



O sagrado e o profano na poesia visual de George Puttenham e Augusto de Campos

The sacred and the profane in George Puttenham and Augusto de Campos's visual poetry.

Mayra Berto Massuda¹

Resumo: A partir da análise comparativa entre o poema em forma de cálice de George Puttenham e o poema "Ofertório" de Augusto de Campos, e de suas respectivas técnicas de composição visual, buscamos compreender as semelhanças e diferenças da representação visual e poética da dualidade do sagrado e do profano através dos séculos XVI e XX.

Palavra-chave: visualidade, poesia, sagrado, profano, diacronia

Abstract: Based on the comparative analysis between George Puttenham's poem-shaped chalice and Augusto de Campos's poem "Ofertório", and from their respective techniques of visual composition, we aim to understand the similarities and differences of the visual and poetic representation of the sacred and profane's duality along the 16th and the 20th centuries.

Keywords: visuality, poetry, sacred, profane, diachrony

A poesia visual, ao contrário do que se possa pensar, não é recente. Seus primeiros registros datam da Grécia helenística e podem ser encontrados nas obras de Símias de Rodes, Julius Vestinus, Dosíades de Creta e Teócrito.

Para Sheila Maués (2009), o aspecto visual do poema é uma preocupação antiga e fundamental, já que o artista sempre teve cuidado com a organização visual dos seus textos, seja para perpetuar a tradição ou para romper com ela.

Segundo Jorge Bacelar, ainda "convém ter em conta que a escrita alfabética é relativamente recente, e que muito antes dela já se estabelecia a comunicação por imagens" (BACELAR, 2001, p.2), mostrando a importância da visualidade para a comunicação, mesmo antes do surgimento da escrita. A visualidade com caráter comunicativo passa então, a exercer também a função artística e poética, com os poetas gregos citados.

¹ Graduanda do curso de Letras da UNESP / Faculdade de Ciências e Letras do Campus de Araraquara.

Por poesia visual entende-se “toda espécie de poesia ou texto que utilize elementos gráficos para se somar às palavras, em qualquer época da história e em qualquer lugar” (MENEZES, 1998, p. 14). Não é um movimento literário, com contexto histórico definido e delimitado, mas uma poética, nomeada com o termo definidor de um recurso de construção do poema.

De acordo com Sheila Maués (2009), há inúmeras formas, técnicas ou modos de operar a construção do poema visual. Neste trabalho nos debruçamos sobre uma breve interpretação da dualidade do sagrado e do profano e também comparamos o *modus operandi* ou a técnica de composição visual utilizada em dois poemas, um do século XVI, de George Puttenham, e um do século XX, de Augusto de Campos, fazendo um paralelo diacrônico entre os dois períodos de produção.

O poema em forma de cálice, de 1589, do poeta inglês George Puttenham, foi publicado em seu livro **A arte da poesia inglesa**, do mesmo ano. Já o poema “Ofertório”, do poeta brasileiro Augusto de Campos, foi escrito em 1950 e está na seleção de poemas que compõe o livro *Viva Vaia* (1949-1979), um compêndio de 30 anos de produção poética desse mesmo autor, revelando o início do uso dos recursos visuais num movimento de vanguarda que começou a se configurar exatamente na metade do século XX, o Concretismo.

Os dois poemas foram escolhidos para serem comparados por (1) aparentemente serem figurativos e surpreendentemente apresentarem composições poético-visuais extremamente complexas e metafóricas, cheias de analogias e intertextualidades, (2) também por unirem através da imagem e da poesia o tema do sagrado e do profano, e (3) pela semelhança entre os objetos trabalhados: uma espécie de taça ou cálice. Para tal análise foi necessário que levantássemos alguns aspectos teóricos, críticos e históricos da poesia visual para compreender como esta se deu nos períodos próximos ao Renascimento inglês e ao Movimento da Poesia Concreta.

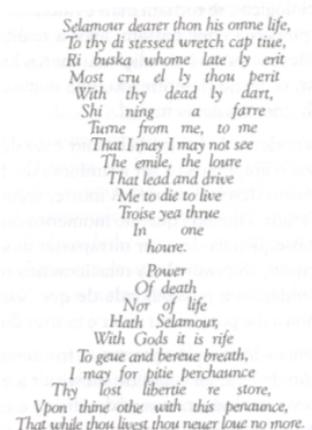
O poema em forma de cálice de George Puttenham

George Puttenham nasceu em Londres, na Inglaterra, em 1529 e morreu em 1590. Seu principal livro, dedicado à rainha Elizabeth I, *A arte da poesia inglesa*, é o tratado mais sistemático e compreensível da época elizabetana acerca de poesia. Foi publicado em 1589 e influenciou muitas “poéticas” que surgiram posteriormente.

