


**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

MÁRIO HENRIQUE DOLCI

**A IMAGEM POÉTICA NA POESIA CONCRETA DE**  
**AUGUSTO DE CAMPOS**



ARARAQUARA – SP  
2011

MÁRIO HENRIQUE DOLCI

**A IMAGEM POÉTICA NA POESIA CONCRETA DE  
AUGUSTO DE CAMPOS**

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Conselho de Curso de Letras, da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Bacharel em Letras.

**Orientadora:** Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan

**Co-orientador:**

**Bolsa:**

ARARAQUARA – SP  
2011

## RESUMO

A presente monografia tem a finalidade de refletir como a imagem poética é construída na poesia concreta de Augusto de Campos. Para isso, será utilizada a teoria de alguns estudiosos, como Alfredo Bosi, Octavio Paz, Philadelpho Menezes, Aguillar, entre outros, para embasar a reflexão sobre a imagem poética que se desenha a partir da leitura da poesia por meio das palavras que compõem a produção artística. Há uma ênfase, durante a análise das poesias, nas palavras que as constituem, pois elas formam um elemento fundamental para a criação da imagem poética na produção da poesia concretista. O trabalho também reflete sobre a repercussão do movimento Concretista em décadas distintas (50,70 e 90) e em diferentes vertentes, como na música, nos âmbitos nacional e internacional, ressaltando a importância do Concretista para o enriquecimento da poesia, especialmente as compostas por Augusto de Campos. Também será mencionada a diferença entre a poesia visual e a poesia concreta. Para isso, serão explicitadas as suas peculiaridades e as suas propostas.

**Palavras – chave:** poesia, imagem, Concretismo

## RESUMEN

La presente monografía tiene la finalidad de reflexionar como la imagen poética se construye en la poesía concreta de Augusto de Campos. Para eso, será utilizada la teoría de algunos investigadores, como Alfredo Bosi, Octavio Paz, Philadelpho Menezes, Aguilar, entre otros, para fundamentar la reflexión sobre la imagen poética que se dibuja a partir de la lectura de la poesía por medio de las palabras que componen la producción artística concretista. Hay una énfasis, durante el análisis de las poesías, en las palabras que las constituyen, pues ellas forman un elemento fundamental para la creación de la imagen poética en la producción poética concretista. El trabajo también reflexiona sobre la repercusión del movimiento Concretista para el enriquecimiento de la poesía, especialmente las compuestas por Augusto de Campos, uno de los creadores de ese movimiento artístico. También será mencionada la diferencia entre la poesía visual y la poesía concreta. Además, discurriremos sobre sus peculiaridades y sus propuestas.

**Palabras-claves:** poesía, imagen, Concretismo

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>06</b>
<b>1.1- Distinção entre poesia visual e poesia concreta</b>	<b>07</b>
<b>1.2 – A poesia concreta nos âmbitos internacional e nacional</b>	<b>09</b>
<b>1.3 – A contribuição do grupo Noigandres para o movimento Concretista</b>	<b>11</b>
<b>1.4 – A poesia concreta e suas características imanentes</b>	<b>12</b>
<b>1.5 – A preponderância da palavra na poesia concreta</b>	<b>12</b>
<b>1.6 – A comunicação entre a poesia concreta e a música</b>	<b>15</b>
<b>1.7 – A poesia concreta aliada aos recursos tecnológicos</b>	<b>16</b>
<b>1.8 – A riqueza e a atualidade do movimento Concretista</b>	<b>16</b>
<b>DESENVOLVIMENTO</b>	<b>18</b>
<b>2.1 – Análise da poesia “Pluvial” (1959)</b>	<b>18</b>
<b>2.2 – Análise da poesia “Todos os sons” (1975)</b>	<b>27</b>
<b>2.3 - Análise da poesia “Morituro” (1994)</b>	<b>36</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>41</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>42</b>

## Introdução

Para discorrer sobre a construção da imagem de natureza poética na leitura da poesia, é necessário partir do pressuposto de que a linguagem poética é opaca, isto é, não revela imediatamente o seu conteúdo. A sua linguagem não é explícita, no sentido de desnudar claramente aquilo que permeia a sua composição. O que há, na realidade, é uma linguagem simbólica que trabalha fortemente o campo conotativo e, com isso, detém novos significados para os significantes propostos. Nesse sentido, são os leitores que atribuem um sentido à linguagem perpassada no poema. Para isso, faz-se necessário recorrer, por exemplo, à imagem - parte constitutiva de toda linguagem - sobretudo a poética - que pelo seu sentido conotativo, suscita diferentes imagens poéticas. Por meio da imagem, têm-se a condição de ler a linguagem poética de modo coerente e, principalmente, de maneira significativa, pois a imagem poética é um dos efeitos do trabalho com a linguagem, sobretudo a linguagem da poesia concreta que explora tão ricamente a visualidade.

É pertinente ressaltar que na leitura de uma poesia, o que tem relevância é como a imagem ecoa e se desenha, ainda que não se entenda com exatidão o que o poeta, o artista, pensou no momento da composição de seu trabalho. É importante salientar que, na realidade, o que detém preponderância é como este recurso imprescindível desperta o leitor para um mergulho mais profundo no entendimento de uma poesia.

Para abordar a questão imagética nessa monografia, foi feito um recorte de três poesias de Augusto de Campos. Em se tratando da escolha das poesias, o critério utilizado foi o pertencimento de poesias em décadas diferentes, pois a proposta do presente trabalho é refletir como os registros concretistas perduraram com o passar do tempo. É importante salientar que a obra de Augusto de Campos é riquíssima e sua produção poética sempre foi uma constante em todos os tempos, por isso, a princípio, tornou-se difícil estabelecer um critério para optar pelas poesias analisadas. Diante disso, a decisão pautou-se em escolher três poesias de décadas distintas para, justamente, pensar em como as características concretistas são recorrentes nessas obras poéticas.

A primeira poesia a ser analisada é *“Pluvial”* (1959) e constitui uma poesia concreta por excelência, pois está datada dentro do tempo de existência do Concretismo, como movimento literário. Suas características concretas são latentes e serão explicitadas em sua análise. A segunda poesia - *“Todos os sons”* - foi produzida em 1979. Pela data em que foi

feita, não se pode considerá-la como uma poesia pertencente à época clássica do movimento Concretista, que teve seu início nos anos 50 e foi finalizada na década de 60. A terceira poesia é datada de 1994 e tem como título “*Morituro*”. Augusto de Campos a produziu de maneira digitalizada (nesse caso, o poeta lança mão de recursos informatizados para a composição de seu trabalho) e os registros concretistas estão presentes nela.

É relevante ressaltar que Augusto de Campos é possuidor de uma obra vastíssima, por isso torna-se inviável explorar, em uma monografia, muitos dos seus poemas, pensando em diferentes momentos e características de sua obra. Diante disso, o presente trabalho se ateu a poemas realizados dentro da proposta concretista.

Pode-se, portanto, contemplar as peculiaridades concretistas que perpassam o campo poético como uma característica recorrente que percorre as décadas e vivifica a tipologia dessa produção poética. Diante disso, é possível inferir que estudar o Concretismo, sobretudo as características que pontuam as poesias pertencentes a esse movimento, principalmente as produções poéticas de Augusto de Campos, é um assunto atual e instigante.

Em se tratando do Concretismo como movimento, é pertinente ressaltar que o fim deste não se deu em virtude do contexto político vigente a partir de 1964, quando ocorreu o golpe militar. Na realidade, o fim do movimento Concretista independe do contexto político da década de 60. A causa do declínio do movimento, segundo o ponto de vista de Menezes (1998, p.47), é explicitada no seguinte excerto:

O Concretismo não desapareceu como movimento por causa do golpe militar porque sua produção se desenvolvia dentro de uma concepção de autonomia da arte perante os fatos políticos e sociais. A interrupção do movimento, nesse sentido, se deveu a causas de ordem organizativa interna ou por terem seus membros concluído que a ortodoxia da forma concretista tinha já produzido o máximo.

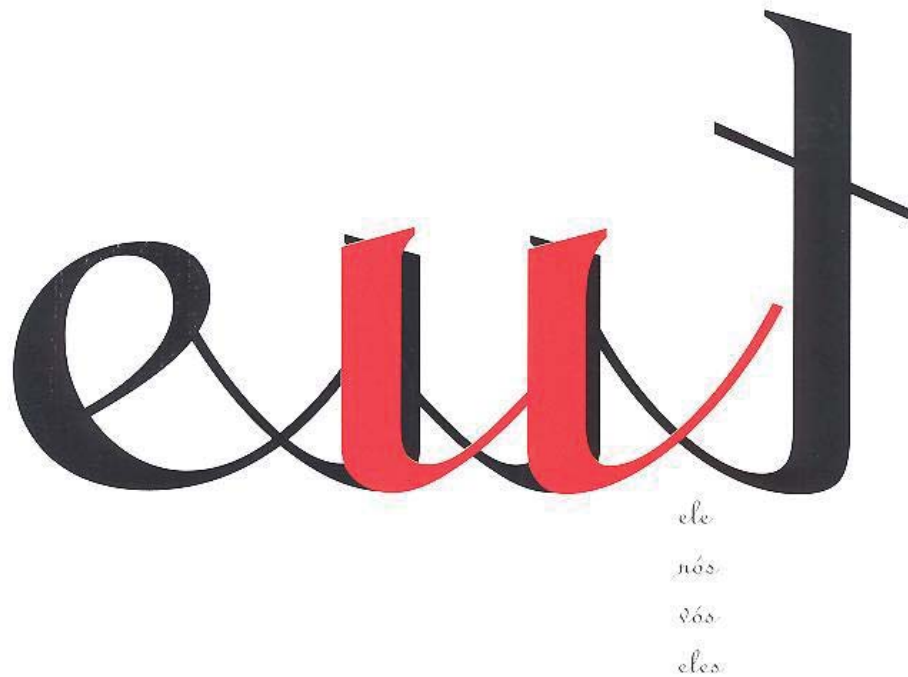
### **1.1 – Distinção entre poesia visual e poesia concreta.**

Antes de iniciar o que foi e quais as principais identificações do movimento Concretista, é importante esclarecer uma confusão que se faz quando se pensa que toda poesia visual é concreta. O movimento concretista tem, por excelência, uma poesia extremamente visual. Entretanto, não se pode afirmar que a poesia visual é categoricamente concreta. Philadelpho Menezes (1998) esclarece essa concepção errônea de maneira eficiente. Deve-se pensar em poesia visual como a que faz a utilização de linguagens distintas, tais como as

propagandas televisivas, slogans, questões publicitárias, desenhos, artes gráficas, o cinema, etc. Menezes (1998, p.14) diz que:

por “poesia visual” pode-se entender toda espécie de poesia ou texto que utiliza elementos gráficos para se somar às palavras, em qualquer época da história e em qualquer lugar; já “poesia concreta” é um estilo de poesia visual que nasce num dado período histórico, com características bem definidas

A título de exemplificação, é importante observar um exemplo de poesia visual feita pelos estudiosos Ana Cláudia Gruszynski e Sérgio Capparelli, em seu livro *Poesia Visual*.



