

TIMBRE E POESIA: UM DIÁLOGO ENTRE WEBERN E AUGUSTO DE CAMPOS

Raíra Costa Maia de Vasconcelos (UFPB) ¹
Amador Ribeiro Neto (Supervisão) (UFPB) ²

RESUMO:

O presente trabalho tem como objetivo traçar um paralelo entre a poética de Augusto de Campos e a música contemporânea de Webern. Respaldados em preceitos da Semiótica da Cultura, tentaremos ilustrar que os textos culturais estão em constante diálogo e as trocas intersemióticas representam o mecanismo fundamental das culturas, a tradução de tradições.

Palavras-chave: Augusto de Campos; Webern; Semiótica da Cultura; Tradução da Tradição.

ABSTRACT:

This paper intends to make a parallel between the Augusto de Campos' poetry and the Webern's contemporary music. Grounded in the Semiotics of Culture precepts, we will try to illustrate that cultural texts are on constant dialogue and the intersemiotic exchanges represent the culture fundamental mechanism, the translation of tradition.

Keywords: Augusto de Campos; Webern; Semiotics of Culture; Translation of tradition.

Introdução

Os estudos semióticos de extração russa fornecem-nos ferramentas de estudo e conceitos de cultura embasados no princípio segundo o qual a cultura deve ser entendida como uma combinatória de vários sistemas de signos. De acordo com os semioticistas da cultura, como a brasileira Irene Machado, torna-se problemático tentar captar o caráter semiótico de uma determinada cultura senão a partir das esferas que a compõem, cada uma com uma combinação que lhe é particular, mas que, contudo, estão em constante interação, combinando sistemas de signos diversos. Desta maneira, o estudo das linguagens culturais, como a literatura, o teatro, a música, o folclore, a pintura, por exemplo, está orientado pela codificação de um sistema em relação a outros sistemas, já que uma codificação não pode ocorrer alheia aos demais códigos. Através desta visão, temos a possibilidade de refletir sobre uma esfera de signos inserida em um contexto de ampla tradição, sob o mecanismo fundamental da semiótica da cultura, a tradução da tradição.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.

² Doutor em Comunicação e Semiótica. Docente e pesquisador da UFPB.

Lótman afirma que a tradição ao ser traduzida faz com que o sistema novo esteja sempre vinculado àquela herança cultural e seja também tributário a sistemas anteriores que foram recodificados. De acordo com o russo, o texto cultural é um todo delimitado, sendo possível, através desta delimitação, o reconhecimento dos níveis de materiais apresentados e dos traços distintivos destes. Contudo, Lótman afirma que, de fato, fronteiras, limites separam identidades, mas também conectam e criam tais identidades através do diálogo e da justaposição com o dessemelhante, isto é, através do mecanismo da tradução. Outro semiótico russo, Uspênski, partindo do ideal de tradução, destaca o diálogo entre diferentes formas artísticas, isto é, entre diferentes sistemas semióticos correlacionando as molduras artísticas da pintura e da literatura. Ainda entre os teóricos russos, podemos citar Mukaróvski e sua busca pela essência da obra artística. Em tentativa de uma definição comum a todas as artes, logo, a todos os campos artísticos, Mukaróvski vê como consequência direta desta comunhão significativa a possibilidade de combinação entre as diferentes artes. Contudo, vale lembrar que a discussão a respeito das trocas e combinações entre artes diversas pode remontar aos teóricos da Antiguidade Clássica. O teórico Horácio foi um dos primeiros a propagar a ideia de correlação entre os poetas, músicos e pintores em sua *Arte Poética*, tendo a sua expressão marcada durante séculos dentre os estudos artísticos: *ut pictura poesis*, isto é, poesia é como pintura

