Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

O oco e o eco: as múltiplas formas de *Pulsar*

Sergio Bento[1]

Marinna Silva Santos[2]

Resumo: Este artigo realiza uma análise do poema *Pulsar*, de Augusto de Campos, sob a ótica da intermidialidade, considerando suas reconfigurações enquanto poema verbo-visual, composição musical e videopoesia. Fundamentado nas teorias semióticas de Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce e Algirdas Julien Greimas, o estudo investiga os processos de migração entre mídias e as articulações entre os planos visual, sonoro e verbal. No suporte gráfico original, o poema subverte a linearidade da linguagem ao substituir vogais por ícones gráficos, instaurando um sistema simbólico que evidencia a convenção linguística e introduz dimensões sinestésicas e afetivas. A interpretação vocal de Caetano Veloso opera uma conversão melódica desses signos visuais, utilizando recursos como sobreposição de registros e modulação tonal, o que instaura uma escuta polifônica e não linear. Posteriormente, o videopoema desenvolvido por Gonzalo Aguilar, ancorado na gravação musical, emprega animações digitais sincronizadas com a trilha sonora, criando uma experiência audiovisual rítmica e performativa. Tal cadeia de remediações configura um objeto poético intermidial, em que os distintos sistemas semióticos não apenas coexistem, mas interagem de modo estrutural e expressivo. Ao examinar os deslocamentos da obra entre diferentes suportes e linguagens, a análise evidencia a ampliação do campo poético no contexto da cultura digital, em que os limites entre as artes se tornam porosos e a fruição estética se redefine em meio à instabilidade dos meios. *Pulsar* manifesta, assim, uma poética da simultaneidade e da mobilidade, na qual se entrelaçam experimentalismo formal e reflexão crítica sobre os modos de significação contemporâneos.

Palavras-chave: poesia concreta; videopoesia; Augusto de Campos; Caetano Veloso; Gonzalo Aguilar.

Abstract: *This article presents an analysis of the poem Pulsar by Augusto de Campos from the perspective of intermediality, considering its reconfigurations as a verbo-visual poem, musical composition, and videopoetry. Grounded in the semiotic theories of Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce, and Algirdas Julien Greimas, the study investigates the processes of media migration and the interplay between visual, sound, and verbal elements. In its original graphic form, the poem subverts the linearity of language by replacing vowels with graphic icons, establishing a symbolic system that highlights linguistic convention while introducing synesthetic and affective dimensions. Caetano Veloso's vocal interpretation translates these visual signs into melody, employing resources such as overlapping registers and tonal modulation, which create a polyphonic and non-linear listening experience. Later, the videopoem developed by Gonzalo Aguilar—anchored in the musical recording—*

[1] Professor Adjunto de Literatura na Universidade Federal de Uberlândia desde 2017. É doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada na FFLCH/USP, sob a orientação de Viviana Bosi, com tese sobre a poesia de José Paulo Paes. Fez estágio sanduíche na Universidade Nova de Lisboa com orientação de Nuno Júdice. Coordena o GEPOC - Grupo de Estudos de Poesia Contemporânea - e o projeto de extensão "Poesia para todos". Possui capítulos de livro e artigos sobre poesia moderna e contemporânea, tradução de poesia e outros temas.

[2] Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Mestra em Educação pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (2024). Licenciada em Letras pela mesma universidade. Desenvolve pesquisa nas áreas de poesia brasileira e educação. Bolsista Capes. Uberlândia, Brasil.

employs digital animations synchronized with the soundtrack, creating a rhythmic and performative audiovisual experience. This chain of remediations forms an intermedial poetic object, in which the different semiotic systems not only coexist but interact in a structural and expressive manner. By examining the transitions of the work across different media and languages, the analysis highlights the expansion of the poetic field in the context of digital culture, where the boundaries between the arts become porous and aesthetic experience is redefined amid the instability of media. Pulsar thus expresses a poetics of simultaneity and mobility, in which formal experimentation is intertwined with critical reflection on contemporary modes of meaning-making.

Keywords: *concrete poetry; vídeo poetry; Augusto de Campos; Caetano Veloso; Gonzalo Aguilar.*

Introdução

O poema *Pulsar*, de Augusto de Campos, integra a série *Telegramas*, composta entre os anos de 1975 e 1978. Essa produção corresponde a uma fase mais avançada da poesia concreta brasileira, marcada por uma intensificação das experiências verbo-visuais e sonoras. Nesse período, Augusto de Campos passa a explorar de forma mais sistemática os limites do suporte gráfico, propondo uma poesia que não se restringe à página, mas que transita entre a visualidade, a materialidade e o som. Posteriormente, o poema foi incluído na antologia *Viva Vaia: Poesia 1949–1979*, obra que sintetiza parte significativa do percurso criativo do autor.