CAPARELLI, Sérgio; GRUSZYNSKI, Ana Cláudia. **Poesia Visual**. 3 ed. São Paulo: Global, 2002.



A poesia desenha os pronomes pessoais do caso reto (eu / tu) de forma inovadora. Os dois pronomes constituem uma via de mão dupla. Enquanto o eu caminha em sua formação, o tu retorna delineando a sua composição. Em seguida, vêm as outras pessoas do verbo especificadas (ele / nós / vós / eles). É evidente a proposta experimental que a poesia visual expõe. Na verdade, quando se pensa em poesia visual, deve-se associá-la com o espírito de experimentação, ou seja, o desejo de ousar, de utilizar diferentes recursos para compô-la. Todavia, não se pode considerá-la sinônima de poesia concreta, uma vez que esta designa um movimento e aquela se refere à importância da experimentação na poesia contemporânea, segundo a concepção de Menezes (1998). Logo, é fato que toda poesia concreta é visual, mas nem toda poesia visual é concreta.

Philadelpho Menezes - em seu livro *Poética e Visualidade - Uma Trajetória da Poesia Brasileira Contemporânea* - estabelece a delimitação da poesia visual, no que diz respeito a sua característica em relação à sua existência no Brasil, pois ela já era produzida pelos gregos na época clássica. Menezes (1991, p.11) explicita o seu ponto de vista da seguinte maneira:

O termo “poesia visual”, nos limites do presente estudo, quer delimitar toda uma vasta produção da poesia brasileira produzida nos últimos anos da década de 60 até nossos dias, e que não encontra guarida na teoria dos movimentos e manifestos que a precederam. Mas há que se observar, de antemão, que essa produção comporta extrema diversificação e, em certos casos, até antagonismos, o que nos fará usar o termo “poesia visual” apenas circunstancialmente, sem que esse uso denote qualquer intenção de caracterizar essa ampla “poesia visual” como um movimento ou tendência uniforme.

## 1.2 – A poesia concreta nos âmbitos internacional e nacional.

Estabelecido os distintos pontos de vista entre poesia visual e poesia concreta, faz-se necessário dobrar a atenção para a última mencionada. Em relação ao seu surgimento, no âmbito internacional, Augusto de Campos (2006, p.56) tece o seguinte comentário:

Como processo consciente, pode-se dizer que tudo começou com a publicação de *Um Coup de Dés* (1897), o “poema-planta” de Mallarmé, a organização do pensamento em “subdivisões prismáticas da Ideia”, e a espacialização visual do poema sobre a página. Com James Joyce, o autor dos romances *Ulysses* (1914-1921) e *Finnegans Wake* (1922-1939), e sua “técnica de palimpsesto”, de narração simultânea através de associações sonoras. Com Ezra Pound e *The Cantos*, poema épico iniciado por volta de 1917, e onde o poeta trabalha há 40 anos, empregando o seu método ideográfico, que permite agrupar coerentemente, como um mosaico, fragmentos de realidade díspares. Com E.E. Cummings, que desintegra as palavras, para criar com as suas articulações uma dialética de olho e fôlego, em contacto direto com a experiência que inspirou o poema.

Bosi (1989, p.532) também expõe o seu ponto de vista em relação à criação poética do movimento Concretista. O autor faz a seguinte consideração:

Os teóricos do Concretismo dão como ponto de partida da sua poética o texto de Mallarmé “Um coup de dès jamais n` abolira Le hasard” (1897), primeiro poema em que a comunicação não se faz no nível do tema, mas no da própria estrutura verbo-visual. Depois de Mallarmé, o futurismo de Klébnikov, de Maiakóvski, de Marinetti, de Apollinaire, de Soffici, o imagismo de Ezra Pound, de Marianne Moore, a desintegração sintático-semântica de Joyce, de Gertrud Stein, de Cummings e, em língua portuguesa, alguns poemas de Fernando Pessoa, de Carlos Drummond de Andrade e de João Cabral de Melo Neto (não se devendo esquecer um precursor só recentemente reposto em circulação, Sousândrade) constituem a linhagem mais próxima a que se filia o projeto concretista.

Em relação ao surgimento da poesia concreta no âmbito nacional, Menezes (1998, p.17) não se posiciona totalmente sobre esta data no Brasil. O autor escreve o seguinte comentário:

[...] determinar o aparecimento da poesia concreta é uma tarefa árdua, porque o nascimento de um movimento literário sempre escapa a uma data precisa e a um criador único que se possa identificar como o pai do novo estilo.

No entanto, segundo os estudos feitos e pesquisas realizadas, pode-se inferir que o movimento Concretista surgiu na década de 50 e alcançou o seu apogeu no final desse decênio. Sobre isso, Bosi (1989) tece o seguinte comentário: “*A poesia concreta, ou Concretismo, impôs-se, a partir de 1956, como a expressão mais viva e atuante da nossa vanguarda estética*”.(BOSI, 1989, p.531). É fato que a poesia concreta perpassou também a década de 60, mas com algumas mudanças na temática. Quando surgiu, a poesia concreta detinha temas específicos. Sobre isso, Menezes (1998, p.97) faz a seguinte colocação:

O Concretismo elegeu como tema central de seus poemas a própria poesia, o próprio poema. Por mais que o poema concreto fale de um ovo, de um movimento, da coca-cola, da rua, ou de qualquer outro tema, o que está em jogo é essencialmente o poema como tema de si próprio.

Contudo, como foi dito anteriormente, houve, sim, uma mudança nos temas, como aborda Menezes (1998) no seguinte excerto:

Quando em 1962 o grupo Noigandres propõe o “salto participativo” na poesia concreta, não muda a estrutura padrão do poema concreto, da poesia auto-referencial, mas os temas “politicamente corretos” da época passam a ser trabalhados. O Concretismo passa a dar mais atenção a temas políticos da vida moderna no início dos anos 60, naquilo que chamaram de “salto participativo”. Aí, greve, reforma agrária, passam a fazer parte do temário concretista”

### 1.3 – A contribuição do grupo Noigandres para o movimento Concretista.

Em relação ao grupo *Noigandres* - formado pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e também Décio Pignatari - pioneiros do Concretismo no Brasil, é importante ressaltar a sua importância para o movimento concretista. A relevância da integração desse grupo é mencionada por Menezes (1998, p.40), da seguinte forma:

A intensa atividade teórico-crítica do grupo paulista Noigandres (formado a partir de 1953 por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari) serviu para colocar em circulação idéias originais sobre a poesia que se debatiam contemporaneamente em todo o mundo e atualizar o quadro literário brasileiro com a difusão e tradução de obras de escritores como Ezra Pound, Mallarmé, James Joyce, Maiakovski, os trovadores medievais e outras figuras de primeira importância para a concepção moderna de poesia.

Outro poeta extremamente importante para a poesia concreta, que também trabalhou com os poetas do *Noigandres*, foi Ferreira Gullar. O poeta atribuiu grande notoriedade à poesia concreta, pois realizou a Exposição Nacional de Arte Concreta. Menezes (1998, p.42) tece a seguinte abordagem sobre esse acontecimento:

A primeira versão da exposição se deu em São Paulo, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em dezembro de 1956, com silêncio completo da imprensa. Em fevereiro de 1957, a mesma exposição foi ao Ministério da Educação e Cultura do Rio de Janeiro, quando ganhou as páginas de *O Cruzeiro*, a principal revista da época, e espaço para publicação de textos do movimento no *Jornal do Brasil*, graças a contatos pessoais de Gullar.

Mas o convívio de Ferreira Gullar com os poetas do *Noigandres* foi rompido pela divergência ocasionada pelos distintos pontos de vista sobre o modo de fazer a poesia

concreta. Luis Edgard de Andrade (1998, p.49), jornalista da revista *O Cruzeiro*, descreveu, pois, as diferenças estilísticas entre os poetas mencionados:

o grupo Noigandres defende a palavra, a estrutura, o ideograma, precursores estrangeiros e procura estabelecer uma filosofia lingüística; Ferreira Gullar admite a poesia concreta como coisa brasileira única no mundo e destaca o empirismo e a emoção.

Após essa divergência, Ferreira Gullar desvincula-se do movimento Concretista. Diante disso, Menezes escreve sobre a posição do poeta: “*Ferreira Gullar rompeu com o Concretismo e criou, com outros artistas, o que denominou de “Neoconcretismo”*” (MENEZES, 1998, p.50).

#### **1.4 – A poesia concreta e suas características imanentes.**

Em relação às características intrínsecas da poesia concreta, pode-se mencioná-las a partir de uma evidência em sua composição. Houve, explicitamente, o rompimento com a tradição do verso. Com isso, ocorreu uma cisão com a estrutura tradicional e o poema foi transformado em uma perspectiva visual, chamando a atenção, sobretudo, para a sua materialidade. Diante disso, surge uma característica fundamental da poesia concreta, que é realizar, na materialidade, o que as palavras estão dizendo.

É notória também a geometria, a espacialidade e a simetria na poesia concreta. Tudo nela é matematicamente calculado. Nessa perspectiva, é pertinente salientar a importância da palavra como parte constitutiva da composição da poesia concreta.

#### **1.5 – A preponderância da palavra na poesia concreta**

Para discorrer sobre a função da palavra na poesia concreta, é relevante recorrer às considerações tecidas por Augusto, Haroldo de Campos e Décio Pignatari no livro *Teoria da poesia concreta*, escrita por esses autores em 1975. Menezes (1998, p.22) expõe o seu conceito sobre um capítulo do livro - *Plano piloto para a poesia concreta* - da seguinte maneira:

Basta recordar que o principal texto da poesia concreta, publicado em 1958, tem o título “Plano piloto para a poesia concreta”, assinado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. É uma citação direta e assumida do “Plano piloto para a construção de Brasília”, elaborado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, que sonhava construir do nada, em

meio ao inóspito cerrado do Planalto Central Brasileiro, uma cidade dentro dos moldes mais racionalistas idealizados pelo urbanismo modernista europeu.

Na verdade, quando a *Teoria da poesia concreta* foi escrita, os seus autores fizeram, especificamente no capítulo anteriormente citado, considerações ricas e pormenorizadas da poesia concreta, traçando uma linha do tempo e descrevendo sua trajetória, de forma coesa. Os irmãos Augusto e Haroldo de Campos e também Décio Pignatari abordam, nesse livro, a relação existente entre a poesia concreta e a palavra, da seguinte maneira: “*poesia concreta... uma arte geral da palavra*” (CAMPOS, A; CAMPOS, H; PIGNATARI, D.; 2006, p.218).