Nesse trabalho tentaremos ilustrar que as ressignificações operadas por Augusto de Campos, na composição do livro *Poetamenos*, não estacionam apenas nas traduções pictóricas, muitas vezes apontadas em leituras de poemas dessa série; o texto multivocal, usando a terminologia semiótica, criado pelo poeta, também apresenta matizes vinculados à música. Como sabemos, a discussão sobre música sempre esteve nas pautas dos poetas concretos, em particular, a música popular brasileira sempre marcou presença na produção crítica de Augusto de Campos. Foi ele quem expôs em livro suas teorias e reflexões sobre a bossa nova em *O Balanço da Bossa*. A teórica Lúcia Santaella, por exemplo, ressaltou os possíveis diálogos entre a poética concreta e as produções do movimento musical da tropicália no livro *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. Porém, como Augusto revela em *Música de Invenção*, a defesa dos ideais da tropicália já é para os brasileiros uma batalha vencida, pois os artistas expoentes deste grupo de vanguarda alcançaram o merecido destaque entre os principais músicos brasileiros como também uma grande difusão no cenário nacional. Sendo assim, torna-se necessária uma atenção maior voltada à música contemporânea, que ainda é pouco conhecida entre os brasileiros:

A audição qualificada não pode reduzir-se à música de entretenimento, por mais agradável e bem realizada que seja esta. Já é tempo de dar um tempo aos colchões sonoros da música palatável e aprender a ouvir aquela outra música, a música pensamento dos grandes mestres e inventores que impõem uma outra escuta, onde a reflexão, a concentração, a sensibilidade e a inteligência são ativadas ao extremo. Curtir as excelências da nossa música popular, cuja sofisticação e qualidade são inegáveis, é altamente positivo. [...] Nada, porém, pode substituir a exemplaridade da aventura ética e estética dos grandes inventores da música contemporânea [...] (CAMPOS, A. 2007, p. 9)

Os inventores a que Augusto de Campos se refere, utilizando a denominação feita por Ezra Pound àqueles artistas que, de fato, criam uma modalidade artística, são

músicos como Schoenberg, Webern e Varése. De acordo com o poeta, estes nomes formaram o solo musical no século XX e a importância deles pode ser equiparada a de Joyce e Pound, na literatura, e a Mondrian e Duchamp, nas artes plásticas. E é esta música contemporânea, especialmente, a do vienense Webern, que traz um dos traços mais marcantes na poética augustiana, como nos evidencia o próprio prefácio do *Poetamenos*: “reverberação: leitura oral – vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na *klangfarbenmelodie* de Webern.”

1.1 Poesia e música

A *klangfarbenmelodie* ou melodia-de-timbres é o método de composição musical criado por Anton Webern – e que é almejada também na estruturação poética pelo poeta paulista – caracterizado pela fragmentação das linhas melódicas da composição. Ou seja, enquanto nas composições clássicas a organização é feita e definida pela harmonia melódica, nas músicas de Webern, ao que assistimos é a fragmentação em extensões de tempo. Como nos explica Campos (2007), diferentemente das composições de Beethoven, por exemplo, as músicas do vienense enfatizam, devido à sua fragmentação, o timbre de cada instrumento, destacando a passagem de um timbre para outro ou de um instrumento para outro.

Em *dias dias dias*, último poema da série *Poetamenos*, e por nós analisado a seguir, é o objeto de destaque nesta relação intersemiótica entre poesia e música, em que tentaremos observar como a melodia-de-timbres pode ser recodificada ou traduzida para a linguagem da poesia, já que desde o prefácio do livro, Augusto almeja tal sincronicidade. Como sabemos, os estudos comparados se dão não apenas por afinidades e semelhanças entre dois textos, mas também pelas diferenças fundamentais e identitárias destes. Contudo, poderemos iniciar nossa discussão levantando alguns pontos sobre Webern e seu estilo composicional.

