



DIALÉTICA CONCRETISTA NO POEMA “CORÇÃO CABEÇA”

CONCRETE DIALECTIC IN THE POEM “CORÇÃO CABEÇA”

Thiago Moreira Correa¹
USP – Universidade de São Paulo

RESUMO: O trabalho analisa o poema de Augusto de Campos e ao mostrar suas relações missivas (ZILBERBERG, 2006) é apontada, pela temática desenvolvida no poema, uma dialética mítica (GREIMAS, 1975), na qual se expõe um lugar comum da literatura e filosofia ocidental: **razão vs. sentimento**; como também uma dialética metalinguística, que incide sobre os valores da vanguarda concretista dos anos 50. Apesar de o poema ser publicado após o fim do concretismo, nota-se a preocupação com os valores instaurados pelo grupo *Noigandres*; pois o texto mantém a discussão sobre construção e subjetividade na poesia. Esse conteúdo encontra no plano da expressão uma correspondência em categorias cromáticas e topológicas (FLOCH, 1985) corroborando para a significação do poema visual. Tal análise é o início de um trabalho maior sobre a poesia de Augusto de Campos, no qual a semiótica é um instrumento para se desenvolver uma crítica mais concreta sobre essa vanguarda brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Concreta; semiótica; Augusto de Campos; metalinguagem.

ABSTRACT: The paper analyzes the poem by Augusto de Campos and by identifying their missive relationships (ZILBERBERG, 2006) it is pointed out, by the theme developed in the poem, a mythical dialectic (GREIMAS, 1975), which sets out a *commonplace* of literature and Western philosophy: **sense vs. sensibility**, as well as a metalinguistic dialectics, which focuses on the values of the concretist vanguard. Although the poem was published after the end of the literary movement, there is concern about the values brought by *Noigandres*, because the text keeps the discussion on construction and subjectivity in poetry. This content is manifested in the expression plan by the topological and chromatic categories (FLOCH, 1985) corroborating the significance of the visual poem. Such analysis is the beginning of a larger work on the poetry of Augusto de Campos, in which semiotics is an instrument to develop a more concrete theory on this Brazilian vanguard.

KEYWORDS: Concrete Poetry; semiotic; Augusto de Campos; metalanguage.

¹ Formado em letras (português/alemão) em 2008 pela FFLCH/USP. Ingressa em 2010 o mestrado em semiótica pela USP.

A primeira publicação de “Coração Cabeça” (1980) foi em *Expoemas* (1980-1985), serigrafias de poemas realizadas em parceria com Omar Guedes, as quais possuíam um tamanho tal (40 x 36 cm) que podiam ser penduradas como quadros. Essa série de poemas visuais emprega a teoria das cores, como a de Josef Albers (1975); entretanto as cores tinham a função de se relacionarem com o conteúdo das palavras do poema, não produzir uma obra puramente pictural. O poema em questão tinha uma peculiaridade: utilizava as duas faces do “quadro”; então, ele não poderia ser pendurado em uma parede, e sim exposto como uma escultura para que o enunciatório visse a frente e o verso do poema.

As serigrafias foram publicadas no livro *Despoesia* (1994) no qual o poema “Coração Cabeça” aparece dividido pelo centro do livro, ou seja, uma frase na página esquerda e a outra na direita (Figuras 1 e 2).

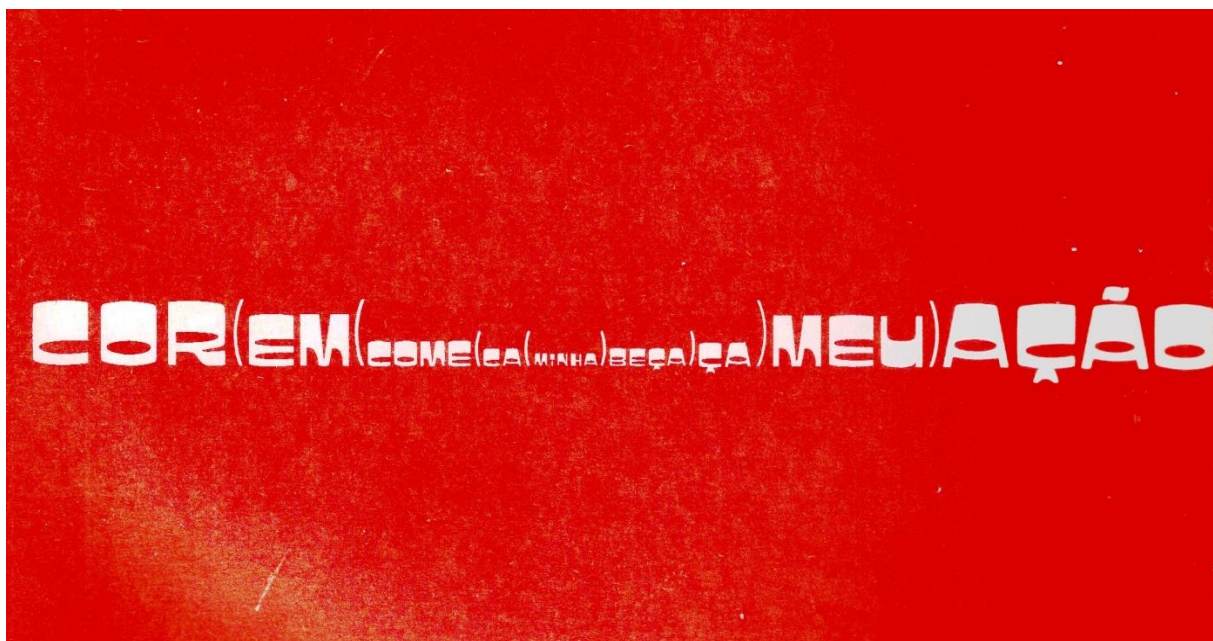


Figura 1. Poema Coração.