É inadmissível pensar em poesia concreta, desvinculando a palavra de sua composição. A palavra ganha na mão do poeta uma força imensa, pois o artista, embora seja uma pessoa sujeita aos mesmos sentimentos, limitações e desejos que o leitor, por exemplo, possui, sim, um diferencial. O poeta, certamente, é possuidor de uma capacidade maior para trabalhar as múltiplas funções da palavra. Essa proposta do poeta vem ao encontro das necessidades do leitor, porque este domínio do uso da palavra que o poeta detém, faz com que o leitor perceba e sinta, no momento da leitura, emoções e identificações que por ele mesmo não era possível expressar. O que faz então o poeta? Ele escreve utilizando palavras que falam com os sentimentos que perpassam o leitor.

Diante dessa realidade, surge a seguinte pergunta: Como se pode vincular a relação estreita entre as palavras e a imagem poética? É fato que a palavra, quando é permeada pela esteticidade, faz surgir a composição das imagens poéticas com bastante originalidade. Essa esteticidade refere-se ao sentido conotativo que as palavras detêm na estrutura poética. Todavia, também é fato que o campo imagético pode ficar na memória, sem que a imagem gerada seja oriunda de palavras que possuam esteticidade. A materialidade da palavra, na poesia concreta, é auto-suficiente para que o universo imagético floresça. O que realmente importa é que, mesmo se a palavra não vier com o sentido figurado, é ela que engendra a imagem poética e causa o arrebatamento no leitor, possuindo-o de um modo tão profundo, a ponto de rendê-lo a emoção trazida pela imagem poética, que expressa intensamente as sensações, sejam elas verdadeiras, incertas, verossímeis ou possuidoras de inverossimilhança.

Nesse sentido, Bosi (1993, p. 24-25) diz que a palavra busca a imagem. Partindo das considerações feitas pelo autor, é importante mencionar a pertinência do termo predicar. Essa palavra estabelece a existência de relações intrinsecamente ligadas. Logo, a palavra e a

imagem estão ligadas. Também se ligam a imagem e o objeto. Por isso, essas palavras estão predicadas. O autor define o termo do seguinte modo:

*Pre(dic)ar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos, de seus liames com as outras coisas, referir o curso da experiência. Predicar é exercer a possibilidade de ter um ponto de vista.*

Aguilar (2005) também explicita o seu ponto de vista em relação à preponderância da palavra na poesia concreta. O autor tece o seguinte comentário: “*com a poesia concreta, do mesmo modo que com outras poéticas de neovanguarda, é a própria palavra que se torna objeto e adquire um caráter imagético, icônico, material*” (AGUILAR, 2005, p.209).

Nesse sentido, não há mais a métrica como valor imprescindível, que produz o ritmo ao poema, mas existe agora a palavra que se torna o centro, isto é, a poesia concreta caminha em torno da palavra. Ela é a peça principal, pois dá margem ao campo imagético para florescer. Isso é possível, uma vez que a palavra alude às imagens suscitadas na memória, no ato de leitura. Em função desse processo, a palavra torna-se o eixo fundamental da composição poética concretista.

É sabido que na poesia concreta, as imagens são criadas a partir da existência das palavras que compõem a poesia. Quando ocorre essa criação, há um entrelaçamento entre a imagem e a própria palavra. Elas unidas possuem uma completude, um sentido conjunto. Têm, pois, uma relação intrínseca, por isso não há a possibilidade de desvinculá-las. É preciso, portanto, considerá-las como partes constitutivas, pensando em poesia, sobretudo a concreta.

Décio Pignatari (2006), perpassando o conceito de palavra na poesia concreta, diz que “*um poema é feito de palavras e silêncios*” (PIGNATARI, 2006, p.19). Silêncios quando é visualizado o aproveitamento do espaço em branco da construção concretista e isso, de imediato, agride os olhos, pois mostra, talvez, a dificuldade de conceber. Nesse momento, o silêncio possui o leitor de tal modo que o leva a pensar o porquê da ausência das letras que porventura não estejam explicitadas. Esses silêncios remetem ao imaginário, fazendo o leitor pensar em como a imagem suscitada daquela poesia fala com ele, de um modo direto ou indireto.

Em relação às palavras, pode-se inferir que é por meio delas que o campo imagético ocorre e o ápice da poesia acontece. Augusto de Campos (2006) diz que “*as palavras nessa*

*poesia atuam como objetos autônomos” (CAMPOS, 2006, p.55). Essa autonomia é perfeitamente compreensível, uma vez que, na poesia concreta, a palavra não está mais subordinada à frase ou às construções sintáticas. Têm-se palavras aleatórias que dão justamente um efeito, não apenas visual, mas também semântico.*

As palavras transitam na página, pois não estão presas em um determinado lugar. Por isso, é possível fazer associações de palavras que possuem, por exemplo, a mesma tipografia, e com isso se obtêm frases ou ideias correlacionadas. A título de exemplificação, a poesia *“Todos os sons” (1959)*, de Augusto de Campos, é composta de palavras que possuem autonomia. Augusto de Campos (2006, p.71) na seguinte colocação, expõe a sua posição em relação à palavra na poesia concreta:

o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade” “o poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um organismo completo, com propriedades psico- físico-químicas, tacto antenas circulação coração: viva.

Philadelpho Menezes (1998) também tece a importância da palavra no corpo da poesia concreta, o autor retrata essa questão do seguinte modo: *“Mesmo a poesia concreta, em sua visualidade, se mantém fiel à palavra. No poema concreto, é a palavra que é disposta no espaço da página para dar a conformação visual ao poema” (MENEZES, 1998, p.55).*

## **1.6 – A comunicação entre a poesia concreta e a música**

Outro aspecto preponderante da poesia concreta foi o seu diálogo com a música. É interessante essa comunicação, pois teoricamente nada seria mais anti musical que a poesia concreta, porque ela trabalha fundamentalmente com a visão e não com a audição. Contudo, para provar que a poesia concreta transcende limites e é detentora de uma riqueza impar, as suas características também foram musicalizadas. Menezes (1998, páginas 110-111) destaca essa influência poética na musicalidade, no seguinte trecho:

Dos anos 80 pra cá, a popularização da música concreta ganhou impulso com as musicalizações feitas por Caetano Veloso de poemas de Augusto de Campos. Uma delas, “O pulsar”, foi gravada em mais de um disco de Caetano.

Caetano Veloso também cantou um trecho do livro de prosa poética de Haroldo de Campos chamado Galáxias. É importante ressaltar que essa faixa deu o título do CD lançado pelo cantor, em 1992, cujo nome era Circuladô.

### **1.7 – A poesia concreta aliada aos recursos tecnológicos**

Certamente, a gravação de obras concretas foi viável em virtude da parceria que o movimento Concretista assumiu também com a tecnologia. Atualmente, Augusto de Campos tem explorado o universo tecnológico de maneira contundente em suas produções. No seu site (<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>) há poemas digitalizados, que se valem da utilização de áudio e outros recursos modernos que a poesia concreta pôde desfrutar para se tornar mais atraente e, com isso, ter o seu valor agregado ao uso de todo esse respaldo tecnológico. Menezes (1998, p.115) aborda a questão da tecnologia, no sentido dela enriquecer o trabalho do poeta:

O interessante, no uso da tecnologia, portanto, é ver o que ela possui e não oferece, o que ela tem de programado que pode ser desprogramado pelo uso estético, ao contrário do uso utilitário ou previsto. É como se, nas mãos do artista, uma tecnologia de ponta se transformasse num artesanato de si própria, graças a um uso humano que nega sua sofisticação pretensamente futurista.

### **1.8 – A riqueza e a atualidade do movimento Concretista**

Em suma, o movimento Concretista possui uma riqueza de estudos e uma obra que constitui um marco na história da poesia brasileira. Na análise das poesias, serão retomados aspectos aqui mencionados e outras abordagens desse movimento tão enriquecedor.

Evidentemente, alinhar a poesia concreta com a temática da imagem poética é, no mínimo, um campo interessante, uma vez que a poesia concreta é visual e este aspecto é constituído de pura imagem. E para quem diga que o Concretismo foi apenas um movimento dos anos 50 e 60 e que a referência a ele é feita por intermédio do universo nostálgico – por meio de resquícios desse movimento - engana-se completamente - pois segundo Menezes (1998, p.48):

O Concretismo, porém, não deixou de existir e atuar. Exposições e seminários continuam a ser montados em diversos lugares, no Brasil e no exterior, para divulgar e discutir o movimento. Apesar dos muitos anos que se passaram, as polêmicas em torno da poesia concreta continuam acesas no Brasil. Os concretistas do grupo Noigandres lançam há mais de vinte anos seus livros por grandes editoras de São Paulo, inclusive compêndios de obras completas de poesia concreta e visual. Seus principais artigos são publicados



há décadas nos maiores jornais do Brasil, especialmente na folha de São Paulo.

## Desenvolvimento

### 2.1 – Análise da poesia “*Pluvial*” (1959)

f l u v i a l  
 f l u v i a l  
 f l u v i a l  
 f l u v i a l  
 f l u v i a l  
 f l u v i a l  
 p l u v i a l  
 p l u v i a l  
 p l u v i a l  
 p l u v i a l  
 p l u v i a l  
 p l u v i a l  
 p l u v i a l  
 p l u v i a l

CAMPOS, Augusto. **Viva vaia:** Poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê editorial, 2000, p. 106.

Para analisar a poesia “*Pluvial*” (1959), de Augusto de Campos, correlacionando a imagem poética suscitada a partir de sua leitura, é pertinente fazer alusão às palavras do poeta e escritor Menezes (1998) em relação às características imanentes da poesia concreta. O

estudioso diz: “*Na poesia concreta, a palavra volta a dar um nexos de sentido à leitura. Ela é algo reconhecível para o leitor.*” (MENEZES, 1998, p.69).

Diante dessa afirmação, pode-se dizer que as palavras que compõem a presente poesia estabelecem, evidentemente, o seu sentido. É por meio das palavras *pluvial* e *fluvial* que se capta a imagem das águas, seja no sentido vertical, aludindo ao termo *pluvial* (as águas que caem do céu quando chove) ou no sentido horizontal, referindo-se à palavra *fluvial* (as águas que correm em um rio).

A palavra transporta o leitor ao imaginário e desenha a imagem dentro dele. A partir daquilo que se depreende da leitura e da percepção do olhar, o universo imagético floresce. É perceptível que todo esse processo de construção poética, ocorre a partir da palavra, por isso Menezes (1998) aborda a proposta do Concretismo em relação ao código verbal: “*E isso é importante que se note: o Concretismo restabelece a palavra como unidade mínima do poema*” (MENEZES, 1998, p.69). Essa unidade mínima permeia todo o nexos da poesia. A palavra faz toda a diferença e atribui sentido à obra do poeta, no momento em que a poesia está concluída.