Com uma ótima formação em retórica formal, Puttenham foi um dos responsáveis pela vulgarização das técnicas e poéticas antigas na área da literatura e pintura renascentista. O período histórico vivido por Puttenham, o Renascimento Elizabetano, foi, para Júlio Carlos Viana Ferreira (2010), um período de adoração à imagem da rainha Elizabeth I, e que proporcionou aos ingleses maior contato com os grandes clássicos gregos e latinos. Isso levaria a uma grande influência do platonismo encontrada nos ideais difundidos durante o período, como o desprendimento, a retidão moral, a frugalidade e o comunitarismo. Assim, o contexto no qual a obra teórica e poética de Puttenham se insere ficou caracterizado por uma poesia de retorno à tradição greco-latina, no sentido de estudá-la e superá-la.

Para Anthony Burgess, o Renascimento inglês ainda foi o “período de novo saber, da nova liberdade, do novo empreendimento, [...] da celebração do Homem mais do que de Deus” (BURGESS, 1996, p. 83).

A partir disso, realizaremos a análise interpretativa do mesmo, baseada principalmente no capítulo “Engenho e arte” do livro *O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da antiguidade ao século XX)*, de José Fernandes (1996), de onde fizemos a cópia digitalizada do poema (fig.1).



Selamour deaver thou his omne life,
 To thy distressed wretch cap tise,
 Rik buska whome late by erit
 Most cruel by thou perit
 With thy dead by dart,
 Shi ning a farre
 Turne from me, to me
 That I may I may not see
 The emile, the loure
 That lead and drive
 Me to die to live
 Troise yea thise
 In one
 houre.
 Power
 Of death
 Nor of life
 Hath Selamour,
 With Gods it is rife
 To geue and bereue breath,
 I may for pitie perchance
 Thy lost libertie re store,
 Vpon thine othe with this perance,
 That while thou livest thou neuer loue no more.

Fig. 1 – Poema em forma de cálice de George Puttenham

A tradução da poesia foi citada por José Fernandes (1996) e retirada do artigo “Poems in the shapes of things” de Charles Boultenhouse (1959):

Selamour, mais querido que sua própria vida, / Por tu
aflita infeliz cativo, / Ribuska, a quem há pouco e dantes/
Muito cruelmente trespassaste/ Com teu mortal dardo, /
Aquele par de estrelas/ Brilhando longe,/ Afastam-se de
mim, / que posso & não posso ver/ O sorriso a dança/
Que me quis e me leva/ A morrer, a viver/ Duas vezes,
sim, duas, / Em uma/ Hora.// Poder/ De morte,/ Não de
vida, / Tem Selamour:/ Com os deuses, é frequente/ Que
dêem e tirem o alento: / Eu posso, por piedade talvez, Tua
perdida liberdade restaurar,/ Sob teu juramento, com esta
penitência,/ Que enquanto viveres, nunca mais amarás
outra vez.” (BOULTENHOUSE apud FERNANDES, 1996, p. 80)

Com uma leitura difícil e truncada, numa primeira análise, o que mais chama atenção no poema de Puttenham é que o poeta utiliza a figura do cálice para compor a estrutura de seu poema. Com base nos estudos históricos da poesia e considerando que a poesia visual anterior ao século XVI ficava quase restrita a poemas figurativos, labirintos poéticos e iluminuras, poderíamos afirmar que a construção do poema de Puttenham se baseia na figurativização e no mimetismo formal do objeto representado.

Porém, notamos que quando o poema é relido e interpretado de forma mais detalhada, fica evidente que a relação do tema com a figura do cálice é inteiramente simbólica e metafórica, não mimética, ou seja, o oposto do poema figurativo. Do mesmo modo, para José Fernandes não se trata de um poema em forma de objeto, pois

normalmente, nos poemas em forma de objeto não se nota estreita sintonia entre os códigos, a ponto de os signos semióticos se tornarem mais significativos que os verbais. Nesse poema, ao contrário, os signos interagem de tal modo que o componente verbal e o visual se complementam (FERNANDES, 1996, p. 81).