Pulsar é composto por letras transferíveis do tipo LetraSet, sistema marcado por sua visualidade telegráfica e sintética. O poema substitui graficamente certas vogais por símbolos: o "o" por um ponto centralizado e o "e" por uma estrela. Em seus versos finais, essas correspondências são invertidas, intensificando a proposta de instabilidade gráfica. Tal gesto poético traz à tona a reflexão sobre a arbitrariedade do signo linguístico, conforme discutida por Ferdinand de Saussure.

Com efeito, segundo a concepção saussureana, o signo linguístico não é uma simples palavra ou som, mas uma unidade complexa composta por dois elementos: o significante (imagem acústica) e o significado (conceito). A relação entre esses elementos é arbitrária, de forma que não há vínculo natural entre o som de uma palavra e o conceito que ela evoca. Tal arbitrariedade é atestada pela diversidade linguística: diferentes línguas empregam diferentes sons para se referirem ao mesmo conceito.

O autor ilustra esse princípio ao destacar que diferentes línguas utilizam distintos significantes para o mesmo conceito:

> A idéia de "mar" não está ligada por relação alguma interior à seqüência de sons m-a-r que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente.,bem por outra sequência, não importa qual; como prova, temos as diferenças entre as línguas e a própria existência de línguas diferentes: o significado da. palavra francesa baeuf (Uboi") tem por significante b-ã-f de um lado da fronteira franco-germânica, e o-k-s (Oe"s) do outro (1995, p. 81-82).

Esse exemplo evidencia que o signo linguístico não é um espelho da realidade, mas um produto histórico e coletivo, definido pela diferença em relação a outros signos dentro do sistema da língua. A implicação teórica mais relevante da tese saussuriana é a possibilidade de desenvolver uma ciência geral dos signos, que ele denomina semiologia. Embora existam modos de expressão baseados em signos parcialmente naturais, como a pantomima ou certos gestos, o autor sustenta que “todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito coletivo ou, o que vem a dar na mesma, na convenção” (1995, p. 82). Mesmo os gestos dotados de alguma expressividade natural estão submetidos a regras de uso socialmente codificadas. Por essa razão, Saussure considera que “os signos inteiramente arbitrários realizam melhor que os outros o ideal do procedimento semiológico”. Dentre todos os sistemas de significação, a linguagem verbal se destaca como o mais completo, difundido e característico, podendo servir de modelo para os demais.

Em razão de sua própria natureza abstrata, as vogais tornam-se signos ideais para representar a arbitrariedade do signo linguístico, uma vez que isoladamente não carregam sentido. A substituição dessas vogais, no poema, por símbolos visuais enfatiza justamente a convenção que funda a linguagem: rapidamente o leitor compreende a substituição do símbolo “e” pela estrela, por exemplo, e consegue decodificar com facilidade o conteúdo da frase. Trata-se de uma nova convenção que a obra impõe e o fruidor acara.

Tal discussão tem ressonância em uma linhagem poética que remonta à modernidade, em especial francesa, por autores como Paul Verlaine (que sabota o sentido dos termos para a exploração total de sua musicalidade); Stéphane Mallarmé (que quebra a ordenação tradicional do verso e pulveriza a mancha gráfica do poema pelo espaço branco da página) e Arthur Rimbaud, que torce o significado em uma poesia hermética de ressignificação da palavra e até das letras, como no soneto “Voyelles” (1883), traduzido por Augusto de

Campos, em que o autor francês associa cores às vogais, atribuindo-lhes uma dimensão sinestésica:

> A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais:
> Ainda desvendarei seus mistérios latentes:
> A, velado voar de moscas reluzentes
> Que zumbem ao redor dos acres lodaçais;
>
> E, nívea candidez de tendas e areais,
> Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;
> I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes
> Da ira ou da ilusão em tristes bacanais;
>
> U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,
> Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos
> Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos;
>
> O, supremo Clamor cheio de estranhos versos,
> Silêncios assombrados de anjos e universos:
> -Ó ! Ômega, o sol violeta dos Seus Olhos!
> (Rimbaud, 2002, p. 36-7)

Como manifestação radical da estética simbolista, a experiência sinestésica de Rimbaud não pretende estabelecer uma correspondência objetiva entre sons e cores, de forma que se apresenta como "alucinação, intuição mágica, depuração alquímica" (Gomes, 2015, p. 2). Na contramão da tentativa sistemática de René Ghil, que buscava uma instrumentação verbal de base científica, o poeta recusa qualquer pretensão racional e assume deliberadamente o caráter arbitrário de sua proposta. Ao afirmar que o "a" é preto e o "e" é branco, Rimbaud tensiona a neutralidade dos signos alfabéticos em tom performático, pois os versos atribuídos a cada vogal reiteram, em um jogo de assonâncias e imagens, as sensações associadas a ela. Veja-se o caso da letra "u", cujo desenho gráfico é citado pelo eu-lírico ("curvas"), o que obriga o leitor a desautomatizar o ato tradicional da leitura funcional (em que ignoramos o "design" das letras) e reparar em sua forma semi-circular, curvilínea. Então, a vibração fônica da vogal se faz latente em sua repetição ("cUrvas", "verduras", "rUgas", "brUmas"), construindo um cenário de paz e calmaria ligada à natureza e à maturidade. Arbitrariamente, o autor define valores sensoriais a esta letra, que se torna então pregnante, e não "transparente", a quem lê.