Inicialmente encarado com um mero discípulo do músico austríaco, Schoenberg, criador do dodecafonismo, Webern alcança uma maior difusão no cenário internacional e é alçado como o ponto de partida dos mais recentes questionamentos e discussões musicais, principalmente, através do reconhecimento de artistas da estirpe de Stockhausen e Boulez. A evolução musical de Webern pode ser dividida em duas fases fundamentais, uma primeira, em que se utiliza da voz para acompanhar os instrumentos – geralmente o piano – até uma segunda fase mais “ortodoxa”, como chama Augusto de Campos, em que procura composições sonoras cada vez mais ousadas. O músico inicia suas produções partindo de elementos da tradição clássica ao utilizar, por exemplo, a forma-sonata, no movimento primeiro da composição, mas transforma o seu modo de ver a música até chegar à chamada “anti-sinfonia” (CAMPOS, 2007). A fase ortodoxa de Webern, pela qual o compositor alcançou o seu reconhecimento (mesmo que tardio) diz respeito às composições em que o músico aplica a *klangfarbenmelodie*, através de amplos intervalos melódicos, que, por sua vez, são aplicados como princípios estruturais e não como meros silêncios decorativos, além de romperem os elos e as cadências tão comuns à música tonal. Esta dialética – como prefere chamar Campos – entre som e silêncio dá destaque aos timbres dos instrumentos em uma concisão formal sem precedentes. Concisão e condensação somadas a uma dinâmica contrastante e também funcional formam uma estrutura musical inusitada que, de acordo com Campos

(2007), constroem um verdadeiro haicai musical, já que o todo composicional é algo a mais do que a mera soma de suas partes constituintes.

Talvez um dos melhores exemplos deste tipo de música, que se estrutura sobre a melodia de timbres seja o Op. 22, a composição *Quarteto para violino, clarineta, sax tenor e piano*, de 1930, pois aqui vemos a amplificação desta linguagem atomizada. Esta sinfonia em comprimidos nos traz sons fragmentados e a alternância entre sons mais altos e outros mais baixos, possibilitando a distinção e a atuação de cada um dos quatro instrumentos. O lema aplicado à poesia augustiana de *non multa sed multum* é, na verdade, o lema de Webern, que segue a fio o ensinamento de muita qualidade, não muita quantidade; assim, portanto, apresenta-se o Op. 22, uma das obras mais comunicativas feitas sob tal método de criação. O *Quarteto* desenvolve-se com peculiar fluência apesar de tamanhas fragmentações melódicas, expondo, ainda assim, coloridos, através da vivacidade da música, e uma transparência de timbres distintos sob a troca dos quatro instrumentos. É importante salientar que os aforismos musicais de Webern não são frios nem estão alheios ao prazer e ternura, como bem assinala Augusto de Campos:

Diga-se, ainda, que a combinação dos timbres e especialmente a intervenção incomum de um sax-tenor (provavelmente por influência do jazz, que também se faz presente na obra de Alban Berg, na cantata *O Vinho* e na ópera *Lulu*) dão uma fisionomia particular ao *Quarteto*. [...] É que ele era capaz de exprimir “um romance num simples gesto, uma alegria num suspiro”, conforme a expressão de Schoenberg. Webern admirava Johan Strauss. Quem souber ouvir, descobrirá que, neste Quarteto de aparência ascética, algumas células valsam. (CAMPOS, 2007, p. 102)

O *Quarteto* é uma obra da maturidade de Webern e é, como afirma Campos, uma de suas produções mais complexas e significativas, criada em sua fase mais ortodoxa, rigorosamente dodecafônica. E foi através de composições como esta que Webern marcou a sua importância no cenário musical, estendendo suas raízes da música serial à música indeterminada, de Cage. E a partir dos ideais e construções webernianos, que Augusto de Campos irá recodificá-los em seus poemas, traduzindo uma tradição musical que, como nos comprova o *Poetamenos*, traz significativas inovações à linguagem da poesia; da mesma forma que, em outro momento, o próprio Webern cria a partir de leituras e resgates de outros textos, como nos explica Campos:

Entre as peças meramente instrumentais, de especulação abstrata, Webern intercala, sempre, algumas obras vocais, menos ascéticas, mas não menos inovadoras. Trabalha com textos de sabor expressionista, de Stefan George, Rilke, Karl Kraus, Trakl, com os poemas chineses revertidos por Goethe, e também com textos, onde as palavras-chave afloram como pontas de *iceberg*, ilhas de significado. (CAMPOS, 2007, p. 108)