Para ele, um poema em forma de objeto seria um “objeto mudo”, ao contrário do que acontece no poema em forma de cálice de Puttenham, que,

segundo o autor, é “inteiramente dotado de arcabouço semiótico-semântico que o eleva à condição de arte no mais genuíno sentido da estética e da poética” (FERNANDES, 1996, p. 84). A visualidade do poema não está a serviço da temática, mas serve para complementá-la.

Considerando que o cálice representa para os japoneses, a fidelidade, para os islâmicos, intuição, e também, segundo Jean Chevalier (1997), a imortalidade e o conhecimento, no poema de Puttenham, a imagem do cálice, ou taça, transcende a metáfora da devoção fiel, da ressurreição e do retorno à vida.

Este objeto de grande significação para o cristianismo teve origem na imagem do caldeirão das lendas celtas pagãs, de onde Chrétien de Troyes inspirou-se no vaso da abundância e no vaso da imortalidade para compor a imagem do Graal, maior símbolo da busca pela satisfação material e espiritual narrada na **Demanda do santo Graal**.

O cálice refere-se ao que existe de mais sagrado, o sangue de Jesus Cristo, porém a temática desenvolvida no poema de Puttenham aborda o profano, representado pelo amor e pelo desejo. Essa oposição entre sagrado e profano também é visualizada na dualidade da figura – geometricamente dividida em dois triângulos, um com o ápice para baixo e outro com o ápice para cima – símbolos respectivamente do feminino e do masculino, que unidos e sobrepostos resultam na representação da relação sexual.

O poema é construído com base nessa dualidade entre o que é sagrado e o que é profano, entre o amor e o desejo, entre a liberdade e culpa. Tal construção só é obtida a partir da relação da imagem e do conteúdo do poema, “deste modo, significante e significado se unem para, não apenas emitir uma mensagem verbal, ambígua por natureza, mas consolidar e concretizar uma verdade, tornada, ao mesmo tempo, palavra e objeto [...]” (FERNANDES, 1996, p. 83). Fica claro que o poema não é figurativo, mas utiliza a forma de um objeto para remeter à sua simbologia, de modo que devemos associá-lo metaforicamente ao conteúdo do poema.

O poema começa com um criptograma feito com a expressão francesa *c'est l'amour*, que se transforma em “Selamour”. Assim, o amor é personificado

em um ser-amor que pode ser comparado com algumas deidades da mitologia, como Eros (*Imeros*), na Grécia, e Cupido em Roma, deus do amor, filho de duas formas de Afrodite, a Pandêmia (deusa do desejo brutal) e a Urânia (deusa dos amores eternos). Amor, Eros, Imeros, ou Cupido é filho do profano e do sagrado e vai representar essa dualidade através da fusão desses opostos, como afirma Chevalier.

Outra criptonímia realizada pelo poeta é a partir da expressão *costela do desejo*, ou em inglês *rib wish*, que se personifica em **Ribuska**, um ser-desejo que tem o seu coração trespassado pelo dardo de Selamour. Nesse caso, a criptonímia é usada de forma a esconder a culpa de Eva, feita da costela de Adão e que cai em pecado devido às tentações do desejo. O poeta repete o recurso no verso “**Ri buska whome late ly erst Most**”, inserindo no criptograma Ribuska também a palavra Imeros, o Cupido, personificado em Selamour. Desse modo, ele demonstra não só poeticamente, mas também visualmente o ato de trespassar o coração de Ribuska “com teu mortal dardo”.

Essa simultaneidade de palavras, ou *simultaneidade de vozes*, só seria teorizada e divulgada no meio literário no século XX, com James Joyce, demonstrando um grande avanço para a época e o grande domínio dos artifícios literários de George Puttenham.

Assim, Ribuska, que é a personificação do desejo, e Imeros, que é a personificação do amor, fundem-se poética e visualmente de forma violenta e agressiva, como vê-se em: “Ribuska, a quem há pouco e dantes / Muito cruelmente trespassaste/ Com teu mortal dardo”.