Augusto de Campos, por sua vez, opera gesto semelhante em *Pulsar* ao substituir letras por signos gráficos arbitrários. A manipulação das letras reforça o caráter convencional da linguagem e promove a construção de um campo poético que questiona o automatismo da leitura. Entretanto, a disposição espacial das palavras e dos símbolos propõe uma experiência de recepção que ultrapassa o eixo sintático-semântico. O título do poema evoca, na astronomia, uma estrela de nêutrons que gira rapidamente e emite feixes de radiação eletromagnética. Essa referência científica é incorporada poeticamente por meio da ideia de pulsação rítmica, que se manifesta tanto na visualidade quanto na estrutura sonora da obra:



https://poesiaconcreta.com.br/poema/pulsar.html

Marcelo Tápia (2007) propõe uma análise de *Pulsar* fundamentada na semiótica de Charles Sanders Peirce e na tradição estruturalista greimasiana para compreender como os signos sonoros articulam-se com os signos verbais e visuais na constituição da linguagem poética. Com efeito, os sete versos do poema, embora de métrica variável, apresentam coesão rítmica e uso sistemático de rimas e aliterações, que reforçam sua função poética. Tápia destaca que o texto projeta o eixo de seleção sobre o de combinação, o paradigma sobre o sintagma, o que é típico da poeticidade conforme Roman Jakobson (2007, p. 5). O

enunciador dirige-se a um "você" situado a distância, evocando imagens cósmicas como "marte", "eldorado", "anos luz" e o próprio *Pulsar*, termo que pode remeter tanto ao campo da astrofísica quanto ao verbo *Pulsar* no sentido de latejar, vibrar, emocionar. Esta duplicidade de significados amplia o campo semântico do poema e o aproxima de uma linguagem híbrida entre o científico e o afetivo.

Na perspectiva greimasiana, mesmo não se tratando de uma narrativa tradicional, é possível reconhecer uma estrutura semissintática no plano do conteúdo. Tápia propõe que a oposição fundamental entre os termos "união" e "separação" serve de base à leitura do poema, oscilando entre disjunção e conjunção. A trajetória enunciativa começa com a separação ("onde quer que você esteja"), passa por um convite ao encontro ("abra a janela e veja"), concretiza-se na imagem do "abraço de anos luz" e retorna à disjunção no verso final, "e o o(e)co escuro esquece" (2007, p. 7). Assim, forma-se uma estrutura cíclica de movimento afetivo: sujeito em disjunção com o objeto, seguido de conjunção e, por fim, nova disjunção.

No plano visual, a oposição entre círculo e estrela adquire valor simbólico e relacional. O círculo é associado ao sol, ao dia, ao masculino, à gravidade e à densidade sonora. A estrela, por sua vez, remete à noite, ao feminino, à leveza, à agudez musical. A inversão dos tamanhos desses signos ao longo do poema sugere uma trajetória em direções opostas, reforçando a temática do desencontro. Entretanto, em um momento decisivo, no último verso, ocorre a sobreposição do "e" à letra "o", formando simultaneamente as palavras "eco" e "oco". Essa fusão representa, como aponta Tápia, uma subversão da linearidade do significante e um instante de simultaneidade, em que os dois sujeitos se fundem poeticamente: os opostos, nesse momento, coexistem, fundindo-se num todo (2007, p. 11).

O uso desses signos visuais aponta para a noção de semi-simbolismo. Tápia, dialogando com Saussure e Greimas, argumenta que a motivação poética se dá pela existência de relações não-arbitrárias entre o significante e o significado (2007, p. 13). Assim, o círculo e a estrela não apenas representam fonemas ou letras, mas incorporam conteúdos simbólicos como sol, estrela, masculino, feminino, calor, frio, presença e ausência, que interagem com os paradigmas sonoros (grave/agudo) e visuais (arredondado/angular). Como explica o autor, toda relação semi-simbólica é poética, mas nem toda relação poética é semi-simbólica (2007, p. 13). Em *Pulsar*, contudo, essas relações se entrelaçam de maneira exemplar, estabelecendo

correlações sistemáticas entre os eixos paradigmáticos e sintagmáticos dos planos de expressão e conteúdo.

