novos ideais, somados à radicalização dos procedimentos e materiais artísticos, podem já nos indicar algumas linguagens que o poeta levou para seus poemas.

Sublinhamos que o radicalismo presente nos poemas de Augusto – assim como no conjunto das produções da Poesia Concreta – não deve ser entendido como uma revolta ou um ataque às estruturas estéticas em si, uma vez que os poetas concretos, ao demonstrarem resistência a certos elementos firmados pela tradição, tinham como propósito encontrar procedimentos mais inovadores e que vinculassem a forma poética às transformações tecnológicas, urbanas e culturais vivenciadas naquele contexto.

Diante do exposto e brevemente ambientado ao poema *lygia fingers*, e ao livro *Poetamenos*, de Augusto de Campos, ainda apontamos algumas questões relacionadas ao caráter visionário da obra supracitada. Procuramos confirmar de que forma as

propostas e as características da produção poética de Augusto anteciparam as chamadas poesias digitais, visando cotejar semelhanças, diálogos e inovações.

2. POESIA, IDEOGRAMA E CINEMA

2.1. Vanguarda e estética

De acordo com o prefácio da série *Poetamenos* e com os ideais certificados pelos Manifestos Concretistas, alguns anos mais tarde, a Poesia Concreta surge como uma nova arte de expressão que expõe modos de compor através de sintaxes, óticas e acústicas surpreendentes. Utilizando as palavras de Augusto de Campos, pode-se afirmar que as sílabas e as palavras são manipuladas como verdadeiros instrumentos para a construção de um tema “gráfico-fonético” ou, melhor dizendo, de um esquema ideogrâmico.¹⁴

Partindo do próprio paideuma dos poetas concretos, conseguimos perceber que a busca era sempre por um plano descritivo que traduzisse para os novos tempos – e para os novos meios – os princípios pregados e consolidados, por exemplo, pela tradição de 45, notadamente marcada por uma poética “bem comportada”, manifestada através de linguagem lógica e discursiva. Poetas como Ezra Pound e Mallarmé, por mais distantes que possam parecer, em virtude, especialmente, da escolha lexical de suas composições, logo se aproximam no que diz respeito à opção estrutural de suas poesias. Ambos os autores – componentes do arcabouço literário concretista – apresentavam métodos de composição quase complementares. Em *Un Coup de Dés*, Mallarmé radicaliza a sua lógica organizacional prismográfica, isto é, da espacialização sintática, distribuindo as palavras na página do poema de acordo com as “subdivisões prismáticas das ideias”. O francês busca “inspiração” nas técnicas de espacialidade da imprensa jornalística, encarando como uma espécie de poema popular moderno¹⁵. Já Pound, tendo o francês como seu imediato antecessor, produz o seu *The Cantos* através de um léxico organizado em essências e medulas, o qual apontava para a técnica do ideograma, agora empregado como método de criação poética. A estrutura destes poemas abre possibilidades de leituras diversas, na vertical, na horizontal, através de blocos, partes de blocos isolados ou integrados à totalidade do poema. Os jovens poetas concretos, então, selecionaram um conjunto de textos sobre os quais poderiam apoiar-se segundo critérios de vanguardismo artístico.

¹⁴ Referência ao prefácio do *Poetamenos*.

¹⁵ Como aponta Haroldo de Campos, em *A arte no horizonte do provável* (1977), o poeta brasileiro, Sousândrade, alguns anos após Mallarmé, também irá voltar-se para os fragmentos dos jornais como método de construção poética.

Entendemos que a seleção e a organização do paideuma literário foram imprescindíveis para o ingresso dos poetas concretos no campo artístico, já que o teor predominante nos anos 40/50, de acordo com Gonzalo Aguilar, era o de esquecimento das vanguardas. Conforme sabemos, após a Segunda Guerra Mundial o território das artes foi permeado de ideais e teorias do humanismo, que propagaram a volta às formas tradicionais de literatura e o retorno aos modelos clássicos de poesia. No Brasil, esta tendência literária manifestou-se fortemente na chamada Geração de 45, em que podemos verificar, nas produções de escritores deste período, o retorno ao soneto e às temáticas repletas de lirismo, devaneios, utopias, além da frequente revisitação aos mitos greco-romanos. As tentativas vanguardistas do início do século XX – o primeiro momento modernista, por exemplo – foram rejeitadas em nome desta revisão do passado. Ainda de acordo com Aguilar, a poesia de vanguarda foi vista, naquele momento, como desatenta e trivial, ou também como um simples arranjo tecnicista, em que os modelos poéticos caóticos e as fúrias simbólicas eram quase sempre confundidas com atitudes bélicas. Nesses anos do pós-guerra, como afirma Aguilar¹⁶, citando Berguer, muitos artistas tornaram-se clássicos e voltaram-se ao passado, como que para esquecer os milhões de mortos na guerra.

Eram estas ligações e epigonismos que as tentativas de arte vanguardista encontraram em meados do século. Para o rompimento desta barreira, seria necessária uma figura que desencadeasse estímulos, uma forma “catalisadora”, como afirma Aguilar, que reposicionasse a arte em função de um novo repertório e de um conjunto diferenciado de aspectos artísticos. Esta forma modificadora para o (futuro) grupo *Noigandres*, de acordo com o teórico, foi o poema publicado em 1948 e intitulado *O Lobisomem*, de Décio Pignatari. Foi através do conhecimento e da leitura deste poema que o momento de ruptura e renovação da literatura brasileira começou a se produzir entre os poetas Augusto e Haroldo de Campos, somando-se também aquele autor, Décio Pignatari. A formação do grupo *Noigandres* teve como princípio unificador, portanto, o despertar para a liberdade rítmica e para a audácia e hermetismo metafóricos figurados n’*O Lobisomem*. Como podemos notas nos trechos abaixo:

O amor é para mim um Iroquês
De cor amarela e feroz catadura
Que vem sempre a galope, montado
Numa égua chamada Tristeza.

¹⁶ Poesia Concreta Brasileira, 2005, p. 162.

Ai, Tristeza tem cascos de ferro
 E as esporas de estranho metal
 Cor de vinho, de sangue, e de morte,
 Um metal parecido com ciúme.

(O Iroquês sabe há muito o caminho e o lugar
 Onde estou à mercê:
 É uma estrada asfaltada, tão solitária quanto escura,
 Passando por entre uns arvoredos colossais
 Que abrem lá em cima suas enormes bocas de silêncio e solidão).

Outro dia eu senti um ladrido
 De concreto batendo nos cascos:
 Era o meu Iroquês que chegava
 No seu gesto de anti-Quixote

(*O Lobisomem* (trechos), de Décio Pignatari, 1948)

Assim como a força rítmica, o encantamento com a estranheza do tema – tendo em vista o repertório peculiar à Geração de 45 – desencadeou a gestação de um grupo literário que apresentou todas as estratégias de interrupção e quebra com uma tradição antecessora.

A inatualidade dos temas abordados até então, somados à falta de novidade e à regressão das formas artísticas elaboraram a bandeira de (o)posição dos novos poetas, que estavam em busca de novas linguagens e posições. Desta maneira, a deslegitimação dos moldes e autores consagrados, a reorganização do repertório literário e a criação de um “novo” objeto foram de fundamental importância para a fundação do grupo, como também para a solidificação de seu lugar (diferencial) no território literário. Conforme mencionamos no capítulo anterior, as realizações das bienais e a atuação dos museus, os quais as mostras não eram equiparáveis ao chamado humanismo predominante na poesia, foram determinantes à atuação da arte vanguardista e como incentivo às cisões com os poetas dominantes. A constituição de uma paideuma distinto obteve papel de destaque como estratégia de ação dos poetas vanguardistas frente ao “esquecimento” das vanguardas que predominava no trabalho de poesia formal.

Em 1952, em uma forma de grupo já definida, através da edição e publicação da revista *Noigandres*, os irmãos Campos e Pignatari apresentaram um repertório armado através de um paideuma que não privilegiava o cânone literário, ao contrário, distinguia-se com clareza do repertório de autores habitualmente apontados pela tradição. Além disto, a escolha do grupo não está tão ligada em autores como em textos, isto é, obras de determinados autores. Entre os quais podemos destacar *The Cantos*, de Ezra Pound; *Un*

Coup de Dés, de Mallarmé; e *Finnegans Wake*, de James Joyce. Contudo, mais do que uma seleção de textos em si, de acordo com Aguilar (2005), importavam mais os princípios que nortearam a configuração de tal paideuma, e o critério predominante, através do qual foram formatados os demais, foi o da técnica.

O ideário dos poetas de 45, seu *antiexperimentalismo*, sua inclinação ao *decorum* e ao comedimento, sua preocupação pelo *clima* do poema (onde tudo deve ser harmonia e consonância) era algo que atraía a nós três, poetas *novíssimos* que admirávamos a sintaxe subversiva e o léxico enigmático de Mallarmé; que estávamos descobrindo o método ideográfico dos *Cantos* de Ezra Pound; que líamos com entusiasmo o Apollinaire de “Lettre-Ôcéan” e dos *Caligrammes*, e o Lorca das metáforas dissonantes de *Poeta em Nueva York*. Assim, “por razões sem razão que se resumem em um voluntário querer” (como deixamos expresso em uma carta de ruptura), saímos do Clube da Poesia e constituímos o Grupo *Noigandres*. (CAMPOS, H. Apud. AGUILAR, 2005, p. 172)

Tendo isto em mente, Aguilar¹⁷ afirma que as “razões sem razão” residiam na necessidade de o grupo legitimar-se, ou seja, as motivações advinham da exigência de uma nova posição no campo literário. Logo, o método ideográfico, ou ideográfico – como prefere denominar Haroldo de Campos – a sintaxe subversiva e as metáforas dissonantes foram as técnicas tomadas pelos poetas concretos, que foram convertidas em uma “poderosa máquina de leitura e organização do material”¹⁸, como também foram motivos desencadeadores do questionamento acerca de um dos maiores sinais dos textos líricos: o verso.

Através deste desejo de construir um novo objeto, ou melhor, de uma “geografia simbólica”, como chama Aguilar, os poetas do Noigandres formaram a denominada poesia concreta. Augusto de Campos, de acordo com o teórico, foi o primeiro a utilizar tal denominação para a caracterização estética das produções, em artigo que data de 1955, contudo, conforme já sabemos, o modo concreto – em seu significado de ruptura, de poesia sem versos – já havia sido aplicado na série *Poetamenos* (1953). Desta forma, os poetas concretos principiam uma polêmica com os escritores da Geração de 45, na medida em que os jovens escritores concretistas censuravam a volta às formas clássicas e tradicionais de poesia, sistemas estes escolhidos pelos artistas do período pós-guerra, através de uma crítica que não estava baseada apenas na oposição ao uso do soneto, da rima e da métrica, mas sim, no questionamento sobre a validade do próprio verso.

¹⁷ AGUILAR, op. cit., p. 172.

¹⁸ AGUILAR, op. cit. pág. 172.

A objeção dos poetas ao verso e às formas poéticas tradicionais, de forma geral, estava alicerçada na ideia de lugar e papel ocupados pelo poeta no mundo. A percepção que os concretos tinham a respeito da posição do artista era bem diferenciada daquela lançada pela geração anterior. Segundo aqueles, a harmonia entre poeta, palavra e mundo encontrava uma crise, em que o lugar e o papel do artista já não são mais os mesmos. A funcionalidade do verso, portanto, era questionada por um caráter rítmico, mas também por uma carga ideológica. O mundo moderno era a chave para a compreensão destas novas concepções, pois, pensando em um nível mais pontual, foi a grande cidade de São Paulo, dos anos 50, principalmente, o fator nodal para a prática do Noigandres. Ora, o cenário tecnológico em ascensão provoca uma reação nos escritores de inflamar as posturas artísticas e poéticas, mais especificamente, produzindo textos rodeados deste teor de novidade e técnica. Sendo assim, o mundo onírico e as paisagens sublimes do classicismo cederam lugar para uma linguagem que está imersa neste novo panorama e reflete um mundo mais tecnológico. Assim, Augusto de Campos, e os demais integrantes do grupo, se opuseram à utilização de formas poéticas que expressavam, de alguma maneira, a antiga áurea de harmonia transcendental, em função de novas formas que, apesar de irem à contramão daquelas corroboradas pela tradição, seriam mais coerentes e integradas aos recentes modos de produção e fruição dos textos poéticos.