Em se tratando da poesia proposta para a análise, pode-se dizer que todo o raciocínio está vinculado às palavras (*pluvial* e *fluvial*) que compõem a produção poética. Não se pode ter qualquer percepção da imagem, se a palavra não vier com a intenção de produzir no leitor algum sentido. Nessa perspectiva, é interessante o trabalho proposto pelo movimento Concretista de restabelecer a palavra como ponto de partida para o entendimento da construção poética. Por isso, Menezes (1998) enfatiza a preponderância da palavra quando diz: “*porque o ponto de partida de qualquer poema concreto é a palavra, e não uma coisa ou sentimento*” (MENEZES, 1998, p.98).

Diante dessa colocação do autor, é relevante fazer uma analogia para efeito de clareza. No romantismo, a poesia detinha um sentimento que se apossava do eu lírico e explicitava o amor idealizado, a dor, o medo, as angústias, as limitações, as pretensões, os anseios e as inquietações metafísicas que perturbavam a sua alma. O sentimento era exacerbado. Isso é um registro facilmente percebido na análise desse tipo de construção poética. Todavia, quando se pensa em poesia concreta, não se encontra o sentimento como um elemento consistente ou primordial. O que existe é a palavra como ponto inicial e fundamental para o entendimento da proposta poética concretista.

Diante disso, fica notória a importância da imagem a partir da palavra. Sem a palavra, a imagem fica impossibilitada de existir, pois esta é construída a partir daquela. Bosi (1993) perpassando a idéia de imagem poética na produção de uma poesia faz a seguinte pergunta: “*O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nenhum fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada*” (BOSI, 1993, p.19). É a palavra arranjada na configuração geométrica da poesia concreta que faz nascer a imagem poética. A partir da palavra, considerando o seu posicionamento na folha, sua tipografia, sua forma, sua articulação com outras palavras do poema, a imagem poética é criada na memória do leitor. A palavra faz a imagem ecoar. Relacionando a palavra com a composição da poesia concreta, Menezes (1998) diz que “*a estrutura padrão da poesia concreta pode ser resumida assim: palavras sonoramente semelhantes colocadas numa configuração geométrica na página, de maneira simétrica*” (MENEZES, 1998, p.69).

Partindo das considerações tecidas pelo escritor, é possível inferir que a poesia analisada detém características intrínsecas ao padrão concretista de construir uma arte poética. As palavras do poema (*pluvial e fluvial*) possuem uma aproximação no tocante à sonoridade. Há também o encaixe dessas palavras no espaçamento da página. Ocorre, evidentemente, uma valorização do espaço em branco, pois não há o seu total preenchimento. Percebe-se que na configuração espacial, as palavras são introduzidas de maneira simétrica. Ocorre, portanto, uma simetria no posicionamento das letras. Todas são postas de maneira ordenada, dando um efeito de repetição quando se olha essa simetria na diagonal. Há uma repetição das letras na poesia, exceto nas letras p e f quando vão introduzir as palavras *pluvial e fluvial*, respectivamente.

A título de exemplificação, é pertinente fazer uma comparação com uma poesia que possui a mesma temática da poesia “*Pluvial*” (1959), de Augusto de Campos. É a poesia “*Chuva*” (1918), de Guillaume Apollinaire, mostrada logo abaixo:



Ambas tematizam um fenômeno da natureza: a chuva, que conseqüentemente alude à imagem de muitas águas. Todavia, é possível inferir que são distintas em suas propostas. A poesia "*Chuva*" de Guillaume Apollinaire, do livro *Caligrammes*, de 1918, é um trabalho em que o texto tem a forma visual do objeto que é descrito, ou seja, as letras caem como gotas de chuva. Contudo, a poesia concreta não tinha a intenção de expor exatamente a forma do objeto proposto na poesia. Segundo Menezes (1998) "*quando a poesia concreta brasileira aparece, um dos tipos de poesia visual de que ela quer nitidamente distanciar-se é o*

“caligrama” de Apollinaire, porque o poema caligrâmico está sempre preso à forma do próprio tema do poema” (MENEZES, 1998, p.26)

Na poesia “*Pluvial*” (1959), diferentemente da poesia “*Chuva*” (1918), de Apollinaire, não há registros figurativos, pois a produção poética de Augusto de Campos não desenha nada e não tem uma característica acentuada que remeta à forma do objeto exposto na poesia. Não existem as palavras moldadas de acordo com a forma visual da chuva, mas há uma relação de semelhança, pois é dada a impressão de que as letras representam pingos de água que caem e formam, horizontalmente, as águas de um rio. É uma imagem poética suscitada na memória do leitor. Entretanto, a poesia de Augusto de Campos não está presa à forma do objeto proposto, que é a estrutura do movimento das águas da chuva e das águas de um rio, movimento vertical e horizontal, respectivamente.

Essa ocorrência é evidenciada na poesia do poeta por se tratar de uma poesia concreta, cujo objetivo é estabelecer o distanciamento da poesia figurativa, pois esta é muito evidente, isto é, a sua temática é explícita. A poesia concreta quer utilizar a forma geométrica, sobretudo, a forma simétrica, para sugerir uma leitura construída a partir da observação, e não uma rápida identificação daquilo que se aborda, como é tão nitidamente percebido na construção de uma poesia figurativa.

Em relação à imagem construída a partir daquilo que se visualiza, Bosi (1993, p.13) discorre sobre o seu conceito no seguinte excerto:

A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós.

O autor diz que a imagem é correlacionada com a percepção do olhar. Depreende-se a imagem a partir da visão. Partindo dessas considerações, pode-se criar uma imagem poética quando olhamos a poesia “*Pluvial*”, de Augusto de Campos. Observando a verticalidade em que as letras da palavra *pluvial* são minuciosamente ordenadas, é possível depreender a imagem poética de uma chuva mansa e serena que cai dos altos céus em direção às águas de um rio (horizontalidade). A permissão para o nascimento dessa imagem ocorre pela posição em que as letras da palavra *pluvial* estão dispostas. Todas as letras estão em uma reta, isto reporta a uma chuva desprovida de vento. Se caso as letras não estivessem de forma

seqüencial, mas completamente espalhadas, seria coerente captar uma imagem de chuva torrencial, ou seja, com forte tormenta, com ventanias, trovoadas, relâmpagos assustadores.

O tipo de fonte utilizada na construção dessa poesia auxilia na apreensão dessa imagem poética. A fonte Futura é usada para expressar a precisão das palavras e a sua simplicidade, uma vez que não há rebuscamento na forma escrita. É pertinente considerar, a partir das palavras da poesia, a imagem poética das águas que se entrelaçam. Ora são águas da chuva, ora são águas de um rio.

Em relação à racionalidade da imagem, Octavio Paz diz que: “*as imagens poéticas têm a sua própria lógica*” (PAZ, 1972, p.45). Diante disso, é completamente possível enxergar essa chuva serena que cai nas águas de um rio. Se a partir do olhar, considerando a verticalidade das letras da palavra *pluvial*, é possível captar a imagem de uma chuva tranqüila, deve-se considerar essa imagem completamente passível de existência. Ademais, Octávio Paz diz que “*a imagem é válida por si mesma*” (PAZ, 1972, p. 45), ou seja, “*o sentido da imagem é a própria imagem*” (PAZ, 1972, p.47). Entretanto, é importante esclarecer que embora o sentido da imagem seja ela mesma, isto não autoriza a criação de uma imagem poética completamente alheia à poesia. A imagem poética tem, sim, uma validade por si mesma, desde que a sua criação seja pertinente à forma da poesia, às palavras que a compõem e ao sentido que a distribuição das palavras, valorizando o espaçamento da folha, estabelece. Diante disso, é plausível uma máxima que se diz em relação a uma produção textual. É muito difundida uma frase, principalmente no meio acadêmico, que diz que um texto pode ter inúmeras leituras, mas não qualquer leitura. Por analogia, pode-se também dizer que as palavras de uma poesia podem suscitar inúmeras imagens, porém não qualquer imagem. O princípio da pertinência deve ser considerado.

Outra imagem poética passível de existência é a visualização das águas límpidas, verticais, claras que descem do céu (águas pluviais), e das águas barrentas, horizontais, que correm pelos rios (águas fluviais). A imagem de águas cristalinas (verticais) faz referência a algo sublime, elevado, que emana do céu, afinal a água da chuva desce calmamente, sem nenhum contratempo climático. Tudo é apreendido com leveza e serenidade. Essa água que emana do céu (lugar de paz e de sossego) influencia também a tranqüilidade da descida das águas, que rigorosamente seguem, indubitavelmente, uma verticalidade. No entanto, essa mesma água torna-se barrenta quando cai na Terra e é contaminada pela terra. Essas águas são escuras, pois foram atingidas por elementos da natureza (terra, sujeira, galhos de árvores, etc.).

As imagens captadas das palavras *pluvial* e *fluvial* remetem às águas que caem do céu e seguem o curso de um rio. Nesse sentido, Bosi (1993) diz que a imagem é formada a partir da percepção do olhar. Exercitando essa percepção na poesia analisada, visualiza-se uma imagem poética de cores contrastantes. As cores das águas verticais (*pluvial*) são claras e visíveis. Em contrapartida, as cores das águas horizontais (*pluvial*) são escuras e impossíveis de serem visualizadas com nitidez. Retém-se a imagem de águas claras (águas límpidas - *pluviais*) e de águas barrentas (águas escuras - *fluviais*).

É criada, pois, uma imagem poética que se reporta a dois universos antagônicos. O primeiro faz alusão ao sagrado, pois se depreende a imagem de uma água pura, oriunda do alto, limpa, clara, visível, sobretudo mansa, pois segue uma única reta. O segundo faz referência a tudo aquilo que é terreno, pois há a imagem de águas barrentas. Percebe-se, então, uma imagem que se inicia como algo sagrado e é modificada por aquilo que é terreno.

Há, portanto, uma fusão desses universos díspares (o sagrado e o terreno), que faz surgir uma imagem poética que retrata a oposição desses universos (o sagrado - referindo-se às águas claras, que descem do céu - e o terreno - reportando-se às águas de um rio, que são envolvidas pela terra, etc.). A mesma água que no início detinha pureza e tranquilidade, quando vinha dos altos céus, tornou-se contaminada e agitada quando teve o seu contato com a terra e seguiu o percurso, muitas vezes, conturbado de um rio, que dá tantas voltas e encontra obstáculos (galhos, objetos naufragados etc) no curso de seu caminho. Enfim, segundo Bosi (1993), "*A imagem amada, e a temida, tende a perpetuar-se: vira ídolo ou tabu. E a sua forma nos ronda como doce ou pungente obsessão*" (BOSI, 1993, p.13). O autor também tece uma consideração entre os verbos aparecer e parecer, na seguinte colocação:

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos aparecer e parecer ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto aparência: esta é a *imago* primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se parece com o que nos apareceu. Da aparência à parença: momentos contíguos que a linguagem mantém próximos.

