

# "DIAS DIAS DIAS": UM POEMA DE AUGUSTO DE CAMPOS

José Américo Miranda  
(Letras - UFMG)

Em épocas remotas, a poesia tinha nos registros escritos o equivalente da partitura musical: um meio de preservação contra o esquecimento e a destruição. Seu consumo não se dava pelo contato direto entre receptor e manuscrito; seus encontros com o público davam-se, basicamente, em recitações, declamações ou leituras públicas, usualmente acompanhadas por música. Com a invenção da imprensa, ela encontrou no livro um veículo novo e, na leitura individual, um modo específico de fruição. Do ponto de vista da criação, contudo, ela continuou sendo praticada quase sem alterações; a mais notável foi o seu divórcio da música, que, por sua vez, tomou o rumo das execuções puramente instrumentais, desenvolvendo-se como arte autônoma. No novo veículo, a poesia continuou a ter no verso melódico-linear, não obstante a natureza visual da matéria impressa, a unidade composicional básica.

A poesia concreta significou o reconhecimento do poema como objeto também espacial, e da necessidade de procedimentos composicionais compatíveis com essa realidade. Ela começou por reconhecer a crise do verso, baseado na sintaxe linear da linguagem oral, e propôs a valorização do poema como objeto visual, objeto de arte tipográfica, ou, até mesmo, objeto de arte plástica. A propósito, afirma Décio Pignatari que o poema concreto, "monocromo ou a cores, pode funcionar perfeitamente numa parede, interna ou externa."<sup>1</sup>

A consideração espacial do poema trouxe como correlatos a configuração de um tipo novo de imagem, construído com elementos da forma primária e distinto da imagem evocada pelas palavras na poesia tradicional, e o desenvolvimento de novas bases para a relação entre as palavras, a sintaxe ideográfica.

Os poetas concretos receberam a lição do ideograma por três vias distintas: pelo exemplo da estruturação de *Os cantos*, de Ezra Pound, que, por sua vez, recebera a lição deixada no ensaio "Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia", de Ernest Fenollosa; pela teoria da montagem cinematográfica de Serguei Eisenstein; e pelo estudo e conhecimento direto das línguas orientais. Pela relação com o ideograma, toda a poesia concreta relaciona-se com o cinema. Não é necessário, aqui, o exame de grandes amostras. Limitar-nos-emos ao poema "dias dias dias", de Augusto de Campos.

A combinação de imagens num ideograma, segundo Philadelpho Menezes, pode desencadear três tipos diferentes de processos, diversamente enfatizados por diferentes teóricos. Na interpretação de Pound-Fenollosa, a justaposição de figuras resultaria na configuração de um sentido que estaria distribuído entre elas, isto é, o sentido final do ideograma seria uma intersecção de seus significados individuais. O modo de produção do significado que interessou a Eisenstein é diferente; para ele, a justaposição de dois elementos resulta, por conflito, na produção de um terceiro, cuja natureza é abstrata, e, portanto, distinta da dos elementos iniciais, ambos figurativos, concretos. Ao cineasta interessou sobretudo o salto do concreto ao abstrato, dos objetos ao pensamento, da matéria ao espírito. A essas duas concepções, Philadelpho Menezes acrescenta uma

terceira, que ele próprio deduziu da análise de ideogramas: é a da soma de significados. Esse terceiro modo de o ideograma engendrar significações foi por ele comparado, com propriedade, às concepções de montagem cinematográfica de Pudovkin e Kulechov. De tudo isto, afirma ele:

*Ressalta então o fato de que, seja por soma, intersecção ou conflito (que poderíamos correlacionar a três operações aritméticas: adição, divisão e multiplicação, respectivamente), temos que a escrita ideogrâmica é fundamentalmente relacional e integrativa.<sup>2</sup>*

Todos esses processos funcionam num texto complexo, regido pela sintaxe ideogrâmica, como é o do poema "dias dias dias". Perseguido via sugerida pelo próprio poeta, na introdução ao "poetamenos", procuraremos identificar nos timbres e cores em que o texto se desdobra, os temas gráfico-fonéticos parciais que, conjugados, compõem o ideograma complexo que é o poema.