Para a liberação do poema aos moldes antigos, foram incorporados modelos de diversas artes, como a plástica e a musical – como já nos expõe o prefácio da série *Poetamenos*. Contudo, o efeito que a técnica do ideograma ofereceu tornou-se a melhor saída para a problemática do verso. A noção do ideograma oriental encontrou ainda uma complementação na formulação do texto verbivocovisual, isto é, um modo integrado do sentido, do son e da visualização da palavra, presente na obra de Joyce. A linguagem que norteia o *Finnegans Wake* foge da lógica tradicional discursiva, apresentando uma densidade poética complexa, a qual almejava compor uma nova forma, ou um novo objeto sígnico, resultado da união da palavra com sua dimensão verbivocovisual. Assim, através da colaboração e da atuação do ideograma e da dimensão verbivocovisual da palavra, os poetas concretos alcançariam as opções de uma estrutura mais dinâmica baseada nas experiências do mundo moderno.

Como explica Aguilar (2005), assistimos à confrontação entre duas formas de organização da linguagem, uma baseada em uma forma linear, que tem no verso uma de suas manifestações; e a organização constelar, que lança os signos linguísticos, de forma

simultânea, no espaço da página. A composição linear, segundo o autor, aduz o logicismo da linguagem através das estruturas sintáticas, além disso, é entendida como o modelo enigmático da linha, uma vez que obscurece ou oculta os relacionamentos funcionais da linguagem. Em contraposição a esta ideia, a estrutura constelar, vista como a mais recente realidade rítmica, põe a linguagem discursiva em um patamar inferior, na medida em que, a partir de então, estaria mais adequada aos movimentos e ritmos que o mundo tecnológico e a comunicação visual estabeleceram. Os poetas concretos buscavam relações de contiguidade, de sobreposição e semelhança, em contraposição a um modelo de moldes lógicos, alicerçados na ideia de identidade. Para isto, portanto, como nos retratam os ensaios e manifestos concretistas, decidiram utilizar o espaço da página de forma programática, isto é, como papel intermediário, de agenciamento ao nó de relações entre os signos da página.

Encarado agora como dinamizador das operações poéticas, o ideograma e sua utilização pelos poetas brasileiros são justificados sob o viés de uma almejada continuidade fônica e visual, a qual atuaria como substituição aos refrões e estribilhos, por exemplo.

O ideograma chinês pode ser caracterizado como um símbolo que representa determinado objeto, melhor dizendo, uma ideia que nele se encontra sugerida. Ernest Fenellosa¹⁹, estudioso e entusiasta da cultura oriental, explica que no ideograma encontramos dois objetos conjugados que, ao contrário do que é normalmente compreendido, não constituem uma soma que terá como resultado um terceiro objeto de valor semelhante, mas sim, uma sugestão dentro desta relação, um conceito. A consideração do professor estadunidense faz referência aos hieróglifos copulativos (*hwei-i*): da combinação de dois hieróglifos, que, separadamente, correspondem a objetos distintos, nasce um produto de outra dimensão, um terceiro conceito. Em ensaio, Fenellosa também afirma que a língua, ou melhor, o idioma chinês não é formulado a partir de relações arbitrárias, mas, ao contrário, é regido e composto sob um estímulo natural. As marcas do ideograma seriam representações gráficas daquilo que estaria sendo designado, assim, o leitor ao se deparar com esta linguagem observa as marcas ideográficas e percebe, naturalmente, suas conexões, através de associações e não, como sugere Aguilar, a partir de malabarismos mentais. Compreende-se, portanto, que o método de elaboração do ideograma é realizado a partir de combinações metafóricas e, como afirma Fenellosa, estamos encarando um idioma baseado em uma linguagem

¹⁹ CAMPOS, 2000.

poética, já que está apoiado em relações metafóricas, renegando ao segundo plano as categorias lógicas.

Investindo nas concepções de Fenellosa, o poeta Ezra Pound lançou o ideograma como modo de composição para os seus *Cantos*, em virtude do caráter sintético deste método, pois era a combinação direta de imagens em justaposição, além de expor uma estrutura sem hierarquias, isto é, sem uma valoração “predicativa”. Porém, como atenta Aguilar, nesta obra, os ideogramas poundianos funcionam como sínteses ético-poéticas, mas que não usurpam o fluxo dos versos. A composição do poeta, segundo o crítico, assemelha-se mais às teorias de montagem cinematográfica, com o uso de blocos de palavras.

O cineasta Sergei Eisenstein, um dos principais nomes do cinema intelectual, o qual também tomou o método ideogrâmico como incentivo à forma cinematográfica, em seu livro, *A Forma do Filme*, explica um pouco melhor a definição do ideograma a partir de alguns exemplos. O autor cita que da junção entre o hieróglifo de *coração* e o de *faca* surge a ideia, e o ideograma, de *tristeza*; da mesma forma, entre a combinação dos hieróglifos *boca* e *pássaro* forma-se o ideograma e o conceito de *canto*.

O ideograma oriental fornece um meio e até mesmo um método que quando transposto literariamente faz surgir um laconismo de intensidade imagética. A transposição do método ideogrâmico para a palavra proporciona um *continuum* que agrega elementos de ação e visão, preservando, assim, qualidades de uma “pintura em movimento” e também, podemos dizer, de uma ação cinematográfica. É a poesia japonesa que nos proporciona um consistente modelo desta síntese e de uma apresentação direta, o haikai. Originário do Japão, o haikai nos oferece a forma mais lacônica de poesia e uma tradição de síntese absoluta, sendo esta sua marca fundamental, isto é, uma linguagem vigorosa e concentrada ao máximo grau. O haikai japonês possui versos planos e é classificado, de modo geral, pelo esquema métrico de 5-7-5 sílabas; as temáticas abordadas sempre giram em torno da reflexão filosófica, através de imagens da natureza, de animais, etc.

Temos na poesia japonesa, fortemente marcado, o elemento imagético, que vai além da metáfora visual propaga por Ezra Pound, a conhecida fanopeia²⁰,

Ainda destacando a linguagem do haikai, altamente concentrada e vigorosa, Haroldo de Campos menciona que esta forma estética tornou-se de grande influência

²⁰ De acordo com Ezra Pound, em seu *ABC da Literatura* (1943), a poesia apresenta três aspectos básicos: a melopéia, que seria a intensificação do caráter melódico do texto poético; a logopeia, através da construção de ideias e sentidos das palavras; e a fanopeia, que estende o caráter imagético da poesia.

sobre os principais movimentos de vanguarda artística, entre aqueles que almejavam uma renovação da poética moderna. Sobre a estrutura do haicai e sua homenagem à síntese Haroldo comenta:

O haicai relaciona dois elementos básicos, segundo a lição de Bashô, reproduzida por Donald Keene, um de “permanência”, (a “condição geral”, como, por exemplo, a primavera, o fim do outono etc.), outro de “transformação”, a “percepção momentânea”. Diz Keene: “A natureza dos elementos varia, mas deve haver dois pólos elétricos, entre os quais salte a centelha, para que o haicai se torna efetivo”. (CAMPOS, 1977)

Contudo, não é apenas em função de sua estrutura que o haicai se destaca. O léxico dos haicais também são modelos “da mais arrojada modernidade”, segundo Haroldo de Campos. Por o idioma japonês apresentar uma imensa maleabilidade de composição, aglutina palavras-montagem dentro da normalidade do léxico e dos hábitos semânticos. Prática esta que poderemos observar, por exemplo, nos textos de Lewis Carrol, James Joyce, Pound, entre outros.

Eisenstein ainda chama atenção para o fato de que os ideogramas também arquitetam outras estruturas artísticas, como o teatro kabuki, a arte pictórica japonesa e o próprio cinema eisensteiniano, como será destacado de forma mais detalhada posteriormente. Contudo, é na poesia que encontramos o grande exponencial da estrutura do ideograma. O haicai, considerado como a forma mais lacônica de poesia, linguagem vigorosa em uma forma sintética, é descrito, ainda de acordo com Eisenstein, como uma expressão pouco além dos hieróglifos, transpostos agora para frases. Segundo o autor, a estruturação do haicai é simples, seu adorno, diz ele, é a transformação da fórmula ideogrâmica em imagens, isto é, em forma terminada.

O problema de novos conteúdos está ligado diretamente ao problema de criação de novas formas linguísticas, novas linguagens. Toda linguagem, por mais ampla que seja, é limitada. Possui um conjunto de signos e relações sintáticas limitado. Portanto, quando pensamos ou nos comunicamos por meio de uma certa linguagem não conseguimos referir-nos a coisa alguma nem estabelecer qualquer relação a não ser aquelas subordinadas à forma da linguagem em questão. Propomos, portanto, a criação de linguagens projetadas e construídas para cada situação e de acordo como cada necessidade. Isto significa: 1. projeto e construção de novos conjuntos de signos (visuais, auditivos etc.) e 2. projeto e construção de novas regras sintáticas aplicáveis aos novos conjuntos de signos (PIGNATARI, 2006, p. 221)

Sendo assim, a par destas discussões, a poesia concreta surge pondo em xeque a estrutura lógica da linguagem, indo de encontro à forma poética discursiva do “palavra-puxa-palavra”, aproveitando-se de tais ideais estéticos sobre a arte, mais especialmente, sobre as construções poéticas vanguardistas. O poema concreto emerge e já traz consigo um de seus principais aspectos, a questão do movimento e de estrutura dinâmica. A importância do ideograma, enquanto método de construção artística, é aqui destacada, pois a relação com o procedimento sintético-ideogrâmico armou os poetas de uma forma linguística mais próxima da real estrutura das coisas.

Como afirma Haroldo, a poesia (de vanguarda) segue ganhando em especificidades, e almeja tornar-se, cada vez mais, liberta dos nexos e das estruturas discursivas; agora, o poema emancipa-se de todos os elementos redundantes, dos adornos desnecessários, concentrando-se e reduzindo-se ao máximo grau. Contudo, podemos afirmar que o resultado que os poetas concretos conseguiram em suas experimentações vanguardistas vai além do proferido pelos seus antecessores. Como esclarece Aguilar (2005), o trabalho dos concretistas não descansa nas qualidades metafóricas que o texto pode assumir através das estruturas ideogrâmicas, como também não reside apenas na elaboração de um caminho moderno como o da montagem, segundo o autor, a poesia concreta ao utilizar um estrutura fundamentada no ideograma e na dimensão verbivocovisual da palavra almeja a própria “materialidade do signo e do seu espaço”²¹. Para isto, como procuramos ressaltar, os concretos percorrem diferentes modos de organização, já que seus projetos consistiam na busca de uma nova modalidade que substituísse o verso. Porém, para a compreensão do ideal concretista também é imprescindível a menção à teoria da *Gestalt*, a qual também foi fortemente utilizada pelos pintores concretos e críticos de arte plástica, a fim de valores estéticos às obras de arte.

A estrutura da poesia concreta, especialmente aquela formulada em seu período mais ortodoxo, pode ser interpretada e lida de maneira mais eficaz à luz de um sentido *gestáltico*. Assim como os próprios poetas concretos comentam em seus ensaios e manifestos, as categorias da *Gestalt* proporcionaram uma base de percepção da forma baseada na confluência de ciência e estética, em que as palavras chave seriam ordem e simplicidade: ambos os critérios seriam os princípios – científicos e estéticos – das estruturas poéticas, estas também, características comuns da natureza e da mente. Logo, entende-se que as regras perceptivas da teoria *gestáltica* são inatas; o ponto central da

²¹ AGUILAR, op. cit., p. 190.

questão está na utilização destas leis pelos movimentos de vanguarda que, utilizadas de maneira consciente, recebem um tratamento mais elaborado das relações espaciais. Ou seja, os conceitos da *Gestalt*, quando levados à produção de poesia, concedem ao texto uma espacialidade e um jogo de relações mais acentuadas em relação àqueles expostos pelo verso.