Figura 2. Poema Cabeça.

Para a análise do poema “Coração Cabeça” (CAMPOS, 1994, p. 14-15), será empregada a versão de *Despoesia*.

Pelo modo que aparece no livro, é proposta uma leitura da esquerda para direita, ou seja, primeiro o poema “Coração”, em seguida, o “Cabeça”:

Coração:

“minha cabeça começa em meu coração”
cor (em (come (ca (minha) beça) ça) meu) ação

Cabeça:

“meu coração não cabe em minha cabeça”
cabe (em (não (cor (meu) ação) cabe) minha) ça

PIETROFORTE (2008, p. 94).

Pela sintaxe, no nível discursivo do texto, há o modo enunciativo da enunciação, pois se instala o **eu** do discurso por meio dos pronomes possessivos **meu** (coração) e **minha** (cabeça); o tempo verbal é caracterizado pelo presente do indicativo, o momento do acontecimento é concomitante ao momento de referência presente; podemos dizer que há uma concomitância da concomitância no texto. O tempo que o enunciador instala, através das duas declarações do poema, é o presente omnitemporal utilizado em máximas e provérbios para enunciar verdades eternas. Essa imutabilidade temporal causada pelo presente gnômico não se refere à imutabilidade dos órgãos, mas ao inter-relacionamento que se estabelece entre as duas figuras do poema.

Pela semântica discursiva, por meio das duas declarações feitas pelo enunciador, há uma relação da figura de cada sentença com características humanas: o coração seria uma metáfora para os **sentimentos** e a cabeça, para a **razão**.

No Dicionário Houaiss (2001), podemos verificar a isotopia mítica tão comum às duas figuras. No verbete coração, lemos em uma das acepções: “a parte mais íntima de um

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

ser; o berço dos sentimentos, das emoções, do afeto, do ânimo, da coragem etc.” No verbete cabeça: “centro do intelecto, da memória, da compreensão e do controle emocional; inteligência, juízo.”

Tal comparação é bastante comum na cultura ocidental; mitificam-se esses dois órgãos em características humanas. Então, cada figura do poema representa valores relativos à razão e aos sentimentos. As relações estabelecidas no texto entre essas figuras podem ser explicadas em termos missivos.

O poema começa no espaço do “Coração” com a sentença declarativa: “minha cabeça começa em meu coração”; em termos missivos, o poema está em emissividade, pois o verbo **começar** cria um andamento acelerado e expande o espaço, que é figurativizado pelo elemento englobante do coração com relação à cabeça. A cabeça ultrapassa seu “território”, insere-se e inicia-se em outro “território”, fazendo com que haja a abertura do espaço.

Porém, no poema “Cabeça”, há remissividade: “meu coração não cabe em minha cabeça”. Com a negação do verbo *caber*, o tempo sofre uma parada, uma espera; o coração não consegue se inserir no “território” da cabeça; ao mesmo tempo, isso condiciona o fechamento do espaço.

A relação subjetal no poema se dá entre sujeito/destinador no fazer emissivo e sujeito/antissujeito no fazer remissivo. O coração figurativiza um actante narrativo, e a cabeça, outro, porém, em cada sentença, eles alternam seu papel narrativo no poema.

Na parte do coração, o sujeito narrativo é a cabeça, e o coração é o destinador que contribui para a iniciação do fazer emissivo da cabeça. Na parte da cabeça, o coração é o sujeito narrativo, e a cabeça é o antissujeito que impede a ação do coração, instituindo o fazer remissivo.

Logo as duas figuras (coração e cabeça) passam pelo mesmo processo missivo, porém alternam-se ora como sujeito narrativo, ora como destinador ou antissujeito.

O sujeito narrativo busca um objeto euforizado, e o destinador coloca-se a promover esse encontro (fazer emissivo), mas o antissujeito impede a continuidade do sujeito em busca do objeto, estabelecendo uma parada (fazer remissivo).

O objeto de valor euforizado seria **difusão**, e o objeto de valor disforizado seria **concentração**; essa articulação **difusão versus concentração** caracteriza a operação pautada pelos actantes narrativos. No primeiro poema (coração), há uma **expansão** do sujeito narrativo **cabeça** em direção à **difusão**; o destinador **coração** promove essa expansão, estabelecendo a emissividade. Em termos tensivos, há uma **parada da parada** em direção à **continuação da continuação**. É importante salientar que a figura do coração desempenha o papel actancial do destinador, mas também o espaço no qual o sujeito desempenha sua *performance*; é no espaço do coração que a cabeça desempenha sua expansão.

