



Transposição de Meios, Multiplicação de Sentidos:
A Poesia Intermídia de Augusto de Campos

Media Transposition, Multiplication of Meanings
Augusto de Campos' Intermedia Poetry

Expedito Ferraz Júnior
UNIR

Resumo: Este artigo aborda a transposição de poemas do meio tipográfico para registros fono/videográficos. Analisam-se exemplos de versões de alguns textos poéticos apresentadas em suportes técnicos distintos, explorando as correspondências e os novos significados surgidos dessa transposição, considerada como experiência de Tradução Intersemiótica.

Palavras-chave: semiótica, poesia, tradução intersemiótica.

Abstract: This paper analyses poetic texts transposition from typographic to sound and video records. As reading examples in which versions of some poems are performed in different media, it explores similarities and new meanings coming out from this process, considered like an Intersemiotic Translation experience.

Keywords: semiotics, poetry, intersemiotic translation.

“O artista sério é a única pessoa capaz de enfrentar, impune, a tecnologia, justamente porque ele é um perito nas mudanças de percepção”.(MARSHALL MCLUHAN)

Muitos dos experimentos audiovisuais que hoje se incorporam, sem traumas, ao conceito corrente de linguagem poética já estavam “contidos nas premissas da Poesia Concreta”, lançadas pelo grupo paulista Noigândres em meados dos anos 50. Pois já então, como observou Haroldo de Campos, o Concretismo se propunha:

(...) sair do círculo fechado do beletismo acadêmico e ligar a poesia às outras manifestações, com o que se fazia em termos de vanguarda nas artes plásticas e na música, como também colocar a poesia em sintonia com o que havia de mais novo e fundamental na pesquisa científica (Entrevista. In: ARAÚJO, 1999, p. 79).

As últimas transformações que testemunhamos nos meios de produção e reprodução de linguagem (das quais a computação gráfica é a mais patente) vieram viabilizar as potencialidades daquele gênero pluridimensional de poesia que, no momento de sua formulação, nem sempre encontrou resposta nos recursos materiais de que os seus criadores dispunham. Nesse sentido é que afirma Lúcia Santaella que os poetas concretos “criaram a nível artesanal protótipos de linguagem, matrizes de organização sígnica passíveis de uma transposição para suportes e meios diversos” (1986, p. 117). Munidos de tipos gráficos instantâneos, recortes e ousados recursos editoriais (cores, transparências, dobraduras), esses artistas projetaram em seus textos efeitos sinestésicos e sugestões de movimento e tridimensionalidade que, gradativamente, encontrariam o aporte tecnológico adequado para sua plena realização.

Do ponto de vista sociológico, configura-se aí uma situação bastante peculiar, na medida em que vemos uma determinada linguagem atravessar o estágio da virtualidade e atingir o da materialização de seus meios ideais de produção (de suas extensões), ao invés de ser suplantada pelo advento de novas tecnologias — experiência esta, aliás, só verificável no âmbito da criação artística, como explica McLuhan.

Na história da cultura humana não há exemplo de um ajustamento consciente dos vários fatores da vida pessoal e social às várias extensões, excetuados os esforços anódinos dos artistas. O artista apanha a mensagem do desafio cultural e tecnológico décadas antes que ocorra o seu impacto transformador. Constrói então modelos ou arcas de Noé para fazer frente à mudança iminente (McLUHAN, 1974, p. 84-85).

Isso não significa, entretanto, que, na transposição para novos suportes, poemas produzidos no contexto do livro, ou mesmo aqueles concebidos como objetos tridimensionais não sofrerão certas *refrações de sentido*, resultado de perda ou acréscimo de informação em relação às suas configurações originais — o que apenas nos confirma a existência de certos efeitos semânticos diretamente vinculados às técnicas de produção da linguagem. Por mais prognósticos que tenham sido os princípios formais que orientaram sua concepção, os poemas concretos dos anos 50-70 apresentam uma natureza sígnica distinta da que encontraremos em composições criadas já no ambiente das novas mídias. A palavra potencializada em movimento, som e cor, com que os concretistas escandalizaram a crítica conservadora dos anos 50, e, até mesmo, a das décadas seguintes, tornou-se o código dominante para a atual geração de leitores.