2.2. Poesia e ideograma

Entre os poemas da série *Poetamenos, eis os amantes* pode ser visto como o poema que apresenta uma maior ênfase entre temática e estrutura, aproximando-se do conceito de fanopeia, proposto por Ezra Pound, quando há o realce nas imagens do poema, isto é, quando o texto poético proporciona-nos uma maior visualização de suas imagens, em relação aos demais elementos composicionais da poesia. Em *dias dias dias*, outro poema da série, por exemplo, a disposição das palavras no branco da página formula um texto hermético, em que o leitor deve estabelecer centros provisórios para a leitura e compreensão, mas que apresenta um forte apelo musical, conforme veremos no terceiro capítulo deste trabalho. Em *eis os amantes*, temos elementos que corporificam o assunto; a organização das sílabas e das palavras proporciona um fio condutor da leitura, que pode ser visto como um motivo norteador para a sua apreensão.

eis
 os
 amantes sem parentes
 senão
 os corpos
 irmãum gemeoutrem
 cimaeu baixela
 ecoraçambos
 d u p l a m p l i n f a n t u n o (s) e m p r e
 semen(t)emventre
 estesse aquelele
 inhumenoutro

eis os amantes, 1953.

De forma semelhante ao *Un Coupe de Dés*, de Mallarmé, a imagem apresentada pelo poema, e que está sob o método ideogrâmico, é a de constelação, porém, não com uma ideia de ilustração, mas sim de uma dimensão espacial entre a página e as palavras. Assistimos aqui a um tratamento da página enquanto espaço e vínculo, como forma e sentido. Sublinhamos ainda que esta experiência é distinta daquela almejada por Apollinaire e os seus caligramas. Em Apollinaire, as palavras são deslocadas em uma forma visual, porém estão dispostas na tentativa de formar a figura sobre a qual o poema se dedica²², não se tratando, porém, da materialidade do signo, mas da palavra que remete às coisas, não da palavra-coisa, mas sim, da imposição do referente sobre o signo²³. Através destas referências, é possível compreender o discurso de Santaella e Nöth (2011) a respeito da descoberta, pelo Ocidente, da escritura e poética oriental:

²² Se o poema fala sobre um cálice, por exemplo, a estrutura do poema será semelhante à imagem de um cálice.

²³ A experiência de Apollinaire, apesar de apresentar pontos positivos numa situação de vanguarda, de acordo com Aguilar, apresenta, contudo, um retrocesso frente às produções de seus antecessores, na medida em que seu trabalho não considerou a página como plano nem os signos atuaram em conjunto com o espaço em branco da página.

Quando o Ocidente se pôs em estado de alerta para a dimensão plástica da linguagem escrita, forma os horizontes da música das formas que essa dimensão descortinou para a poesia. Separadas, durante século, pela diversidade das origens, a poesia ocidental e a oriental-ideogramática descobriram, então, seus laços comuns, junto à revelação, no Ocidente, de que, nas raízes de sua poesia, já operavam desde sempre, fatores ideogrâmicos da linguagem verbal. [...] Nesse ponto, torna-se perceptível onde se cruzam as veias da poesia no Ocidente e no Oriente. Se, no Ocidente, a poesia nasceu da submissão ao som, a poesia levou essa submissão a tal ponto de saturação que, explorando até o extremo o potencial da linguagem para os jogos fônicos, gerou estruturas correlativas correspondentes aos processos ideogrâmicos de composição da linguagem típicos do Oriente. (SANTELLA & NÓTH, 2011, p. 11)

Como podemos observar, *eis os amantes* é um poema pré-concreto, mas que, da mesma forma que os demais da série *Poetamenos*, já promove as experiências estéticas do Movimento Concretista. *eis os amantes* é o penúltimo poema do livro e exhibe apenas duas cores: o azul e o laranja. O azul, como a cor fundamental e primária, e o laranja, como sua cor complementar. Apenas lembrando que uma cor é complementar de uma primária quando é formada pela combinação das outras cores primárias, por exemplo: o verde é complementar da cor primária vermelho, já que aquela é a combinação das duas outras cores primárias, o azul e o amarelo; o roxo é complementar do amarelo, pois aquele é a combinação do azul com o vermelho; desta maneira, como vemos no poema, o laranja é complementar do azul por ser a junção das cores primárias amarelo e vermelho.

eis os amantes não dispõe de uma sequência narrativa; inversamente, o texto quebra com a linearidade das palavras e lança-as no branco da página, proporcionando, assim, novos ângulos de percepção. Além deste fato, o poema está em consonância com *lygia fingers*, terceiro poema da série, no que diz respeito à escolha da temática abordada, ambos são essencialmente líricos, onde há a permanente exibição dos sentimentos e das expressões íntimas de um sujeito poético. Somado a isto, encontramos também em *eis os amantes* a constante alusão a um determinado objeto de desejo, sendo que, enquanto em *lygia fingers* existe a possibilidade de depreender a especificação de tal objeto a partir no nome “lygia”, e suas derivações, em *eis os amantes* esta apreensão muda de figura, mostrando-se aqui, não por um nome, mas por uma personificação, como mostraremos a seguir. Vale sublinhar também que neste poema cada cor assume um papel distinto dentro do texto. Aqui, a cor primária fria serve como representação deste eu lírico e aponta para a realização de todo o sentimentalismo, figurado nos poemas anteriores do *Poetamenos*, somado ao elemento

que o complementa, representado pela cor laranja. A apresentação do sentimento amoroso é agora descrito não como sinônimo de tristezas, pesares, como no poema anterior e conforme retratam os demais poemas da série, mas sim, de prazer e gozo deste amor.

Partindo das ideias expostas sobre os princípios do ideograma e da forma que tal símbolo foi incorporado às artes literárias, podemos traçar algumas leituras do poema em questão, primeiro a partir do desmembramento das partes do poema, através das diferentes cores, entendendo-as como dois objetos distintos, e, posteriormente, com a leitura intercalada entre as duas cores, vendo-as como um conceito que surge através desta relação do azul com sua cor complementar, o laranja.

Entendendo a cor azul como uma ideia-objeto à parte, como um primeiro conceito, podemos depreender algumas significações através dos termos *parentes* e *irmã* e dos radicais *dupl infant*. A partir da exibição destes primeiros termos tendemos a encarar esta descrição como uma retratação familiar, isto é, uma apresentação de dois irmãos, o grau de parentesco entre duas pessoas. Além desta informação, os antepositivos *dupl* e *infant* sugerem uma caracterização do vínculo entre estes parentes. Os radicais acima estariam qualificando tal relação como uma forma amistosa, em um modo infantil de relacionamento daquela dupla, com *ares pueris*. Os envolvidos nesta relação, descritos como *Esse* e *ele*, *hum* e *outro*, parecem unidos desde o *ventre*, como nos afirma o texto, ou seja, é um envolvimento fraterno desde as suas gestações. A presença do termo *amantes* corrobora a conexão amorosa entre os irmãos. Contudo, a presença de algumas palavras provoca certa confusão como *baix* e *ecoraç*, que somadas aos termos *geme em cima* não adquirem uma significação consistente. Sendo assim, fica comprovada a dificuldade de uma leitura progressiva e satisfatória do poema sem a interferência da unidade apresentada em laranja.

Da mesma forma, é problemática a leitura da unidade em laranja sem a ação conjunta da unidade em azul, na medida em que a complementaridade das cores só vem corroborar a ideia central do poema: o traço de dependência e complementação entre os amantes, em sua relação enquanto casal. Tentando usurpar um fio condutor específico dos vocábulos em laranja, podemos entender que se trata também da representação de duas pessoas, as quais são expostas através dos pronomes *eu* e *ela*; *um* e *outro*; *esse* e *aquela*. Contudo, o teor das imagens na cor complementar é distinto daquele apreendido através da apresentação em azul. Fazendo uma leitura vertical do texto, de cima para baixo, entendemos que ambos os sujeitos (os mesmos exibidos na unidade anterior) são

mostrados como despossuídos de qualquer bem, seja ele material ou essencial, *eis os sem*, nos retrata o poema. Porém, tal afirmação é melhor enfatizada logo em seguida: *eis os sem senão os corpos*. São pessoas, que apesar de desprovidas de quaisquer bens, ainda possuem um elemento, os próprios corpos. Temos, portanto, duas pessoas que estão unidas firmando-se como uma só, ligadas pela parte mais fisiológica e concreta do ser humano, o próprio corpo. Há a presença de uma dupla que, estando em constante comunhão, através da união de seus corpos, atingem a qualidade de *uno*, conforme o próprio texto. Contudo, tal comunhão aqui não é vista como sinônimo de consanguinidade, como aludido na área em azul, neste momento, a ligação entre ambas as pessoas assemelha-se mais a uma conexão amorosa do que uma relação entre parentes.

Diante da embaraçada leitura a partir da divisão em cores, entendemos, em primeiro lugar, que para a apreensão da ideia, da temática exposta pelo texto não devemos desvincular as partes e unidades constituintes do poema (suas cores), ao contrário, assim como nos ideogramas orientais, o conceito retratado se dá através da união de outros dois conceitos, sendo problemática, então, qualquer interpretação que tente desagregar as partes constituintes do poema. Desta maneira, cabe-nos uma leitura tendo em vista a combinação entre as letras e as cores, pois, como uma combinação de hieróglifos, das duas descrições é objetivada a representação de algo de difícil descrição gráfica. Em segundo lugar, temos uma diferença fundamental entre a apresentação deste poema e do poema anterior, o *lygia fingers*, no que diz respeito à utilização das cores. Neste último, podemos verificar uma diferenciação entre a representação dos sentimentos do eu-lírico e a exposição do seu objeto de desejo, *lygia*, a partir do afastamento e da caracterização das cores frias e quentes, respectivamente. Em *eis os amantes*, as cores não nos permitem destacar os caracteres específicos daqueles que estão sendo retratados, mas apenas, a diferença dos teores discursivos àquela relação.

A partir da junção dos componentes, percebemos que o texto reflete amantes que não possuem qualquer tipo de vínculo com o mundo, exceto a ligação de um ao outro, *amantes sem parentes senão os próprios corpos*, diz o poema. Seus corpos são parentes, irmãos um do outro, tal ligação entre amantes pode ser confirmada pelo poema *lygia fingers*, em que a mulher amada é comparada como mãe, filha e ainda como irmã, adquirindo conotação de companheirismo. Amantes que, apesar de se mostrarem separados no início da estrutura do texto, logo se unem e tal união pode ser vista pela expressão *irmãum* que exprime de forma otimizada a ligação entre os amantes.