Como ressaltamos, a tradução entre sistemas de signos, ou melhor, a tradução intersemiótica costuma ser definida por semioticistas, como Jakobson e Julio Plaza – autores que dissertaram sobre tal tema – como um tipo de tradução embasada na interpretação de signos verbais por sistemas de signos não verbais, ou vice-versa. Logo, tratando-se de linguagens artísticas, torna-se coerente o uso de expressões como

movimento, pensamento analógico e transformação em detrimento de certas denominações como evolução, progresso ou regresso, no momento de reflexão e análise dos processos interartísticos. Conforme sabemos, o século XX foi bastante produtivo no que diz respeito aos movimentos e produções artísticas que procuraram um maior diálogo e interação entre domínios artísticos diversos, a Poesia Concreta e, no nosso caso específico, o livro *Poetamenos*, de Augusto de Campos, fornece amplo material investigativo desta vinculação entre códigos diversos, como o ideograma, a pintura e a música weberniana.

Vale ressaltar que a experiência de Augusto de Campos com a música tem sua origem no poeta francês que está entre os maiores contribuintes para a formação do arcabouço intelectual da Poesia Concreta. Como o poeta paulista afirma, Mallarmé, com o seu *Um Coup de Dés*, traz do universo musical os prolongamentos, as fugas, os pensamentos com retiradas, as suas lições estruturais, de modo geral. Assim, afirmamos que desde o desenvolvimento horizontal do texto até a interpenetração das frases e dos motivos – oferecendo um verdadeiro contraponto músico-linguístico – a música erudita contemporânea cede ao poema uma nova sintaxe e também uma nova semântica sonora. Através destas percepções, podemos compreender que a semiótica nos fornece ferramentas de estudo da poesia que intenciona alargar o campo de atuação e análise, não mais o restringindo apenas aos signos verbais, mas sim, para uma modalidade mais criativa e confluyente entre os sistemas de signo. A semiótica, portanto, abre caminho para apreensões de multimídia e plurimodalidade das artes, como afirma Santaella (2011), ampliando-se os focos de investigação para considerar os mais diversos contextos visuais e acústicos – não verbais – com os quais as artes literárias estariam associadas.

Porém, conforme mencionamos acima, a poesia e a música mantêm distinções fundamentais e que são de interesse do nosso trabalho, uma vez que as associações por nós buscadas não se restringem apenas aos momentos de afinidade, mas também aos espaços e às circunstâncias em que ambos os sistemas semióticos se distanciam. Sendo assim, valemo-nos de algumas distinções traçadas por Santaella e Nöth (2011) sobre as artes da palavra e da música. De acordo com os autores, as artes da palavra, por sua própria natureza, já nascem como unidade de representação, pois carregam em si o máximo grau de significações, como nos ensinou Ezra Pound. Em contraposição, a música, segundo os autores, não passa de combinações de sons, apresentando-se enquanto puro significante. Isto é, diferentemente da poesia – e da literatura, de forma mais geral, com a música são criadas obras de arte, mas que apresentam uma função semiótica fraca quando vistas fora do sistema musical, na medida em que os sons de um piano ou violino pouco significam fora de seus contextos musicais. Desta maneira, entendemos que as músicas são realizadas através de sons, e a poesia, de palavras e, mesmo estas sendo também modalidades sonoras, estão, como aponta Santaella, aquém e além do mero aparato musical.

Contudo, como sabemos, a música é feita de ritmos e a poesia também agrega parâmetros sonoros em sua articulação. A poesia, aliás, traz em seu conjunto, elementos que vão além do som, como o próprio ritmo. A poesia em verso livre, por exemplo, teve uma importância essencial à aparição do ritmo poético sem render-se aos domínios das leis métricas, mas sim, ao ritmo do linguajar do povo ou, como prefere Santaella, “nas correntezas subjacentes da fala [...] para que o ritmo pudesse aparecer na nudez de sua autonomia” (Santaella, 2011). De modo semelhante à poesia, no âmbito musical, a música contemporânea foi necessária para que o ritmo alcançasse a sua liberdade, sem estar mais convertido às doutrinas do metro e do pulso. Parafraseando Pound, a autora

ainda afirma que grande literatura é aquela que é marcada por um amplo envolvimento dos sentidos na leitura de seus imprecisos significados, por este motivo, é indicado que a poesia nunca mantenha um distanciamento da música, pois esta é uma arte que é provida de tal envolvimento dos sentidos, e sem esta aproximação o fim da poesia seria o seu atrofiamento. Ou ainda, se voltarmos até Platão, em seus diálogos de *A República*, perceberemos que os vínculos da poesia com a música são essenciais para a sua própria essência de arte, pois, nas palavras do autor:

Assim, penso eu, do poeta diremos também que, embora nada saiba senão imitar, ele consegue, por meio de palavras e frases, usar as cores de cada uma das outras artes, que outros que são como ele, vendo-as graças às palavras ditas, quer se fale do ofício do sapateiro ou segundo um metro, um ritmo, uma harmonia, julgam que ele fala muito bem quer sobre arte militar, quer sobre outra coisa qualquer. Tal é o encantamento que, por natureza, esses fatores produzem! Despojadas das cores da música, ditas só pelo que são, creio que sabes a aparência que as obras do poeta têm... (PLATÃO, 2006, p. 389.)

É importante sublinhar que das diversas relações feitas entre a poesia e as outras artes, é com a música que ela encontra um de seus vínculos mais fundamentais. Como sabemos, música e poesia – em seus termos tradicionais – são artes do tempo, em contraposição à pintura, por exemplo, que é uma arte do espaço. Além disto, podemos atentar para o fato de a música ser, como aponta Santaella, um substrato da fala e quando destaca a materialidade acústica sensível, “as sementes da poesia” surgem através da fala que surge contra as automatizações do discurso verbal cotidiano. Citando, mais uma vez, Santaella, frisamos que:

Assim como a poesia é profundamente marcada por sua afinidade com a música, no jogo de suas configurações, a música também evidencia estruturas que são características da função poética da linguagem as quais se manifestam nas mais diversas formas de projeções da similaridade sobre o eixo da contiguidade (JAKOBSON, 1971). Se a música aproxima-se da poesia, é no núcleo de suas linguagens, lá onde a música da poesia é entrelaçada com a poesia da música, que ambas as artes se irmanam. Poesia e música são construções da forma, jogo de estruturas, ecos e reverberações, progressão e regressão, sobreposição e inversão. Em suas estruturas em filigrana, uma peça musical bem como um poema são, acima de tudo, diagramas. Poetas e músicos são diagramadores da linguagem. (SANTAELLA, 2011)

Assim, nesta técnica em filigrana, de fios entrelaçados e particular minúcia, a poesia e a música formam-se através da diagramação dos poetas e músicos, enquanto inovadores e criadores de linguagens. A autora revela também que a história da música ocidental está numa ligação estreita com a história da escrita, ou melhor, da escritura musical, já que sem a participação da partitura, a transformação das formas musicais não teria sido provável, pois é a partir da partitura que são feitas as reflexões sobre as músicas. Talvez partindo desta perspectiva de reflexão através das partituras, o francês Mallarmé motivou-se a espalhar na página de poema a densidade das escrituras musicais. Tal ideia de Mallarmé, que seria a base das reflexões dos poetas concretos brasileiros, norteia-se segundo o princípio de que quando a música se adensa no pensamento e na escrita das formas poéticas, o ouvido passa a captar as nuances das

estruturas musicais, como os espelhamentos, as sobreposições, a lógica interna das sequências, as configurações do ritmo, de forma geral. E estas estruturas, segundo Santaella, podem se manifestar tanto em formas para serem ouvidas, como também nas formas para serem vistas, ou melhor, para serem sentidas pela tatilidade dos sentidos, como compreende a autora.