Por fim, a constituição de um código próprio do poema baseia-se, segundo Tápia, na diferença relativa entre os signos visuais, tal como proposto por Saussure. A relação de alteridade entre os ícones é o que permite a formação de um sistema semântico fechado e autorreferente, cuja leitura exige um olhar sensível às articulações entre forma, som e sentido. O poema torna-se, assim, um campo experimental de linguagem, onde pulsa, simultaneamente, o desejo de comunicação e a constatação do silêncio. Entre a luz que não aquece e a memória que esquece, o pulsar permanece, tênue, entre a presença e a ausência.

A crítica reducionista frequentemente associa a poesia concreta a uma expressão exclusivamente visual. No entanto, os próprios autores concretistas propunham uma concepção verbivocovisual (termo emprestado de James Joyce) do poema, em que se articulam palavra, som e imagem. No caso de *Pulsar*, essa articulação se concretiza de forma material. As sílabas marcadas pelos símbolos visuais funcionam como pontos de ênfase métrica e sonora, sugerindo ritmos internos que extrapolam a leitura silenciosa. Para além dessa marcação dos pés tônicos, há um espaçamento variável entre as palavras, sugerindo pausas maiores ou menores, e enfatizando tanto visual como sonoramente algumas palavras, como “luz”, consideravelmente distante de “anos”, formando então dois sintagmas concomitantes: “abraço de anos-luz” — visão dos astros distantes no espaçotempo do cosmos; e “luz que que nenhum sol aquece” — afinal, o que vemos no espaço é meramente a luminosidade emitida por estrelas e outros astros, visíveis mais facilmente à noite, quando não há a claridade solar.

Essa dimensão sonora do poema é expandida na gravação realizada por Caetano Veloso. A interpretação vocal foi originalmente publicada em conjunto com o livro *Viva Vaia* em 1979, sendo mais tarde incorporada ao álbum *Velô*, lançado em 1986. Nessa faixa, Caetano transforma o poema em partitura vocal, atribuindo valores melódicos e rítmicos aos símbolos gráficos. As vogais substituídas passam a funcionar como pontos tonais que organizam a emissão vocal, deslocando a leitura do plano da fala comum para o da performance musical. Antes de nos determos nela, porém, convém aprofundar a relação estabelecida entre o compositor e o grupo Noigandres, a fim de explicitar que a adaptação de *Pulsar* não é um fenômeno isolado.

Em *Verdade Tropical*, espécie de autobiografia intelectual que Caetano lança em 1997, há um capítulo dedicado à poesia concreta. O autor afirma que os artigos de Augusto de Campos sobre música, em especial sobre a Jovem Guarda, chamaram a sua atenção, iniciando um processo de afinidade que depois se converteria em amizade. Para além de algumas discordâncias (em especial a ideia de vanguarda), Veloso chama a atenção para influências comuns entre tropicalistas e concretistas, como o dodecafonismo, a música eletrônica e aleatória, em compositores como Schoenberg, Webern e John Cage. Além disso, afirma que a proposta de uma crítica de arte "sincrônica e trans-histórica" (Veloso, 1997, p. 158) — em contraposição à ideia de uma abordagem diacrônica e socializante, dominante no país em função da forte predominância da escola marxista entre os intelectuais brasileiros — foi o que mais o atraiu na ensaística dos irmãos Campos e de Décio Pignatari. Quanto à obra poética do grupo, escreve que

> gostava de reconhecer nos poemas a complexidade que, muitas vezes, à primeira vista eles não pareciam ter. Pequenos ovos de Colombo, eles poderiam parecer ao mesmo tempo demasiado óbvios e demasiado artificiosos, mas em muitos deles tinha-se de fato a experiência, defendida teoricamente pelo grupo (Veloso, 1997, p. 151-2)

Embora o apuro formal das letras dos tropicalistas já seja percebido antes da aproximação dos dois grupos, não é inconcebível pensar que houve uma absorção dos recursos da poesia concreta em suas composições, como paronomásias, trocadilhos, anáforas e procedimentos como o "palavra-puxa-palavra" (repetições seriais de termos com sonoridade e/ou sentido próximos) e neologismos, em especial nas canções de Veloso e Tom Zé. Mais que isso, a incorporação da tecnologia industrial no fazer artístico — alvo de constante crítica aos dois movimentos — é uma aproximação fulcral. O grupo Noigandres se notabilizou pelo uso reiterado de possibilidades novas de impressão e criação a partir do avanço tecnológico, como os poemas coloridos (por exemplo, "Cubagrama", de Augusto de Campos), os poemas tridimensionais ("Poemóbiles", de Augusto de Campos e Júlio Plaza) e as posteriores experimentações com a poesia computacional e a videopoesia. Já na Tropicália, a adoção da guitarra elétrica, de recursos eletrônicos como a alta fidelidade e da exploração de vários canais simultâneos de gravação colocava o aparato industrial a serviço da produção artística, quebrando a lógica dominante da "voz e violão" da MPB. Outro fator de convergência

era o cosmopolitismo das referências: o famoso "paideuma" concreto englobava desde elementos orientais, como o ideograma, até os medievais, como a poesia provençal, sem falar em uma ampla rede de poetas de diversas nacionalidades, como russos, alemães, franceses e americanos, muitos deles traduzidos ao português por seus integrantes. Já os tropicalistas abriram-se a tendências internacionais como a música eletrônica, a pop-art e o rock, em sua proposta de fundir ideologicamente o arcaico brasileiro e o moderno estrangeiro.