Há pelo menos duas questões implicadas nessa constatação. A primeira (cujos desdobramentos escapam aos propósitos deste trabalho) incide sobre a avaliação do impacto dessa criação na sensibilidade de uma geração de leitores familiarizada, por exemplo, com a linguagem do computador e do videoclipe. A outra indagação, sobre a qual nos deteremos com maior atenção, diz respeito ao modo como o poeta de vanguarda enfrenta essa transposição de códigos; como essa releitura aproveitada criativamente a expansão de um universo semiótico que sua poesia de algum modo antecipou.

Um lírico no auge do experimentalismo

É por situar-se no limiar de um novo estágio tecnológico, e, sobretudo, por já conter, no dizer de Haroldo de Campos, a premissa histórica desse novo estágio, que a Poesia Concreta se insere duplamente na problemática da *Tradução Intersemiótica*¹ — a princípio, como reelaboradora de uma tradição de rigor e experimentalismo colhida na música, nas artes plásticas e na própria literatura,

¹ Roman Jakobson, no ensaio “Aspectos lingüísticos da tradução”, propôs os conceitos de transposição intralingüística, interlingüística e intersemiótica, definindo esta última como a transposição “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.” (In: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971. p.72). Entre nós, o tema é desenvolvido de modo específico por Julio Plaza. Entretanto, o que aqui tratamos genericamente como transposição ou tradução intersemiótica recebe, na visão de Plaza, uma definição bem mais minuciosa. Valendo-se da tricotomia dos signos elaborada por Charles Sanders Peirce, Plaza distingue os processos de Tradução Intersemiótica em categorias, conforme a relação estabelecida entre o original e tradução. Assim, classifica-os em: (1) tradução simbólica (ou transcodificação), aquela que se realiza através de uma “contigüidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional” (caso da tradução entre línguas, ou da explicação de uma mensagem não-verbal através de palavras); (2) tradução indicial (ou transposição), em que as estruturas são “transitivas”, pois “há continuidade entre original e tradução”. Nesses casos, “o objeto imediato do original é apropriado e transladado para um outro meio. Nessa mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula”. E (3) tradução icônica, que “se pauta pelo princípio da similaridade da estrutura”, gerando “analogia entre os Objetos Imediatos” (Cf. PLAZA, 2001, p.89-94).

mas logo também como objeto dessa mesma reelaboração, no processo de sua adaptação aos novos recursos técnicos.

Na obra poética de Augusto de Campos, por exemplo, a busca dessa dimensão intermídia impôs-se como uma orientação estética. Desde a série *Poetamenos* (1955), que celebrou o diálogo com a música de vanguarda (especificamente com a “melodia de timbres” de Anton Webern), passando por fecundas parcerias com as artes plásticas e com a canção popular, a obra do poeta paulista é marcada por um contínuo impulso de expansão para além dos recursos do livro — processo que se acelerou nas últimas décadas, como atesta este trecho da “biografia” disponível no *website* do escritor, que nos limitamos a transcrever:

A partir de 1980, [Augusto de Campos] intensificou os experimentos com as novas mídias, apresentando seus poemas em luminosos, videotextos, neon, hologramas e laser, animações computadorizadas e eventos multimídia, abrangendo som e música, como a leitura plurivocal de CIDADECITYCITÉ (com Cid Campos), 1987/1991. Seus poemas holográficos (em cooperação com Moyses Baumstein) foram incluídos nas exposições TRILUZ (1986) e IDEHOLOGIA (1987). Um videoclipe do poema PULSAR, com música de Caetano Veloso, foi produzido por ele em 1984, numa estação Intergraph, com a colaboração do grupo Olhar Eletrônico. POEMA BOMBA e SOS, com música de seu filho, Cid Campos, foram animados numa estação computadorizada Silicon Graphics da Universidade de São Paulo, 1992-1993. Sua cooperação com Cid, iniciada em 1987, ficou registrada em POESIA É RISCO (CD editado em 1995 pela Polygram) e se desenvolveu no espetáculo de mesmo nome, uma performance “verbivocovisual” de poesia/música/imagem com edição de vídeo de Walter Silveira, apresentada em diversas cidades do Brasil e no exterior. Suas animações digitais, os CLIPPOEMAS, foram exibidas em 1997 numa instalação que fez parte da exposição Arte Suporte Computador, na Casa das Rosas, em São Paulo. (www.augustodecampos.uol.com.br)

