

**POESIA E IDEOGRAMA: UMA LEITURA DO POEMA *EIS OS AMANTES*, DE AUGUSTO DE CAMPOS.**

**POETRY AND IDEOGRAM: A READING OF THE POEM *EIS OS AMANTES*, OF AUGUSTO DE CAMPOS.**

Raíra Costa Maia de Vasconcelos  
Universidade Federal da Paraíba - UPPB  
[rairamaia@hotmail.com](mailto:rairamaia@hotmail.com)

**Resumo:** Os estudos semióticos de extração russa fornecem-nos ferramentas de estudo e conceitos de cultura embasados no princípio segundo o qual a cultura deve ser entendida como uma combinatória de vários sistemas de signos. Como forma de aplicar preceitos da Semiótica da Cultura, nosso trabalho apresenta uma análise do poema “*eis os amantes*”, de Augusto de Campos, por meio de uma perspectiva que aproxima a poesia concreta a um sistema de língua oriental, o ideograma. Assim, o estudo do texto poético está orientado em relação a outros sistemas de signos, possibilitando a abrangência do leque da tradição referenciada na linguagem poética.

**Palavras-chave:** poesia; ideograma; Semiótica da Cultura; augusto de campos.

**Abstract:** The Russian derivation semiotic studies provide study tools and concepts of culture grounded in the principle that culture must be understood as a combinatorial of multiform sign systems. To apply principles of Semiotics of Culture, our paper presents an analysis of the poem “*eisosamantes*”, Augusto de Campos, through a perspective that approaches concrete poetry to the Oriental language system, the ideogram. Then, ours application is oriented in relation to other sign systems, enabling the scope of the tradition in poetic language.

**Keywords:** poetry; ideogram; Semiotics of Culture; Augusto de Campos.

## **Introdução**

De acordo com o prefácio da série *Poetamenos* e com os ideais certificados pelos Manifestos Concretistas, a Poesia Concreta surge como uma nova arte de expressão que expõe modos de compor através de sintaxes, óticas e acústicas surpreendentes. Utilizando as palavras de Augusto de Campos, pode-se afirmar que as sílabas e as palavras são manipuladas como verdadeiros instrumentos para a construção de um tema “gráfico-fonético” ou, melhor dizendo, de um esquema ideogrâmico.<sup>1</sup>

Partindo do próprio pai de uma dos poetas concretos, conseguimos perceber que a busca era sempre por um plano descritivo que traduzisse para os novos tempos – e para os novos meios – os princípios pregados e consolidados, por exemplo, pela tradição de 45, notadamente marcada por uma poética “bem comportada”, manifestada

---

<sup>1</sup>Referência ao prefácio do *Poetamenos*.

através de linguagem lógica e discursiva. Poetas como Ezra Pound e Mallarmé, por mais distantes que possam parecer, em virtude, especialmente, da escolha lexical de suas composições, logo se aproximam no que diz respeito à opção estrutural de suas poesias. Ambos os autores – componentes do arcabouço literário concretista – apresentavam métodos de composição quase complementares. Em *Un Coup de Dés*, Mallarmé radicaliza a sua lógica organizacional prismográfica, isto é, da espacialização sintática, distribuindo as palavras na página do poema de acordo com as “subdivisões prismáticas das ideias”. O francês busca “inspiração” nas técnicas de espacialidade da imprensa jornalística, encarando como uma espécie de poema popular moderno<sup>2</sup>. Já Pound, tendo o francês como seu imediato antecessor, produz o seu *The Cantos* através de um léxico organizado em essências e medulas, o qual apontava para a técnica do ideograma, agora empregado como método de criação poética. A estrutura destes poemas abre possibilidades de leituras diversas, na vertical, na horizontal, através de blocos, partes de blocos isolados ou integrados à totalidade do poema. Os jovens poetas concretos, então, selecionaram um conjunto de textos sobre os quais poderiam apoiar-se segundo critérios de vanguardismo artístico.

### **1. Poesia e diálogo cultural**

De acordo com os semioticistas da cultura, como a brasileira Irene Machado, torna-se problemático tentar captar o caráter semiótico de uma determinada cultura senão a partir das esferas que a compõem, cada uma com uma combinação que lhe é particular, mas que, contudo, estão em constante interação, combinando sistemas de signos diversos. Desta maneira, o estudo das linguagens culturais, como a literatura, o teatro, a música, o folclore, a pintura, por exemplo, está orientado pela codificação de um sistema em relação a outros sistemas, já que uma codificação não pode ocorrer alheia aos demais códigos. Através desta visão, temos a possibilidade de refletir sobre uma esfera de signos inserida em um contexto de ampla tradição, sob o mecanismo fundamental da semiótica da cultura, a tradução da tradição.

Lótman afirma que a tradição ao ser traduzida faz com que o sistema novo esteja sempre vinculado àquela herança cultural e seja também tributário a sistemas anteriores que foram recodificados. De acordo com o russo, o texto cultural é um todo delimitado, sendo possível, através desta delimitação, o reconhecimento dos níveis de materiais

---

<sup>2</sup> Como aponta Haroldo de Campos, em *A arte no horizonte do provável* (1977), o poeta brasileiro, Sousândrade, alguns anos após Mallarmé, também irá voltar-se para os fragmentos dos jornais como método de construção poética.

apresentados e dos traços distintivos destes. Contudo, Lótman afirma que, de fato, fronteiras, limites separam identidades, mas também conectam e criam tais identidades através do diálogo e da justaposição com o dessemelhante, isto é, através do mecanismo da tradução.

