

# UCLA

## Mester

### Title

*poetamenos: Campo(s) de expressão em cores*

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/00q958f1>

### Journal

Mester, 14(1)

### Author

Williams, Bruce

### Publication Date

1986

### DOI

10.5070/M3141013713

### Copyright Information

Copyright 1986 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

## poetamenos: Campo(s) de expressão em cores

A publicação pelo grupo Noigandres de São Paulo das obras teóricas e poéticas da poesia concreta chamou nos anos cinquenta a atenção do mundo para a vanguarda brasileira. Tomando consciência dos alcances estéticos europeus e norte-americanos, a literatura brasileira da época incorporou os processos literários utilizados mundialmente no seu próprio produto, o qual, em torno, constituiu a realização de uma literatura de exportação tal como sonhada pelos antropofagistas. Tradicionalmente, o ímpeto da literatura de vanguarda no Brasil tem sido intensamente absorvido e reestruturado, provocando um processo transformador contínuo, de sorte que muitos dos conceitos explicitamente desenvolvidos e sistematizados na poesia concreta e nos novos alcances da prosa dos anos cinquenta já tinham sido prenunciados pela primeira geração do Modernismo. Na minimização e fragmentação presente na poesia de Oswald de Andrade bem como na estrutura "rapsódica" de *Macunaíma* de Mário de Andrade, o leitor encontra evidência de processos desenvolvidos mais tarde pelos cincretistas e por João Guimarães Rosa. Especificamente no domínio da poesia, as obras do grupo Noigandres, bem como as de várias vanguardas norte-americanas e continentais, procuram transcender os limites de gênero e enriquecer a poesia com elementos de música e arte gráfica. Isto se evidencia na incorporação por Augusto de Campos do processo de *Klangfarbenmelodie* de Webern em *poetamenos* e na criação pelo mesmo autor juntamente com Júlio Plaza duma série de poemas-objetos. Porém, ao vacilar constantemente entre um hermetismo às vezes incompreensível e um impacto imediato, a poesia concreta não consegue sempre realizar no papel o que se propõe na teoria. Presa às vezes nas suas obras mais acessíveis a uma simplicidade freqüentemente prosaica, ela torna-se em outros casos num verdadeiro jogo de quebra-cabeça, sem nenhuma solução evidente. No entanto, apesar destas duas extremidades, não se pode negar que este tipo de poesia constitua uma alta potencialidade criadora na sua reinterpretação tanto da estrutura do poema quanto da relação poema/leitor/mundo.

Entre as manifestações poéticas dos vários proponentes da poesia concreta destacam-se um grande número de diferenças evidentes a partir duma primeira aproximação aos textos. Haroldo de Campos trabalha microscopicamente dentro dos confins da própria palavra, enquanto Décio Pignatari experimenta com a semiologia e com a relação entre a poesia e a expressão gráfica. Augusto de Campos, que encontra um

caminho intermediário entre as duas extremidades, procura alternativas ao livro como veículo de expressão. Assim, enquanto as obras de Haroldo de Campos e Décio Pignatari permitem a publicação de recolhos, as de Augusto de Campos, pela sua própria forma, resistem a qualquer tipo de antologia. Elas ficam, por esta mesma razão, muito mais negligenciadas pela crítica literária.

A obra de Augusto de Campos em si não é uma entidade homogênea. Com respeito aos seus poemas em cores, destacam-se dois tipos fundamentais: uma série de poemas "coloridos" baseados nos avanços de vanguarda da música, criados entre 1953 e 1973, e uma segunda série de poemas-objetos tridimensionais confeccionados com o artista gráfico Júlio Plaza, os quais funcionam tanto à base de um processo tridimensional de justaposição silábica e morfológica ou à base de um processo de impressão em côr num espaço plano. Porém, neste segundo caso, a mistura de vários processos faz estes poemas diferirem-se do primeiro tipo simplesmente multicromático. Assim, o estudo de ambos os gêneros em conjunto torna-se muito difícil. É o nosso propósito aqui deixar de lado os objetos tridimensionais e analisar temática e estruturalmente a seleção de poemas em *poetamenos*, uma obra multicromática impressa num espaço estritamente plano.

Publicada numa pasta branca com letras azuis e vermelhas, esta coleção nos oferece uma alternativa agradável à forma tradicional do livro, contendo primeiramente uma apresentação da teoria utilizada, com tradução inglesa por Jon M. Tolman, seguida de seis poemas em cores, cada um ocupando uma folha de cartolina solta.