É pertinente ressaltar a preponderância que a percepção visual impera nessa colocação do autor, porque aquilo que a visão depreende de uma determinada imagem, remete à aparência de uma construção que foi suscitada em virtude daquilo que parece, daquilo que o leitor tem armazenado em sua memória ao longo de sua vivência e experiência.

Nessa abordagem, Bosi (1993) faz um trocadilho com os verbos aparecer e parecer e os chama de aparência e parença, ou seja, o que aparece diante dos olhos do leitor, parece



com algo que está interiorizado dentro de sua existência. Na presente poesia, as palavras *pluvial* e *fluvial* aparecem diante dos olhos do leitor de forma simétrica. Depreende-se dessas palavras o que a sua estrutura sugere. As palavras na poesia vêm à visão do leitor de uma maneira precisa e são entregues a ele enquanto aparência. E esta faz parecer alguma coisa conhecida por ele. Logo, as palavras passam pelo processo da aparência, quando se visualiza a sua posição no espaço da página, sua tipografia, suas características, à aparência, isto é, aquilo que de fato parece ao leitor. Na aparência, surge justamente a imagem poética. Imagens que permeiam a composição poética a partir da aparência.

É importante sempre salientar que o ato de ver busca dentro do leitor uma relação com a imagem apreendida. Na verdade, a aparência da imagem fala à essência do leitor e isto suscita nele reminiscências do seu passado, da sua história, enquanto ser humano. Nesse sentido, a memória compõe a imagem de um modo resgatador, isto é, busca no passado uma série de recorrências para que o universo imagético tenha sentido de existir no presente. Nessa busca, ocorrem, evidentemente, imagens que falam com o leitor de um modo peculiar. Imagens que se reportam às circunstâncias singulares da existência daquele que lê a obra poética. Imagens de melancolia, de imensurável prazer, de alegrias vivenciadas, de conquistas indescritíveis, de perdas irreparáveis. Imagens poéticas que são suscitadas a partir do significado das palavras e de sua posição no espaço da página.

Por isso, a imagem se faz presente na vida do leitor. Seu sentido é comprovado, de acordo com aquilo que ela produz nele. O campo imagético o invade, de um modo ou de outro, e perpassa a sua memória, reportando-o ao seu histórico. Diante disso, Bosi (1993) escreve o seguinte excerto: *“Toda imagem pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir. O enlevo ou o mal-estar suscitado pelo outro, que impõe a sua presença, deixa a sua possibilidade, sempre reaberta, da evocação”*. (BOSI, 1993, p. 14)

Na realidade, o universo imagético está intrinsecamente interiorizado no ser humano. O poder que a imagem exerce sobre o leitor é tão arbitrário que não se pode evitar a sua presença e, sobretudo, os seus efeitos. A questão imagética repercute dentro dele de formas distintas. As suas aparições ocorrem, evidentemente, de acordo com a sua percepção visual, ou seja, de acordo com o seu olhar para o objeto. Em se tratando da poesia analisada, as aparições das águas, sejam da chuva ou de um rio, são evidentes e apreendidas pelo olhar do leitor. Essas imagens poéticas aludem àquilo que ele conhece e identifica (águas da chuva e águas que seguem o curso de um rio). Nessa perspectiva, a imagem poética é vivificada e composta.

Bosi (1993, p. 15-16) além de tecer a arbitrariedade da imagem poética, também descreve outra característica da mesma, que é a sua recorrência no passado. Com isso, as reminiscências no tempo presente florescem. Nesse sentido, a imagem poética não é solitária, isto é, a sua reprodução não se dá pelo acaso ou por um pensamento aleatório. Por isso, quando se olha para as palavras *pluvial* e *fluvial*, pode-se recorrer ao seu significado e, a partir disso, nasce a imagem poética – parte constitutiva da poesia. Por isso, o autor diz: “*A imagem nunca é um elemento*”: *tem um passado que a constituiu; e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência*”. (BOSI, 1993, páginas 15 e 16)

Discorrendo sobre a abordagem da imagem, Bosi (1993) faz uma pergunta que suscita reflexão. O autor interpela o leitor do seguinte modo: “*Mas como pensar que as imagens possam “encerrar-se nos seus confins” no interior do fluxo anímico?* (BOSI, 1993, p. 19). Como é possível, mediante a colocação do autor, pensar na questão da imagem, relacionando-a com aquilo que é intrínseco à alma do ser humano, ou seja, como a imagem se reflete na alma do leitor ou com ambas se relacionam? É fato que a imagem tem como característica imanente a simultaneidade. Na presente poesia, tem-se uma imagem simultânea, isto é, ao mesmo tempo em que as águas caem do céu (*pluvial* – visão vertical), as águas também seguem o curso de um rio (*fluvial* – visão horizontal). Bosi (1993), em seu livro *O ser e o tempo da poesia*, especificamente no capítulo que discorre sobre a temática da imagem, exemplifica esse atributo nato da imagem (a simultaneidade) quando a compara com a fluidez das águas de um rio, que é ao mesmo tempo um todo estático, mas também é um todo simultâneo, pois embora as águas de um rio, pela imagem, pareçam ser a mesma (idéia de algo estático), evidentemente não são, pois há um fluxo contínuo das águas que percorrem um determinado local de um rio e naquele mesmo lugar, aquelas mesmas águas, não voltam mais.

Logo, por ser simultânea, a imagem pode repercutir na memória do leitor uma situação transcorrida no passado e também repercutir em sua alma, reacendendo emoções vivenciadas e transcendendo a memória, isto é, a imagem tem o poder de atingir a mente como a alma, uma vez que ressuscita no leitor os sentimentos vividos, que residem justamente no profundo do seu fluxo anímico.

## 2.2 – Análise da poesia “*Todos os sons*” (1979)



CAMPOS, Augusto. **Despoesia**. São Paulo: Editora Perspectiva , 1994

O poema “*Todos os sons*” (1979), de Augusto de Campos, é uma poesia concreta, porém não pertencente à época clássica (anos 50 e 60) do movimento Concretista. A poesia do final da década de 70 possui características importantes do Concretismo. No decorrer da análise da poesia proposta, essas características serão explicitadas.

Para analisar a imagem poética na presente poesia, é necessário partir do pressuposto de que existem imagens suscitadas pelas palavras que permeiam a poesia. Isso ocorre quando se lê uma poesia e o campo imagético floresce. Entretanto, também há imagens produzidas

pelo desenho na página, isto é, pela construção espacial das palavras em uma poesia, que alude a uma determinada imagem poética.

Pode-se dizer que a imagem, muitas vezes, é captada unicamente pela palavra inserida na construção poética. Contudo, o campo imagético também pode ser composto pela forma com que as palavras são distribuídas no espaçamento da página. Nesse sentido, é imprescindível ter em mente as múltiplas significações da imagem no universo poético. Octavio Paz diz que *“Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los”* (PAZ, 1972, p.38).

Analisando as palavras do escritor, é possível aplicá-las justamente na presente poesia, que é construída por meio de palavras antagônicas, como *“sins, nãoos”, “bons, ruins”, “silêncios, sons”,* etc. Esses significados que suscitam imagens díspares e, muitas vezes, soam como absurdos, são perfeitamente válidos no universo imagético, porque a imagem poética é detentora de soberania, desde que ela seja passível de existência, de acordo com as palavras que permeiam a poesia. Não é permitida a criação de imagem poética alheia à forma da poesia.

A presente poesia tem a imagem poética como portadora de significados díspares. É importante salientar que a imagem pode propor a reconciliação de universos antagônicos, como o sagrado e o profano - *“Deus, putas”*- mencionados na poesia. Tem-se essa primeira palavra que suscita a imagem daquilo que é puro, imaculado, santo, irrepreensível, etc. Em contrapartida, a segunda palavra vem para estabelecer um significado contrário, ou seja, refere-se ao universo pecaminoso, lascivo, em que o desejo carnal prevalece.

Diante disso, o campo imagético está inserido em um universo muito peculiar, no qual a própria imagem produz sentido e reconcilia elementos distantes entre si. Essa reconciliação não pode de maneira alguma ser passível de explicações pela linguagem verbal, mas apenas pela imagem - que une termos antagônicos e dá riqueza à criação poética - mesmo que se tenham palavras contraditórias no campo semântico.

Octavio Paz (1972) estabelece a distinção entre a linguagem verbal e a linguagem visual (constituída pela imagem). A primeira, segundo Octavio Paz, é suscetível de mobilidade, em virtude dos signos. A linguagem verbal é detentora de significado, ou seja, define os termos de acordo com o seu respectivo sentido denotativo. Esse tipo de linguagem pode ser explicado pelas palavras, usando, sobretudo, sinônimos para estabelecer, muitas

vezes, um entendimento maior. Também podem ser utilizadas diversas frases, na ordem direta ou indireta. Enfim, há todo um respaldo na linguagem verbal que possibilita muitas referências a termos, frases e orações que permitem a sua explicação. Todavia, quando se pensa na imagem, isto é, na linguagem visual, deve-se considerá-la como auto-suficiente em sua construção. Detentora de sentido ímpar, auto-explicativa e válida por si mesma, assim é a imagem em sua existência. Perpassando ainda pelo entendimento de imagem, Octavio Paz (1972, p.50) aborda o universo imagético da seguinte maneira:

Longe de aumentar, a distância entre a palavra e a coisa se reduz ou desaparece por completo: o nome e o nomeado são a mesma coisa. O sentido - na medida em que é nexa ou ponte - também desaparece: já não há nada que apreender, nada que assinalar.

Essa colocação é uma característica imanente do campo imagético, pois a distância é reduzida justamente pelo sentido da própria imagem, que se apropria de uma linguagem metafórica para estabelecer a sua própria lógica. A título de exemplificação, o autor utiliza o seguinte exemplo: *“Maria é um triângulo”* (PAZ, 1972, p.50). De acordo com o campo lexical, esta frase torna-se inconcebível, pois *“o sentido é o nexa entre o nome e aquilo que nomeamos”* (PAZ, 1972, p.50). Contudo, a existência da imagem poética, por meio de relações estabelecidas pela metáfora, faz com que a sua lógica seja estabelecida.

Nesse sentido, a imagem é apresentada muitas vezes como um disparate. O autor, no entanto, diz que *“A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio da contradição: o pesado é o ligeiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar”* (PAZ, 1972, p.2). Mesmo resultando escandalosa e violando os fundamentos do pensamento do leitor, tem-se a imagem como desafiadora, isto é, os termos contraditórios se fundem e se tornam possíveis justamente porque *“as imagens poéticas têm a sua própria lógica...”* (PAZ, 1972, p.45).

É importante esclarecer que essa lógica que a imagem poética possui precisa também ter coerência com as palavras e a estrutura poética analisada. As palavras vão sugerir a imagem e, muitas vezes, essa sugestão permitirá imagens distanciadas, díspares ou até mesmo, segundo o ponto de vista racional, inconcebíveis e inadmissíveis, mas, a imagem poética acontecerá, pois o universo poético transcende a lógica natural e cria, de um modo ou de outro, o seu próprio nexa, ou seja, a sua própria linha de raciocínio e entendimento.