Já no segundo poema (cabeça), o sujeito figurativizado pelo **coração** teria como objeto a **difusão**; no entanto, ocorre uma **limitação** rumo à **concentração** promovida pelo antissujeito **cabeça**; condiciona-se a remissividade, pois é estabelecida uma interrupção no movimento do coração. Em termos tensivos, há uma **parada da continuação** em direção à **continuação da parada**. De forma inversa ao poema anterior, a cabeça assume o papel actancial do antissujeito, mas, igualmente a ele, representa o espaço, cuja narrativa do coração se desenvolve.

Sinteticamente, pode-se representar esquematicamente o processo missivo da seguinte forma:

Esquema 1

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

Fazer emissivo	<i>versus</i>	Fazer remissivo
Parte do coração “minha cabeça começa em meu coração” Sujeito “cabeça” Destinador: coração (emissividade) Objeto: /difusão para o construtivo/		Parte da cabeça “meu coração não cabe em minha cabeça” Sujeito “coração” Antissujeito: cabeça (remissividade) Objeto: / difusão para o expressivo/

Os valores utilizados **concentração** *versus* **difusão**, podem ser relacionados aos valores de **triagem** e **mistura** expostos por C. Zilberberg (2001); portanto, o poema “coração”, metáfora para os sentimentos, contém a preservação dos valores de mistura, enquanto, no poema cabeça, representante da razão, eles são negados pelos valores de triagem.

Temática metalinguística

Proposta essa leitura mítica das figuras discursivas que, no fazer missivo, buscam o objeto **difusão**, emerge imediatamente outra questão a respeito desse poema, pois, ao compreender que, após o Concretismo “ortodoxo” – diga-se “ortodoxo” segundo AGUILAR (2005, p. 190-191) –, os valores cristalizados por ele se tornam um destinador da poesia de Augusto de Campos: as figuras coração e cabeça assumem um papel metalinguístico.

Então, é possível relacionar o coração à expressão subjetiva dos sentimentos na produção poética, cujo valor os poetas paulistanos foram contra. Em contrapartida, a construção poética (razão) é valorizada por eles, o poema essencialmente construtivo, objeto autônomo da expressividade, tem como figura a cabeça. Em *Teoria da poesia concreta* (CAMPOS A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006) tais valores da produção poética são considerados:

O lirismo anônimo e anódino, o amor às formas fixas do vago, que explica em muitos casos, a “redescoberta” do soneto à guisa de *dernier cri*, são manifestações sobejamente conhecidas desse preguiçoso anseio em prol do domingo das artes, remanso onde a poesia, perfeitamente codificada em pequeninas regras métricas [...]. (CAMPOS A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 45).

[...] diria eu que há uma poesia concreta. Concreta no sentido em que, postas de lado as pretensões figurativas da expressão (o que não quer dizer: posto à margem o significado), as palavras nessa poesia atuam como objetos autônomos. (CAMPOS A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 55).

Tudo isso não indica outra coisa senão que: a vontade de construir superou a vontade de expressar, ou de se expressar. O poema, impessoal, passa a ter deliberada função coletiva [...]. (CAMPOS A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 175).

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

[...] poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem. realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística, criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra. o poema produto: objeto útil. (CAMPOS A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 218).

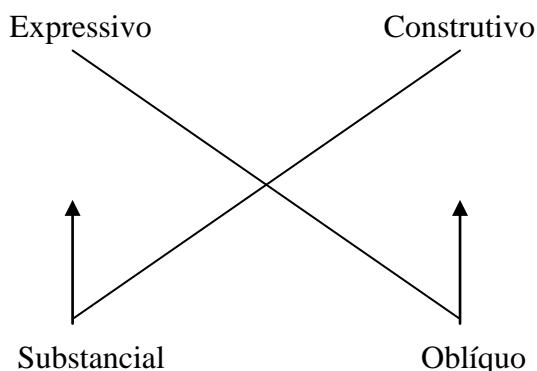
Os dois substantivos do título do poema figurativizam os valores semânticos reproduzidos nos extremos no discurso concretista: **construtividade versus expressividade**.

Na parte do coração – minha cabeça começa em meu coração –, o título instaura a **concentração da expressividade**; em seguida, na primeira sentença, forma-se a **expansão**, o coração se **obliqua** com o elemento construtivo representado pela cabeça, que segue em direção aos valores representados por ela. Assim, a negação da expressividade pela expansão rumo à afirmação da construtividade forma o valor emissivo euforizado.

Na parte da cabeça – meu coração não cabe em minha cabeça –, o título implanta a **concentração da construtividade**; em seguida, a sentença instaura uma limitação, pois a cabeça determina as dimensões ao coração, cujo objeto é a difusão ao expressivo. Dessa forma, o coração, representante da expressividade, **substancializa** a cabeça. A negação da expressividade pela limitação em favor dos valores de construtividade forma o valor remissivo.