A experiência com a impressão a cores situa-se a meio caminho entre uma poesia espacializada, denunciadora da crise do verso, e a poesia propriamente concreta. Naquela, Philadelpho Menezes considera que o espaço da página "assumia uma conotação simbólica de vazio, de dificuldade do ato de escrever, de silêncio", enquanto nesta "o arranjo do signo verbal na página adquire uma função de organização estrutural"<sup>3</sup>. Ela situa-se, também, a meio caminho entre a poesia de expressão subjetiva e a poesia autônoma, substantiva e objetiva, concreta.

De toda a série "poetamenos", "dias dias dias" é o poema em que foi utilizado o maior número de cores: seis. Nele nos deparamos praticamente com todo o campo cromático do espectro visível, do vermelho ao violeta, passando pela gradação contínua das cores intermediárias, o alaranjado, o amarelo, o verde e o azul. Ele é também, no livro impresso, o último da série. Adquire, assim, o caráter de sùmula, de somatória, de síntese.

Como convém a um ideograma, olhemos primeiro o poema por inteiro, antes de examinarmos suas partes:

Sua linguagem estilizada, às vezes enigmática, às vezes de feições telegráficas, emite sinais de intensa força lírica. Entre estertores e silêncios, é a força do amor o que nele se manifesta: assemelha-se a um canto despedaçado, a uma cantiga de trovador afásico. A lógica que o perpassa não cabe nos trilhos da sintaxe linear: ele é, ao mesmo tempo, todos os discursos que o atravessam.

Pelo acentuado grau de fragmentação, a linguagem se dá esparsamente à compreensão do leitor. A uma contemplação mais demorada, ilhas de sentido vão surgindo, associando-se e compondo uma constelação de contornos indefinidos. A totalidade do poema deixa entrever seus contornos por meio das cores que o compõem. A utilização, nele, de todo o espectro visível, parece querer dizer algo: do vermelho ao violeta desenham-se, diante de nossos olhos, situações-limite, em que o estado lírico bruto confronta-se com o silêncio e a linguagem, o indizível da experiência amorosa roça a escrita e parece querer romper e desintegrar o processo da comunicação.

Do todo, passemos às partes, ao exame dos campos semânticos que se articulam. Vejamos, primeiro, o campo textual impresso em verde:

dias            dias            dias

esperança                            deum só dia

expoeta expira:

   sphynx e

   gypt y g

A primeira linha, que tem sido utilizada como título para identificar o poema, introduz o tema do tempo. De início um tempo físico, homogêneo, expresso pela linha igualmente espaçada entre as palavras "dias dias dias", três dias. A seqÜência, em sua parte no campo verde, revela-se como dias de espera (esperança) e ansiedade (deum só dia), depois prolonga-se no campo vermelho (dias dias dias// sem/uma/linha/minh/a), que lhe acrescenta a angústia do poeta que não escreve. O texto em vermelho continua-se, numa mesma linha, com o texto em violeta (minh//ahcartas), que injeta mais uma razão no tempo de espera: a espera de cartas. O texto em verde, "deum só dia", que tomamos como índice de ansiedade, citação parcial do quinto verso do soneto camoniano "Sete anos de pastor Jacob servia", é contíguo a este outro, "ahcartas", em violeta, em que a linguagem se atrapalha e se atropela, fundindo as palavras. Uma das palavras que se fundiu a outra é de natureza interjetiva (ah), puramente emocional, exprimindo alegria, surpresa ou, mais adequadamente, desejo intenso.

Mas o poeta expira, falta-lhe alento, escapam-lhe o tempo e o ar: é expoeta, há três dias não escreve. Como que distante de si mesmo, o poeta assiste à sideração momentânea do mundo, experimenta o que Roland Barthes, em Fragmentos de um discurso amoroso, chama de "desrealidade": "sentimento de ausência, fuga da realidade experimentada pelo sujeito apaixonado, diante do mundo."<sup>4</sup> E subitamente o tempo dilata-se: a experiência vivida confere ao tempo uma outra dimensão, em que ele aparece como distendido para além de qualquer proporção razoável. As linhas "sphynx e/ gypt y g" fazem superpor, a um número restrito de dias, a dimensão de séculos. Sobre a experiência individual do tempo, projeta-se a experiência coletiva; ao tempo e à história individual sobrepõem-se o tempo humano e a história da humanidade. A palavra "sphynx" é grafada anormalmente, incorporando o "y" de "egypt" (do grego "Aigyptos", Egito); esta, por sua vez, vem seguida de "y" e "g" separados por um espaçamento equivalente ao corpo gráfico de uma letra apenas. Nesse desenrolar final do texto em verde, insinua-se, sob a forma do nome da amada, a causa última da espera.