Nessa abordagem, a água pode ser cristal, o profano pode vir junto com o sagrado *“Deus, putas”*, a bondade caminha concomitantemente com aquilo que é mau *“bons, ruins”*,

o pesado pode ser ligeiro, o doce pode ser amargo, o sol pode resplandecer o seu brilho em uma estação fria, como ocorre no poema renascentista, do século XVI, de Francisco de Sá de Miranda, quando o poeta diz: “*O Sol é grande, caem coa calma as aves, do tempo em tal sazão que sói ser fria...*” (MIRANDA, 1937, v.1).

Essas ocorrências são permitidas, pois “*a imagem diz o indivisível*” (PAZ, 1972, p.44), isto é, aquilo que não pode ser rompido. A imagem, logo, diz o que é unido, o inseparável, o que está vinculado, correlacionando para essa indivisibilidade a sua própria lógica. É importante salientar que essa possibilidade de transcender a racionalidade é perfeitamente possível dentro do universo imagético. Entretanto, fora dele essas construções perdem o sentido, a riqueza e a singularidade.

Octavio Paz diz que “*o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que seja um disparate revela de fato o que somos*” (PAZ, 1972, p.45). É sabido que a poesia mostra que ser humano é um ser em falta. Diante dessa constatação, surge uma pergunta: O que, na realidade, é o ser humano? Pode-se dizer que ele é um fluxo. Ora está feliz, ora está triste. Ora está motivado, ora está desacreditado. Está muitas vezes voltado para algo sublime, que se reporta a “*Deus*”, mas também está voltado aos desejos carnis, que se remetem, de um modo ou de outro, ao universo das “*putas*”.

É importante enfatizar que a imagem, ainda que pareça absurda, fala sobre os anseios, as limitações, as fraquezas e, sobretudo, fala de possibilidades intransponíveis à condição humana, limitada e frágil. Quando se depara com imagens que vão contra o raciocínio, o leitor, na verdade, é induzido e levado por esse campo imagético, que, por sua vez, revela as suas pretensões e vontades de romper com a lógica e mergulhar em um universo singular, que é intrínseco à imagem.

Partindo da afirmação do autor quando diz que “*as imagens são produtos imaginários*” (PAZ, 1972, p.37), compreende-se com nitidez a própria lógica que a imagem possui, afinal a imaginação transpõe o leitor para um imaginário singular. Nessa transposição para o caminho imagético, ele é levado a delimitar construções em sua memória. Ainda que essas construções sejam, muitas vezes, impossíveis do ponto de vista humano, podem ser compreendidas como verossímeis e coerentes dentro da perspectiva proposta pela imagem. Perpassando as considerações sobre a imagem, na visão de Octavio Paz (1972, p.45), o autor diz que:

As imagens dos poetas têm sentido em diversos níveis. Em primeiro lugar, possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão e experiência do mundo. Trata-se, pois, de uma verdade de ordem psicológica, que evidentemente nada tem a ver com o problema que nos preocupa. Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras.

Em relação à autenticidade, pode-se inferir que a imagem poética é composta de originalidade, ainda que, por exemplo, as descrições imaginárias de uma paisagem campestre se pareçam com uma descrição bucólica real, sabe-se que são distintas, porém únicas, originais, e ambas são possuidoras de consistência. Essa construção descritiva, evidentemente, ocorre de acordo com a visão e a vivência do poeta. Em se tratando de imagem como realidade objetiva, pode-se dizer que esse conceito faz alusão a sua própria lógica, pois a imagem poética é válida por si mesma. Ela tem um sentido ímpar, independentemente se a sua aparição torna-se um disparate. Percorrendo ainda o conceito de imagem, Octávio Paz tece o seguinte comentário: *“Em virtude de ser inexplicável, exceto por si mesma, a maneira própria de comunicação da imagem não é a transmissão conceitual. A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la”* (PAZ, 1972, p.51).

A imagem é, sim, inexplicável. Aliás, somente ela mesma se explica, e também a sua comunicação não se atém a conceitos pré-estabelecidos. O aspecto imagético, porém, está relacionado com a linguagem visual, e esta dispensa os conceitos, mas não dispensa o convite. A imagem convida o leitor a reproduzi-la, a revivê-la e conhecê-la, de acordo, obviamente, com a sua própria lógica.

É fato que se a análise da poesia *“Todos os sons”* (1979), de Augusto de Campos, fosse encerrada sem fazer menção aos aspectos tipográficos que compõem a materialidade da poesia, haveria uma incompletude. Os diferentes caracteres utilizados nas letras não são uma escolha simplesmente estética, pode-se inferir que são características advindas da modernidade, isto é, do novo modo de pensar poesia e, posteriormente, construí-la.

Trabalhando essa proposta, Augusto de Campos lança um livro de poesia, cujo nome é *Despoesia* (1994). Intencionalmente e de um modo sugestivo, o autor se utiliza do prefixo *des*, que, na realidade, é um prefixo de negação na Língua Portuguesa, para, justamente, difundir esse ideário, isto é, desconstruir o método vigente e criar uma nova perspectiva de ler e de fazer poesia. Para isso, o autor utiliza uma série de recursos na tentativa de valorizar, renovar e criar uma poesia que impactasse o pensamento existente em relação ao modo de tecer um poema. Diante dessa renovação, as leituras de uma poesia concreta são passíveis de

contingências. Essas possibilidades foram utilizadas pelas vanguardas que recorreram à tipografia como um meio de experimentação. Essa utilização ocorreu como uma nova possibilidade em virtude do advento da modernidade. Aguilar (2005) faz menção a essa característica da tipografia quando diz: “*Na prática fundamentalmente manual que é a escritura literária, a tipografia – localizada sempre no final do processo e fora do controle do autor – trazia ao espaço literário o dado tecnológico – moderno.*” (AGUILAR, 2005, p.218).

Deve-se, sempre, associar a tipografia como um meio de experimentação, contextualizando essa arte de produção com o novo contexto oriundo da modernidade, sobretudo ao avanço tecnológico do fim do século XX e, principalmente, do início do século XXI. Em relação à utilização de uma gama de diversidade tipográfica na poesia, Aguilar (2005, p.218) expõe o seu ponto de vista sobre a importância do poeta contemporâneo ter de se aprimorar e se utilizar desse respaldo disponível para o enriquecimento da arte poética. O autor expõe o seu ponto de vista, do seguinte modo:

A tipografia – devido ao seu caráter técnico-reprodutivo – funcionaria como ponte ou nexos. Se o poeta pretendia ser absolutamente moderno, não podia ignorar essa presença tecnológica e sua importância na circulação ou recepção do poema.

Nesse sentido, Augusto de Campos a utilizou em poemas construídos com o auxílio de recursos tecnológicos. Entretanto, quando se pensa na década de 70, é fato que o computador era pouco utilizado. A diversidade de letras na construção poética era feita, provavelmente, em uma composição linotípica de imprensa. A partir da década de 80, o computador passou a ser utilizado como uma importante ferramenta de trabalho na composição de poesias que lançavam mão de recursos tipográficos. A presente poesia - “*Todos os sons*” (1979) - é detentora de inúmeros tipos de fontes. Essa proposta ousada, evidentemente, queria experimentar e trabalhar a materialidade do poema, de modo significativo, atraente, sempre mostrando um aspecto inovador e propenso a inúmeras leituras.

Diante disso, Augusto de Campos faz uso da tipografia, pois pretende explorar todas as suas possíveis funcionalidades e apreciar o efeito visual que a sua exploração produziria. Abordando essa temática, Aguilar (2005) faz a seguinte colocação em relação à importância da tipografia na composição poética: “*Assim, a tipografia do poema é parte significativa, existência ativa e não mundo inerte*”. (AGUILAR, 2005, p.222)

Alfredo Bosi (1989) também tece algumas considerações a respeito da tipografia na



estrutura da poesia concreta. O escritor diz: “*no campo topográfico: abolição do verso, não-linearidade; uso construtivo dos espaços brancos; ausência de sinais de pontuação; constelações; sintaxe gráfica*”.(BOSI, 1989, p. 533). Essas características são notórias na poesia concreta. Em relação à poesia “*Todos os sons*” (1979), objeto de estudo, pode-se ressaltar a falta de linearidade na leitura, uma vez que há uma gama de possibilidades de ler a poesia, isto é, inúmeras direções são possíveis (horizontal, vertical, diagonal, etc).

Pode-se também enfatizar que a tentativa de rompimento do verso é fato consumado tanto na presente poesia como nas poesias pertencentes ao movimento Concretista. Os sinais de pontuação também são deixados à margem da produção poética. Não há indicações de como ler uma poesia concreta a partir de uma pontuação que norteia o leitor. O que ocorre, portanto, é uma inovação nas possibilidades de leituras, pois não existem os sinais que pontuam a composição poética.

Diante desse novo universo, que agregou valor ao modo concretista de compor uma poesia, pode-se, evidentemente, ler uma poesia explorando as suas proximidades tipográficas. Diante disso, é possível estabelecer leituras nas diagonais da poesia de Augusto de Campos, por exemplo: “*Todos, todos, todos*”. Nesse caso, ocorre a aliteração, que consiste em uma repetição proposital de um mesmo som consonantal em uma seqüência lingüística. O efeito dessa figura de som é reforçar a idéia daquilo que se deseja transmitir. Pensando no poema analisado, a idéia difundida é justamente o efeito sonoro provocado pela leitura da poesia. Por isso, o poema é intitulado como “*Todos os sons*” (1979), pois é inevitável a sua musicalidade.

É pertinente também correlacionar as diferentes tipografias com a simultaneidade de vozes que perpassam a composição poética. Cada semelhança tipográfica pode constituir uma voz distinta que ecoa na poesia - e a união de todas as vozes - de acordo com a tipografia específica - produz todos os sons - título da poesia.

Outras leituras nas diagonais permitidas na poesia são: “*todos os palavrões*”, “*bons palavrões*”, “*todos os silêncios*”, “*putas, bocetas, sons*”, etc. Leituras nas verticais também são passíveis de construção, como: “*todos os bons*”, “*todos os sons*”, “*os sons todos*”, “*todos os palavrões*”, “*todos os ruins*”, etc. Nas horizontais, as leituras assumem diversas possibilidades, por exemplo: “*todos os sins*”, “*todos os nãos*”, “*todos os bons ruídos*”, etc.