A partir do próprio título, que constitui, de fato, o *Leitmotiv* de um dos poemas, Augusto de Campos já inicia o seu processo de palavras compostas. *poetamenos*, junção das palavras "poeta" e "menos", sugere talvez a natureza mínima, sem retórica da linguagem poética da obra. Também, presente nesta palavra está o conceito de "ameno", conceito que antecipa o aspecto suave de algumas das obras. No índice, vê-se que todos os poemas levam títulos: "poetamenos", "paraíso pudendo", "lygia fingers", "nossos dias com cimento", "eis os amantes", e "dias, dias, dias". O uso exclusivo de letras minúsculas nos títulos já indica uma mudança de tradição. Da mesma forma, em contraste com muitos livros de poesia que contém uma unidade temática, nesta obra aparecem as seguintes três constantes, não necessariamente relacionadas: "poetamenos" indica a presença de uma atitude metapoética; "lygia fingers", "eis os amantes", e "paraíso pudendo" levam uma conotação altamente erótica; e os dois poemas "nossos dias com cimento" e "dias, dias, dias" tratam obviamente do problema do tempo que passa ou da monotonia. Na presente análise, os poemas serão abordados na ordem assinalada no

índice. Porém, é preciso lembrar que o uso de folhas soltas, sem numeração nenhuma, implica a existência de ordens alternadas.

Na folha em que Augusto de Campos explica a sua teoria, encontramos um resumo breve do conceito da *Klangfarbenmelodie* (melodiadetimbres):

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro, mudando constantemente sua cor:<sup>1</sup>

Em seguida, ele menciona os instrumentos que se propõe a utilizar:

instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/um tema gráfico-fonético ou "ideográfico"

Mais adiante, demonstraremos que, embora a grande maioria dos poemas sejam construídos à base do morfema, muitas vezes a deslocção da melodia ocorre precisamente ao nível da frase ou até da sílaba ou letra. Assim, Augusto de Campos atinge um contraponto altamente relacionado aos novos alcances da música que ele emula. É preciso mencionar também que a aproximação de Augusto de Campos à teoria de Webern não se limita à *Klangfarbenmelodie*. As experiências de Webern no campo do ritmo e da tonalidade se refletem igualmente na fragmentação e na sonoridade dos poemas.

Ao continuar a sua explicação, o poeta apresenta a representação gráfica em cores como sendo uma aproximação muito mais exata à realidade do que o poema monocromático:

a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em certos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática.

mas luminosos, ou filmeletras, quem os tivera!

Apesar da visualidade exagerada dos poemas, Augusto de Campos não esquece a sua sonoridade. Consciente do efeito dos vários instrumentos utilizados por Webern no deslocamento da linha melódica, ele prevê uma leitura oral, com vozes humanas representando cada cor da obra gráfica:

reverberação: leitura oral — vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na *klangfarbenmelodie* de WEBERN.

Em 1975, Augusto de Campos chegou a realizar a gravação do poema “dias, dias, dias” junto com Caetano Veloso, utilizando este mesmo processo. O disquinho que resultou se inclui na obra *A Caixa Preta* (de Campos e Júlio Plaza), uma continuação de experimentos com base nos princípios de poema-objeto e de visualidade. Porém, nas discussões do autor, não se torna muito evidente o que significa “aproximadamente.” Parece que Augusto de Campos tenta escapar a culpabilidade de uma obra realizada apenas parcialmente, ao dizer que as vozes e cores só transmitem uma idéia geral do que ele quer exprimir.

Ao olharmos os seis poemas incluídos nesta coleção, percebemos algumas características gerais. Nenhuma obra é figurativa ou representativa. Da mesma forma, existe pouca correspondência imediatamente evidente entre as cores utilizadas e as idéias expressas nos poemas. A escolha de cores parece ser, em muitos casos, totalmente ao acaso. Em “poetamenos” e “eis os amantes”, vemos cores complementárias (amarelo/roxo, azul/cor de laranja). Nos demais poemas, por outro lado, existe uma mistura de quatro ou cinco cores, que não corresponde imediatamente a nenhum aspecto temático.