Celso Favaretto reconhece tal aproximação[3]: "A análise das letras das canções tropicalistas indica um emprego discreto dos procedimentos típicos da poesia concreta (sintaxe não discursiva, verbi-voco-visualidade, concisão vocabular)" (Favaretto, 2000, p. 51), embora defenda que a influência se dá de modo mais incisivo na obra de Caetano Veloso posterior à Tropicália, em especial no álbum *Araçá Azul*. De fato, não apenas a adaptação aqui em tela, *Pulsar*, mas em outras canções de sua obra pós-tropicalista, a relação se torna mais estreita. Consideremos dois exemplos. O primeiro, a canção "Circuladô de fulô", do álbum *Circuladô*, de 1991, musicalização de um trecho de *Galáxias*, complexo poema em prosa de Haroldo de Campos conhecido por seu sofisticado trabalho com a linguagem a partir de jogos linguísticos e da oralidade. Na faixa de Caetano, uma série de acelerações e desacelerações em uma espécie de "cantofalar" gera uma possibilidade de leitura performática do excerto, com realces estratégicos em alguns termos, como "doendo, doendo como um prego na palma da mão", em que os verbos no gerúndio são cantados lentamente, com forte tônica nas vogais "oe", seguidos de uma aceleração no complemento da frase. O violoncelo de Iara Ziggiati acompanha o mesmo ritmo da prosódia do cantor, instaurando um ritmo melódico-poético que ressignifica o poema escrito. Além disso, Veloso transforma a frase inicial do trecho (espécie de "capítulo" da obra) em um refrão, o que não ocorre no livro, dando à sua versão uma circularidade que intensifica a própria ideia exposta no título.

O outro exemplo é o inusitado "Rap pocreto", composição de Caetano presente no álbum *Tropicália 2*, lançado em 1993 com Gilberto Gil. Ali, nota-se o procedimento do *sampling*, uso de trechos de outras canções apropriadas na construção de uma colagem que

[3] Favaretto aponta ainda um distanciamento ideológico dos dois grupos: enquanto os concretos se inseriam em uma lógica desenvolvimentista, "tributário de uma visão tecnocrática da cultura, quanto à sua ambição de alcançar para o país a dimensão contemporânea de linguagem" (*ibidem*, p. 53) a partir de princípios como racionalização, ordem e utilidade social, os tropicalistas consideravam o trabalho com a linguagem e o desenvolvimento como um de seus ingredientes, e não como um fim em si mesmo.

não possui inscrição autoral direta, mas uma edição de múltiplas ocorrências da palavra "quem" em diferentes peças da MPB. A escolha do termo repetido gera uma performatividade original, que leva o ouvinte a se questionar sobre "quem" está cantando cada trecho usado. O título da faixa é paradigmático e chama a atenção para três polos de interesse do autor. O RAP[4], metonimicamente presente na faixa por conta do uso do recurso eletrônico do software sampler, recorrente no estilo; o "pop", menção à pop-art[5], declaradamente uma das maiores influências na obra do compositor, em especial pelo recurso da *assemblage*; e a poesia concreta.

Uma vez estabelecidas as relações entre Caetano e o grupo Noigandres, voltemos, então, à musicalização do poema *Pulsar*. Ela não se estrutura pela prosódia natural da língua portuguesa. Ao contrário, a faixa realiza uma leitura marcada por escolhas tonais que evidenciam os elementos gráficos da obra original. O resultado é uma interpretação que se afasta da leitura tradicional, configurando-se como uma forma de tradução intersemiótica. A voz do cantor articula altura, duração e intensidade dos sons, elementos fundamentais da linguagem musical segundo Osvaldo Lacerda (1967, p. 1). Veloso manipula esses elementos a partir das indicações visuais do poema. As vogais ganham maior duração de intensidade tornando-se sílabas tônicas prolongadas, e são moduladas em diferentes alturas, criando contrastes graves e agudos que definem a melodia.