O percurso realizado pelas figuras do coração e da cabeça pode ser esquematizado da seguinte forma (ver esquema 2):

Esquema 2



As direções tomadas nos regimes emissivo e remissivo do poema possuem a seguinte configuração, respectivamente:

Esquema 3

Coração (Expressivo) → minha cabeça começa em meu coração (Oblíquo) → Construtivo

Cabeça (Construtivo) → meu coração (Substancial) não cabe em minha cabeça (Parada) →

Instaurou-se a temática mítica, cujo sujeito coração, elemento dos sentimentos, busca sua difusão, interrompida pelo antissujeito cabeça, elemento da razão, que, enquanto sujeito, busca o mesmo objeto difusão sem interrupções. Como também há a temática metalinguística, cujo conteúdo foi visto como uma difusão da construtividade (poética) e a negação da difusão da expressividade (poética).

Semissimbolismo e isomorfismo

Para a semiótica, a formação de um texto se dá pela junção do plano de expressão ao plano de conteúdo. A apreensão textual se dirige à manifestação, assim, o conteúdo é “modelado” pelo material que o transmite.

Pela junção entre os dois planos da linguagem, o texto pode ter uma função utilitária ou estética. Na função utilitária, a relevância está no plano de conteúdo; na função estética, o plano de expressão ganha relevância. Paul Valéry (1999, p. 193) em seu ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, já reflete sobre a diferença do valor dado à linguagem, focada somente no plano de conteúdo, e à linguagem cujo plano de expressão é ressaltado.

Eu peço fogo a vocês. Vocês me dão fogo: vocês me compreenderam.
Mas ao pedir fogo, vocês puderam pronunciar essas poucas palavras sem importância com uma certa entonação e um certo timbre de voz – com uma certa inflexão e uma certa lentidão ou uma certa precipitação que pude observar. Compreendi suas palavras, já que sem mesmo pensar, estendi-lhes o que pediam, o fogo. E, contudo, eis que o assunto não acabou. Coisa estranha: o som e como que a imagem de sua pequena frase reaparecem em mim, repetem-se em mim [...]. (VALÉRY, 1999, p. 200)

O autor está tratando de uma mudança da linguagem com função utilitária para função estética, a importância dada ao som, ao andamento e ao timbre da voz está no plano de expressão, apesar de o conteúdo ser transmitido; a frase ainda persiste para o autor devido à forma utilizada para expressá-la.

Para compreender a linguagem com função estética, é necessário atentar para o plano de expressão; no entanto há duas formas desse plano da linguagem se sobressair.

Hjelmslev (2006) vai diferenciar as semióticas **monoplanas** das **biplanas** como sistemas simbólicos e sistemas semióticos.

Nos sistemas simbólicos, “há uma correspondência termo a termo entre o plano da expressão e o plano de conteúdo, o que significa que existe uma conformidade total entre esses dois planos” (FIORIN, 2008, p. 58), assim, Têmis, divindade grega, simboliza a justiça; já que a venda ou a cegueira simbolizam a imparcialidade, a balança simboliza a equidade e a espada, o poder de punir ou absolver. A junção desses três elementos forma o conceito ideal de justiça em nossa sociedade, não havendo outro significado para essa figura na cultura ocidental.

Nos sistemas semióticos, “não há uma conformidade entre o plano de expressão e o plano de conteúdo” (FIORIN, 2008, p. 58). As unidades menores do conteúdo da língua, **semas**, e as suas unidades menores da expressão, **femas**; como também suas unidades maiores, não possuem uma única correspondência, por isso diferenciam-se dos sistemas simbólicos.

Partindo dessas duas acepções, a semiótica propõe o conceito de **semissimbolismo**, pois “são aqueles em que a conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo não se estabelece a partir de unidades [...], mas pela correlação entre categorias (oposição que se fundamenta numa identidade) dos dois planos.” (FIORIN, 2008, p 58).

A respeito dessas correspondências entre os dois planos da linguagem, há, por exemplo, um caso bastante conhecido no ambiente literário, no qual o poeta francês Mallarmé associa o som da palavra *nuit* (noite), vogal anterior, a um conteúdo de claridade, de luz; e o som da palavra *jour* (dia), vogal posterior, a um conteúdo relacionado à escuridão. Concluía ele, então, que há uma discrepância entre a expressão e o conteúdo dessas palavras em francês. Contudo, o sociólogo C. Levi Strauss reorganiza essa reflexão de Mallarmé, fazendo outra relação, pois associa essas palavras não à posição da língua na boca, mas à duração das vogais. Logo *nuit* tem uma duração curta se comparada a *jour*, a qual seria relacionada à noite – como na expressão *La nuit tombe* (a noite cai) –, e *jour*, tendo uma maior duração, está associada à longa duração do dia (STRAUSS, 1986, p. 211).

Enfim, C. Levi Strauss e Mallarmé criaram determinado relacionamento de uma forma do conteúdo a uma forma de expressão; no entanto essas correspondências não são estanques, e novas relações podem ser feitas com os mesmos elementos.

O semissimbolismo se torna uma ferramenta poética importante para os concretistas, pois os efeitos de condensação e construtividade almejados por eles são reforçados por meio desse recurso linguístico. O **isomorfismo**, nos textos teóricos do grupo *Noigandres*, pode ser entendido como **semissimbolismo**, ou seja, é associada uma categoria da forma da expressão a uma da forma do conteúdo.

[...] a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: /jarro/ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. a palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como /la mer dans la mer/. isomorfismo. (CAMPOS A.; PIGNATARI; CAMPOS, H.; 2006, p. 68).