No campo em verde observamos a progressão, do tempo cronológico e homogêneo da primeira linha ("dias dias dias"), à heterogeneidade do tempo psicológico, expressa no longo espaço que separa a palavra "esperança" do agrupamento em que há fusão de duas palavras "deum só dia". Sobre eles projeta-se um tempo supra-individual, que é simultaneamente instantâneo ("expoeta expira:") e grande extensão temporal ("sphynx e/gypt y g"). Ao centro, contudo, das oscilações, a palavra chave desse campo: esperança, de quê?, "deum", da realização amorosa.

O texto passa, então, à cor vermelha:

sem  
 uma  
 linha  
 minh  
 a  
 mor

amemor  
 IA e  
 stertor        AR  
 rticula:

NÃO

O texto em vermelho dispõe-se como uma coluna na página. Sua parte inicial comporta uma referência à frase atribuída por Plínio, o velho, ao pintor grego Apeles, e que hoje se aplica sobretudo aos escritores: *Nulla dies sine linea*. Lido de cima abaixo, há uma pausa (espaço em branco) ao meio da coluna. As palavras iniciais, "sem/uma/linha/minh/a/mor", como vimos, emprestam à primeira linha do poema (campo verde) a idéia de cotidianidade, de tempo que se passa sem que o poeta escreva (seus versos e cartas, a um só tempo). A linha que contém apenas a letra "a" forma palavras com a que a antecede ("minh/a") e com a que a segue ("a/mor"). A esta última segue-se o espaço em branco, o qual se alinha com um segmento do texto em violeta, à sua direita: "- Heli s sim sem ar". A partir daí, o texto em vermelho como que se contamina por uma espécie de vertigem (hélice, sim, sem ar); o poeta abisma-se, parece sofrer aquela "lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou por excesso de satisfação"<sup>5</sup>.

A sílaba "mor", anterior ao espaço em branco, deixa em suspenso a sugestão da morte. Não a morte física, da amada ou do poeta, que as palavras seguintes ("amemor/IA e/stertor AR/rticula:/NÃO") não confirmam, mas a morte do amor pelo esquecimento ("amemor/IA e/stertor"), à qual, num esforço supremo, o poeta reage ("AR/rticula:/NAO") pela negação.

A intersecção do campo em vermelho com o campo em amarelo, no coração mesmo da palavra memória, o IA (vermelho), em caixa alta, completa o LYG (amarelo), também em caixa alta, formando o nome da mulher amada. A parte do nome em amarelo acha-se fundida ao eu profundo, à alma mesma ("DEMIMLYG") do poeta. Esclarece-se, a essa altura, o destaque dado ao "y" e ao "g" no campo impresso em verde: ambas são parte do nome Lygia.

No campo em vermelho encontramos-nos num dos extremos do espectro visível. A esse extremo corresponde, no poema, o momento de risco máximo: afastamento máximo, risco de perda, "lufada de aniquilamento", agonia. Mas o poeta reage, ele é duro, ele marcha, ele sabe para onde.

Do texto em vermelho, passamos ao texto em violeta, extremo oposto no espectro das cores:

ahcartas  
 n ão p artas  
 - E avião voas?  
 - Heli s sim sem ar  
 fim confirm sim  
 far par avante

s e p a r a m a n t e

A coluna de texto, mais densa e mais espessa, dispõe-se paralelamente e à direita da coluna em vermelho, que ocupa posição central na página. Sua primeira linha contém aquela expressão composta, "ahcartas", que introduzira no texto em verde a espera das cartas da amada como explicação para o estado de expectativa expresso no poema.

A expressão "ahcartas" introduz a distância que separa os amantes; cartas são o seu meio de comunicação. A intensidade emotiva que se apropria das "cartas" pelo acoplamento do "ah" parece propor ao espírito do poeta o caminho do delírio: segue-se uma interlocução direta à amada, pedindo-lhe que não parta, o que pressupõe uma realidade contrária à implícita na linha anterior. Antes distante, sendo a carta o meio de comunicação, agora próxima, capaz de ouvir a fala do amante entrecortada ("n ão p artas") por suspensões momentâneas da corrente de ar expiratória (soluços?).