Para Tápia (2007, p. 9), na realização musical de *Pulsar*, Caetano Veloso emprega a sobreposição de dois registros vocais distintos como recurso técnico e expressivo, instaurando um regime de simultaneidade sonora que subverte o princípio da linearidade do significante formulado por Ferdinand de Saussure. Essa concepção, fundamental à linguística estrutural, estabelece que o significante se desenvolve necessariamente de maneira sucessiva no tempo, o que exclui a possibilidade de emissão simultânea de unidades distintivas:

[4] No mesmo álbum, a faixa "Haiti" incorpora uma fala áspera e não cantada que também remete à expressão musical do movimento hip-hop, além de tocar em questões sociais e raciais, fundamentais ao RAP. O procedimento ocorre em outras canções de Caetano, como "O herói" e "Black or White – Americanos". Convém lembrar, ainda, o "feat" de Caetano em "Baiana", de Emicida, reiterando seu interesse pelo gênero.
[5] Favaretto (2000, p. 47) afirma que, ainda na Tropicália, "o efeito pop era adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as descontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira". Em "Reconvexo", Caetano homenageia Andy Warhol, maior expoente da pop-art: "Meu som te cega, careta, quem é você?/ [...] Que não riu com a risada de Andy Warhol".

> o significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) representa uma extensão, e b) essa extensão é mensurável numa só dimensão: é uma linha. Este princípio é evidente, mas parece que sempre se negligenciou enunciá-lo, sem dúvida porque foi considerado demasiadamente simples; todavia, ele é fundamental e suas consequências são incalculáveis; sua importância é igual à da primeira lei. Todo o mecanismo da língua depende dele (ver p. 142). Por oposição aos significantes visuais (sinais marítimos etc.), que podem oferecer complicações simultâneas em várias dimensões, os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após outro; formam uma cadeia. Esse caráter aparece imediatamente quando os representamos pela escrita e substituímos a sucessão do tempo pela linha espacial dos signos gráficos (Saussure 1995, p. 84).

Ao articular duas vozes sobrepostas em estúdio, conforme analisa Tápia (2007, p. 9), Veloso propõe uma escuta não-linear, em que os segmentos fônicos se apresentam de forma simultânea e estratificada, criando um efeito polifônico que transcende a organização sintagmática da linguagem verbal. Tal operação configura uma transposição intersemiótica do signo visual presente na sobreposição gráfica das letras “o” e “e” no poema de Augusto de Campos para o plano sonoro, reafirmando a concepção verbivocovisual da poesia concreta. A gravação de Veloso, assim, não se limita à musicalização do texto, mas opera como tradução experimental de seus princípios estruturais, ao passo que desafia os paradigmas fonocêntricos da linguagem e da canção.

É curioso notar que os instrumentos — piano e percussão — são tocados pelo próprio Caetano, e adquirem um papel de realce fundamental à faixa. Na primeira frase do poema, por exemplo, os acordes do piano acompanham a frequência das vogais cantadas. Os "o", substituídos pelos pontos, em "onde" e "você", são simultaneamente representados pelo grave da voz e do acorde, enquanto os "e" — trocados por estrelas — são notadamente agudos, transpondo ao nível fônico o contraste visual. Outro recurso interessante é de ordem sintática: o espaçamento maior entre “anos” e “luz”, já mencionado, faz com que Caetano estenda a duração do último termo, com um recurso eletrônico de eco, como que irradiando a luz e a realçando como um ponto chave da letra.

Anos mais tarde, o pesquisador argentino Gonzalo Aguilar, autor de estudos fundamentais sobre a poesia concreta brasileira, realiza um videopoema a partir da gravação de Caetano Veloso para ser exposto na exposição “Despoemas”, de Augusto de Campos,

realizada em Buenos Aires. Amâncio (2014, p. 215) conceitua tal espécie de produção como "uma obra audiovisual que tensiona poeticamente a imagem, numa edição ritmada, e que persegue a equivalência imagética de um estado de mente e sentimentos, produzindo uma materialização sociodiscursiva do imaginário". Tais elementos estão presentes no trabalho de Aguilar, que combina a trilha sonora da leitura com manipulações visuais e digitais do poema original, representando uma instância exemplar da poesia digital contemporânea e de suas potências expressivas.

Para Alvarez (2018, p. 4) o cruzamento entre poesia e audiovisual dá origem a uma nova forma poética que se afasta tanto das vanguardas modernas quanto da poesia impressa tradicional. A autora observa que "a experimentação se apresenta distinta daquela apreendida em Mallarmé e em Apollinaire. Ela nasce da imbricação da poesia, um produto da linguagem verbal, com a linguagem cinematográfica" (2018, p. 4). No caso de *Pulsar*, essa imbricação não apenas se realiza, mas se radicaliza pela integração entre texto, voz, música e animação digital.