Da perspectiva do leitor de poesia, o surgimento dessas recriações adquire grande interesse, na medida em que proporciona uma múltipla experiência de leitura — como a que suscita, aliás, todo processo de *tradução*. Os sentidos aflorados pela análise comparativa de um mesmo texto em mídias distintas atuam simultaneamente sobre a forma transposta e sobre o poema original, conferindo a ambos novas possibilidades interpretativas, que surgem do atrito entre as duas versões. Neste caso, ao invés de um embotamento da percepção do leitor pelas novas extensões (McLuhan), observa-se um processo de multiplicação de sentidos, que pretendemos exemplificar com as leituras seguintes.

Intercâmbio poético-musical: Augusto de Campos / Caetano Veloso

A primeira edição de *Viva Vaia* (1979), antologia da poesia de Augusto de Campos, produzida entre 1949 e 1979, trazia encartado um disco compacto de vinil com o registro das leituras, realizadas por Caetano Veloso, de dois poemas da coletânea: “DIAS DIAS DIAS” e “O PULSAR”². Essas gravações compunham, com a obra impressa, um conjunto audiovisual que, do contexto livro/disco destinava-se a tomar a forma ideal do videoclipe, o que se confirmaria mais tarde (Cf. *Poetas de Campos e Espaços*, dirigido por Cristina Fonseca, 1992, VHS).

² Convém registrar que não foi esta a primeira experiência de execução de um dos poemas dessa série. Conforme depoimento do poeta, “três poemas da série poetamenos eram apresentados, numa oralização para 4 vozes mistas, sob a regência de Diogo Pacheco (‘Ars Nova’), no Teatro de Arena, em São Paulo.” Também o excelente catálogo da exposição Arte Concreta Paulista – *Grupo Noigandres*, organizado por Lenora de Barros e João Bandeira (2002), traz em CD um registro de leituras dos poemas “Por suposto”, “Lygia Fingers”, “Nossos dias com cimento” e “Eis os amantes”, datadas de 1968. Na reedição de *Viva Vaia*, pela Ateliê Editorial (2001), substituiu-se o disco de Caetano Veloso por um CD com registro de 15 poemas da coletânea. Cf. as referências bibliográficas no final deste artigo.

Em “DIAS DIAS DIAS”, o cantor e compositor baiano interpreta a música intrínseca ao poema, isto é, executa as correlações sígnicas sugeridas pelo texto impresso, cuja “melodia de timbres” evolui conforme a variação de cores da composição. É o próprio Augusto de Campos quem registra:

“DIAS DIAS DIAS” foi gravado em 1973, vinte anos depois de feito o poema, num estúdio improvisado por Caetano em sua casa em Amaralina. Ele diz, canta e se acompanha ao piano elétrico. O que é espantoso é que eu nunca conversara com Caetano sobre como se deveria ler o poema, que é impresso em várias cores, cada uma correspondendo a uma voz diferente. Apenas lhe dissera que aí estavam (na minha cabeça) Lupicínio e Webern (de quem ele só ouviu o “Quarteto para saxofone” em minha casa). E ele me fez essa surpresa: ler o poema que muitos julgavam ilegível, vinte anos depois. Uma leitura impecável, a várias vozes, embutida em “Volta”, de Lupicínio, webernizada, transformada em melodia de timbres com o uso dos pedais do piano, e espacializada com muitos silêncios, de tal sorte que você só reconhece a melodia no final. (Entrevista cit. por SANTAELLA, 1986, p.23)

Uma voz, várias vozes

O poema é composto de estilhaços de frases, impressos em cores e justapostos, verticalmente, no espaço da página, sugerindo articulações simultâneas. Atente-se, nessa gravação de Caetano Veloso, para o efeito extraído do suporte técnico — no caso, do registro fonográfico: por comportar sobreposições, a montagem fonográfica permite reproduzir fielmente essa estrutura rítmica. Além disso, o processo de edição revela-se ali decisivo para a concretização de certos efeitos expressivos latentes na obra impressa, evidenciando um primeiro exemplo das *refrações de sentido* mencionadas acima.