Alguns termos corroboram os sentidos amorosos e de atração afetiva e física que o texto pode assumir, como *geme em cima eu baix(o) ela*; e *ecocoraçambos*, as quais representam a agitação dos corpos e o próprio ato sexual, e também toda sentimentalidade presente na relação, como podemos perceber pela referência ao eco dos corações de ambos os amantes: *eco coraç(am)bos*²⁴. Há ainda um trecho que salta à vista: *dupla amplifantuno(s)empre*. Além de sua extensão e “linearidade”, o fragmento chama a atenção pela presença de inúmeros radicais. Entendendo, inicialmente, o trecho acima como o elemento que melhor expressa a união física do casal – em virtude do grande número de associações e ligações entre as palavras – depreendemos, além deste fato, que esta diversidade dos antepositivos expostos nos auxiliam em uma melhor visualização ou caracterização da relação entre os amantes. Sendo assim, os radicais *dupla*, *ampli* e *uno* reforçam a situação de adjacência, combinação e contato da dupla, tornando-se, através desta junção, apenas um elemento, uma pessoa, um sentimento. Tal conotação é vista ainda como uma forma de ampliar, engrandecer, isto é, de tornar mais completa a relação, pois, como expressa o pensamento *gestáltico*, o todo corresponde a algo além do que a mera soma das partes. Já que, conforme a estética do ideograma, não teremos um produto final através da junção dos trechos, mas sim alguma relação fundamental entre eles, no nosso caso, entre as cores azul e laranja. O fragmento *(s)empre*, ao fim do trecho, por sua vez, vem corroborar a promessa de eternidade da ligação entre os amantes

Somado a isto, temos também o radical *infant*, o qual, segundo a sua definição, destaca a condição de infantil e de pouca idade, mas também daquilo que não tem a capacidade de falar, revelando-nos, assim, o caráter de amor juvenil, em que, muitas vezes, a própria voz, a fala, não é necessária, mas apenas a comunicação entre os corpos. Além disso, o radical acima também sugere a ideia de não articulação semântica na sua incipiente capacidade de fala, intensificando, desta forma, a passagem do poema em que o radical está inserido, já que, em uma primeira leitura, insinua-se como um texto inteligível. Porém, como percebemos, tal trecho é abundante em sentido, pois ao fragmentar as palavras, não diminui a potencialidade do texto, ao contrário, alcança uma ampliação do seu aspecto semântico.

Após o ponto máximo e o ápice, se assim podemos inferir, do poema, acompanham-se quatro fragmentos que evidenciam o elo entre os amantes, contudo, o destaque não faz referência unicamente à união fraterna e sentimental dos envolvidos,

²⁴ Divisão nossa.

mas também, a junção dos seus corpos. As expressões *sementemventre* e *inhumemoutro* sugerem o contato e o vínculo sexual, como pode ser notado, especialmente, através junção das palavras sêmen, semente e ventre, símbolos de sexualidade e fecundidade. Temos, portanto, a representação de um amor que, longe de uma idealização romântica, indica o prazer do contato sexual, em que um está no outro, dentro do outro.

Augusto de Campos, portanto, ao construir *eis os amantes*, lança mão dos conceitos ideogrâmicos, montando, isomorficamente, o poema através da união entre duas partes distintas, as quais quando justapostas desencadeiam a composição de uma (terceira) ideia. Logo, a leitura do poema torna-se insuficiente quando direcionada apenas a um dos planos que o compõe. O ideograma além de ter sido o elemento que direcionou os olhares concretistas para uma nova forma de estrutura poética, também foi através dele que os poetas concretos enxergaram os aspectos mais diversos da cultura visual, da pintura, do design, do urbanismo e, inclusive, da política, pois, como aponta Aguilar, o conhecido salto participante da Poesia Concreta foi também planejado através do ideograma.

2.3. Cinema e ideograma

O princípio geral que rege o método de construção do ideograma oriental é reconstruído, conforme vimos, nas criações poéticas, contudo, devemos salientar que o ideal de produção baseado em tais justaposições e conflitos também foi o alicerce de outra produção artística, o cinema, mais especificamente, o denominado *cinema intelectual*, tendo na figura de Serguei Eisenstein o seu expoente máximo.

Para o *cinema intelectual*, o princípio sintático que concatena as tomadas de imagens e a própria montagem do filme seria a de articulação através de discontinuidades e oposições. Desta forma, pode-se entender que para este método cinematográfico não há prioridade, por exemplo, de uma linearidade entre tempo, espaço e movimento. Nas produções de Eisenstein existe a preferência em destacar aspectos mais abstratos, como a própria ideia de montagem entre conflitos, ou seja, a discontinuidade entre um plano e outro, entre fotogramas, é a responsável pelo efeito de movimento da cena. Segundo o cineasta, o conflito seria o fundamento não apenas do cinema, mas sim, de toda metodologia artística e de toda experiência estética.

Como afirma Arlindo Machado, o choque de valores plásticos opostos é o traço marcante das produções eisensteinianas:

[...] sobre a mesa de montagem, temos uma quantidade inumerável de planos tomados sob as mais variadas composições – mais abertos (planos gerais) ou mais fechados (primeiros planos), mais claros ou mais escuros, com movimentos para a esquerda ou para a direita, com movimentos para cima ou para baixo, e assim por diante. (MACHADO, 1982, pp. 44)

Desta forma, compreende-se que o *cinema intelectual*, e o cinema de Eisenstein, não procuravam seguir e unir os fragmentos de uma sequência discursiva, como faz o cinema narrativo vulgar. Aqui, de forma semelhante à proposta da Poesia Concreta, há uma negação à sucessividade discursiva. Para isto, o cineasta Eisenstein constrói imagens a partir de figuras geométricas, bebendo nas águas do movimento estético cubista. As imagens dos filmes são construídas tendo as figuras geométricas – retas, quadrados, triângulos, etc., como as bases de criação e de movimento cênico.

Almejando uma aproximação, ou melhor, um diálogo destas técnicas cinematográficas com a poesia e, mais especificamente, com o nosso poema em questão, podemos indicar alguns princípios que nortearam as direções de Eisenstein e a estruturação de *eis os amantes*. Notamos, por exemplo, que na produção de Augusto de Campos o movimento do texto, de forma semelhante à organização do cineasta russo, se dá através de rompimentos e oposições justapostas, como as disposições e trocas entre o laranja e o azul. Tal princípio dinâmico e sintático, que é disposto em articulações de descontinuidade, alcança o seu desenrolar também nas justaposições e prolongamentos dos vocábulos, ora próximos, ora distanciados, pelas cores e pelos brancos do espaço. O conflito entre as cores e a disposição dos vocábulos funciona semelhantemente a uma montagem cinematográfica, que oferece modos de percepção e de leitura guiados por estes choques sonoros e visuais. Ainda a partir destes conflitos inseridos nas montagens, produzem-se *clozes* em algumas passagens do texto, como em *(s)* e *(t)*, em que são focalizadas através dos parênteses e da união de ambas as cores, chamando a atenção especial para tais trechos, proporcionando um típico olhar cinematográfico ao texto, além disto, a separação e afastamento dos termos em laranja e azul alternados às sucessivas aproximações entre as duas cores fornecem-nos as perspectivas de plano de fundo e plano médio, respectivamente, promovendo um verdadeiro movimento de câmera.

Tendo em vista a fragmentação das imagens eisensteinianas, sublinhamos que para a montagem tornar-se eficaz é imprescindível a atuação do espectador, já que cabe

a este fazer os elos e as relações entre os planos e as tomadas do filme, de forma semelhante à atuação do leitor, que referimo-nos mais acima.

Ainda de acordo com A. Machado, é no filme *O Encouraçado Potemkin* que Eisenstein radicaliza a sua releitura dos ideogramas. O cineasta quebra com o eixo da câmara, gerando, assim, uma complexa descontinuidade na evolução do filme e põe ao extremo a sua concepção de montagem. Como sabemos, é o eixo da câmara que determina a margem de deslocamento da câmara no espaço, sendo possível determinar a continuidade dos movimentos das cenas. Logo, ao romper com tal paradigma cinematográfico, Eisenstein inverte mais de uma vez a posição da câmara provocando uma desorientação naquele espectador acostumado às doutrinas e à linearidade de um cinema “bem comportado”. Assim, como afirma Plaza:

O espaço fílmico é, assim, feito de pedaços, de metonímias e sua unidade provém da justaposição numa sucessão que cria uma espécie de espaço virtual, a ideia de espaço único que nunca vemos, mas se organiza na memória. No *Potemkin*, por exemplo, nunca vemos a totalidade do navio ou da cidade de Odessa. (PLAZA, 2008, p. 138)

O Encouraçado Potemkin retrata os pontos iniciais e nodais da Revolução Russa, de 1905, ainda como cenário de nação czarista. Construído em cinco atos, o argumento narrativo é descrito de forma a ressaltar a ideia de fraternidade revolucionária, conforme podemos perceber ao longo dos seus núcleos de ação. O primeiro ato, denominado de *Homens e vermes* retrata as condições sociais a bordo do navio. São expostos neste momento do filme alguns conflitos internos entre os marinheiros e os comandantes da tripulação. Podemos apontar como momentos chave deste ato a inquietação e revolta dos marinheiros com a comida destinada a eles: peças de carne repletas de vermes, as quais são exibidas ao espectador através da concatenação de planos médios e closes, na montagem da cena. No segundo ato do filme, *Drama no convés*, assistimos à formação de um motim no convés do navio e a consequente repressão da tropa pelos comandantes. Contudo, a punição aos iniciadores da revolta não toma forma, pois o próprio pelotão de fuzilamento – já com as armas apontados aos desordeiros – renuncia a colaborar com o castigo. Corporificando, assim, o motim e a tomada do navio pelos marinheiros. O ato terceiro retrata a rebelião contra o absolutismo e o desejo de vingança pela morte de um dos companheiros, através da denominação *O Sangue pede vingança*. Já o penúltimo ato, talvez um dos cenários mais conhecidos e consagrados na história do cinema, *A escadaria de Odessa*, exhibe a saudação da população no cais à

chegada do Encouraçado, mas que é surpreendida pela ação da esquadra armada dos cossacos, que de maneira homogênea e repressora suprime a população. O quinto e último ato, *Diante da esquadra*, vem corroborar o triunfo do Encouraçado – e da tentativa de revolução – em função da desistência da esquadra em coibir os tripulantes. A ideia de fraternidade revolucionária, portanto, se desenvolve gradativamente ao longo da composição através do princípio *gestáltico* em que o todo é mais do que a simples soma das partes, correspondendo também ao método ideogrâmico de composição utilizado por Augusto de Campos na elaboração do poema *eis os amantes*, em que, conforme apontamos, não há um resultado como produto da união das partes do texto, mas sim uma relação fundamental entre estas.



Imagem da sequência de *A escadaria de Odessa*

Ao longo de todo filme, podemos perceber inúmeras cenas que demonstram a dialética eisensteiniana e as justaposições dos ideogramas orientais. Para exemplificar tais princípios estéticos, podemos fazer referência a uma das grandes sequências de imagens, a qual está entre as mais conhecidas e apresentadas pela crítica do cinema, a cena da *escadaria de Odessa*. Neste momento do filme, há constantes inversões no fluxo da multidão – ora para um lado, ora para o lado oposto – provocando direções contrárias na composição de um mesmo plano. Ainda nesta sequência de tomadas, a representação do inimigo, os soldados tzaristas, é contrastante à representação do povo. Aqui, os soldados aparecem dispostos de forma perfeitamente geométrica, através do alinhamento das armas, dos capacetes, dos coturnos, etc. Tal organização do exército tzarista é entendida como a manifestação da própria “força” que o comanda, força esta que não é individual, mas sim, é o efeito da ordem que comanda a nação, caracterizada pela rigidez e autoritarismo. Esta cena nos autoriza a pensar que o povo, assim como a liberdade, é plural, diversa e contraditória, contrastando de forma direta com a linearidade e a unidirecionalidade da opressão.

Outra sequência de imagens que demonstra forte diálogo com a tradição ideogrâmica e, por sua vez, com o nosso poema em questão, é a das pequenas embarcações que se dirigem ao Potemkin levando mantimentos aos marinheiros. Neste momento do filme, percebemos um estonteante conflito de direções, a partir de uma grande irradiação de linhas para todos os lados formadas pelas próprias embarcações. Entendemos neste trecho do filme que Eisenstein não estava interessado em grandes representações da realidade, o foco de seu trabalho não era a verossimilhança, o que importava, de fato, eram as relações entre as imagens, na medida em que as contraposições cênicas estavam além de uma mera correspondência fiel aos fatos.

A releitura dos ideogramas provocou em Eisenstein uma concepção de montagem que tinha por dever o rompimento naturalista do mundo, ou seja, a recusa do esperado causa uma profunda modificação na forma de operar a câmera, que ganha agora uma maior autonomia em relação ao discurso narrativo. Neste momento, o que percebemos, como afirma Plaza (2008), são os códigos orientais em conflito diante da câmera e a supremacia da montagem expressiva em relação à montagem narrativa. Da mesma forma ao que encontramos nas poesias da série *Poetamenos*, em que não existe uma preocupação voltada à discursividade e linearidade do texto, mas sim, uma atenção dada à dimensão verbivocovisual da palavra. Ainda segundo Plaza (2008), esta estrutura, que também se apóia no ideal cubista de representação, traz seus fragmentos justapostos de forma simultânea, adquirindo, desta maneira, uma relação espacial mais vasta e dinamizada²⁵.