Ou em uma nota no texto *Poesia concreta-linguagem-comunicação*, no livro *Teoria da Poesia Concreta* (2006) na qual W. Köhler trata sobre os princípios da *Gestalt*: “A teoria isomórfica, focalizando a atenção na correspondência de estruturas entre realidades dessemelhantes por natureza, será precioso instrumento de trabalho para o estudo do fenômeno linguístico [...]” (CAMPOS A.; PIGNATARI; CAMPOS, H.; 2006, p. 107).

Entende-se o isomorfismo como um procedimento utilizado pelos poetas concretos para entrar em conjunção com os valores de **construção** poética; portanto o semissimbolismo se torna um recurso destacado pela poética concretista.

Considerando o plano de expressão do poema tratado, observa-se um plano fonético e outro plástico, característica da poesia **verbivocovisual** proposta pelo autor.

Cada poema é constituído de um verso e, ao considerar somente as questões sonoras ligadas a cada verso, entramos no campo das rimas, do ritmo, da escansão, das cesuras, dos pés etc., enfim, os recursos tão comumente utilizados na poesia.

Primeiramente, atenta-se para o ritmo que os dois versos impõem ao serem escutados, para depois ingressar na visualidade do poema (ver esquema 4).

Esquema 4. Metrificação

7

12

Mi / nha / ca / be / ça / co / me / ça em / meu / co / ra / cão / (12 sílabas poéticas)

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

Meu / co / ra / ção / não / ca / be em / mi / nha / ca / be / [ça] (11 sílabas poéticas)

As sílabas poéticas se distinguem das sílabas gramaticais devido à importância em sua sonoridade, mas ainda as bases da divisão silábica são as mesmas. Dessa forma, um verso sempre acaba na última sílaba tônica, desconsiderando as seguintes, como também é possível que uma sílaba poética contenha duas gramaticais; geralmente isso ocorre por meio de um recurso denominado **elisão**, que é a justaposição entre duas sílabas, nas quais a primeira sílaba deve terminar em vogal e a segunda deve começar por uma vogal, criando uma espécie de ditongo (ou tritongo dependendo das sílabas). Assim, é formada uma única sílaba poética. Tal fenômeno é bastante comum na oralidade, por exemplo, em **d'água** (de água) e **daqui** (de aqui).

Pelas regras tradicionais de versificação, o alexandrino clássico (verso de doze sílabas poéticas), proveniente da poesia francesa, deve apresentar uma **cesura** – pausa realizada por uma sílaba tônica no interior do verso – na sexta sílaba que coincida com o fim de uma palavra. Caso não seja possível essa coincidência, devido às palavras paroxítonas, a regra prevê que a sétima sílaba deve terminar em vogal, para fazer a elisão com a próxima sílaba iniciada em vogal. Ressalta-se a total desconsideração das palavras proparoxítonas nessa parte do verso já que impediria o equilíbrio dos hemistíquios.

O **hendecassílabo** (verso de 11 sílabas) geralmente segue a acentuação nas 2ª, 5ª e 8ª sílabas ou nas 3ª e 7ª sílabas; neste a cesura recai na sétima sílaba e naquele, na quinta sílaba poética.

Optou-se, nesta análise, pela irregularidade dos versos, pois, apesar de os dois poderem ser de doze sílabas poéticas, que exigiriam a **elisão** entre **começa + em** no primeiro poema e sua ausência entre **cabe + em** no segundo poema, parece-nos mais adequado à prosódia da língua portuguesa a elisão (cabe + em) no segundo poema, produzindo um verso de 11 sílabas poéticas.

Os versos em questão não obedecem nem às regras tradicionais de versificação, expostas anteriormente, nem às regras modernas do **dodecassílabo ternário** (cesuras nas terceira, sexta, nona e décima segunda sílabas) e do **dodecassílabo quaternário** (cesuras nas quarta, oitava e décima segunda sílabas), o que nos faz pensar em outras possibilidades de ritmo.

Pela esquematização da tonicidade de cada verso (ver esquema 5), são evidenciados os seus ritmos.

Esquema 5. Ritmo dos versos

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
' /	/	/	' /	/	/	' /	/	/	/	/	' /
Mi	nha	ca	be	ça	co	me	çaem	meu	co	ra	ção

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
' /	/	/	' /	' /	' /	/	/	/	/	' /
Meu	co	ra	ção	não	ca	be em	mi	nha	ca	be (ça)

Os pés do poema, sinalizados por um acento, marcam o ritmo do verso. Na Grécia antiga, a poesia era composta baseada nessas regras rítmicas. Desse modo, além de produzir um efeito musical impressionante, visto que havia um acompanhamento musical (geralmente uma lira), também facilitava a memorização dos versos, em uma época em que a poesia era cantada sem o auxílio da escrita.

De maneira distinta à tonicidade que cria o ritmo dos versos em língua portuguesa, o sistema silábico da poesia grega era segmentado por duração, ou seja, por sílabas **longas** e **breves**; no entanto muitos poetas e tradutores portugueses e brasileiros, como Manoel Odorico Mendes, um dos primeiros tradutores dos textos de Homero para o português, adequaram o pé usado pelos antigos para o nosso sistema, então a sílaba **tônica** equivale à **longa**, e a **átona** equivale à sílaba **breve**.