Ao comentar a leitura de Caetano Veloso, Augusto de Campos fala de “uma leitura impecável, a várias vozes”, e parece ver aí, figuradamente, a realização dessa polifonia. Com efeito, o poeta pensara em quatro vozes/cores (canto) que se interceptam para formar uma polifonia musical, mas também poético-discursiva, em torno dos temas do amor e da ausência: ali estão presentes, como esclarece o autor, o compositor popular Lupicínio Rodrigues, mas também Camões e o seu pastor bíblico, que passava “os dias na esperança de um só dia” (trata-se, portanto, de um metapoema, em que a lírica amorosa torna-se, ao mesmo tempo, motivo e objeto temático). Mas, ouvido na gravação de Caetano Veloso, o poema pode ser interpretado também como um *canto solo*, o que torna sensível uma alternativa de leitura em que a mensagem surge, sim, como um discurso fragmentário e intertextual, mas centrado ao mesmo tempo num sujeito definido — numa *única voz lírica*, a que a segmentação de frases e cores impõe, neste caso, mais do que uma polifonia em sentido literal, uma variação de *matizes dramáticos* — hipótese de leitura inteiramente condicionada ao efeito de simultaneidade obtido pela edição musical, que permite a multiplicação de vozes a partir de uma única voz. Condizente com o plano temático do poema, tal interpretação ganha consistência se a contrastarmos com a leitura que realizam o próprio Augusto e Lygia Campos, num dueto para “Eis os amantes” (1968), poema da conjunção erótica de corpos e vozes masculina e feminina.³

O outro incremento referido pelo poeta é a inserção do texto em uma citação transfigurada (ou “webernizada”) da canção “Volta”, de Lupicínio Rodrigues⁴, cujos versos de amor e saudade se entrelaçam ao conteúdo lírico do poema. Essa alusão direta à música popular, na forma como é apresentada, propõe ainda outra leitura, na chave da crítica estética, que aponta para a dissolução de pseudo-

³ Cf. o CD que acompanha o já referido catálogo da exposição Arte Concreta Paulista. Op. cit. Faixa 6. V. referência completa no final deste ensaio.

⁴ A primeira gravação de “Volta”, por Linda Batista, data de 1968, segundo os “Dados para uma discografia de Lupicínio”, organizados pelo próprio Augusto de Campos. In: CAMPOS, Augusto de et al. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 233-239. (Col. Debates).

antagonismos como *lírico / experimental* e *erudito / popular*. Pela perspectiva dialógica que põe em evidência, a versão de Caetano Veloso faz ressaltar a tensão, que anima o poema, entre o rigor construtivo e a mimese de uma espécie de *protodiscurso* amoroso, figuradamente espontâneo — visto que fragmentário e pontuado por interjeições —, que pode encontrar-se historicamente tanto na base da poesia lírica quanto da canção popular.

“Abraço de anos-luz”

Se, em “DIAS DIAS DIAS”, a conversão da informação visual em informação sonora obedece a uma relação já prevista no projeto da composição, uma vez que o poema se constrói deliberadamente na fronteira entre as linguagens poética, plástica e musical, em “O PULSAR”, esse processo torna-se mais complexo. Na própria temática do poema, a sonoridade figura como um elemento apenas latente (“veja o pulsar quase mudo”). O tema da mensagem cósmica, enviada à distância “de anos-luz”, sugere ao leitor que a sua decodificação se realizará também no silêncio dos corpos celestes. O não-som dos ícones ★ e ●, empregados em lugar das vogais E e O, respectivamente, intercala-se à leitura do texto, transformando em mera virtualidade a articulação das vogais suprimidas. A tradução implica, neste caso, realizar, ao nível do estrato sonoro, algo que corresponda a esse código complexo, em que o verbal e o não-verbal (no caso, símbolos e ícones) se interceptam, como explica Augusto de Campos:

Os dois ícones percorrem em movimento contrário as linhas do poema, até se encontrarem e se desencontrarem na palavra *oco e/ou eco*. Caetano diz-canta o poema em três alturas, num intervalo de nona, a nota mais grave reservada para o O, a mais alta para o E, a intermediária para as sílabas com outras vogais. O resultado é uma música-código [...] que capta toda a estranheza da mensagem: o “stelegrama” latejante de um pulsar-poeta. (In: SANTAELLA, op. cit. p. 23)