Ao abordar o primeiro poema “poetamenos” (a coleção não oferece nenhuma indicação com respeito a possíveis relações entre a data de composição e a ordenação na obra), o leitor encontra uma série, de catorze versos que formam uma linha vertical impressa em roxo e amarelo. Os versos são confeccionados de palavras e morfemas juntos ou separados que oferecem uma série de sugestões em vez de uma única interpretação. Ao começar com as palavras em roxo

por  
suposto:  
'scanto  
eu

O poeta “(e)scanta” a sua obra ao mar. A presença do morfema “es” (‘s) junto ao verbo “cantar” sugere a idéia de uma obra que sai de dentro do poeta para o mundo. É possível que “suposto” leve o significado metafísico, “aquilo que subsiste por si: substância”,<sup>2</sup> definição que dá ênfase a um dos propósitos fundamentais da poesia concreta. A fragmentação das palavras que descrevem a obra poética e o deslocamento de palavras compostas entre as duas vozes (cores) dão ênfase à característica rompida, tátil e dura da mesma. As imagens, igualmente, sugerem a ruptura e falta de conexão:

rochaedo<sup>3</sup>  
meu  
rupestro  
cactus

ab  
rupt  
ao mar: us  
somos  
um unis  
sono  
poetamenos

O poeta e a sua obra, o "us" lírico, são "um unis(sono)." Porém, apesar das sugestões bastante claras oferecidas pelos versos anteriores, a palavra "poetamenos" que dá título tanto ao poema quanto à coleção inteira é altamente hermética. É provável que trate simplesmente da problemática de minimização e fragmentação presente no poema. Porém, a identificação do poeta com a sua própria obra parece negar a procura da objetividade desejada pelos concretistas. Assim, este poema constitui uma das obras mais inacessíveis deste gênero de poesia.

Por outro lado, a interpretação do segundo poema "paraíso podendo", apesar de vários elementos que parecem alheios ao poema, é muito mais imediata. À primeira vista, é interessante notar que o deslocamento presente entre as várias cores da linha poética não corresponde de nenhuma maneira aos dois participantes na união sexual. As primeiras três palavras:

no  
entrei ah

parecem representar tanto os protestos da mulher quanto a vitória do homem. Segue-se descrição sugestiva do ato sexual:

inpubis figueiral  
jardim figueiredo  
braços

Logo a dureza do sexo suspenso do homem é exemplificada pelas palavras que anunciam a "petrificação" do "eu".

suspenso  
petr'eu mim  
exempl'eu fêmoras a ella

Com respeito ao lado feminino, o prolongamento da palavra "ella" sugere um longo grito de prazer. Da mesma forma, a justaposição (separada por silêncio) dos elementos "sus" e "pênis" reforça a idéia do ato ardente (flagrante), continuado "ad nauseum".

sus           pênis  
                   flagrante  
 ad nauseum  
                                   espal(s)mas   jardim  
 caem joelhos de bonança  
  
 penso  
 paraíso   pudendo

Assim, o sexo masculino se acalma (de-bonança) após ter desfrutado do “paraíso do sexo”, do “figueiral” feminino. A criação de um gerúndio do substantivo “pudor” (pudendo) junta ao poema erótico um elemento irônico que lembra o grito de protesto no início. Embora o poema sugira uma comunicação não discursiva—a justaposição de palavras lembra muito o verso harmônico de Mário de Andrade em *Paulicéia Desvairada*—quase todos os elementos aí presentes são compreensíveis. No entanto, a presença do “(s)” dentro da palavra-cabide “espal(s)mas” parece levar o elemento altamente hermético tão necessário nas obras de Campos.

Em “paraíso pudendo”, os elementos principais são, pela maior parte, a palavra e o morfema. No entanto, na obra “lygia fingers” existe uma fragmentação ainda mais pronunciada. O poema começa a funcionar à base de letras e fonemas. Nesta obra, muito mais ênfase é dada à sonoridade. O poema deve ser lido e ouvido ao mesmo tempo.

Aqui, encontra-se uma certa correspondência entre as constantes do poema e a realização cromática. O elemento “ly”, parte de “lygia”, “lynx”, “felyna”, “only”, “lonely”, é apresentado constantemente pela cor vermelha. Da mesma forma, o elemento “só” (que representa solidão) aparece sempre em azul. É possível que o vermelho tenha uma conotação de sensualidade enquanto o azul retrate um estado de paz, de tranquilidade (ou talvez da expressão inglesa “to have the blues”). Estruturalmente, há palavras portuguesas, italianas, espanholas, e inglesas, algumas identificadas na base da grafia, outras na da sonoridade ou mesmo na base de uma combinação dos dois recursos.

“lygia fingers” apresenta a mulher à base da velha metáfora felina. Ela brinca: é misteriosa, enganadora (finge). Apesar das aparências falsas, Lygia é, de fato, muito mais lynx do que secretária:

lygia	finge
rs	ser
	digital
	dedat illa(grypho)
lynx lynx	assim

Assim, dentro do enigma (grifo) da datilógrafa, existem as grifas felinas.