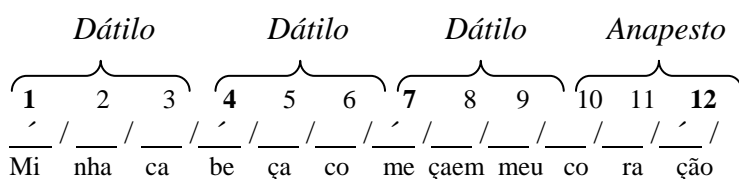
Verifica-se, na leitura dos versos, uma distinção rítmica, pois o poema “Coração” é formado por três **dátilos** formados cada um por uma sílaba tônica e duas átonas, e um **anapesto**, constituído por duas sílabas átonas e uma tônica ao fim do verso. Dátilo e anapesto são ritmos “espelhados”: enquanto este é terminado por uma sílaba tônica, aquele é iniciado por ela.

O poema “Cabeça” começa por um dátilo, recordando o ritmo do poema anterior, em vez de prosseguir com o ritmo esperado, surge uma mudança para um **espondeu**, duas sílabas tônicas. O verso continua com a mudança, dessa vez para dois **troqueus**, formado por duas sílabas, uma tônica e outra átona; para finalizar com um **jambo**, constituído também por duas sílabas, porém uma átona e outra tônica (oposto ao troqueu) e, de certa forma, cria um “eco” com o **anapesto** do poema anterior, pelo fato de terminar o verso de maneira semelhante.

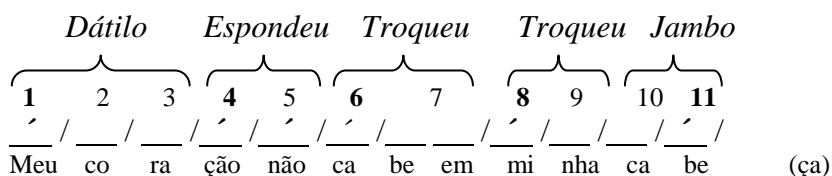
Logo as maiores transformações rítmicas ocorrem no interior do verso de “Cabeça”, pois há uma regularidade nos pés do primeiro poema, criando uma homogeneidade rítmica, que não é acompanhada pelo segundo poema, cujo ritmo se torna heterogêneo. As semelhanças entre os poemas estão ao início, com o dátilo, e ao fim, com o anapesto (em “Coração”) e o jambo (em “Cabeça”).

Esquema 6. Denominação rítmica

Coração:



Cabeça:



Além do ritmo, considera-se a rima como integrante dessa sonoridade poética pelo fato de o material analisado ser bastante condensado. Serão obtidas as rimas de uma maneira minimalista, completamente em desacordo com seu emprego usual.

De fato, os dois versos possuem muitas semelhanças em sua fonética, já que eles são constituídos pelos substantivos “coração” e “cabeça” e os pronomes possessivos “meu” e “minha”. A diferença se encontra no interior de cada sentença, pelos verbos e pelo advérbio “não” que mudam a sonoridade repetitiva produzida pelas outras palavras.

As rimas geralmente aparecem nos poemas no fim de cada verso, mas existem outros tipos de rima, como a rima **interna**, na qual a última palavra de um verso deve rimar com alguma palavra no interior do verso seguinte; contudo, os poemas considerados são constituídos por um verso cada, desse modo, a utilização mais comum das rimas, exigentes de no mínimo dois versos, é inviável. O conceito de **rima ecoica** ou **rima de eco** favorece o minimalismo poético de Augusto de Campos.

Entende-se por **rima ecoica** a relação sonora realizada por duas palavras próximas ou consecutivas no interior de um verso, a rima deve aparecer dentro do verso subsequentemente; por exemplo, a letra da canção *Flor da idade* no disco *Gota d'água* de Chico Buarque (BUARQUE, 1977) está repleta desse recurso poético – “A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia”. A rima ecoica **soante** em [‘*ɔ*sa] aparece no interior do verso da canção nas palavras “almoça, coça e roça”, como também no estribilho: “Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor”. Nas palavras “festa” e “fresta” é produzida a rima ecoica em [‘*ɛ*sta].

Retornando aos poemas, encontra-se uma rima ecoica em cada poema. A primeira rima está nas palavras **cabeça** e **começa**. Além de ecoica, essa rima também é classificada como **rica** devido às palavras de classes gramaticais distintas e de **imperfeita**, pois o som oral das rimas não é idêntico: rima-se [‘*ɛ*sa] com [‘*ɛ*sa]. O verbo possui uma sonoridade mais aberta se comparada ao substantivo.

A segunda rima se dá entre o substantivo **coração** e o advérbio de negação **não**, que caracterizam rima **rica** e **perfeita** obtidas pelo som nasal em [‘*ẽ*w].

Com base nessas propriedades sonoras, ritmo e rima, constata-se uma possível associação semissimbólica ao fazer emissivo no plano de conteúdo.

Em “Coração”, o Destinator (Coração) faz com que o sujeito (Cabeça) possa entrar em conjunção com o objeto **difusão** sem interrupções; o espaço se abre, e o tempo acelera. Esse fazer emissivo teria um reflexo no ritmo e na rima do poema, pois a homogeneidade rítmica produziria um efeito de continuidade relacionada às rimas orais.