Através da analogia musical lançada pelo francês, almejamos, neste capítulo, diminuir o equívoco relacionado a uma pretensa superioridade e preferência às estruturações espaciais, em contraposição a uma redução do universo sonoro nos poemas de vanguarda, como a opinião do crítico Adolfo Monteiro sobre a prioridade da dimensão visual sobre a sonora, nas produções de Cummings e Mallarmé. Segundo aquele autor, a influência da espacialização visual, que seria notável em Mallarmé e Cummings “é levada ao extremo pelos concretistas, cujos poemas não podem ser ouvidos³”. De acordo com Ferraz Júnior (2002), a superioridade “grafocêntrica” passou a ser superada através da contínua (r)evolução dos meios de produção e fruição dos textos literários, que levaram os artistas a lidar com um contexto multidimensional e a redescobrir, assim, o potencial fônico dos poemas, já que um contexto de caráter múltiplo em linguagens e códigos impele criações mais “antenadas”, no sentido poundiano do termo, com a caráter intersemiótico das culturas.

Não há dúvida de que a informação analógica assedia o leitor já num primeiro lance de percepção, a certa distância, antes de qualquer confronto com o componente verbal, mas toda a operação de leitura não se confunde com a apreensão desse dado. Na maior parte dos poemas, essa informação estará articulada a um código de natureza digital (segmentável), que irá reforçar, confirmar ou complementar a mensagem, e cuja leitura se processa em função do tempo, o que o torna um portador de ritmo em potencial. (FERRAZ JÚNIOR, 2002, p. 68)

Assim, o poema concreto problematiza a questão e relativiza a questão de espaço-tempo poético, já que sua estruturação – e aqui chamamos a atenção para o nosso poema em discussão – mantém também um vínculo essencial com a temporalidade da música, através de continuidade de um som, a velocidade de um movimento ou de uma mensagem, por exemplo.

1.2. Dias dias dias

Buscando, portanto, novas possibilidades de produção poética, Augusto de Campos vai procurar em Webern as relações com a música que há muito eram negligenciadas. Como lembra-nos Ferraz Júnior (2002), um dos poemas da série *Poetamenos, dias dias dias*, foi musicado pelo compositor baiano Caetano Veloso, tendo a sua gravação anexada ao livro *Viva vaia* desde a sua primeira edição, em 1979. Segundo o autor, esta primeira gravação manifesta a busca pela música inerente ao poema, como também a interpretação da *klangfarbenmelodie* ou da melodia-de-timbres idealizada pelo músico vienense. Ainda de acordo com Ferraz Júnior, a interpretação do cantor baiano sugere uma ambivalência que alarga as possibilidades semânticas do

³ *Apud* Expedito Ferraz Júnior, 2009, p. 65.

poema em questão. Desta maneira, orientados pelo próprio prefácio do livro *Poetamenos*, poderemos encarar, em primeiro lugar, a desconstrução do poema e a espacialização de suas palavras como uma forma de representação da melodia-de-timbres, a partir da ideia de diversos discursos fragmentados que interagem na folha de papel; contudo, quando musicado por Caetano Veloso, o poema abre-se em mais uma possibilidade significativa, a de um discurso fragmentário, mas oriundo de um único sujeito lírico, em que as cores dispostas sugerem agora uma segmentação de “matizes dramáticas” (Ferraz Júnior, 2002) desta voz que fala.

A gravação realizada por Caetano Veloso do poema *dias dias dias*, além de revelar as sobreposições musicais do texto e os matizes dramáticos de um sujeito lírico, também traz uma inusitada combinação por estar entremeada por uma canção da música popular brasileira, *Volta*, de Lupicínio Rodrigues. Ora, um poema que é realizado através de conceitos da música erudita também é musicado sob uma canção popular. Tal reunião de conceitos e arranjos talvez nos sirva de reflexão, como lembra Ferraz Júnior, para o rompimento de antigos antagonismos, como o do erudito *versus* o popular. Por estas razões, é possível considerar a música do cantor baiano como uma forma bem sucedida de leitura, pois, mesmo realizada vinte anos após a feitura do poema e em um estúdio improvisado, ele traduz webernianamente as cores e os tons do poema e ainda espacializando em diversos brancos sonoros do texto, tendo como auxílio apenas um piano elétrico. Assim, através da tradução weberniana feita por Campos e da releitura intercódigos operada por Caetano Veloso, podemos perceber que as investigações a respeito das intersecções semióticas no universo das linguagens artísticas alcançaram, de fato, o seu apogeu no século XX, momento em que os códigos não verbais libertam-se de sua condição inferior, e é na poesia que, segundo Santaella (1986), tais mudanças se fizeram sentir mais intensamente. Ainda de acordo com a autora e Nöth (1999), o código hegemônico deste século, trata-se, pois, das interfaces e sobreposições de códigos diversos.