O resto do poema não é tão rapidamente acessível, apesar de notarmos várias manifestações que sugerem o feminino. Lygia é mãe felina, "figlia", e "sorella".<sup>5</sup> O uso de palavras italianas não parece fornecer um significado especial além do significado da palavra portuguesa. Porém, "só" dentro de "sorella" e a sonoridade da língua explicam o sucesso dessa escolha.

mãe felyna com ly  
 figlia me felix sim na nx  
 seja: quando so lange so  
 ly  
 gia la sera sorella  
 so only lonely tt—  
 l

Da mesma forma, o conceito feminino está ligado no poema a uma série de imagens de isolamento, de distância. A repetição da palavra "ilha" dentro dos agrupamentos "dedat illa (grypho)" e "f(iglia)" ilustra este tema. Também, o uso do nome próprio "Solange" que aparece quando ouve-se as palavras "so longe" reforça a carga semântica de "soly" (solely), "only", e "lonely". No fim do poema, o l isolado retrata graficamente este mesmo estado.

Assim, para entender "lygia fingers", é preciso poder distinguir oralmente uma longa série de múltiplos sentidos em quatro línguas e perceber a fragmentação gráfica que retoma os mesmos temas. Porém, apesar das movas direções presentes nestes poemas, a leitura é altamente tradicional. Em contraste com outras obras ("eis os amantes"), "lygia fingers" lê-se unicamente verso por verso. Qualquer leitura cor-por-cor não é possível.

Embora trate de uma problemática totalmente diferente, o poema "nossos dias com cimento" mantém várias características de "lygia fingers". Como no poema anterior, tem pouquíssima correspondência entre a cor utilizada e a palavra representada. Da mesma forma, a leitura ainda é pela maior parte de verso em verso. Em algumas ocasiões, no entanto, há duas leituras possíveis, a leitura sucessiva e a de uma dada linha cromática. Lendo da esquerda para a direita, temos:

mendigos são os que sentam dois nos bancos da praça ao  
 vento tão ventre segurando tant o as mãos

Por outro lado, seguindo a linha vermelha, Augusto de Campos nos apresenta a idéia de "tant o s passos" que dá ao poema um aspecto de continuação, ou melhor, do prolongamento de uma vida de sofrimento e pobreza. As imagens do poema são altamente urbanas. O poema tem referências a "cimento", "bancos da praça", etc.



De novo, o poema sugere mais do que diz, em contraste com os planos originais da poesia concreta descritos em *Teoria da Poesia Concreta*,<sup>4</sup> a bíblia do grupo Noigandres. Cheia de erudições (“conchiglia”, uma palavra italiana que significa “concha”, e palavras latinas), o poema não retrata a situação do homem moderno da maneira mais direta possível. Apesar destas falhas, muitas imagens são evocativas e levam grande impacto. A vida é interpretada em termos frios, como uma série de incidentes que cabem dentro de um sistema:

nossos dias com cimento  
conchiglia  
e o menoscabo em cubos  
menos cubos como dias

Os homens aparecem como mendigos, tristes e isolados:

men digos ao cabo frio  
ao  
fim  
do triste

Altamente fragmentado, o fim do poema, que oferece palavras e morfemas soltos, sem conexão imediata, representa mais uma vez a confusão e desordem geral da sociedade moderna:

E em boa noite e até per amanhã  
teatét e afã  
bem guntam fim?

Assim, embora “nossos dias com cimento” não ofereça ao leitor uma única interpretação imediatamente percebida como muitos poemas deste grupo, ele constitui de fato uma obra levencente, uma das maiores finalidades da poesia concreta.

Em “eis os amantes”, Augusto de Campos chega a dominar melhor os recursos e possibilidades oferecidos por este tipo de poesia. Da mesma forma, o poema possui mais relação com a teoria original da poesia concreta. O impacto é imediato; o poema leva o leitor a uma só conclusão. Como em “paraíso podendo”, nós temos de novo uma representação poético-gráfica do ato sexual. Porém, aqui as imagens são muitíssimo mais claras, deixando o leitor com um mínimo de confusão.