Já no poema “Cabeça”, o **fazer remissivo** comanda seu conteúdo, pois o antissujeito (Cabeça) impede a conjunção do sujeito (Coração) com o objeto difusão, tal regime missivo seria refletido na heterogeneidade rítmica, cuja irregularidade proporcionaria um efeito de andamento lento, se comparado ao poema anterior. A **parada** rítmica estaria associada, no plano da expressão, à nasalização.

Portanto são vinculadas à **emissividade** e à **remissividade** de cada poema, respectivamente, as categorias rítmicas **homogêneo versus heterogêneo** e, nas rimas, as categorias fonéticas **oral versus nasal**.

Tabela 1

PE	Heterogêneo (ritmo)	<i>versus</i>	Homogêneo
	Oral	<i>versus</i>	Nasal

Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa>

	(rima)
PC	Emissivo <i>versus</i> Remissivo

Outro **eco** produzido na sonoridade do segundo poema é gerado a partir de um auxílio plástico. A palavra “cabeça”, no primeiro poema, aparece dividida **ca - beça**, trazendo, à tona, o vocábulo regional “beça”, talvez relacionado à emissividade, mas que não ganha tanta importância foneticamente devido à abertura do **e** na palavra “beça”; contudo, no segundo poema, a mesma palavra é separada de maneira distinta **cabe - ça**, fazendo eco com o verbo **caber** no presente do indicativo, cujo conteúdo tem grande importância para a remissividade desse poema.

Assim, com uma nova disposição visual, eclodem das palavras novas significações não somente plásticas como também fonéticas.

Semissimbolismo por categorias plásticas

Ao reler os poemas analisados e focando sua disposição visual, nota-se que as relações estabelecidas no plano de conteúdo entre **razão** e **sensibilidade** aparecem no plano de expressão; o fundo vermelho poderia representar o coração/sentimento/ expressividade, já que essa cor, na cultura ocidental, refere-se à paixão, à emoção, aos atributos do coração. No âmbito da cabeça/razão/construtividade, tal relação apareceria em uma leitura matemática dos parênteses em cor branca, pois o poema pode ser lido de “dentro para fora”, como nas equações matemáticas – os cálculos devem ser resolvidas a partir dos parênteses interiores –, criando um efeito de racionalidade. Essa atribuição da ciência exata como expressão da racionalidade é bastante comum em nossa cultura e foi muito valorizada na composição poética na fase ortodoxa concretista. Também à escrita se pode atribuir um valor de racionalidade, com menos intensidade em nossa cultura; dessa forma, a escrita disposta matematicamente reforçaria tal conteúdo.

Ao observar o poema, o enunciatório tem a possibilidade de percorrer seu olhar a partir da mancha vermelha **englobante**, para chegar à escrita **englobada** em cor branca, e quando o enunciatório se concentra na leitura do poema, o fundo vermelho perderia sua relevância. Com essa leitura, é possível associar as categorias topológicas **englobante versus englobado**, as categorias cromáticas **cor quente versus cor neutra** e as categorias eidéticas **homogêneo versus heterogêneo**, respectivamente, ao conteúdo **expressivo** (sentimento) *versus* **construtivo** (razão). Contudo deve ser ressaltada a categoria **aberto versus fechado**, que regula a apreensão da obra pela focalização do enunciatório, propiciando as associações determinadas: **englobante/cor quente/aberto/expressivo versus englobado/cor fria/fechado/construtivo**.

Tabela 2

PE	Englobante Cor quente Homogêneo Aberto (focalização)	<i>versus</i>	Englobado Cor neutra Heterogêneo Fechado
PC	Expressivo	<i>versus</i>	Construtivo

Nos dois poemas considerados, outras categorias topológicas são observadas pelo Prof. Dr. Antonio Vicente Pietroforte em sua tese de livre docência (PIETROFORTE, 2008).

Nesses dois poemas, as palavras de cada verso aparecem em uma relação de **intercalado versus intercalante**, dispostas de maneira **central versus marginal**, ou seja, conforme se dá a leitura nos parênteses (como na matemática), do intercalado central ao intercalante marginal, ocorre uma troca de posição; quando se lê “minha” no poema “Coração” (no entanto isso serve para os dois poemas), o pronome possessivo na primeira pessoa do singular está intercalado e centralizado, e o intercalante marginal é “cabeça”; ao prosseguir a leitura, o intercalante “cabeça” se torna intercalado e central, o verbo “começa”