Transpondo em gráficos o comentário do poeta, chegaremos ao seguinte esquema representativo das alturas das notas cantadas por Caetano Veloso:⁵

de	quer	que	cê	es	te	em	te	El
					ja	Mar		ra
on		vo					ou	do do
		ne	e	ve				se
a	bra	a	ja	la	ja	pul	sar	qua mu
					o			do
		de			que	ne		que ce
a	bra		a	luz		nhum		a
	ço		nos			sol		

⁵ A representação gráfica da relação texto /melodia, que aqui utilizamos de forma simplificada, é apresentada por Luiz Tatit. Cf Referências bibliográficas.

e	e	es	es	que	ce
cu					
o	o	co	ro		

Ressalte-se que o compositor orienta a codificação da melodia, não pelo aspecto sonoro do texto, mas por sua representação gráfica (“as três alturas” de que fala Augusto de Campos correspondem a letras, não a fonemas), o que vincula, irreversivelmente, a decodificação da música à informação visual da composição. A transcrição de Caetano Veloso parte do fato de que, num texto cantado, as notas musicais são, tanto quanto os ícones visuais presentes em “O PULSAR”, informações não-verbais sobrepostas à mensagem. Coube então ao tradutor realizar a sincronia entre esses dois níveis de informação. Ao código verbal corresponde uma base (nota intermediária), sobre a qual ocorrem variações, cada vez que há a intervenção do icônico. O canto torna-se assim um *diagrama* (no sentido peirceano) da alternância de códigos presentes no texto impresso.

Mas esse procedimento não seria capaz, por si, de recuperar toda a mensagem visual do poema. Apenas ouvida, a leitura de “O PULSAR” resultaria numa inevitável perda de informação (na medida em que se priva da representação dos astros), e num conseqüente enfraquecimento da isotopia cósmica sobre a qual se ergue a metáfora central do poema, que fica assim restrita ao plano verbal. No texto de Augusto de Campos, a representação dos ícones aumenta ou diminui gradativamente de tamanho a cada linha, sugerindo relações de distância (figura menor) e proximidade (figura maior). Trata-se do “movimento contrário” referido pelo poeta — os astros se deslocam em trajetórias inversas, até a ocorrência da paronomásia “oco”/ “eco”, quando os dois corpos se interceptam, realizando o encontro de que fala o texto. Na versão de Caetano Veloso, essa semântica da *distância* é transposta em termos acústicos: o “desencontro” inicial está representado pela distância relativa entre as notas musicais (grave / agudo) na escala diatônica, ao passo que a execução simultânea das notas (vogais) responde pelo paradoxo do “abraço de anos-luz”.

Gafanhotos e a rãs: traduções de traduções

Num conhecido ensaio de 1959, Roman Jakobson (1995, p. 72) afirmava que “a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível como transposição criativa”. O mesmo problema seria colocado por Haroldo de Campos, no artigo “*Da tradução como criação e como crítica*” em que, retomando uma expressão de Max Bense, o autor se refere à “máxima fragilidade da informação estética”, por ser ela “igual à sua codificação original”, pois “enquanto a informação documentária e também semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras [...], a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (1962: p. 21-38). É esta tese de Max Bense o ponto de partida de Haroldo de Campos para o conceito de tradução como “criação paralela”, “autônoma, porém recíproca” e dotada, portanto, de valor artístico. A obra traduzida assume, dessa forma, a função que cabe ao *interpretante* na noção peirceana de *semiose ilimitada*: atua como ponto de chegada de um primeiro processo de significação, mas também como signo inicial de um novo processo, que se reproduzirá infinitamente.

Tomem-se, pois, dois exemplos mais do que eloqüentes dessa “fragilidade da informação estética”, a fim de observarmos como a tradução criativa se desenvolve no contexto de uma transposição de mídias. O primeiro, um poema do norte-americano e. e. cummings, o “Gafanhoto” (*Grasshopper*), que já encontrara soluções surpreendentes na criação paralela de Augusto de Campos, é novamente enfrentado no espetáculo multimídia *Poesia é risco*.⁶

A espacialização, no poema de cummings, desarticula as palavras (*grasshopper* = r-p-o-h-e-s-s-a-g-r) por meio de *tmeses*, pausas arbitrárias e inversões, obrigando o olho leitor a ir e vir, em “sal-