A possibilidade de leituras múltiplas sugeridas em “nossos dias com cimento” reaparece aqui de uma maneira mais desenvolvida. Lendo o poema de uma forma tradicional, o leitor encontra:

eis os amantes sem parentes, senão os corpos

Por outro lado, a justaposição das palavras em azul "amantes" e "parentes" assinala o resultado do encontro sexual, a função dual do casal. Da mesma forma, a coluna laranja que funciona como eixo do poema,

eis  
os  
sem  
senão  
os corpos

sugere o abandono sexual.

O uso da palavra composta "irmãum" reforça a idéia da união dos dois sexos. Ao juntarmos a palavra "um" a "irmã", criamos "irmão", o equivalente masculino. Embora esta seção do poema fique pela maior parte ambígua devido a várias leituras possíveis.

em cima eu, baix ela  
irmã geme em cima

a idéia do ato sexual não se perde nunca de vista. Da mesma forma, a palavra inventada "ecoraçambos", reforça a imagem da união amorosa e física dos dois amantes. Esta palavra se basea no vocábulo "escorçar", que sugere outra vez o propósito procriador do sexo. Na linha seguinte, vemos mais explicitamente o fruto desta união. Numa só palavra em que estão presentes tanto as sugestões da união quanto as implicações da criação de uma outra vida,

duplamplinfantuno(s)empre

o resultado do "semen(t)emventre" (palavra que indica a bivalência "semen/emente"), torna-se a gravidez:

inhumenoutro)

Porém, apesar deste impacto imediato, há alguns elementos em "eis os amantes" que não são acessíveis. A gráfica do "(s)" não parece ter nenhum significado. Da mesma forma, a justaposição de elementos machos (estêsse e aquelêle) opõe-se a natureza obviamente heterossexual do ato descrito.

De novo é interessante notar que não existe uma correspondência entre as cores escolhidas e a carga semântica das palavras. Tanto o azul quanto o alaranjado representam ambos os elementos macho e fêmeo. A única reflexão do processo de atração é o uso de cores complementárias.



Como já demonstramos, os poemas em *poetamenos*, apesar de serem impressos em diversas cores, evidenciam uma grande variedade com respeito à estrutura e aos recursos poéticos utilizados. "Nossos dias com cimento" tem elementos de ritmo regular e até possui versos que lembram a tradição da redondilha maior (o que sugere a possibilidade de um estudo mais amplo do problema do ritmo em *poetamenos*). Na outra extremidade, em "lygia fingers" e "dias dias dias", destaca-se um processo mais avançado de fragmentação gráfica e morfêmica. Outros recursos usados na coleção incluem a interpenetração de várias vozes, a linguagem telegráfica, e o uso do espaço em branco como estrutura gramatical. Da mesma forma, com respeito ao uso de cor, os poemas são mais variados. Em alguns dos poemas, o uso de cores funciona de uma maneira decorativa, quebrando a monotonia da tipografia tradicional, e em outros, como "lygia fingers", encontra-se uma ligação entre uma dada cor e um som ou sugestão morfêmica. Da mesma forma, em "eis os amantes", o uso de duas cores se opondo reforça a idéia da atração sexual.

O processo de fragmentação do poema em cores usado com um propósito simplesmente decorativo parece estar apenas substanciando o hermetismo tão desejado pela poesia concreta. No entanto, Augusto de Campos conseguiu mostrar em *poetamenos* que a tipografia em cores pode oferecer um campo mais amplo de significações ao poema e sugerir a possibilidade de múltiplas leituras, seguindo uma dada linha cromática ou um determinado espaço gráfico.

Com a manifestação poética global do concretismo, *poetamenos* abre o caminho para uma verdadeira inovação de estrutura poética. A coleção abole as velhas barreiras entre a poesia e as artes plásticas, e continua o rompimento do sistema de "palavra puxa palavra" iniciado pela vanguarda do modernismo. Da mesma forma, *poetamenos* sugere uma riqueza de território novo a ser explorado. Técnicas como linhas múltiplas de leitura sintaxe baseada em cores ou no espaço gráfico aumentam as possibilidades da poesia concreta e levam implicações óbvias para outras formas de poesia e para a prosa.

Bruce Williams  
University of California, Los Angeles

## NOTAS

1. Campos, Augusto de. *poetamenos* (São Paulo: Edições Invenção, 1973). Visto que a coleção não leva paginação, as referências serão incluídas dentro do presente trabalho.
2. *Dicionário Melhoramentos da língua portuguesa* (São Paulo: Melhoramentos, 1977).
3. As palavras ou os morfemas ressaltados são de cores diferentes dos não ressaltados.
4. Campos, Augusto de, Décio Pignatari, Haroldo de Campos. *Teoria da poesia concreta* (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975).