Em decorrência dos poderes de *Imeros-Selamour* e do desejo desenfreado instalado no coração de Eva, o amor passa a ser a simbiose de dois princípios contrários, mas não contraditórios: desejo e morte. A morte, segundo preceitua George Bataille, está dentro do amor, à medida que, no momento do orgasmo, se consuma uma pequena morte, consequência de o ser ultrapassar as suas proporções físicas e inserir-se numa dimensão, só possível no relacionamento sexual (FERNANDES, 1996, p. 82, grifo do autor).

Assim, o ato de Selamour de trespassar o coração de Ribuska de forma violenta, simboliza também o ato sexual, a fusão de amor (Selamour) e desejo (Ribuska) que permite que se viva e morra duas vezes em uma hora. Deste

modo, Selamour também levará Ribuska à morte e ao renascimento, o que está representado metaforicamente na figura do cálice e o que, segundo a visão de Chevalier, é típico do amor: “[O amor] quando pervertido, ao invés de ser o centro unificador buscado, torna-se princípio de divisão e morte” (CHEVALIER, 1997, p. 46-47).

O poeta ainda utiliza uma interjeição afirmativa, típica da fala, *yeah*, em “Troise **yea** thrué / In one/ heure.” para reproduzir sonoramente o ritmo do ato sexual, que chega em seu clímax, ou orgasmo, ao mesmo tempo em que o poema finaliza a primeira parte da narrativa e da imagem (poética e visual) para iniciar a segunda, como vemos no trecho “Que me quis e me leva/ A morrer, a viver/ Duas vezes, sim, duas, / Em uma/ Hora.//”.

O cálice vai representar também a contradição da condição humana, “por encerrar, a um só tempo, a vida e a morte” (FERNANDES, 1996, p. 82). Desse modo, na primeira parte do poema, estruturada sob a figura da copa da taça, é desenvolvida a ideia do pecado e do profano cometido por uma mulher, Ribuska, mas que não estava em sã consciência, pois teve seu coração trespassado por Selamour, como no mito de Eros e Psiqué.

É de fundamental importância notar que o pecado é configurado na forma feminina do triângulo com a ponta para baixo e que mesmo sendo expressão do exagero, culmina na inversão do triângulo para iniciar o discurso racional e autoritário de Zeus (na mitologia grega), ou Júpiter (para os romanos).

Na segunda parte do poema, construída na base triangular do cálice, nota-se que há uma mudança de eu-lírico. Quem fala agora é, possivelmente, Zeus, que tem o poder de dar a morte ou a vida. Ele diz a Ribuska (desejo) que lhe dará liberdade sob o juramento dela nunca mais voltar a pecar, ou a amar, enquanto viver.

A dualidade antes representada pelo sagrado e pelo profano, pela vida e morte, agora é convertida em salvação e penitência. Ribuska somente será salva se obedecer ao sacrifício imposto por Zeus.

Assim, o sagrado e o profano, como princípios opostos, porém complementares, representam uma dualidade inerente à natureza humana. O

fato do sagrado (ou sublime) e do profano serem opostos também não impede que, na totalidade do poema, a harmonia não seja alcançada, já que a fusão dos dois triângulos equiláteros na figura da taça, ou cálice, alcança o equilíbrio de uma poética dividida entre o pecado e a punição, o desejo e o amor, o profano e o sagrado.

O poema em forma de copa de Augusto de Campos

Augusto de Campos nasceu em São Paulo em 1931 e ao lado de seu irmão, Haroldo de Campos e do também poeta Décio Pignatari, tornou-se um dos maiores nomes do Concretismo no Brasil, movimento de vanguarda da literatura brasileira que teve grande expressão na área da poesia e vigorou de 1956 a 1969.

Os poetas concretos, para Alfredo Bosi,

entendem levar às últimas consequências certos processos estruturais que [...] que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente, a cor, a massa) e, por isso, levam a rejeitar toda concepção que esgote nos temas ou na realidade psíquica do emissor o interesse e a valia da obra (BOSI, 1997, p. 532).

Segundo Philadelpho Menezes (1991), durante a constituição do projeto programático do Concretismo, o primeiro rompimento foi com o esquema rítmico e rímico do verso, que culminaria posteriormente na nova espacialização do poema pela página, decorrente da crise da estrutura linear e lógica do verso. O que geraria uma percepção do todo *espácio-temporal* da obra, como preconizava Mallarmé.