²⁵ Como aponta Plaza, a montagem do filme seria uma consequência da aplicação dos métodos de representação orientais e cubistas, que são transcodificados na linguagem da câmera cinematográfica.



Outra famosa sequência do *Encouraçado Potemkin*²⁶

Além disto, a estética de criação por justaposição e choque, tanto no cinema, quanto na poesia, aqui representada pelo poema de Augusto de Campos, provoca uma sensação de desconforto para o espectador/leitor, pois exige uma desautomatização do olhar deste observador. Seguindo a proposta do formalista russo V. Chklóvski, parece-nos que é a partir de tal concepção artística do estranhamento que Serguei Eisenstein e Augusto de Campos tomam como tarefa e doutrina ao utilizarem ideais orientais para a formulação de suas obras.

Fica claro, afinal, que a matriz aberta destas linguagens vanguardistas, com especial destaque à Poesia Concreta, possibilita leituras mais dinâmicas em vários percursos, seja na vertical, ou na horizontal, separando blocos de significação ou integrando-os, a partir de ligações de semelhança ou proximidade, operando um verdadeiro âmbito ideogrâmico de associações, como ressalta Haroldo de Campos (1977). Concordamos também que as estruturas semânticas da poesia adquirem alto grau de complexidade, oferecendo dificuldades de leitura, porém, assim como afirma o próprio poeta supracitado, é nisto que reside a “especificidade do *métier* da poesia” (CAMPOS, 1977). Ora, a problemática da comunicação das vanguardas é apenas um traço do problema geral que envolve a comunicação poética, de forma geral, e diante de um mundo marcado por uma comunicação acelerada, não podemos recusar nem recuar diante de formas que tendem a incorporação de técnicas que almejam refletir ou, ao menos, demonstrar maior coerência e funcionalidade frente a tais transformações,

²⁶ O filme *Os Intocáveis*, de 1987, com direção de Brian De Palma, reformulou a cena do carro de bebê caindo nas escadarias, apresentada na imagem acima.

trazendo para o domínio da comunicação poética, as potencialidades da comunicação não-verbal, apesar de não esquecer-se das peculiaridades e das dimensões assumidas pela palavra.

3. MÚSICA DA POESIA

3.1. Linguagens e interação

Os estudos semióticos de extração russa fornecem-nos ferramentas de estudo e conceitos de cultura embasados no princípio segundo o qual a cultura deve ser entendida como uma combinatória de vários sistemas de signos. De acordo com os semioticistas da cultura, como a brasileira Irene Machado, torna-se problemático tentar captar o caráter semiótico de uma determinada cultura senão a partir das esferas que a compõem, cada uma com uma combinação que lhe é particular, mas que, contudo, estão em constante interação, combinando sistemas de signos diversos. Desta maneira, o estudo das linguagens culturais, como a literatura, o teatro, a música, o folclore, a pintura, por exemplo, está orientado pela codificação de um sistema em relação a outros sistemas, já que uma codificação não pode ocorrer alheia aos demais códigos. Através desta visão, temos a possibilidade de refletir sobre uma esfera de signos inserida em um contexto de ampla tradição, sob o mecanismo fundamental da semiótica da cultura, a tradução da tradição, conforme mencionamos em capítulos anteriores.

Lótman afirma que a tradição ao ser traduzida faz com que o sistema novo esteja sempre vinculado àquela herança cultural e seja também tributário a sistemas anteriores que foram recodificados. De acordo com o russo, o texto cultural é um todo delimitado, sendo possível, através desta delimitação, o reconhecimento dos níveis de materiais apresentados e dos traços distintivos destes. Contudo, Lótman afirma que, de fato, fronteiras, limites separam identidades, mas também conectam e criam tais identidades através do diálogo e da justaposição com o dessemelhante, isto é, através do mecanismo da tradução. Outro semioticista russo, Uspênski, partindo do ideal de tradução, destaca o diálogo entre diferentes formas artísticas, isto é, entre diferentes sistemas semióticos correlacionando as molduras artísticas da pintura e da literatura. Ainda entre os teóricos russos, podemos citar Mukaróvski e sua busca pela essência da obra artística. Em tentativa de uma definição comum a todas as artes, logo, a todos os campos artísticos, Mukaróvski vê como consequência direta desta comunhão significativa a possibilidade de combinação entre as diferentes artes. Contudo, vale lembrar que a discussão a respeito das trocas e combinações entre artes diversas pode remontar aos teóricos da Antiguidade Clássica. O teórico Horácio foi um dos primeiros a propagar a ideia de correlação entre os poetas, músicos e pintores em sua *Arte Poética*, tendo a sua

expressão marcada durante séculos dentre os estudo artísticos: *ut pictura poesis*, isto é, poesia é como pintura

Apoiados em referenciais dialógicos, ou melhor, semióticos, os capítulos anteriores dão destaque às traduções realizadas por Augusto de Campos para a elaboração do seu *Poetamenos*, como a retomada de ideais pictóricos do holandês Mondrian, oferecendo a possibilidade de enxergar os espaços do poema – traço tipicamente das artes plásticas; como também a releitura do ideograma oriental, sendo indispensável para o desenvolvimento da estrutura do poema, que se apresenta agora em uma dimensão espaço-temporal, em vez de uma composição temporístico-linear. Porém, as ressignificações operadas por Augusto de Campos não estacionam apenas nestas traduções, o texto multivocal, usando a terminologia semiótica, criado pelo poeta, também apresenta matizes vinculados à música. Como sabemos, a discussão sobre música sempre esteve nas pautas dos poetas concretos, em particular, a música popular brasileira sempre marcou presença na produção crítica de Augusto de Campos. Foi ele quem expôs em livro suas teorias e reflexões sobre a bossa nova em *O Balanço da Bossa*. A teórica Lúcia Santaella, por exemplo, ressaltou os possíveis diálogos entre a poética concreta e as produções do movimento musical da tropicália no livro *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. Porém, como Augusto revela em *Música de Invenção*, a defesa dos ideias da tropicália já é para os brasileiros uma batalha vencida, pois os artistas expoentes deste grupo de vanguarda alcançaram o merecido destaque entre os principais músicos brasileiros como também uma grande difusão no cenário nacional. Sendo assim, torna-se necessária uma atenção maior voltada à música contemporânea, que ainda é pouco conhecida entre os brasileiros:

A audição qualificada não pode reduzir-se à música de entretenimento, por mais agradável e bem realizada que seja esta. Já é tempo de dar um tempo aos colchões sonoros da música palatável e aprender a ouvir aquela outra música, a música pensamento dos grandes mestres e inventores que impõem uma outra escuta, onde a reflexão, a concentração, a sensibilidade e a inteligência são ativadas ao extremo. Curtir as excelências da nossa música popular, cuja sofisticação e qualidade são inegáveis, é altamente positivo. [...] Nada, porém, pode substituir a exemplaridade da aventura ética e estética dos grandes inventores da música contemporânea [...] (CAMPOS, A. 2007, p. 9)

Os inventores a que Augusto de Campos se refere, utilizando a denominação feita por Ezra Pound àqueles artistas que, de fato, criam uma modalidade artística, são músicos como Schoenberg, Webern e Varése. De acordo com o poeta, estes nomes

formaram o solo musical no século XX e a importância deles pode ser equiparada a de Joyce e Pound, na literatura, e a Mondrian e Duchamp, nas artes plásticas. E é esta música contemporânea, especialmente, a do vienense Webern, que traz um dos traços mais marcantes na poética augustiana, como nos evidencia o próprio prefácio do *Poetamenos*: “reverberação: leitura oral – vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na *klangfarbenmelodie* de Webern.”

3.2. Poesia e melodia

A *klangfarbenmelodie* ou melodia-de-timbres é o método de composição musical criado por Anton Webern – e que é almejada também na estruturação poética pelo poeta paulista – caracterizado pela fragmentação das linhas melódicas da composição. Ou seja, enquanto nas composições clássicas a organização é feita e definida pela harmonia melódica, nas músicas de Webern, ao que assistimos é a fragmentação em extensões de tempo. Como nos explica Campos (2007), diferentemente das composições de Beethoven, por exemplo, as músicas do vienense enfatizam, devido à sua fragmentação, o timbre de cada instrumento, destacando a passagem de um timbre para outro ou de um instrumento para outro.

Em *dias dias dias*, último poema da série *Poetamenos*, e por nós analisado, é o objeto de destaque nesta relação intersemiótica entre poesia e música, em que tentaremos observar como a melodia-de-timbres pode ser recodificada ou traduzida para a linguagem da poesia, já que desde o prefácio do livro, Augusto almeja tal sincronicidade. Como sabemos, os estudos comparados se dão não apenas por afinidades e semelhanças entre dois textos, mas também pelas diferenças fundamentais e identitárias destes. Contudo, poderemos iniciar nossa discussão levantando alguns pontos sobre Webern e seu estilo composicional.

Inicialmente encarado com um mero discípulo do músico austríaco, Schoenberg, criador do dodecafonismo, Webern alcança uma maior difusão no cenário internacional e é alçado como o ponto de partida dos mais recentes questionamentos e discussões musicais, principalmente, através do reconhecimento de artistas da estirpe de Stockhausen e Boulez. A evolução musical de Webern pode ser dividida em duas fases fundamentais, uma primeira, em que se utiliza da voz para acompanhar os instrumentos – geralmente o piano – até uma segunda fase mais “ortodoxa”, como chama Augusto de Campos, em que procura composições sonoras cada vez mais ousadas. O músico inicia

suas produções partindo de elementos da tradição clássica ao utilizar, por exemplo, a forma-sonata, no movimento primeiro da composição, mas transforma o seu modo de ver a música até chegar à chamada “anti-sinfonia” (CAMPOS, 2007). A fase ortodoxa de Webern, pela qual o compositor alcançou o seu reconhecimento (mesmo que tardio) diz respeito às composições em que o músico aplica a *klangfarbenmelodie*, através de amplos intervalos melódicos, que, por sua vez, são aplicados como princípios estruturais e não como meros silêncios decorativos, além de romperem os elos e as cadências tão comuns à música tonal. Esta dialética – como prefere chamar Campos – entre som e silêncio dá destaque aos timbres dos instrumentos em uma concisão formal sem precedentes. Concisão e condensação somadas a uma dinâmica contrastante e também funcional formam uma estrutura musical inusitada que, de acordo com Campos (2007), constroem um verdadeiro haicai musical, já que o todo composicional é algo a mais do que a mera soma de suas partes constituintes.