⁶ *Poesia é risco*, espetáculo multimídia com poemas de Augusto de Campos, música de Cid Campos e direção de vídeo de Walter Silveira. São Paulo: 1994, VHS.

tos” sobre fragmentos de palavras ou palavras inteiras, a fim de “recompor” a seqüência legível, já que as letras não estão aonde ele vai buscá-las. Disso resulta uma coreografia caótica, que iconiza os movimentos súbitos do personagem-tema. Se a transcrição já preservara, no plano visual, as características do estilo cummingsiano, a técnica empregada na versão musical reproduz prosodicamente esse idioleto: o poeta-tradutor obedece fielmente aos silêncios (espaços em branco) e às notações gráficas (maiúsculas /minúsculas, sinais de pontuação), prolongando ou intensificando fonemas (sejam vocálicos ou consonantais) e decompondo as sílabas em cortes bruscos, que incidem até mesmo sobre as consoantes que formam o *ataque* silábico (caso do *s* e do *t* em “s aL !t: A”). O resultado é um *rap* cujo ritmo persegue o mesmo efeito figurativo da composição visual. Em *Poesia é risco*, a performance desse poema inclui, como a dos demais, a projeção de um videoclipe (a direção de vídeo é assinada por Walter Silveira) em que as palavras/fragmentos “saltam” e se projetam na tela em sincronia com a leitura. Nesse caso, fica evidente que ao trabalho de tradução soma-se a busca de uma *potencialização* das características do poema original, através dos recursos disponibilizados pela nova mídia.

Nosso segundo exemplo de tradução envolvendo transposição de mídias é uma das muitas versões, em língua portuguesa, de um famoso haikai do poeta japonês Matsuo Bashô (1664-1694). A transcrição de Augusto de Campos (o poeta prefere chamar esse gênero de “intraduções”) é intitulada “Rã de Bashô”. Datada de 1998, ela foi publicada no *website* do poeta, na forma de um poema cinético, antes do registro em livro (*Não poemas*, 2003), o que nos sugere tratar-se de um poema já concebido em (e para) mídia eletrônica.

“Rã de Bashô” procura preservar, não apenas o conteúdo semântico, mas elementos estruturais da forma traduzida. Mantém, por exemplo, o recurso à composição verbal, em *pulagoa* (“salt tomba”, na versão de Haroldo de Campos, e simplesmente “mergulha”, na de Décio Pignatari), equivalente à forma composta *tobikomû*, “formada pela aglutinação dos verbos *saltar* (tobu) + *entrar* (*komeru*)”. (CAMPOS, 1977, p. 62). Comparada a outras traduções conhecidas, percebe-se que o poema de Augusto de Campos é mais exuberante em recursos visuais (cores, tipo gráfico incomum, animação), ao passo que mais econômico no aspecto verbal. O princípio de condensação, característico do haikai, é aqui observado com rigor: veja-se a supressão do adjetivo *velho(a)*, presente em muitas versões (“velho tanque”, “velha lagoa”) e dos substantivos *água* (cujos semas são redundantes em *lagoa*) e *rumor* ou *barulho*, cuja conotação é sugerida pela própria vibração dos significantes. Nessa lógica da concentração, mesmo um grafema como ~ (til) pode assumir duplo papel, atuando, ao mesmo tempo, como sinal diacrítico e como representação ideográfica do conceito “água”.

Entretanto, mais do que coerência semântica e formal com o poema transposto, essa releitura comporta também uma reflexão de natureza estética acerca do gênero que traduz. O poeta parece propor aqui uma explicitação das correspondências estruturais entre o haikai, o ideograma e a montagem cinematográfica, seguindo a linha teórica proposta por Sierguéi Eisenstein (Cf. CAMPOS, 1994, p.151). A espacialização do texto acena à forma ideográfica desse gênero de composição, que “se contém em apenas uma linha, lida no sentido vertical” (cf. CAMPOS, 1974, p.60), mas também alude à disposição de fotogramas numa película cinematográfica, uma vez que o texto se distribui geometricamente, em quadros. Sua divisão em três instâncias reflete a estrutura triádica que caracteriza o haikai, correspondendo, ao mesmo tempo, a *tomadas* ou quadros narrativos. A segmentação assilábica do texto, resultante do arranjo matemático dos caracteres, produz três blocos aparentemente desprovidos de significado lingüístico. As imagens concretas (rã, lagoa) e a ação narrativa (pula) surgem apenas a partir da “cópula” ou “colisão” desses quadros. Queremos reconhecer, nesse arranjo, um paralelismo sutil com a lógica de composição do ideograma, “amalgama de hieróglifos isolados” que, por sua vez, inspirou a técnica de montagem eisensteiniana, em que “uma associação lacônica de tomadas” gera “contextos e séries intelectuais” (CAMPOS, 1994: p. 151).