Após esse momento de rompimento e explosão, o Concretismo entra no período de

implosão do sistema poético verbal ao resolver o problema da espacialização dirigindo-se ao centro da verbalidade, com a ruptura da sintaxe verbal, reaglutinando as palavras pela similaridade sonora e na ocupação racional do espaço da página (MENEZES, 1991, p. 13)

Os irmãos Campos e Décio Pignatari ainda elencaram um grupo de poetas que serviriam de referência para o projeto do movimento. Faziam parte desse *Paideuma*: Ezra Pound, pelo uso do método ideogrâmico de composição, valorizando a essência do léxico empregado; e. e. cummings, pela inserção de uma nova sintaxe que se desintegrava a partir do fonema; Mallarmé, pelo seu método de “subdivisões prismáticas da ideia” (CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 17) e sua nova espacialização do poema; e James Joyce, pela atomização do efeito da linguagem e associação de vozes simultâneas.

O método ideogrâmico, baseado na escrita chinesa, foi introduzido na literatura do ocidente através de Pound e é o entendimento desse método que fundamentará a diferenciação entre poesia figurativa, poesia concreta e – como veremos a partir da análise comparativa dos dois poemas– da **poesia baseada no método de composição do “ideograma simples”**.

Para ilustrar melhor essa questão partiremos para a análise do poema “Ofertório” (fig.2), de Augusto de Campos, pertencente ao livro *Viva a Vaia*, de onde fizemos sua cópia digitalizada.

Ofertório

Sol, espelho do sol, outro sol, doña sol.
 Oponente do sol, distribuidora de belezas.
 Lúcida mão sobre os meus olhos, lago.
 Aplaca-me, eu o rude, aura luz alba
 Nascida, alimenta-me de ouro
 Gêmea da luz
 E SOL.

Fig. 2 – Poema “Ofertório”, de Augusto de Campos

O nome atribuído ao título do poema, ofertório, refere-se ao ritual católico da missa que é realizado no momento da Liturgia Eucarística, composta também pela Oração Eucarística e a Comunhão. É o momento que “Iniciam-se com as oferendas. A comunidade oferece seus sacrifícios através

do pão e do vinho entregues ao Sacerdote para a transformação.” (LITURGIA, 2010)

Na Missa nós oferecemos a Deus o pão e o vinho que, pelo poder do mesmo Deus, mudam-se no Corpo e Sangue do Senhor. Um povo de fé traz apenas pão e vinho, mas no pão e no vinho, oferece a sua vida. O sacerdote oferece o pão a Deus, depois coloca a hóstia sobre o corporal e prepara o vinho para oferecê-lo do mesmo modo. Ele põe algumas gotas de água no vinho que simboliza a união da natureza humana com a natureza divina. Na sua encarnação, Jesus assumiu a nossa humanidade e reuniu, em si, Deus e o Homem. E assim como a água colocada no cálice torna-se uma só coisa com o vinho, também nós, na Missa, nos unimos a Cristo para formar um só corpo com Ele. O celebrante lava as mãos: essa purificação das mãos significa uma purificação espiritual do ministro de Deus (LITURGIA, 2010).

O ofertório cristão é o momento de oferecimento da vida do homem a Deus, unindo assim o humano com o divino, o profano com o sagrado. Essa oferta é feita através da figura de um sacerdote que representa a comunidade durante esse ritual de auto-doação, simbiose com a divindade maior e purificação. As hóstias preparadas nesse momento da missa são entregues a todos da comunidade durante a comunhão, simbolizando a união com o corpo e sangue de Cristo que ressuscitará dentro de cada um. Após a comunhão a comunidade faz alguns minutos de silêncio para interiorização da Palavra de Deus.

Assim, considerando o significado do momento do ofertório durante a missa católica, podemos depreender o sentido de oferta da vida e união da natureza humana com a natureza divina, que o título dá ao poema de Augusto de Campos.

Num primeiro momento há a invocação quase que sacerdotal do Sol e seus iguais, que se configuram na verdade, em um ser apenas: “doña sol” ou “dona sol”. Do mesmo modo que no poema de Puttenham há a personificação de um ser-amor e um ser-desejo, no poema de Augusto de Campos há a personificação de um ser sagrado (pois é Sol, é divindade) e ao mesmo tempo profano, já que é musa, “doña sol”.