Talvez um dos melhores exemplos deste tipo de música, que se estrutura sobre a melodia de timbres seja o Op. 22, a composição *Quarteto para violino, clarineta, sax tenor e piano*, de 1930, pois aqui vemos a amplificação desta linguagem atomizada. Esta sinfonia em comprimidos nos traz sons fragmentados e a alternância entre sons mais altos e outros mais baixos, possibilitando a distinção e a atuação de cada um dos quatro instrumentos. O lema exposto anteriormente aplicado à poesia augustiana de *non multa sed multum* é, na verdade, o lema do músico erudito, que segue a fio o ensinamento de muita qualidade, não muita quantidade; assim, portanto, apresenta-se o Op. 22, uma das obras mais comunicativas feitas sob tal método de criação. O *Quarteto* desenvolve-se com peculiar fluência apesar de tamanhas fragmentações melódicas, expondo, ainda assim, coloridos, através da vivacidade da música, e uma transparência de timbres distintos sob a troca dos quatro instrumentos. É importante salientar que os aforismos musicais de Webern não são frios nem estão alheios ao prazer e ternura, como bem assinala Augusto de Campos:

Diga-se, ainda, que a combinação dos timbres e especialmente a intervenção incomum de um sax-tenor (provavelmente por influência do jazz, que também se faz presente na obra de Alban Berg, na cantata *O Vinho* e na ópera *Lulu*) dão uma fisionomia particular ao *Quarteto*. [...] É que ele era capaz de exprimir “um romance num simples gesto, uma alegria num suspiro”, conforme a expressão de Schoenberg. Webern admirava Johan Strauss. Quem souber ouvir, descobrirá que, neste Quarteto de aparência ascética, algumas células valsam. (CAMPOS, 2007, p. 102)

O Quarteto é uma obra da maturidade de Webern e é, como afirma Campos, uma de suas produções mais complexas e significativas, criada em sua fase mais ortodoxa, rigorosamente dodecafônica. E foi através de composições como esta que Webern marcou a sua importância no cenário musical, estendendo suas raízes da música serial à música indeterminada, de Cage. E a partir dos ideais e construções webernianos, que Augusto de Campos irá recodificá-los em seus poemas, traduzindo uma tradição musical que, como nos comprova o *Poetamenos*, traz significativas inovações à linguagem da poesia; da mesma forma que, em outro momento, o próprio Webern cria a partir de leituras e resgates de outros textos, como nos explica Campos:

Entre as peças meramente instrumentais, de especulação abstrata, Webern intercala, sempre, algumas obras vocais, menos ascéticas, mas não menos inovadoras. Trabalha com textos de sabor expressionista, de Stefan George, Rilke, Karl Kraus, Trakl, com os poemas chineses revertidos por Goethe, e também com textos, onde as palavras-chave afloram como pontas de *iceberg*, ilhas de significado. (CAMPOS, 2007, p. 108)

Como ressaltamos, a tradução entre sistemas de signos, ou melhor, a tradução intersemiótica costuma ser definida por semioticistas, como Jakobson e Julio Plaza – autores que dissertaram sobre tal tema – como um tipo de tradução embasada na interpretação de signos verbais por sistemas de signos não verbais, ou vice-versa. Logo, tratando-se de linguagens artísticas, torna-se coerente o uso de expressões como movimento, pensamento analógico e transformação em detrimento de certas denominações como evolução, progresso ou regresso, no momento de reflexão e análise dos processos interartísticos. Conforme sabemos, o século XX foi bastante produtivo no que diz respeito aos movimentos e produções artísticas que procuraram um maior diálogo e interação entre domínios artísticos diversos, a Poesia Concreta e, no nosso caso específico, o livro *Poetamenos*, de Augusto de Campos, fornece amplo material investigativo desta vinculação entre códigos diversos, como o ideograma, a pintura e a música weberniana.

Vale ressaltar que a experiência de Augusto de Campos com a música tem sua origem no poeta francês que está entre os maiores contribuintes para a formação do arcabouço intelectual da Poesia Concreta. Como o poeta paulista afirma, Mallarmé, com o seu *Um Coup de Dés*, traz do universo musical os prolongamentos, as fugas, o pensamentos com retiradas, as suas lições estruturais, de modo geral. Assim, afirmamos

que desde o desenvolvimento horizontal do texto até a interpenetração das frases e dos motivos – oferecendo um verdadeiro contraponto músico-linguístico – a música erudita contemporânea cede ao poema uma nova sintaxe e também uma nova semântica sonoras. Através destas percepções, podemos compreender que a semiótica nos fornece ferramentas de estudo da poesia que intenciona alargar o campo de atuação e análise, não mais o restringindo apenas aos signos verbais, mas sim, para uma modalidade mais criativa e confluyente entre os sistemas de signo. A semiótica, portanto, abre caminho para apreensões de multimidialidade e plurimodalidade das artes, como afirma Santaella (2011), ampliando-se os focos de investigação para considerar os mais diversos contextos visuais e acústicos – não verbais – com os quais as artes literárias estariam associadas.

Porém, conforme mencionamos acima, a poesia e a música mantêm distinções fundamentais e que são de interesse do nosso estudo, uma vez que as associações por nós buscadas não se restringem apenas aos momentos de afinidade, mas também aos espaços e às circunstâncias em que ambos os sistemas semióticos se distanciam. Sendo assim, valemo-nos de algumas distinções traçadas por Santaella e Nöth (2011) sobre as artes da palavra e da música. De acordo com os autores, as artes da palavra, por sua própria natureza, já nascem como unidade de representação, pois carregam em si o máximo grau de significações, como nos ensinou Ezra Pound. Em contraposição, a música, segundo os autores, não passa de combinações de sons, apresentando-se enquanto puro significante. Isto é, diferentemente da poesia – e da literatura, de forma mais geral, com a música são criadas obras de arte, mas que apresentam uma função semiótica fraca quando vistas fora do sistema musical, na medida em que os sons de um piano ou violino pouco significam fora de seus contextos musicais. Desta maneira, entendemos que as músicas são realizadas através de sons, e a poesia, de palavras e, mesmo estas sendo também modalidades sonoras, estão, como aponta Santaella, aquém e além do mero aparato musical.

Contudo, como sabemos, a música é feita de ritmos e a poesia também agrega parâmetros sonoros em sua articulação. A poesia, aliás, traz em seu conjunto, elementos que vão além do som, como o próprio ritmo. A poesia em verso livre, por exemplo, teve uma importância essencial à aparição do ritmo poético sem render-se aos domínios das leis métricas, mas sim, ao ritmo do linguajar do povo ou, como prefere Santaella, “nas correntezas subjacentes da fala [...] para que o ritmo pudesse aparecer na nudez de sua autonomia” (Santaella, 2011). De modo semelhante à poesia, no âmbito musical, a

música contemporânea foi necessária para que o ritmo alcançasse a sua liberdade, sem estar mais convertido às doutrinas do metro e do pulso. Parafraseando Pound, a autora ainda afirma que grande literatura é aquela que é marcada por um amplo envolvimento dos sentidos na leitura de seus imprecisos significados, por este motivo, é indicado que a poesia nunca mantenha um distanciamento da música, pois esta é uma arte que é provida de tal envolvimento dos sentidos, e sem esta aproximação o fim da poesia seria o seu atrofiamento. Ou ainda, se voltarmos até Platão, em seus diálogos de *A República*, perceberemos que os vínculos da poesia com a música são essenciais para a sua própria essência de arte, pois, nas palavras do autor:

Assim, penso eu, do poeta diremos também que, embora nada saiba senão imitar, ele consegue, por meio de palavras e frases, usar as cores de cada uma das outras artes, que outros que são como ele, vendo-as graças às palavras ditas, quer se fale do ofício do sapateiro ou segundo um metro, um ritmo, uma harmonia, julgam que ele fala muito bem quer sobre arte militar, quer sobre outra coisa qualquer. Tal é o encantamento que, por natureza, esses fatores produzem! Despojadas das cores da música, ditas só pelo que são, creio que sabes a aparência que as obras do poeta têm... (PLATÃO, 2006, p. 389.)

É importante sublinhar que das diversas relações feitas entre a poesia e as outras artes, é com a música que ela encontra um de seus vínculos mais fundamentais. Como sabemos, música e poesia – em seus termos tradicionais – são artes do tempo, em contraposição à pintura, por exemplo, que é uma arte do espaço. Além disto, podemos atentar para o fato de a música ser, como aponta Santaella, um substrato da fala e quando destaca a materialidade acústica sensível, “as sementes da poesia” surgem através da fala que surge contra as automatizações do discurso verbal cotidiano. Citando, mais uma vez, Santaella, frisamos que:

Assim como a poesia é profundamente marcada por sua afinidade com a música, no jogo de suas configurações, a música também evidencia estruturas que são características da função poética da linguagem as quais se manifestam nas mais diversas formas de projeções da similaridade sobre o eixo da contiguidade (JAKOBSON, 1971). Se a música aproxima-se da poesia, é no núcleo de suas linguagens, lá onde a música da poesia é entrelaçada com a poesia da música, que ambas as artes se irmanam. Poesia e música são construções da forma, jogo de estruturas, ecos e reverberações, progressão e regressão, sobreposição e inversão. Em suas estruturas em filigrana, uma peça musical bem como um poema são, acima de tudo, diagramas. Poetas e músicos são diagramadores da linguagem. (SANTAELLA, 2011)

Assim, nesta técnica em filigrana, de fios entrelaçados e particular minúcia, a poesia e a música formam-se através da diagramação dos poetas e músicos, enquanto inovadores e criadores de linguagens. A autora revela também que a história da música ocidental está numa ligação estreita com a história da escrita, ou melhor, da escritura musical, já que sem a participação da partitura, a transformação das formas musicais não teria sido provável, pois é a partir da partitura que são feitas as reflexões sobre as músicas. Talvez partindo desta perspectiva de reflexão através das partituras, o francês Mallarmé motivou-se a espalhar na página de poema a densidade das escrituras musicais. Tal ideia de Mallarmé, que seria a base das reflexões dos poetas concretos brasileiros, norteia-se segundo o princípio de que quando a música se adensa no pensamento e na escrita das formas poéticas, o ouvido passa a captar as nuances das estruturas musicais, como os espelhamentos, as sobreposições, a lógica interna das sequências, as configurações do ritmo, de forma geral. E estas estruturas, segundo Santaella, podem se manifestar tanto em formas para serem ouvidas, como também nas formas para serem vistas, ou melhor, para serem sentidas pela tatilidade dos sentidos, como compreende a autora.

Através da analogia musical lançada pelo francês, almejamos, neste capítulo, diminuir o equívoco relacionado a uma pretensa superioridade e preferência às estruturas espaciais, em contraposição a uma redução do universo sonoro nos poemas de vanguarda, como a opinião do crítico Adolfo Monteiro sobre a prioridade da dimensão visual sobre a sonora, nas produções de Cummings e Mallarmé. Segundo aquele autor, a influência da espacialização visual, que seria notável em Mallarmé e Cummings “é levada ao extremo pelos concretistas, cujos poemas não podem ser ouvidos²⁷”. De acordo com Ferraz Júnior (2002), a superioridade grafocêntrica passou a ser superada através da contínua (r)evolução dos meios de produção e fruição dos textos literários, que levaram os artistas a lidar com um contexto multidimensional e a redescobrir, assim, o potencial fônico dos poemas, já que um contexto de caráter múltiplo em linguagens e códigos impele criações mais “antenadas”, no sentido poundiano do termo, com a caráter intersemiótico das culturas.

Não há dúvida de que a informação analógica assedia o leitor já num primeiro lance de percepção, a certa distância, antes de qualquer confronto com o componente verbal, mas toda a operação de leitura não se confunde com a apreensão desse dado. Na maior parte dos poemas, essa informação estará articulado a um código de natureza

²⁷ *Apud* Expedito Ferraz Júnior, 2009, p. 65.

digital (segmentável), que irá reforçar, confirmar ou complementar a mensagem, e cuja leitura se processa em função do tempo, o que o torna um portador de ritmo em potencial. (FERRAZ JÚNIOR, 2002, p. 68)

Assim, o poema concreto problematiza a questão e relativiza a questão de espaço-tempo poético, já que sua estruturação – e aqui chamamos a atenção para o nosso poema em discussão – mantém também um vínculo essencial com a temporalidade da música, através de continuidade de um som, a velocidade de um movimento ou de uma mensagem, por exemplo.

3.3. Dias dias dias

Buscando, portanto, novas possibilidades de produção poética, Augusto de Campos vai procurar em Webern as relações com a música que há muito eram negligenciadas. Como lembra-nos Ferraz Júnior (2002), um dos poemas da série *Poetamenos*, *dias dias dias*, foi musicado pelo compositor baiano Caetano Veloso, tendo a sua gravação anexada ao livro *Viva vaia* desde a sua primeira edição, em 1979. Segundo o autor, esta primeira gravação manifesta a busca pela música inerente ao poema, como também a interpretação da *klangfarbenmelodie* ou da melodia-de-timbres idealizada pelo músico vienense. Ainda de acordo com Ferraz Júnior, a interpretação do cantor baiano sugere uma ambivalência que alarga as possibilidades semânticas do poema em questão. Desta maneira, orientados pelo próprio prefácio do livro *Poetamenos*, poderemos encarar, em primeiro lugar, a desconstrução do poema e a espacialização de suas palavras como uma forma de representação da melodia-de-timbres, a partir da ideia de diversos discursos fragmentados que interagem na folha de papel; contudo, quando musicado por Caetano Veloso, o poema abre-se em mais uma possibilidade significativa, a de um discurso fragmentário, mas oriundo de um único sujeito lírico, em que as cores dispostas sugerem agora uma segmentação de “matizes dramáticas” (Ferraz Júnior, 2002) desta voz que fala.