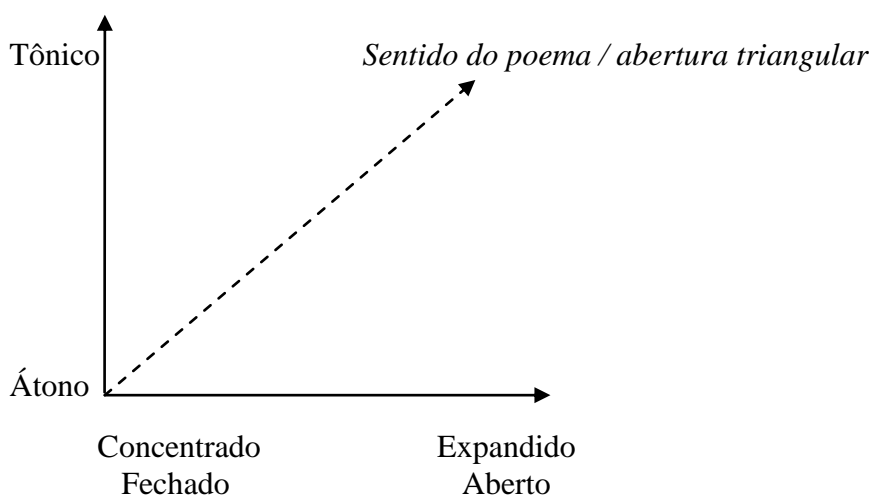
faz o elemento intercalante marginal e assim sucessivamente, deixando a primeira palavra somente como intercalada central, “minha”, e a última, “coração”, somente como intercalante marginal.

Além dessa categoria **central versus marginal** e **intercalado versus intercalante** observada nos poemas, nota-se também uma categoria plástica **menor versus maior**, as palavras intercaladas são menores do que as palavras intercalantes, produzindo um efeito de crescendo ou de profundidade.

Ao olhar para o poema, essa profundidade em perspectiva, devido ao crescimento do tamanho da fonte das palavras, estabelece uma forma em V, criando uma impressão de abertura em forma triangular.

A abertura do arco desse possível triângulo tridimensional está de acordo com o próprio desenvolvimento do sentido do verso, pois partindo dos pronomes possessivos, marcas do enunciador, “meu” e “minha”, o verso ganha sentido. Então, na medida em que a frase se expande, sujeito e predicado tomam forma na sintaxe do verso, cujo fim está nos substantivos coração e cabeça, integrantes da locução adverbial de lugar, como também designam o título do poema.

Esquema 7



O semissimbolismo pode ser apresentado em um eixo tensivo, as categorias plásticas arroladas acima podem ser pensadas em **fechamento versus abertura** (do arco) que, devido ao seu efeito tridimensional, seriam relacionadas à expansão do sentido no poema, cujo conteúdo é **concentrado versus expandido**.

Tabela 3

PE	Intercalado	<i>versus</i>	Intercalante
	Central (Fonte) Menor		Marginal Maior
	Fechamento	<i>versus</i>	Abertura (do arco)
PC	Concentrado	<i>versus</i>	Expandido

Pietroforte (2008), ao analisar esse poema, propõe uma interessante temática metalinguística na qual o enunciador, marcado pelos pronomes possessivos de primeira pessoa do singular no início de cada verso e no centro de cada poema, é o gerador do sentido em “Coração-Cabeça”.

A partir desse enunciador e por meio dele, nasce o sentido semântico, sintático e topológico da disposição das letras.

Enunciado no modo de enunciação enunciativa, o enunciador se confunde com o leitor, fazendo com que a geração do sentido do poema se conforme com a geração do sentido propriamente dito por todo ser humano. Tematizando a semiose, no poema de Augusto, *o homem, entre o coração e a cabeça, é o significado de todas as linguagens*. (PIETROFORTE, 2008, p. 100).

Somadas as duas temáticas metalinguísticas desenvolvidas acima, observa-se o caráter metaestilístico desse poema, entendendo **estilo** como o conjunto de procedimentos eleitos pelo enunciador para criar um enunciado. “Isso significa que o estilo é o conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos, etc., que definem a especificidade de um enunciado e, por isso, criam um efeito de sentido de individualidade.” (FIORIN, 2006, p. 46).

O enunciador nos mostra as bases de produção de sua poesia, ou seja, evidencia seu estilo, tratando dele mesmo ora pela revisão dos valores aceitos e negados em sua obra, por meio de interdiscursividade, estabelecendo uma poética rigorosa ligada à **construtividade**, ora tematizando a semiose (seu material de trabalho), cujo processo se torna assunto de sua reflexão.

As relações metalinguísticas aparecem claramente depois da análise: o poeta se debruça em seu próprio percurso poético que representa não somente um problema compositivo e estético de vanguarda, mas também uma dialética humana.

REFERÊNCIAS

ALBERS, Josef. **Interaction of Color** (Unabridged Text and selected Plates). Massachusetts: Yale University Press, 1975.

AGUILAR, GONZALO. **Poesia Concreta Brasileira**: As vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

BUARQUE, CHICO. **Gota d’ água**. RCA Victor, 1977.

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

CAMPOS, A.; CAMPOS, H. & PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Ateliê, 2006.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

FLOCH, Jean-Marie. **Petites mythologie de l’oeil et de l’esprit**: pour une sémiotique plastique. Paris : Hades-Benjamins, 1985.

GREIMAS, A. J. (orgs). **Ensaio de semiótica poética**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PIETROFORTE, A. V. **Augusto de Campos e o horizonte novo da poesia**. Tese de livre-docência em semiótica. FFLCH, USP. São Paulo, 2008.

VALÉRY, P. **Variedades**. Tradução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1999.

STRAUSS, C. L. **O olhar distanciado**. Tradução de Carmen de Carvalho. Lisboa: Editora 70, 1986.

ZILBERBERG, C. **Razão e poética do sentido**. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

Recebido em: 03.08.11
Aprovado em: 12.11.11