O poema *dias dias dias*, seguindo o padrão dos poemas do livro, apresenta-se através de uma construção coral e fragmentária que proporciona um peculiar movimento de leitura e uma estrutura que pode ser movente a cada novo olhar. Como poderemos observar no poema em anexo, o campo grafo-semântico realiza-se através de combinatórias entre diversos grafemas, os quais combinados verticalmente ou horizontalmente formam palavras-montagem. O poema é exposto em variações cromáticas, composto pelas cores primárias, mas também pela combinação destas, surgindo o laranja, o roxo e o verde. A escolha das cores não segue uma imposição arbitrária do poeta, mas regularidades das doutrinas das cores – para as quais Mondrian já chamava a atenção – desta forma, os elementos expressos na página combinam-se através de regularidades como simetria, tensão, contraste, sonoridade, mas também a partir de analogias musicais, especialmente com a música de Webern, que podem ser apreendidas por meio das analogias a determinados valores como a dissonância, os tons e o trabalho motívico.



O próprio princípio criativo dos poetas concretos, o de percepção analógica do texto, aponta para a necessidade de o leitor estabelecer as ligações do poema, a fim de estabelecer-lhe uma unidade de composição significativa. Contudo, ao tentarmos uma tradução intersemiótica com a melodia-de-timbres, podemos apontar para cada parte colorida do poema como um integrante de uma sinfonia e que, mesmo estando intrinsecamente ligada ao conjunto, isto é, ao todo, ainda possui caracteres próprios, ou melhor, timbres próprios. Tentando uma percepção de cada timbre no poema, percebemos, primeiramente, a cor vermelha que se estende por quase todo o texto e que “divide-o” ao meio, isto é, intermedeia os demais presentes na construção. Por o vermelho se estender no espaço da página e também pelo rompimento de suas sílabas na tessitura do texto, apreendemos um timbre que alcança uma maior continuidade, em relação aos demais, apresentando-se quase como um som longo, numa analogia às partituras musicais, mas não necessariamente o mais alto ou o predominante. Através deste timbre, o eu lírico nos revela a ausência de uma linha, que pressupomos ser a falta de uma conexão que possibilite a comunicação com seu objeto de desejo e saudade. Esta linha ainda pode representar a ausência de informação ou um próprio caminho que leve o sujeito para onde converge o seu pensamento e a sua voz. Ironicamente, as palavras em vermelho formam uma linha que percorre quase todo o poema, dividindo as partes e os timbres deste. E é com este timbre, longo e contínuo, que o eu lírico retrata a sua memória em agonia, ruidosa – por isso o prolongamento de seus fonemas e sons – memória esta que, de acordo com o sujeito, articula, ou melhor, une através das lembranças aquilo que, aparentemente, está separado.