É relevante considerar também a posição das letras do poema na distribuição do espaçamento da página. A título de exemplificação, a partir de uma possível associação, se as palavras com a mesma tipografia fossem agrupadas, considerando também a situação espacial

da página, ocorreriam, pois, as seguintes construções: “*todos os sons*”, “*todos os palavrões*”, “*todos os poetas*”, “*todos os caralhos*”, “*todos os ruídos*”, “*todos os corações*”, “*almas, silêncios, sons*”, etc. Essa leitura torna-se possível pela articulação que as palavras exercem na construção de uma poesia concreta. Menezes (1998, p.69), abordando essa temática, tece o seguinte comentário:

Contudo, as palavras não se articulam em frases, como na poesia em verso. Isso não quer dizer que estejam soltas, sem ligação nenhuma entre si. Elas se articulam pela posição que ocupam na geometria do poema. Uma palavra conecta-se com as outras visualmente, graças à sua situação espacial na página.

Ademais, a leitura, segundo as semelhanças tipográficas, é possível, porque a relação das palavras pertencentes ao mesmo tipo de letra possui um efeito de atração. Essa ocorrência permite a possibilidade de ampliar as leituras, de acordo com a relação existente entre as próprias palavras que permeiam a composição poética. Sobre isso, Menezes (1998) expõe o seu ponto de vista: “*a poesia concreta se baseia num método de palavra-puxa-palavra, o que dá uma qualidade sonora nítida para o trabalho*” (MENEZES, 1998, p. 112).

Enfim, surge um novo universo – dotado de possibilidades inovadoras. Logo, têm-se características singulares difundidas pelo Concretismo. Todavia, inaceitáveis segundo a apregoação do sistema tradicional que delimitava as coordenadas para a construção poética.

É relevante fazer alusões às considerações tecidas pelo escritor Alfredo Bosi (1989) em relação às inúmeras inovações oriundas da poesia concreta. Entre elas, o autor se refere a diversos campos de entendimento que caracterizam o perfil da poesia pertencente ao movimento Concretista. O estudioso diz o que ocorre em diversos campos, entre eles: “*no campo léxico: substantivos concretos, neologismos, tecnicismos, estrangeirismos, siglas, termos plurilíngües.*” (BOSI, 1989, p.533).

Nesse campo, é evidente a presença de estrangeirismos na poesia de Augusto de Campos. Na poesia analisada, aparecem dois nomes estrangeiros, que são: “*Cage, Webern*”. O primeiro nome refere-se ao compositor e poeta norte-americano, muito admirado por Augusto de Campos. No livro *Sobre Augusto de Campos*, organizado por Flora Sussekind e Júlio Castañon Guimarães - no capítulo V - *Crítica e Música*, Daniel Lacerda (2004, p.229), um colaborador para a existência desse livro, escreve um texto, cujo título é *Alguma Coisa Sobre o Nada: A Anticrítica*, em que expressa a importância de Cage no campo da poesia. O estudioso escreve o seu ponto de vista:

Se ao leitor já familiarizado com o pensamento interdisciplinar de Augusto de Campos não causa espície a afirmação de que o músico John Cage seria o maior poeta vivo do mundo após a morte de Pound, certamente não há de ter sido assim entre os demais admiradores de poesia em geral.

Em relação ao segundo nome, Webern, trata-se de um compositor austríaco que teve um repertório conhecido na década de 60 e que *“deixou um forte legado de radicalidade criativa, de engenho artístico, com um laivo de polêmica que sempre acompanha as mais geniais criações musicais”*<sup>1</sup>. Esse músico também recebeu grande apreço de Augusto de Campos. A evidência disso é encontrada na presente poesia, que menciona o seu nome, juntamente com o nome de Cage.

Em se tratando de questões fonéticas que perpassam a poesia concreta, Bosi (1989) faz a seguinte colocação: *“no campo fonético: figuras de repetição sonora (aliteraões, assonâncias, rimas internas, homoteleutons); preferência dada às consoantes e aos grupos consonantais; jogos sonoros”*.(BOSI, 1989, p.533). Encontra-se, de maneira explícita na poesia analisada, o uso das aliteraões, que perpassam toda a composição da poesia, dando-lhe musicalidade e faz, evidentemente, jus ao seu título.

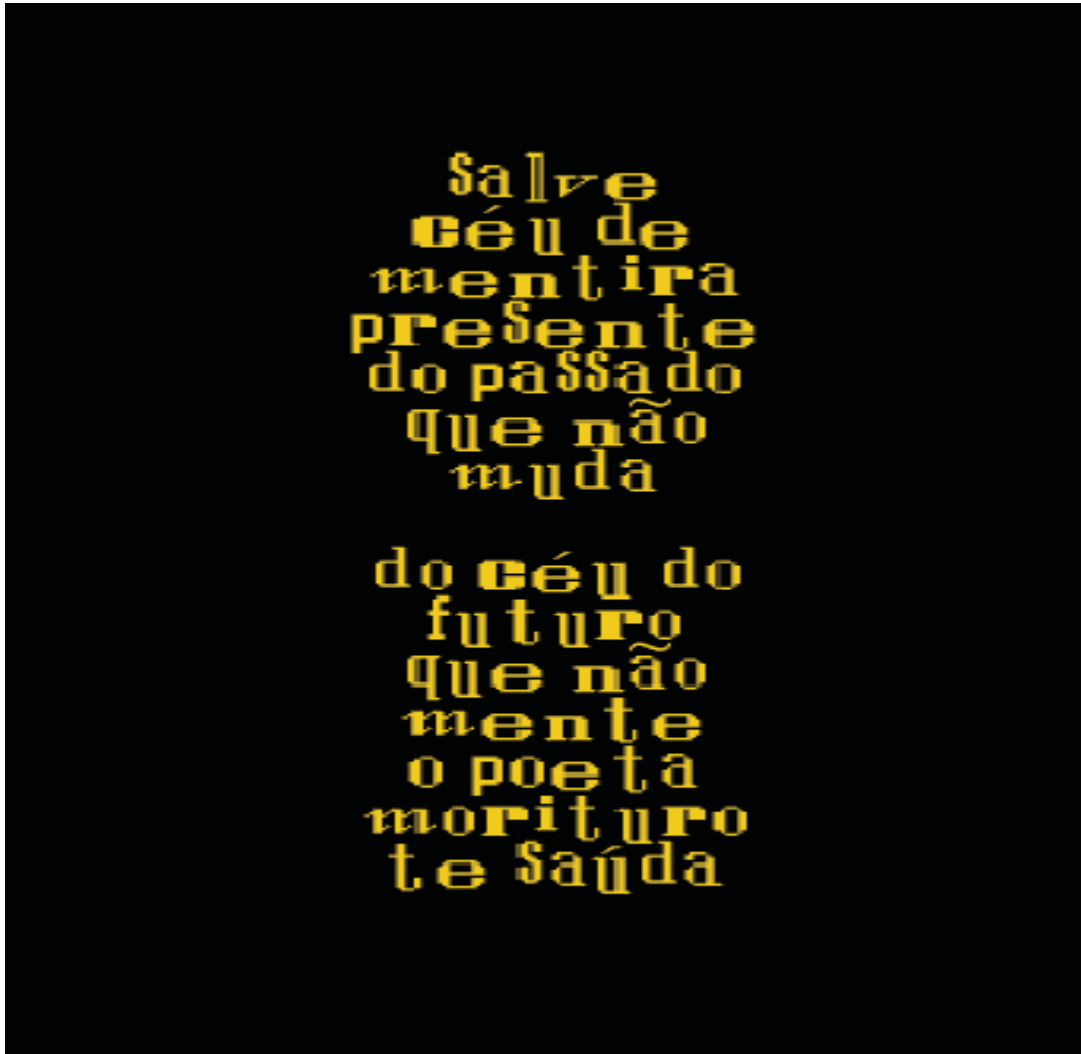
Reportando-se à imagem poética na poesia concreta, Aguilar (2005) explicita a sua opinião da seguinte forma: *“Nos poemas concretos, a imagem não é um referente ou uma entidade mental, e sim uma imagem literal, espacial e antimimética”* (AGUILAR, 2005, p.20). A imagem, na realidade, designa a própria palavra, ou seja, ela se atém à materialidade do corpo da poesia. Sua preocupação é a análise da letra do texto, de modo rigoroso, atentando, sobretudo, para as suas múltiplas formas.

A poesia concreta também perpassa o aspecto espacial da folha, valorizando, essencialmente, aquilo que é relativo ao espaço. Isso ocorre não por um descuido do poeta, mas por uma intenção clara e muito bem definida do conceito apregoadado pelos poetas concretistas. Eles, na verdade, querem difundir uma poesia permeada pela desconstrução. É lançada fora toda rigidez métrica e toda a forma até então padronizada. A relevância consiste em um novo estilo, despojado, que não tem preocupação em recriar alguma coisa ou imitar algo, mas a intenção é ousar e dar sentido à materialidade da composição poética, como faz Augusto de Campos com tanta riqueza e propriedade.

---

<sup>1</sup> Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$anton-von-webern](http://www.infopedia.pt/$anton-von-webern), acessado em 11 de maio de 2011.

### 2.3 - Análise da poesia “*Morituro*” (1994)



Disponível em [http://www2.uol.com.br/augustodecampos/12\\_03.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/12_03.htm), acessado em 08/08/11.

Antes de adentrar à análise da poesia “*Morituro*”, ressaltando como a imagem poética é gerada a partir das palavras explicitadas na obra do poeta, e a partir do próprio desenho formado pela distribuição das palavras, é pertinente pensar, considerando a data da presente poesia (1994), que as características da produção concretista são uma recorrência no universo poético contemporâneo.

Os registros concretistas na poética de Augusto de Campos estão presentes em poesias que perpassam diferentes décadas (50, 70, 90). Por isso, é relevante enfatizar que o Concretismo, embora não esteja em seu apogeu, continua disseminando sua influência. O

poeta se vale das recorrências concretistas para tecer poesias que remetam à época áurea do Concretismo (final da década de 50), contextualizando, pois, com esse movimento artístico nascido na década de 50.

A poesia analisada possui traços concretistas que tornam o movimento Concretista vivo e atual. Na presente poesia é perceptível a valorização do espaçamento da página, a simetria na primeira estrofe e uma riqueza na diversidade da tipografia que permeia as palavras. Essa diversidade tipográfica é decorrente do aspecto inovador e moderno que o uso de programas informatizados possibilitou para a produção poética. Essa característica da modernidade é encontrada nas poesias de Augusto de Campos, sobretudo, nas poesias digitalizadas do século XXI, que agregaram valor ao novo modo de pensar e tecer uma produção poética.

Augusto de Campos faz uso desse recurso para compor na atualidade poesias permeadas pelos registros concretistas, no sentido de esclarecer que a sua forma é aceitável na contemporaneidade, pois há um modo novo de pensar poesia e de compô-la, afinal o Concretismo trouxe esse pensamento desafiador. O pensamento era causar a ruptura do verso e pensar a palavra como a coluna vertebral de sustentação da poesia. A partir da palavra, torna-se possível valorizar a construção poética, enaltecendo as suas múltiplas funcionalidades. A palavra sugere a imagem poética, de acordo com a tipografia da letra, com o seu próprio significado, com o seu lugar de ocupação na página ou com o seu sentido conotativo, isto é, se a palavra é exposta com sentido metafórico, depreende-se uma determinada imagem poética.