A gravação realizada por Caetano Veloso do poema *dias dias dias*, além de revelar as sobreposições musicais do texto e os matizes dramáticos de um sujeito lírico, também nos traz uma inusitada combinação por estar entremeada por uma canção da música popular brasileira, *Volta*, de Lupicínio Rodrigues. Ora, um poema que é realizado através de conceitos da música erudita também é musicado sob uma canção

popular. Tal reunião de conceitos e arranjos talvez nos sirva de reflexão, como lembra Ferraz Júnior, para o rompimento de antigos antagonismos, como o do erudito *versus* o popular. Por estas razões, é possível considerar a música do cantor baiano como uma forma bem sucedida de leitura, pois, mesmo realizada vinte anos após a feitura do poema e em um estúdio improvisado, ele traduz webernianamente as cores e os tons do poema e ainda espacializando em diversos brancos sonoros do texto, tendo como auxílio apenas um piano elétrico. Assim, através da tradução weberniana feita por Campos e da releitura intercódigos operada por Caetano Veloso, podemos perceber que as investigações a respeito das intersecções semióticas no universo das linguagens artísticas alcançaram, de fato, o seu apogeu no século XX, momento em que os códigos não verbais libertam-se de sua condição inferior, e é na poesia que, segundo Santaella (1986), tais mudanças se fizeram sentir mais intensamente. Ainda de acordo com a autora e Nöth (1999), o código hegemônico deste século, trata-se, pois, das interfaces e sobreposições de códigos diversos.

O poema *dias dias dias*, seguindo o padrão dos poemas do livro, apresenta-se através de uma construção coral e fragmentária que proporciona um peculiar movimento de leitura e uma estrutura que pode ser movente a cada novo olhar. Como poderemos observar no poema em anexo, o campo gráfico-semântico realiza-se através de combinatórias entre diversos grafemas, os quais combinados verticalmente ou horizontalmente formam palavras-montagem. O poema é exposto em variações cromáticas, composto pelas cores primárias, mas também pela combinação destas, surgindo o laranja, o roxo e o verde. A escolha das cores não segue uma imposição arbitrária do poeta, mas regularidades das doutrinas das cores – para as quais Mondrian já chamava a atenção – desta forma, os elementos expressos na página combinam-se através de regularidades como simetria, tensão, contraste, sonoridade, mas também a partir de analogias musicais, especialmente com a música de Webern, que podem ser apreendidas por meio das analogias a determinados valores como a dissonância, os tons e o trabalho motívico.

leve o sujeito para onde converge o seu pensamento e a sua voz. Ironicamente, as palavras em vermelho formam uma linha que percorre quase todo o poema, dividindo as partes e os timbres deste. E é com este timbre longo e contínuo que o eu lírico retrata a sua memória em agonia, ruidosa – por isso o prolongamento de seus fonemas e sons – memória esta que, de acordo com o sujeito, articula, ou melhor, une através das lembranças aquilo que, aparentemente, está separado.

Entre os timbres iniciais do nosso poema-partitura, encontramos o verde. Articulado entre fonemas fricativos /s/ e oclusivos /d/; /p/, o primeiro movimento do poema, a sua abertura, é regido por movimentos que sugerem o som típico da respiração, mas também obstáculos enfrentados nesta ação, como em *dias; esperança de um só dia; expoeta expira*, assim, o verde nos transmite a ênfase em um som carregado de melancolia, agonia, mas também de esperança. Pela combinação e disposição dos seus motivos, particularmente, pela expressão utilizada em *expoeta*, entendemos a agonia e a ânsia do sujeito, pois o termo sugere uma conotação daquele que, de acordo com uma tradição mítica da literatura, não mais recebe o ar ou o sopro da Musa, que iria lhe garantir a inspiração poética necessária para a atividade do poeta. Neste timbre saudoso, também encontramos alguns ícones de seu objeto de desejo, *sphinx* e *egypt*. Como vimos em *lygia fingers*, a associação entre a mulher e animais felinos é frequente, seja pelo próprio adjetivo *felyna*, como também pela associação ao lince (ou *lynx*). Também em *lygia fingers*, o sujeito apresenta-nos a sua amada pela caracterização do grifo, que é, como refletimos, um ser mitológico representativo de duas esferas, a terrestre e a celeste, por constituir-se em metade águia, metade leão. Em *dias dias dias*, nós não apreciamos nenhum destes qualificativos a *lygia*, porém, temos, através de associações sonoras e linguísticas com o idioma inglês, a figura da esfinge e, em particular, da esfinge egípcia, em *sphinx egypt*. Como retratam Chevalier e Gheerbrant (2009), as esfinges egípcias são grandes construções em pedra em formato de leão, mas com uma cabeça humana. Segundo os autores, a esfinge é caracterizada pelo seu olhar enigmático e é representativa do início de um destino, sendo, ao mesmo tempo, mistério e certeza, isto é, a serenidade exposta no rosto da esfinge representaria, não uma angústia, mas a tranquilidade da certeza. A imagem trazida aos leitores, portanto, que seria correspondente à imagem de seu objeto de desejo, reflete não uma comunhão da angústia e da melancolia vivenciadas pelo eu lírico, mas uma figura representada, assim como em *lygia fingers*, com elementos de mistério, mas também de centralidade e domínio. Diferentemente, o matiz dramático apresentado em amarelo é

descrito em uma fonte grande, por palavras em maiúsculo, que refletem a sua importância e maior altura em sua emissão oral. Neste momento do poema, é possível perceber que a forma apresentada corrobora a grandiosidade da certeza que o eu deposita na correspondência de seus sentimentos por seu objeto de desejo, o qual agora é nomeado: *LYGIA*, oferecendo-nos uma unidade semântica aos demais poemas analisados, já que tal nome está figurado ou descrito em poemas anteriores. Atentamos ainda para o fato de o vocábulo *ia*, em vermelho, surgir, inesperadamente, em maiúsculo, tendo como intenção equilibrar o seu timbre, em relação ao timbre em amarelo, no momento da oralização daquele nome.

As descrições que aparecem em azul sugerem um tom distanciado dos demais, separado por brancos sonoros, em função do surgimento do travessão, que figura, de acordo com os manuais de escritura musical, como um agente separador dos compassos. De fato, mesmo o travessão, em termos linguísticos, indicar a presença de diálogos, a nossa percepção, porém, atenta para uma mensagem interrompida ou cortada, que pode indicar, mais uma vez, a ausência de comunicação e a distância entre o sujeito que fala e *lygia*. O laranja, por sua vez, está diagramado de modo que envolve os demais tons do poema, funcionando quase como um eco, em virtude dos seus brancos sonoros e das separações e indeterminações em sua estrutura. Já a organização evidenciada em roxo expõe, além de uma ênfase na distância entre os amantes com o termo *far*, que significa, *distante*, em inglês, além das expressões como *avante*, *fim* e *confim*, este timbre resgata uma ideia exposta em alguns poemas de Augusto de Campos em sua fase pré-concreta, como no livro *O sol por natural*. Neste livro, de 1950-51, o termo *ar* surge insistentemente enquanto uma figura que atua sempre em razão da separação do poeta e sua Musa, como podemos perceber nos excertos abaixo:

Ao meu forçoso amigo — o ar — às vezes peço
 A voz de Solange Sohl, serena de ouro.
 E o ar, douto rei sem amor,
 Se escuta o meu pedido,
 Morre como um rei sem sentido.

Olhando para além do ar e vendo
 O céu azul, a ele também me estendo
 Doloroso e unido.
 Porém o sol — assim aprendo —
 É ar e ar reunido.

Esta amiga segura — a sombra — enfim

Ela me disse, a esfinge:
 A voz de Solange SOhl, senhora
 De ouro, a voz
 De Solange Sohl, pomba sonora,
 O ar — rei amável — a devora.

(Augusto de Campos, 1951)

O eu lírico do fragemento do poema acima (citado à página 22, capítulo 1) está em busca de uma figura denominada de *Solange Sohl*, ou melhor, da voz de *Solange*. Inicialmente, ele interroga ao ar e ao céu (que, segundo as conclusões do eu lírico não passa de ar reunido) sobre Solange Sohl e pede para si o seu canto. Conforme analisamos em passagens anteriores, tal figura representa a própria Musa do poeta, que seria a responsável pelo seu sopro de inspiração; não obtendo qualquer resposta, o sujeito lírico acusa o ar de rei sem sentido, isto é, sem a audição, por não tê-lo escutado, ou apenas por não possuir sentimentos. Seguindo o seu percurso, o sujeito busca agora auxílio na esfinge, e esta, em um discurso que lhe é peculiar, revela em tom enigmático que o ar possui a voz que ele tanto procura, ou melhor, o ar a devora. E é nesta tensão entre o eu lírico e o ar que se estende grande parte deste poema, como foi transcrito outros excertos no primeiro capítulo. Assim, aqui, da mesma forma que em *dias dias dias*, o sujeito vê-se impedido de encontrar a sua inspiração de poeta pela presença do ar, neste último poema, por exemplo, tal termo apresenta-se repetido diversas vezes em *cartas, partas, ar, far, par, s e p a r a m a n t e*, indicando, especialmente, neste último termo, a interferência constante do ar nesta relação.

Chamamos a atenção para uma suposta distinção entre a esfinge de *dias dias dias* e da esfinge do poema em questão. Em *dias dias dias*, conforme dissemos, a esfinge estaria representando a serenidade, o mistério e o domínio que Lygia exerce em relação ao nosso eu lírico, aqui, porém, a esfinge exerce uma função de informação através de enigmas, como uma típica esfinge grega, nos diz a tradição edípica, já que é um enigma opressor, que causa dor ao sujeito.

Apesar desta leitura em timbres, torna-se imprescindível para o entendimento do poema, encará-lo em sua unidade formal, pois, mesmo que cada cor alcance um vigor semântico, o discurso amoroso só pode ser distinguido com a fruição desta melodia, mesmo fragmentária, em seu conjunto. Compreendemos, portanto, que o uso dinâmico dos recursos tipográficos do poema amplia as possibilidades de leitura e, mais do que isso, substantiva cada dimensão assumida no interior do texto, seja ele espacial, musical

ou ideogrâmico. Assim, vinculando as cores verde e vermelho, apreendemos a tensão que envolve o discurso do eu lírico, quando este diz, por exemplo, *dias dias dias/ sem uma esperança*; ou ainda em *dias sem uma linha de um só dia*, enfatizando, como refletimos acima, a carência de informação e conexão com sua amada, lygia. O objeto de desejo do eu, por sua vez, também só é possível de descoberta através de uma associação entre dois matizes dramáticos, o amarelo e o vermelho, já que este timbre assume, de certa forma, a intensidade do amarelo ao expor em maiúsculo as duas letras que formam o nome *LYGIA*. De forma semelhante, podemos estabelecer uma ligação entre os termos *tele*, em azul, e *ar*, em vermelho, com o sistema sígnico apresentado em roxo. Os signos apresentados na cor roxa, como frisamos, formam o sistema semântico que ressalta a distância e a solidão que envolvem o sujeito poético, assim, aqueles termos também traduzem a situação de distanciamento entre o eu e lygia, não apenas pela proximidade espacial das palavras no poema, mas também pelo o antepositivo *tele* designar qualquer referência a longas distâncias, e o termo *ar*, como apontamos, estar intimamente relacionado às interferências sentimentais do sujeito.