Publicada posteriormente na plataforma YouTube, esse videopoema traz à tona a discussão acerca das reconfigurações no estatuto da obra literária promovidas pela inserção da poesia no campo digital, particularmente em relação à sua circulação, materialidade e modos de recepção. Entre as plataformas contemporâneas de maior impacto, o YouTube se destaca como um espaço de ampla difusão da videopoesia, modalidade que articula som, imagem e palavra em uma estrutura audiovisual híbrida. Bento (2024, p. 319) relembra que, embora intensificada na era digital, tal expressão artística não constitui um fenômeno inédito:

> Sobre a primeira, são conhecidas, em língua portuguesa, manifestações pelo menos desde a década de 60, de autores como Augusto de Campos, E.M. de Melo Castro e Arnaldo Antunes. Tais obras, porém, sempre foram confinadas a museus e exposições específicas, não possuindo um medium de divulgação fixa, afinal, obviamente, jamais foram um produto viável para a televisão.

Não obstante, o advento do YouTube e a institucionalização de sua lógica de compartilhamento rizomático possibilitaram a ampliação significativa do acesso a esse tipo de conteúdo, inclusive àquelas produções pertencentes a gerações anteriores. A possibilidade de que qualquer usuário publique conteúdos audiovisuais na plataforma inaugura um regime de circulação marcado pela acessibilidade, simultaneidade e ausência de mediação institucional.

Nesse novo contexto, a videopoesia conquista visibilidade para além dos espaços consagrados da arte e da literatura, alcançando públicos mais amplos e heterogêneos. Trata-se de uma inflexão importante no circuito poético, agora imerso em um ambiente de fruição caracterizado pela aleatoriedade, pela desorganização dos acervos e pela instabilidade das fontes (Bento, 2024, p. 320).

Com efeito, a experiência de fruição poética passa a ser mediada por uma lógica algorítmica que compromete a organização racional do conteúdo. A busca por videopoemas frequentemente ocorre de modo assistemático, pois "a plataforma dificulta sobremaneira a busca por vídeos específicos, além de não possuir formas de organização desses dados" (Bento, 2024, p. 324). A ausência de sistemas de catalogação, somada à aleatoriedade das sugestões automatizadas, gera, nas palavras do autor, "um gigantesco arquivo labiríntico que, paradoxalmente, quanto mais obras possui, menos obras oferece" (Bento, 2024, p. 325). A concepção tradicional de obra literária, como unidade coerente e fixável é, portanto, tensionada pela fragmentação, descontextualização e volatilidade próprias do meio digital.

Nesse contexto, a videopoesia veiculada no YouTube configura-se como um campo privilegiado de estudo das interações entre linguagem poética e lógica digital. Não se trata apenas de uma nova forma estética, mas de um fenômeno que coloca em questão as formas de produção, circulação e recepção da poesia na contemporaneidade. Como Bento observa, cabe indagar "se a própria poesia, diante desse mundo digital, é capaz de restituir certa humanidade à linguagem" (2024, p. 318), sugerindo que, mesmo em meio à instabilidade das redes, o poético ainda pode operar como instância crítica e sensível.

No âmbito do videopoema de Aguilar, a utilização do YouTube como suporte não parece comprometer a experiência sensorial-estética da poesia concreta. A transformação significativa dos símbolos gráficos em entidades móveis, pulsantes, que brilham, expandem-se e se contraem conforme a cadência melódica da leitura vocal, confere ao texto-fonte uma nova camada de significação sensorial, expandindo o horizonte poético. Trata-se de uma forma de tradução, nos termos de Décio Pignatari, que pode ser entendida como uma tradução da tradução: o poema visual de Augusto de Campos é traduzido musicalmente por Caetano Veloso, cuja interpretação, por sua vez, é retraduzida visualmente por Gonzalo Aguilar, constituindo uma cadeia de transcodificações entre distintas mídias.

Essa interação entre texto, música e vídeo configura uma prática intermidial em que cada instância respeita a anterior ao mesmo tempo em que lhe acrescenta novas camadas de significação. A palavra transforma-se em som, o som em imagem, e a imagem retroage à palavra, num circuito contínuo de reverberações. O poema *Pulsar* deixa, assim, de ser apenas uma peça da poesia concreta ou uma canção para se constituir como um artefato intersemiótico. Ele transita entre linguagens, mídias e sensibilidades, revelando a potência estética das articulações entre as artes. Trata-se de um objeto poético cuja constituição depende de uma articulação complexa entre diferentes mídias, produzindo um verdadeiro texto "intermídia", na acepção de Claus Clüver. Nele, "interseccionam o visual, o verbal, o cinético, o sonoro, propriedades presentes na narrativa fílmica" (Alvarez, 2018, p. 11). A visualidade em *Pulsar* não é mero suporte ilustrativo da palavra: ela se movimenta, vibra, colapsa e se recompõe em sincronia com os ritmos. A imagem está em constante diálogo com o som e com a materialidade do poema, mobilizando vogais que possuem destaques e movimentações específicas, que se espacializam no processo de fruição.