Em relação à importância da palavra, Augusto de Campos, no seu texto *Poesia Concreta: um manifesto*, extraído do seu próprio site, diz “o poeta concreto não volta a face às palavras, não lhes lança olhares oblíquos: vai direto ao seu centro, para viver e vivificar a sua facticidade” (CAMPOS, 1956, n°20). Pode-se, pois, depreender que essa é uma incumbência do poeta concreto. Ele, sem sombra de dúvida, trabalha a centralidade da palavra e seu olhar para o código verbal não é feito de forma descuidada. Aliás, seu olhar é posto diretamente na palavra, pois esta é detentora de significado.

É importante ressaltar que esse significado pode ocorrer no campo do sentido denotativo, quando a palavra expressa exatamente o seu sentido dicionarizado, ou no campo do sentido conotativo, quando a palavra é permeada pela metáfora, ou seja, quando a palavra é perpassada pela esteticidade. Ademais, o poeta concreto não trabalha na periferia da palavra. O artista não se atém a uma abordagem superficial dela, mas vai direto ao seu centro

para viver a sua facticidade, ou seja, o poeta compreende a palavra como um elemento soberano dentro da sua construção poética. A palavra é um fato. Ela expressa exatamente a intenção do poeta no momento da construção de sua obra.

Em relação à imagem poética apreendida da poesia a partir de sua leitura e do seu olhar para as palavras, pode-se pensar nos significados contrários que a imagem pode estabelecer, segundo a conceituação do escritor Octavio Paz. Essa contrariedade no campo imagético ocorre com as palavras “*passado e futuro*”. Ambas as palavras são ambivalentes. A primeira remete ao universo nostálgico do céu de mentira. O passado desse céu é imutável, ou seja, perdura para todo o sempre. A segunda palavra faz referência ao céu do futuro - conduzindo o leitor à continuidade do tempo - que não admite interrupção.

Em relação aos dois céus citados na presente poesia, dois significados distintos podem ser extraídos. O primeiro é o céu de mentira, que sintaticamente representa o sujeito da oração e metaforicamente representa a inconstância da vida. Esse céu reporta-se à vida do ser humano, que é efêmera e frágil. Nada é verdadeiro e permanente, mas tudo, indubitavelmente, é envolto pela mentira. Observa-se que esse céu é inalterável e reforça a idéia, no sentido metafórico, de que a vida é passageira e transitória.

O segundo céu é o do futuro. Ele é verdadeiro e desprovido de mentira. A imagem poética suscitada por esse céu é da constante transição do tempo. É sabido que o tempo é constituído de três instâncias: passado, presente e futuro. Em se tratando desse céu, o poeta o classificou como o céu do futuro, enfatizando a linearidade temporal. Não se pode retrocedê-lo ou avançá-lo. Essa linearidade é uma característica inerente ao tempo. Quando o poeta diz que o céu é do futuro e que este não mente, pode-se inferir que esse céu faz alusão ao tempo vindouro, ou seja, é um céu que ainda não existe, mas, evidentemente, vai existir em virtude do ciclo imutável do tempo, que não retrocede ou avança, mas caminha diariamente em direção a um novo dia, a uma nova semana, a um novo mês, a um novo ano, a uma nova década, a um novo século.

O céu de mentira alude à fragilidade e a inconstância da vida. No entanto, o céu do futuro refere-se à infinitude do tempo, que não deixa de passar e que torna, conseqüentemente, a vida mais debilitada e frágil, em decorrência da idade, da perda da saúde e do vigor que, certamente, o tempo ocasiona para o ser humano. Diante desse reconhecimento, o poeta se vê *morituro*, ou seja, prestes a morrer. O poeta perdeu a sua vitalidade, pois o tempo passou. Diante da irrevogabilidade do tempo, o poeta se vê perto do final da vida. Suas forças estão se esvaindo. Sua disposição está se esgotando. De acordo com

esse cenário, o poeta saúda, isto é, despede-se do céu de mentira, pois percebe que sua existência está comprometida.

Essa despedida pode ser relacionada com a cor negra que ocupa o espaçamento da página. Segundo a definição trazida pelo *Dicionário de Símbolos*, em relação à cor preta, encontra-se a seguinte colocação: “*O preto é, em geral, a cor da substância universal (Prakriti), da prima matéria, da indiferenciação primordial, do caos original, das águas inferiores, do norte, da morte*” (CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, 2008, p. 742).

Essa cor faz referência a uma imagem fúnebre – que alude justamente ao fato de o poeta encontrar-se próximo do final de sua vida. A imagem fúnebre, decorrente da cor negra, leva o poeta à escuridão da morte, uma vez que ele lança mão de uma saudação, em virtude de seu reconhecimento em relação ao pouco tempo de vida que lhe resta, pois ele mesmo se denomina como um poeta *morituro*. O que se depreende, portanto, é que o poeta despede-se de sua vida frágil e fugaz, representada pelo céu de mentira.

O Dicionário de Símbolos também traz uma conotação negativa para a cor amarela, quando tece o seguinte comentário: “*Ela é, então, a anunciadora do declínio, a velhice, da aproximação da morte*” (CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, 2008, p.41). Essa definição é condizente com a interpretação do poema, no sentido da cor amarela representar o anúncio da proximidade da morte, causando, com isso, o temor que perpassa a alma angustiada do poeta, que se vê *morituro* diante da vida. O medo de sentir que a sua vida caminha rapidamente para o fim, faz com que o poeta saúda o céu de mentira e mergulhe, posteriormente, na escuridão da cor negra, que o levará, inevitavelmente, à morte.

Em suma, existem, na presente poesia, os significados díspares das cores que, evidentemente, trazem à existência o florescimento do campo imagético. Pode-se também depreender a imagem poética das palavras boiando na água. Essa água é negra, representando a iminência da morte que vem levar o poeta *morituro*. As palavras enquanto bóiam permanecem inertes diante de uma realidade comum a todo ser, racional ou irracional, que é a morte. O ato de boiar faz com que as palavras se mantenham passivas diante do que está prestes a acontecer. A morte virá, pois o poeta lança mão de uma saudação, no sentido de se despedir da vida (*o poeta morituro te saúda*). Diante disso, o boiar das palavras representa a impossibilidade de lutar contra aquilo que é mais forte que a condição humana, que é falecimento de todo homem, ou seja, a morte - que é - na realidade - a maior certeza que todo ser humano tem.

Outra imagem poética passível de existência é a formação de uma chave, se a poesia for vista na horizontal. Essa chave pode representar a possibilidade de abrir um novo plano para o poeta *morituro*, uma vez que este ainda está no plano terreno, mas, em virtude de sua saúde precária, a passagem para o plano espiritual é iminente. Em se tratando dessa passagem, pode-se compreendê-la por meio da imagem poética dessa chave, que servirá para abrir a “porta” do plano espiritual para que o poeta, quando vier a falecer, desprenda-se do plano terreno e adentre ao plano espiritual.

Em suma, na presente poesia, Augusto de Campos lança mão de sua habilidade para tecer uma poesia com muita peculiaridade, esmero e propriedade, utilizando as palavras como um recurso imprescindível para o nascimento de imagens poéticas.



## Considerações finais

Tecendo a análise da poesia concreta em décadas distintas (50, 70 e 90) e enfatizando, sobretudo, a imagem poética apreendida a partir da concretude da palavra, pode-se inferir que a poesia concreta constitui uma vertente atual, viva e extremamente rica no universo poético. Sua importância percorre as décadas, perdura no tempo e se torna uma poesia moderna, com uma proposta inovadora e atrativa. Há, evidentemente, uma recorrência permanente das características concretistas nas obras poéticas. Essa evidência é perceptível na obra de Augusto de Campos. O autor continua produzindo poemas, que exploram os traços concretistas. Dessa forma, a poesia concreta torna-se contemporânea.

A partir da análise das poesias, a presente monografia buscou apreender como a imagem poética (característica que constitui a essência da poesia e possui um cunho subjetivo), que também é apreendida a partir do olhar do leitor para a obra poética, é captada na produção concretista. Para isso, houve o embasamento teórico de alguns estudiosos (Octavio Paz, Alfredo Bosi, Philadelpho Menezes, Gonzalo Aguilar etc.) que escrevem sobre esse assunto.

Também houve a tentativa de estabelecer a distinção entre a poesia concreta e a poesia visual. Essa tentativa foi apoiada segundo o ponto de vista do estudioso Philadelpho Menezes, que faz a distinção entre ambas. Em suma, houve uma abordagem sobre essa temática, que é extremamente vasta e passível de estudos, pois se trata de um campo de exploração muito rico e interessante.

A presente monografia deteve-se em analisar a imagem poética. Para isso, houve um recorte de três poesias concretas de Augusto de Campos em décadas distintas (“*Pluvial*” - 1959 – apogeu do movimento Concretista, “*Todos os sons*” – 1979 – poesia concreta, não pertencente à época áurea do movimento, e “*Morituro*” – 1994 – poesia permeada por traços concretistas). A escolha do poeta ocorreu em virtude de seu pioneirismo, juntamente com seu irmão Haroldo de Campos e seu amigo Décio Pignatari, no Concretismo, como movimento literário. Ademais, Augusto de Campos é um grande produtor de poesias concretas e as desenvolve com muita peculiaridade. Logo, iniciar um estudo sobre a produção poética desse poeta é um universo rico, inexaurível e, certamente, o primeiro passo para uma longa caminhada em busca de explorações e descobertas no campo poético e no universo imagético.

## Referências

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada**. São Paulo: Edusp, 2005.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1993.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989, 3.<sup>a</sup> edição.

CAMPOS, Augusto. **Viva vaia: Poesia 1949-1979**. São Paulo: Ateliê editorial, 2000, p. 106

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

CAMPOS, Augusto. **Poesia Concreta: Um manifesto**, revista ad-arquitetura, São Paulo, nº20, nov./dez. 1956. Disponível em: [http://www2.uol.com.br/augustodecampos/12\\_03.htm](http://www2.uol.com.br/augustodecampos/12_03.htm), acessado em 08/08/11.

CAMPOS, Augusto. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994

CAPPARELLI, Sergio; GRUSZYNSKI, Ana Claudia. **Poesia Visual**: São Paulo, Global, 2002, 3.<sup>o</sup> edição

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva. 22 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

Disponível em: [http://www.infopedia.pt/\\$anton-von-webern](http://www.infopedia.pt/$anton-von-webern), acessado em 11 de maio de 2011.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de Leitura: Poesia Concreta e Visual**. São Paulo: Ática, 1998.

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

MIRANDA, F. de Sá de. **Obras Completas**. Lisboa: Sá da Costa, 1937, v.1.

PAZ, Otavio. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Julio Castañon. **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2004.