Segue-se um diálogo vivo, introduzido por travessões, outra vez a amada sendo diretamente interpelada, apesar de ausente: "- E avião voas?" A resposta, "sim", mistura delirante de palavras "- Heli s sim sem ar", parece conter ao mesmo tempo uma resposta da amada e um discurso do amante. Este é, sem dúvida, um discurso a duas vozes: a ambos falta-lhes o ar, o outro, o que lhes é lembrado pelas associações com o modo mais rápido de se encontrarem de novo: o avião. Daí, "hélice" ("Heli s", Heli, nome de alguém?), a resposta ("sim"), e a condição que os une ("sem ar"), ausentes um do outro. O texto continua numa linguagem enigmática, com palavras que ressoam como ecos das anteriores, numa sintaxe entrecortada, elíptica, semelhante à da linguagem interiorizada dos monólogos ("fim confim sim/far par avante"). Nesse trecho, à semelhança do que ocorrera com o tempo no texto em verde, a distância que os separa parece maior do que é na realidade ("fim confim .../far ..."). Tudo é transfigurado, sob a ótica do estado delirante de amor.

A última das palavras anteriores ("avante") parece ser um estímulo e um apelo à amada, para que tome logo um avião e venha ao encontro do amado. A palavra é seguida por outra, distanciada dela por um espaçamento que é preenchido pela palavra "AR", em vermelho. O "ar" que separa os amantes, a via "aérea" pela qual vêm as cartas e que pode trazer logo a amada, é o mesmo "ar" que se insinua entre as letras da palavra seguinte: "s e p a r a m a n t e".

O texto em violeta revela-se, ao fim, como um estado de contato direto com a amada, em que ela é o outro pólo da interlocução delirante do poeta. Trata-se do momento de contato máximo, de proximidade viva da amada. Nesse sentido os dois extremos do espectro luminoso se opõem: em vermelho o momento de risco máximo da perda pelo esquecimento, em violeta, o momento de vivacidade máxima, em que a amada está próxima o suficiente para dialogar a viva voz com o poeta.

Dos extremos, passemos ao ponto médio do espectro, o campo em amarelo:

L EMBRAS  
DEMIMLYG

OH SE ME

LEMBRA E QUANTO

Todo impresso em caixa alta, enunciado em primeira pessoa e dirigido à amada sem, entretanto, pressupor sua presença física, o texto situa-se a meio caminho entre os dois extremos expressos nos campos em vermelho e violeta: nem esquecimento, nem presença imediata. A amada ("LYG") lembra-se do poeta, ele se sabe presente no pensamento dela, tem certeza disso: seu texto é veemente, afirma-o em maiúsculas. O poeta sente-se unido, e expressa-o por meio do texto, à amada ("DEMIMLYG"). Novamente a expressão é entrecortada, apresenta as significações implícitas típicas de um discurso interior. O trecho "OH SE ME/LEMBRA E QUANTO" é uma citação ligeiramente alterada do "Oh! se me lembro! e quanto!", fragmento de um verso do soneto "Visita à casa paterna", de Luís Guimarães. Curiosamente, o soneto, que registra as emoções do filho que retorna, depois de muitos anos, ao lar desfeito de sua infância, apresenta, em seus tercetos, uma sintaxe entrecortada, que traduz expressivamente, no bojo da forma fixa do soneto, o tumulto interior do poeta:

*Era esta a sala... (Oh! se me lembro! e quanto!)  
Em que da luz noturna à claridade  
Minhas irmãs e minha mãe... O pranto*

*Jorrou-me em ondas... Resistir quem há-de?<sup>6</sup>*

O poeta Augusto de Campos soube pinçar, na impassibilidade parnasiana, esse momento em que um estado de afetividade intensa atua como fator desagregador da forma.

O texto impresso em alaranjado,

es  
se  
ohes  
se  
segur    sos    se    só            seguramor

situado à margem e ao pé do poema, compondo-lhe o contorno inferior esquerdo, encontra-se também, pela situação de sua cor no espectro, entre o vermelho e o amarelo; portanto, entre a expressão do risco de esquecimento por parte do poeta (texto em vermelho), e a certeza de ser lembrado pela amada (texto em amarelo). A passagem entre o risco do esquecimento em mim (do poeta) e a certeza da lembrança nela (a amada) é feita por uma série de hesitações ("es/se/ohes/se"), que esboçam uma segurança ("segur"), passa por um grito de socorro que é, ao mesmo tempo, a constatação de que ambos, amada e amante, estão sós ("sos"), e desembocam, afinal, na segurança do amor ("seguramor"). Esse momento de hesitação, supersecreto, que se passa no recesso da vida íntima do amante, opõe-se ao texto em azul (cor complementar do alaranjado), que é um telegrama cifrado, comunicação real, ainda que efetivada em linguagem interior, com a amada:

tele  
- Urge t g b sds vg filhazeredo pt

Como uma ilha azul, no mar conflituoso das cores que o cercam, o texto se constrói numa linguagem ao mesmo tempo telegráfica e cifrada. Precedido pelo radical "tele", o telegrama é uma comunicação telepática, ao mesmo tempo que simula a linguagem de um telegrama real. Entre os enigmas que apresenta, figuram as letras encadeadas "sds", que muito bem poderiam ser "sábadosdomingosegunda", os três dias iniciais do poema, no texto em verde. A expressão "filhazeredo" refere-se, evidentemente, ao pai da amada, cujo nome agora se

revela completo: Lygia Azeredo.

O radical "tele", que precede e anuncia o telegrama telepaticamente enviado à amada também nos indica a natureza de todo o poema. Tudo nele se passa no espírito do poeta. O grande ideograma que se configura diante de nós nada mais é do que a paisagem interior dos discursos que atravessam a consciência do poeta apaixonado. Ideogramicamente a situação interior do poeta configurou-se como paisagem, à qual temos acesso simultâneo e na qual podemos penetrar por qualquer de seus recessos, como uma paisagem natural pode ser detalhadamente percorrida por nosso olhar e nossa atenção.

Conforme demonstrou Philadelpho Menezes, até chegar à "fase geométrica não-figurativa", que caracterizaria plenamente a poesia concreta, a crise do verso dera origem a uma "poesia espacializada", em que

*o espaço da página era utilizado num sentido mais emprírico de organização, e assumia uma conotação simbólica de vazio, de dificuldade do ato de escrever, de silêncio, o que rarefazia o campo relacional das palavras...<sup>7</sup>*

O poema "dias dias dias", além das surpreendentes relações instauradas pelo uso das cores, que inclui o método ideogrâmico, já apresenta a reiteração de fonemas sem as intermediações da sintaxe discursiva, o que produz um efeito de estancamento do fluxo temporal. O poema não apresenta, ainda, uma geometria rigorosa, de modo que a apreensão gestáltica do todo exige esforço considerável do leitor. A presença, nele, de elementos líricos, e até mesmo referências biográficas, contribui para a situação intermediária do poema, a meio caminho entre o lirismo tradicional e a poesia concreta, produtora de objetos poéticos autônomos, voltados para sua própria estrutura, sem que se perceba, neles, o menor sinal de presença do poeta.

No domínio estrito da poesia concreta, diversamente do que acontece no *Poetamemos*, o poema assume configuração geométrica e "o arranjo do signo verbal na página adquire uma função de organização estrutural"<sup>8</sup>. Uma vez alcançado o ideal da forma autônoma, da máquina-poema geradora de comunicação instantânea, os poetas concretos avançaram em suas pesquisas, cada um a seu modo, afastando-se da ortodoxia do momento máximo do movimento. Nenhum deles, contudo, teve sua identidade de poeta suprimida pelos princípios rígidos que nortearam a criação da poesia concreta. Augusto de Campos, em particular, tem retomado, nos últimos anos, experiências que lembram e continuam a pesquisa iniciada com *Poetamemos*.

## NOTAS

- 1 PIGNATARI, *Arte concreta: objeto e objetivo*, 1975, p.40. In: CAMPOS, A., CAMPOS, H., PIGNATARI, D., 1975, p.39-40.
- 2 MENEZES, 1991, p.34.
- 3 MENEZES, 1991, p.43.
- 4 BARTHES, 1981, p.77.
- 5 BARTHES, 1981, p.9.
- 6 GUIMARÃES, 1914, p.11. Devo a lembrança desta referência à Profa. Maria Theresa Coelho Ceotto, da Universidade Federal do Espírito Santo.

7 MENEZES, 1991, p.43.

8 MENEZES, 1991, p.43.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia 1949-1979**. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**. 2ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

GUIMARÃES, Luiz. **Sonetos e rimas**. Lisboa: Clássica, 1914.

MENEZES, Philadelpho. **Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea**. Campinas: UNICAMP, 1991.