A musicalização de Caetano Veloso serve como eixo organizador da temporalidade: os signos verbais aparecem na tela em sincronização precisa com os fonemas entoados pelo cantor, produzindo temporalmente uma leitura própria, de forma que "o tempo da execução do videopoema é definido pelo criador da animação" (Alvarez, 2018, p. 12). Desse modo, o leitor-espectador já não conduz a leitura ao seu próprio ritmo, como na página impressa, mas é conduzido por uma coreografia previamente programada que articula som, texto e imagem em um continuum audiovisual.

Para além da temporalidade, o espaço da poesia é transgredido. A noção de "página" é substituída por uma superfície digital que opera segundo lógicas distintas da materialidade impressa. Alvarez recorda que, no âmbito digital, "a concepção de espaço, entendido como lugar em que os caracteres preenchem a mancha da página e constitui o texto, o livro, é desconhecida do videopoema" (2018, p. 6). Em *Pulsar*, essa ausência de territorialidade fixa é convertida em potência criativa: as palavras, sílabas e letras emergem, se dissolvem, se multiplicam, expandem-se ou implodem conforme a lógica sensível do ritmo e da respiração, como se o próprio corpo poético estivesse pulsando diante dos olhos do espectador. Um exemplo flagrante é a manipulação, no poema, da palavra "sol", destacada do restante dos sintagmas, que salta aos olhos do expectador sozinha na tela, com uma

animação que faz crescer a letra "o", substituída pelo ponto, que então se transforma no próprio astro-rei no exato momento em que Caetano a canta. Ao isolar um termo, Aguiar ressignifica o poema, dando-lhe nuances e aspectos novos a partir de sua própria tradução. Se na musicalização de Veloso a dimensão visual ganhara uma natureza fônica nova, aqui a dimensão do movimento enriquece a fruição, em uma composição multissemiótica:

Figura 2



Fonte: print do Youtube.

Exsurge, portanto, uma dimensão corporalizada e vibrante do texto, que impõe uma nova experiência de leitura descrita por Alvarez como a exigência de "apreender o material verbal fundido no visual, acrescido de efeitos sonoros e cinéticos" (2018, p. 12). O videopoema *Pulsar*, ao reconfigurar o signo verbal na interface digital, produz um novo tipo de texto: não linear, não fixo, não silencioso. Ele é, ao contrário, performático, sonoro, efêmero e colaborativo. Trata-se de uma poesia que pulsa no limiar entre as artes e mídias.

Desse modo, procurou-se mostrar como *Pulsar*, originalmente um poema publicado em papel, foi ressignificado a partir de releituras intersemióticas. Não há nelas uma descaracterização dos sentidos e procedimentos de Augusto de Campos, mas uma adição de novas camadas de formas e sentidos, tanto a partir da musicalização de Caetano Veloso como na animação digital de Gonzalo Aguiar. Isso mostra como a poesia subsiste às tecnologias, mídias e outras artes, absorvendo-as sem perder sua maior essência: o fenômeno da manipulação da linguagem em seu grau máximo.

Referências

AGUIAR, Gonzalo. **O pulsar de Augusto de Campos con música de Caetano Veloso**. Youtube, 3 de out. de 2014. 2min32s. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Hlgkz-g-ukc >. Acesso em 30 de agosto de 2025.

ALVAREZ, Aurora Ruiz. Da poesia visual ao videopoema de Arnaldo Antunes. *Revista* **Laboratório**, n. 19, 2019.

AMÂNCIO, Cardes Monção. O conceito de videopoesia e a não obrigatoriedade de presença da linguagem verbal nessas obras. **Texto digital**, v. 10, n. 1, p. 202-220, 2014.

BENTO, Sérgio Guilherme Cabral. O digital na poesia: considerações sobre o contexto lusófono. **ITINERÁRIOS–Revista de Literatura**, n. 58, 2024.

CAMPOS, Augusto de. “o pulsar”. Online. Disponível em: https://poesiaconcreta.com.br/poema/pulsar.html

FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. 3.ed. Cotia: Ateliê Cultural, 2000.

GOMES, Álvaro Cardoso. Colorindo vogais: (Um olhar interdisciplinar sobre o diálogo entre sons e cores). **Via Atlântica**, n. 28, p. 347-361, 2015.

LACERDA, Osvaldo. **Compêndio de teoria elementar da música**. São Paulo: Ricordi, 1976.

RIMBAUD, Arthur. "Voyelles"/Vogais. *In:* CAMPOS, Augusto de. **Rimbaud livre**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 36-7.

SANTOS, Tiago. Design e tipografia como elementos da expressividade da poesia de Augusto de Campos. **ARS** (São Paulo), v. 18, p. 509-584, 2020.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. 18.ed. Trad. de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

TÁPIA, Marcelo. Pulsações de sentido em "O pulsar": uma possível leitura. **Estudos Semióticos**, n. 3, p. 15, 2007.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.