Produto da transposição de mídias, o recurso da animação permite ao poeta ressaltar o tradicional contraste entre *permanência* e *transformação* que caracteriza esse gênero poético.⁷ A animação — que consiste, neste caso, na simples alternância de cores incidindo sobre a seqüência de *a* — realiza a projeção do icônico sobre o verbal (Cf. PIGNATARI, 1979: p. 114), enfatizando a estrutura cinematográfica do haicai, na medida em que a sobreposição dos quadros se apresenta ao olho leitor como deslocamento — primeiro vertical, depois oblíquo — de um mesmo corpo amarelo (rã) através do texto azul (água). Observe-se que o poeta emprega aqui um mínimo de recursos necessários para perfazer, em sentido inverso, o caminho apontado pela teoria eisensteiniana.

Considerações Finais

No transporte para mídias fono/videográficas, os poemas sofrem, na expressão de Julio Plaza (2001), certas *transformações de qualidade*. No caso do registro fonográfico, ocorre, em geral, uma relação *indicial*, ou de contigüidade, entre os registros visual e sonoro. Já na adaptação videográfica, essas transformações se manifestam, sobretudo, na simulação de movimento, que implica uma percepção realista do espaço e do tempo envolvido nas composições originais. A principal consequência dessa estrutura dinâmica, no nível da recepção das obras, é os poemas adquirirem uma forma de apresentação que poderíamos chamar de *auto-explicativa*, na medida em que as rotinas de animação indicam *formas de ler* a sintaxe espacial e as informações não-verbais presentes nos poemas. Não se pode negar aqui o risco do didatismo como um *efeito colateral* dessa maior quantidade de informação, uma vez que o prazer estético, na leitura de um poema, parece estar relacionado, de algum modo, com o prazer da *decifração* de uma espécie de *código secreto*. Os exemplos aqui comentados neutralizam esse risco através de um absoluto rigor quanto aos critérios de coerência e funcionalidade na aplicação dos novos recursos. A concepção de poesia intermídia, que obras como a de Augusto de Campos inauguram e alimentam, pressupõe o emprego da tecnologia tão-somente em favor da multiplicação de sentidos: os recursos técnicos não representam ali senão um campo de possibilidades que se abre à pesquisa de linguagem e à aventura poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARAÚJO, R. **Poesia visual, vídeo poesia**. São Paulo: Ática, 1999, p. 79-86.

BANDEIRA, J. BARROS, L. de. **Grupo Noigandres**. São Paulo: Cosac & Naify /Centro Universitário Maria Antônia – USP, 2002.

CAMPOS, A. de. **Não poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Viva Vaia**; poesia 1949-1979. São Paulo: Duas Cidades, 1979, 2^a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, A. de & CAMPOS, C. **Poesia é risco**. São Paulo: Polygram, 1994. 508-2 /526

CAMPOS, A. de et al. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5^a ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977, 4^a . ed.

_____. **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Edusp, 1994.

⁷ Segundo a observação de David Keene, “a natureza dos elementos varia, mas deve haver dois pólos elétricos entre os quais salte a centelha, para que o haicai se torne efetivo”(Apud CAMPOS, Haroldo de. Op. cit., 1977, p. 57).

_____. **Metalinguagem**. São Paulo: Cultrix, 1976, 3ª ed.

JAKOBSON, R. **Linguística e Comunicação**. São Paulo, 1995, p. 72, 15ª ed.

McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1974, 4ª ed.

PIGNATARI, D. **Semiótica e Literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979, 2ª ed.

PLAZA, J. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SANTAELLA, L. **Convergências – Poesia Concreta e Tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1986.

TATIT, L. **Musicando a semiótica**. São Paulo: Annablume, 1997.