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

Através desta noção de multivocalidade como elemento essencial do texto (aspecto mais característico da Semiótica da Cultura), podemos recorrer aqui ao repertório formulado por Augusto de Campos (e pelo grupo *Noigandres*, de modo geral). Entre os poemas da série *Poetamemos, eis os amantes* pode ser visto como o poema que apresenta uma maior ênfase entre temática e estrutura, aproximando-se do conceito de fanopeia, proposto por Ezra Pound, quando há o realce nas imagens do poema, isto é, quando o texto poético proporciona-nos uma maior visualização de suas imagens, em relação aos demais elementos composicionais da poesia. Em *dias diasdias*, outro poema da série, por exemplo, a disposição das palavras no branco da página formula um texto hermético, em que o leitor deve estabelecer centros provisórios para a leitura e compreensão, mas que apresenta um forte apelo musical. Em *eis os amantes*, temos elementos que corporificam o assunto; a organização das sílabas e das palavras proporciona um fio condutor da leitura, que pode ser visto como um motivo norteador para a sua apreensão.

### **1.1 *eis os amantes***

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

*eis os amantes*, 1953.

De forma semelhante ao *Um Coupe de Dés*, de Mallarmé, a imagem apresentada pelo poema, e que está sob o método ideogrâmico, é a de constelação, porém, não com uma ideia de ilustração, mas sim de uma dimensão espacial entre a página e as palavras. Assistimos aqui a um tratamento da página enquanto espaço e vínculo, como forma e sentido. Sublinhamos ainda que esta experiência é distinta daquela almejada por Apollinaire e os seus caligramas. Em Apollinaire, as palavras são deslocadas em uma forma visual, porém estão dispostas na tentativa de formar a figura sobre a qual o poema se dedica<sup>3</sup>, não se tratando, porém, da materialidade do signo, mas da palavra que remete às coisas, não da palavra-coisa, mas sim, da imposição do referente sobre o signo. Através destas referências, é possível compreender o discurso de Santaella e Nöth (2011) a respeito da descoberta, pelo Ocidente, da escritura e poética oriental:

Quando o Ocidente se pôs em estado de alerta para a dimensão plástica da linguagem escrita, forma os horizontes da música das formas que essa dimensão descortinou para a poesia. Separadas,

<sup>3</sup> Se o poema fala sobre um cálice, por exemplo, a estrutura do poema será semelhante à imagem de um cálice.

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

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

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

amoroso é agora descrito não como sinônimo de tristezas, pesares, como no poema anterior e conforme retratam os demais poemas da série, mas sim, de prazer e gozo deste amor.

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

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

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

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

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

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

Alguns termos corroboram os sentidos amorosos e de atração afetiva e física que o texto pode assumir, como *geme em cima eu baix(o) ela*; e *ecocoraçambos*, as quais representam a agitação dos corpos e o próprio ato sexual, e também toda sentimentalidade presente na relação, como podemos perceber pela referência ao eco dos corações de ambos os amantes: *eco coraç(am)bos*<sup>4</sup>. Há ainda um trecho que salta à vista: *dupla amplifantuno(s)empre*. Além de sua extensão e “linearidade”, o fragmento chama a atenção pela presença de inúmeros radicais. Entendendo, inicialmente, o trecho acima como o elemento que melhor expressa a união física do casal – em virtude do grande número de associações e ligações entre as palavras – depreendemos, além deste fato, que esta diversidade dos antepositivos expostos nos auxiliam em uma melhor visualização ou caracterização da relação entre os amantes. Sendo assim, os radicais *dupla*, *ampli* e *uno* reforçam a situação de adjacência, combinação e contato da dupla, tornando-se, através desta junção, apenas um elemento, uma pessoa, um sentimento. Tal conotação é vista ainda como uma forma de ampliar, engrandecer, isto é, de tornar mais completa a relação, pois, como expressa o pensamento *gestáltico*, o todo corresponde a algo além do que a mera soma das partes. Já que, conforme a estética do ideograma, não teremos um produto final através da junção dos trechos, mas sim alguma relação fundamental entre eles, no nosso caso, entre as cores azul e laranja. O fragmento *(s)empre*, ao fim do trecho, por sua vez, vem corroborar a promessa de eternidade da ligação entre os amantes

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

Após o ponto máximo e o ápice, se assim podemos inferir, do poema, acompanham-se quatro fragmentos que evidenciam o elo entre os amantes, contudo, o

---

<sup>4</sup> Divisão nossa.



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

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

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

BARBOSA, Pedro. A renovação do experimentalismo literário na literatura gerada por computador. In: *Revista da UFP*, 1998, v. 2, n.º. 2, pp. 181-188.

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

\_\_\_\_\_. *Viva Vaia: poesia 1949-1979*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

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

\_\_\_\_\_. (Org). *Ideograma; lógica, poesia, linguagem*. Trad. Eloisa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_. (org.) *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

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

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

\_\_\_\_\_. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

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