Esse ser reúne em si todas as qualidades do Sol e que simboliza o início da vida, a fertilidade e segundo Mircea Eliade, “os valores religiosos da autonomia e da força, da soberania, da inteligência” (ELIADE, 1992, p. 77). Esse ser feminino torna-se, então, superior e concorrente do sol. Vê-se aí a contraposição do que é sol (masculino) e o seu espelho (feminino), numa evidente simbiose de seres opostos e complementares. É a coexistência do sagrado e do profano representada pelo sol e seu espelho.

No verso “Lúcida mão sobre os meus olhos, lago” o poeta retoma o conceito de inteligência aplicado à simbologia do Sol. Este se torna um herói que direciona o eu-lírico ao caminho das luzes, que se concretiza na imagem de um lago, símbolo da tranquilidade evocada pelas águas calmas e que, desde o surgimento da cultura taoísta chinesa, simboliza o “lugar ideal”, ou seja, o paraíso. Essas “luzes” parecem se irradiar do poema, através da repetição das palavras que remetem à claridade.

É interessante notar, que ao mesmo tempo em que a lucidez se opõe aos olhos tampados, a raiz da palavra “lúcida”, lembra o anjo caído que representa a oposição à tudo que é sagrado, Lúcifer. Demonstrando um inteligente paradoxo entre lucidez e a falta de lucidez, a presença ou ausência de Lúcifer.

Do mesmo modo que Ribuska, símbolo do pecado de Eva no poema de Puttenham, representa a expulsão e a tentativa de retorno ao paraíso a partir de um acordo com Zeus, o eu-lírico do poema de Augusto de Campos deseja encontrar um lugar sagrado e paradisíaco e para isso invoca “doña sol”.

A ideia de calma é reforçada nos versos seguintes: “Aplaca-me, eu o rude, aura luz alba/ Nascida, alimenta-me de ouro”, onde o eu-lírico pede que seja acalmado e levado à lucidez, já que se considera um ser rude que precisa ser alimentado com a inteligência, força e soberania simbolizados pelo Sol e pelo ouro. Essa passagem demonstra a necessidade de fusão entre as duas naturezas, a divina e a humana, igual ocorre no poema de George Puttenham.

O alimento, que é ouro, possibilita o paralelo com a hóstia, corpo de Cristo, que ao ser ingerido no ato da comunhão, funde o homem com a

natureza sagrada, algo que só lhe é permitido nesse momento ritualístico de oferta e purificação.

“Doña sol”, ser que é invocada no início do poema, resume-se então na imagem semelhante do sol: “Gêmea da luz/ E SOL”. Uma divindade tão grande e possivelmente mais poderosa do que o sol, já que também é a responsável pela distribuição de belezas. É o ser coabitado pelo sagrado e pelo profano, que tem o poder de manter a harmonia cíclica da vida, e também da poesia.

O poema dispensa a interpretação linear e lógica, estruturada no verso. E quando analisado no seu total, a partir da relação entre todos os seus estratos, podemos depreender uma interpretação generalista e outra metalinguística, sendo que na primeira, o eu-lírico humano necessita experimentar da calma e purificação que somente a comunhão com o sagrado pode lhe proporcionar. Essa comunhão se daria através de uma oferta de si mesmo em sacrifício a um Deus superior ao Sol, personificado em “Doña sol”, quem tem a capacidade de trazer lucidez, beleza e alimento para a alma. E na segunda, o eu-lírico poeta, que invoca as musas que trazem a inspiração e também evoca o pensamento racional, já que este necessita de calma, lucidez e doutrinação, pois é primitivo, grosseiro e inculto, como vemos na expressão “eu o rude”. “Doña sol” personifica então, as musas que iluminaram a sensibilidade e inteligência do poeta, demiurgo da palavra.

A leitura do poema pode ser tanto uma metáfora para a libertação e iluminação espiritual, através da união humana com o divino, como também uma metáfora metalinguística para a iluminação ou inspiração poética. Essa iluminação é reforçada pela repetição de expressões e palavras que remetem à claridade, construindo no poema a sensação visual de raios solares que emanam da copa de uma taça sem pé, como temos nas expressões “Lúcida”; “aura luz alba”; “ouro”; e “gêmea da luz”.

A construção visual do poema lembra a poesia figurativa, caligrâmica, onde há uma “adequação gráfica do discurso verbal à forma figurativa do tema, em geral apresentando uma estrutura sintática intocada, tradicional” (MENEZES, 1991, p. 36). Porém, do mesmo modo que o poema em forma de

cálice de Puttenham, “Ofertório” não reproduz a fisionomia mimética do tema, mas complementa o signo verbal através da relação metafórica do signo visual com o conteúdo do poema.