Entendemos, então, que o discurso deste eu lírico, que é fragmentado em diversos matizes dramáticos, reflete cada timbre e distintas tensões desta voz que fala. Os estilhaços da voz do sujeito no poema remetem-nos ao próprio sentimento amoroso que, como nos diz Lupicínio Rodrigues – muito bem ambientado por Caetano Veloso na musicalização deste poema – faz o homem sentir muitas coisas, mas que são impossíveis de explicação. Assim, este sujeito que ama e vê-se distante de sua Musa, sua inspiração, ou de sua amante, transcreve o que por si só parece ser intraduzível, mesmo em um poema a seis vozes, ou melhor, em seis timbres.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tivemos com nossa pesquisa o intuito de analisar três poemas do poeta paulista Augusto de Campos, através do suporte fornecido pela Semiótica da Cultura, a fim de melhor compreender as relações entre o texto literário e códigos culturais diversos. Esta vertente semiótica, como tentamos deixar claro ao longo dos capítulos e das análises, possibilita-nos uma investigação apoiados em um conceito de arte enquanto texto multivocal, ou seja, que apresenta um mecanismo dinâmico de interação com as demais linguagens artísticas e culturais. A partir destas prerrogativas, tivemos como objetivo de cada capítulo a busca por diálogos intersemióticos, entre códigos linguísticos e tradições diversas traduzidos por Augusto de Campos em suas produções. Os poemas escolhidos para o nosso trabalho foram *lygia fingers*, *eis os amantes* e *dias dias dias*. Para cada análise de poema tentamos dar ênfase a uma identidade ou uma determinada linguagem que Augusto de Campos traduz às suas produções poéticas. Assim, travamos trocas semióticas com os ideias pictóricos de Mondrian, com os ideogramas orientais e também com alguns conceitos da música contemporânea do vienense Webern.

No primeiro capítulo, fizemos, inicialmente, uma ambientação sobre alguns fatores que fundamentaram a formação do grupo *Noigandres* enquanto movimento de vanguarda poética. Chamamos a atenção, por exemplo, para as transformações sofridas pelos museus, tendo a cidade de São Paulo como o principal núcleo de criação e divulgação das novidades do meio artístico e cultural brasileiro. Os museus, através da aparição das bienais, transformaram o caráter de suas amostras e apresentaram ao público as novas perspectivas da pintura, por exemplo, trazendo conceitos e visões de áreas diversas para as suas composições.

O poema *lygia fingers* foi o primeiro a ser investigado em nosso trabalho. Iniciamos nossa análise através da percepção de um alto teor lírico que permeava o poema. Através desta primeira percepção, tentamos empreender um caráter semiótico para as partes do poema que, apesar de fragmentárias, possuíam uma conexão e unidade entre si. Para isto, traçamos um diálogo com alguns ideais pautados pela teoria da arte moderna, como aquelas propagadas por Piet Mondrian no período auge de sua carreira. O Neoplasticismo foi o estilo pictórico criado por aquele pintor holandês que nos proporcionou algumas dimensões aproveitadas para análise do poema *lygia fingers*, como os critérios de geometrização, profundidade, dinamicidade e movimentação através de cores.

Assim, portanto, *lygia fingers* foi analisado através de uma aproximação com as artes plásticas, em que houve uma divisão do poema em dois blocos, a fim de que melhor auxiliassem na interpretação sígnica do poema, a partir das predominâncias e combinações das cores no espaço da página. Contudo, mesmo mantendo uma significativa ponte de contato com a pintura de Mondrian, ainda destacamos em nossa análise o teor sentimental que é expresso pela voz do nosso sujeito lírico, fato este que distancia as duas linguagens artísticas, frisando os limites entre o poema e a pintura de Mondrian, mas ressalta que, mesmo com identidade e materiais próprios é possível, e necessário, o diálogo interartístico para a movimentação do cenário artístico e a sua não-estagnação.

O segundo capítulo preocupou-se em tecer algumas considerações sobre a atividade da vanguarda poética e as novas tendências estéticas no final dos anos 40 e início dos anos 50. Refletindo sobre o destino da poesia brasileira, apontamos os caminhos direcionados pela Geração de 45 e como tal período tornou-se um estágio a ser superado pelas correntes de vanguarda, em que, na poesia, se destaca o grupo *Noigandres*. A poesia concreta lança novos conceitos de criação poética e forma um arcabouço intelectual formado de tradições artísticas esquecidas pelo então cânone literário brasileiro. Os poetas concretos foram buscar em Pound, Mallarmé, Apollinaire, Cummings, entre outros, uma tradição poética a ser traduzida, ou ainda, tropicalizada ao território brasileiro.

Sendo assim, a análise de *eis os amantes*, segundo poema por nós observado, esteve embasada na releitura feita por Augusto de Campos a uma larga tradição poética, que buscou parte de suas inovações em territórios orientais, como pode nos comprovar a utilização dos pressupostos do ideograma para a composição de poemas. Conforme afirmamos no segundo capítulo, o ideograma oriental forneceu diversas modificações na produção e fruição de textos literários de linguagens diversas, como, por exemplo, na poesia do estadunidense Ezra Pound, que foi um dos alicerces da poesia concreta. Assim, o poema foi analisado através de uma leitura pautada nas construções ideográficas da ideia, isto é, em sínteses e combinações que sempre somam mais do que a mera associação entre suas partes constituintes. *eis os amantes*, portanto, figurou-se como um grande ideograma a ser “decodificado” pelo leitor.

De forma semelhante à poesia, o cinema também tomou para si alguns conceitos fundamentais do ideograma. Como também retratamos em nosso capítulo, o cinema intelectual, em que destacamos as produções realizadas pelo cineasta S. Eisenstein, é

devedor de prerrogativas orientais em suas produções. Tendo como filme exemplar da técnica utilizada pelo cineasta, tomamos o filme *O Encouraçado Potemkin* como a síntese da radicalidade e da inovação artística no cenário fílmico. Tentamos descrever algumas das cenas principais do filme em que podem ser notadas as dialéticas e justaposições tão fundamentais aos ideogramas. A retomada do princípio ideogrâmico, por Eisenstein, nas telas de cinema, torna-se mais um indício das trocas entre as artes diversas e da produtividade que pode ser adquirida através destas traduções de tradições diversificadas.

Seguindo o mesmo ritmo interpretativo e de reflexão dos capítulos anteriores, o capítulo terceiro de nosso trabalho almejou refletir sobre a musicalidade e o ritmo da poesia além dos critérios fônicos adotados pela nossa tradicional crítica literária. Para isto, tivemos como referências musicais a melodia-de-timbres do músico Webern como paralelo para as nossas investigações. A melodia de timbres do músico foi aqui considerada através das associações que as seis cores apresentam no poema *dias dias dias* e das vibrações que as investem, fragmentando o discurso do sujeito lírico (uma voz para cada cor). Assim, como na música contemporânea de Webern, os instrumentos (poéticos) são dispostos em timbres variados, e o uso das cores é realizado de acordo com determinadas tonalidades de um discurso fragmentado, apontando as variações melódicas na composição da harmonia deste poema. Contudo, sublinhamos, que a harmonia aqui apresentada se configura a partir da desarmonia, ou melhor, da dissonância de um discurso marcado, predominantemente, pela interrupção e falecimento da voz e do fôlego, ou, valendo-nos das contribuições do músico referido, marcado por uma melodia fragmentada, já que teria como intuito a ênfase em cada timbre apresentado, aqui, por sua vez, expostos através de diferentes cores.

Os cruzamentos por nós realizado ao longo deste trabalho, seja através das associações entre as poesias ocidental e oriental, como também a partir das trocas semióticas com a pintura moderna, ou ainda com a tradução de sistemas musicais contemporâneos trazem-nos os sentimentos, não de diluição dos limites entre as linguagens artísticas ou das fronteiras de cada cultura, mas de possibilidade de construção cultural e interdependência artística a partir dos fluxos e das justaposições com aquilo que é alheio ou dessemelhante. E Augusto de Campos, com suas produções experimentalistas, sempre antenadas com os movimentos e transformações de nossa cultura, pode realizar, poesia de alto nível e, naturalmente, interligada a tradições.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia Concreta Brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ARISTÓTELES; Horácio; Longino. *A Poética Clássica*. Trad. Jaime Bruna. 7ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

BANDEIRA, João (org.). *Arte Concreta Paulista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____; BARROS, Lenora de. *Arte Concreta Paulista: grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARBOSA, Pedro. “A renovação do experimentalismo literário na literatura gerada por computador”. In: *Revista da UFP*, 1998, v. 2, nº. 2, pp. 181-188.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia: poesia 1949-1979*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. (Org). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. (Org). *Ideograma; lógica, poesia, linguagem*. Trad. Eloya de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHKLÓVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad.: Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Tradição e Vanguarda em Augusto de Campos*. João Pessoa, 2002. Tese defendida pela Universidade Federal da Paraíba.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Francisco Achcar; Haroldo de Campos; Cláudia Guimarães de Lemos; J. Guinsburg; George Bernard Sperber. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2004

LEMOS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

LÓTMAN, Iuri. “Sobre o Problema da Tipologia da Cultura” *In: Semiótica Russa*. SCHNAIDERMAN, Bóris (org.) Trad. Aurora Fornoni; Boris Schnaiderman; Lucy Seki. São Paulo, 1979.

MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Irene (org.) *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. FAPESP, 2007.

MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. Org. Carlos Martins; Trad.: João Carlos Pijnappel. São Paulo: Cosacnaify, 2008.

PAZ, Otávio. *Signos em Rotação*. Trad: Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PLATÃO. *A República*. Trad: Ana Lia Amaral. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MUKARÓVSKI, J. *Escritos de Estética e Semiótica da Arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

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

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfred. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

STERZI, Eduardo. (org.) *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006.

SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon.(org) *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

USPÊNSKI. “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura.” *In: Semiótica Russa*. SCHNAIDERMAN, Bóris (org.) Trad. Aurora Fornoni; Boris Schnaiderman; Lucy Seki. São Paulo, 1979.

6. REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

ANTONIO, Jorge Luís. “Um conceito de infopoesia”. In: *IX Compós: Encontro Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação: Caderno de Resumos*, Porto Alegre, RS, PUC RS, p.6, mai./jun. 2000. Disponível em: www.cap.eca.usp.br/wawrwt/poesia.html - Acessado em 16/07/09.

ANTONIO, Jorge Luís. “Considerações sobre a Poesia Digital” In: *404nOtFOund*, Salvador, BA, ano I, vol. 1, nº 3, abr. 2001. Disponível em: http://www.facom.ufba.br/ciberpesquisa/404nOtFOund/404_3.htm - Acessado em: 23/08/09.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. “Música e poesia sob o olhar sincrônico de Augusto de Campos” In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br> – Acessado em 24/01/2012.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. “Transposição de meios, multiplicação de sentidos: a poesia intermídia de Augusto de Campos” In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br> – Acessado em 23/11/2011.

OLIVEIRA, Andrey Pereira de. “Laocoonte, de Lessing, passagem obrigatória: algumas reflexões sobre palavra e imagem. In: *Graphos*. João Pessoa, 2010. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br> – Acessado em: 25/12/2011.

PONDIAN, Juliana Di Fiori. “Relações entre expressão e conteúdo na poesia concreta” In: *Estudos Semióticos*, Número 1, São Paulo, 2005. Disponível em: www.ffch.usp.br/dl/semiotica/es - Acessado em 13/09/10, às 21:27

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. “A poesia e as outras artes” In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*. São Paulo, 2011. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br> – Acessado em 23/11/2011.

<http://www.ociocriativo.com.br/poesiadigital/mostra/catalogo.htm> - Acessado em 16/09/10, às 13:30.

7. VIDEOGRAFIA

EISENSTEIN, S. *O Encouraçado Potenkim*. 1925.

8. DISCOGRAFIA

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. *Viva Vaia*. CD encartado na reedição de CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia; Poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2002.