No poema de Augusto de Campos, a relação entre o significado do poema e a simbologia do objeto litúrgico figurativizado, potencializam a carga semântica e metafórica da união do humano com o divino, do profano com o sagrado, e também da necessidade de iluminação/inspiração e purificação.

Partindo da problemática da classificação dos poemas de Puttenham e Augusto de Campos dentro do campo da poesia visual e também da dificuldade de dissociar os dois poemas do conceito de poesia figurativa, percebemos a existência de um modo de composição visual semelhante e que pode ser explicado pelo método ideogrâmico de composição.

O método ideogrâmico, introduzido no Concretismo e popularizado por Pound, baseia-se na escrita ideográfica chinesa, dividida em grafias simples e complexas.

Nas primeiras, temos o “pictograma” e o “ideograma simples”. O “pictograma” mantém uma relação de semelhança fisionômica com o objeto a que se refere. É uma representação figurativa, estilizada pela simplificação dos traços no decorrer do tempo. [...] Os “ideogramas simples’ são caracteres que, entre a convenção e a pictografia, representam ideias e conceitos abstratos elementares por meio de diagramas [...]. (MENEZES, 1991, p. 32)

Desse modo, podemos relacionar a função da representação pictográfica dos objetos dos dois poemas à função de ideograma simples, já que, ao complementarem o signo verbal, apresentam uma grande carga semântica de conceitos abstratos relacionados à forma visual que representam.

A forma visual do cálice e da copa faria o papel de pictograma que, ao relacionar-se de maneira abstrata com o tema do poema, constrói uma **poesia baseada na estrutura de composição do “ideograma simples”**.

Essa técnica de composição foi profundamente estudada e desenvolvida pelo Concretismo brasileiro, e como podemos notar, exerceu influência de forma simples e sutil na estrutura do poema de Augusto de

Campos e possivelmente no poema de George Puttenham, considerando que dificilmente fosse essa a intenção do autor.

A inserção do método ideográfico no projeto do Concretismo visava uma “equação de equilíbrio em que a informação sensorial e a comunicação de significados se coadunem num grupo harmônico” (MENEZES, 1991, p.36). Com isso se constituiriam as bases para uma visualidade estrutural e não fisionômica, isomórfica e imitativa do real típica da poesia figurativa e dos caligramas.

Segundo Philadelpho Menezes, a escrita ideográfica tem uma função relacional e integrativa e são essas características que podemos ver de forma simplificada na construção visual dos poemas de George Puttenham e Augusto de Campos. Fica claro, desse modo, que ambos os poemas podem ser interpretados não como poemas figurativos, mas sim, **poemas baseados no ideograma chinês simples**, ao mesmo tempo em que empregam as temáticas semelhantes do encontro do profano e do sagrado.

Bibliografia

BACELAR, Jorge. Poesia visual. **Biblioteca on-line de ciências da comunicação**. Portugal, 2001. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/bacelar-jorge-poesia-visual.pdf>> Acesso em: 25 mar. 2010.

BOSI, Alfredo. A poesia concreta. In: _____. **História concisa da literatura brasileira**. 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 531-539.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1996.

CAMPOS, Augusto. **Viva vaia**. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

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

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**. 11 ed. Rio de Janeiro: Olympio, 1997.

FERNANDES, José. **O poema visual: leitura do imaginário esotérico (da antiguidade ao século XX)**. Petrópolis: Vozes, 1996.

FERREIRA, Júlio Carlos Viana. Renascimento. In: CEIA, Carlos (coord.). **E-dicionário de termos literários**. Disponível em:

<<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/renascimento.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2010.

LITURGIA Eucarística. In: A missa comentada. Paróquia Santa Cruz. Disponível em: <<http://paroquiasantacruz.com.br/a-missa-comentada/122-6-liturgia-eucaristica>>. Acesso em: 28 mar. 2010.

MAUÉS, Sheila. Percurso visual da poesia ou a diacronia do moderno poético. In: **Zunái**: Revista eletrônica da poesia et debates. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/sheila_maues_diacronia.htm>. Acesso em: 05 mar. 2010.

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

_____. **Roteiro de leitura**: poesia concreta e visual. São Paulo: Ática, 1998.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.