Entre os timbres iniciais do nosso poema-partitura, encontramos o verde. Articulado entre fonemas fricativos /s/ e oclusivos /d/; /p/, o primeiro movimento do poema, a sua abertura, é regido por movimentos que sugerem o som típico da respiração, mas também obstáculos enfrentados nesta ação, como em *dias; esperança de um só dia; expoeta expira*, assim, o verde nos transmite a ênfase em um som carregado de melancolia, agonia, mas também de esperança. Pela combinação e disposição dos seus motivos, particularmente, pela expressão utilizada em *expoeta*, entendemos a agonia e a ânsia do sujeito, pois o termo sugere uma conotação daquele que, de acordo com uma tradição mítica da literatura, não mais recebe o ar ou o sopro da Musa, que iria lhe garantir a inspiração poética necessária para a atividade do poeta. Neste timbre saudoso, também encontramos alguns ícones de seu objeto de desejo, *sphinx* e *egypt*. Como podemos observar em outro poema do livro, *lygia fingers*, a associação entre a mulher e animais felinos é frequente, seja pelo próprio adjetivo *felyna*, como também pela associação ao lince (ou *lynx*). Também em *lygia fingers*, o sujeito apresenta-nos a sua amada pela caracterização do grifo, que é um ser mitológico representativo de duas esferas, a terrestre e a celeste, por constituir-se em metade águia, metade leão. Em *dias dias dias*, nós não apreciamos nenhum destes qualificativos a *lygia*, porém, temos, através de associações sonoras e linguísticas com o idioma inglês, a figura da esfinge e, em particular, da esfinge egípcia, em *sphinx egypt*. Como retratam Chevalier e Gheerbrant (2009), as esfinges egípcias são grandes construções em pedra em formato de leão, mas com uma cabeça humana. Segundo os autores, a esfinge é caracterizada pelo seu olhar enigmático e é representativa do início de um destino, sendo, ao mesmo tempo, mistério e certeza, isto é, a serenidade exposta no rosto da esfinge representaria, não uma angústia, mas a tranquilidade da certeza. A imagem trazida aos leitores, portanto, que seria correspondente à imagem de seu objeto de desejo, reflete não uma comunhão da angústia e da melancolia vivenciadas pelo eu lírico, mas uma figura representada, assim como em *lygia fingers*, com elementos de mistério, mas também de centralidade e domínio. Diferentemente, o matiz dramático apresentado em amarelo é descrito em uma fonte grande, por palavras em maiúsculo, que refletem a sua importância e maior altura em sua emissão oral. Neste momento do poema, é possível perceber que a forma apresentada corrobora a grandiosidade da certeza que o eu deposita na correspondência de seus sentimentos por seu objeto de desejo, o qual agora é nomeado: *LYGIA*, oferecendo-nos uma unidade semântica aos demais poemas analisados, já que tal nome está figurado ou descrito em poemas anteriores. Atentamos ainda para o fato de o vocábulo *ia*, em vermelho, surgir, inesperadamente, em maiúsculo, tendo como intenção equilibrar o seu timbre, em relação ao timbre em amarelo, no momento da oralização daquele nome.

As descrições que aparecem em azul sugerem um tom distanciado dos demais, separado por brancos sonoros, em função do surgimento do travessão, que figura, de acordo com os manuais de escritura musical, como um agente separador dos compassos. De fato, mesmo o travessão, em termos linguísticos, indicar a presença de diálogos, a nossa percepção, porém, atenta para uma mensagem interrompida ou cortada, que pode indicar, mais uma vez, a ausência de comunicação e a distância entre o sujeito que fala e *lygia*. O laranja, por sua vez, está diagramado de modo que envolve os demais tons do poema, funcionando quase como um eco, em virtude dos seus brancos sonoros e das separações e indeterminações em sua estrutura. Já a organização evidenciada em roxo expõe, além de uma ênfase na distância entre os amantes com o termo *far*, que significa, *distante*, em inglês, além das expressões como *avante*, *fim* e *confim*, este timbre resgata

uma ideia exposta em alguns poemas de Augusto de Campos em sua fase pré-concreta, como no livro *O sol por natural*.

Apesar desta leitura em timbres, torna-se imprescindível para o entendimento do poema, encará-lo em sua unidade formal, pois, mesmo que cada cor alcance um vigor semântico, o discurso amoroso só pode ser distinguido com a fruição desta melodia, mesmo fragmentária, em seu conjunto. Compreendemos, portanto, que o uso dinâmico dos recursos tipográficos do poema amplia as possibilidades de leitura e, mais do que isso, substantiva cada dimensão assumida no interior do texto, seja ele espacial, musical ou ideográfico. Assim, vinculando as cores verde e vermelho, apreendemos a tensão que envolve o discurso do eu lírico, quando este diz, por exemplo, *dias dias dias/ sem uma esperança*; ou ainda em *dias sem uma linha de um só dia*, enfatizando, como refletimos acima, a carência de informação e conexão com sua amada, Lygia. O objeto de desejo do eu, por sua vez, também só é possível de descoberta através de uma associação entre dois matizes dramáticos, o amarelo e o vermelho, já que este timbre assume, de certa forma, a intensidade do amarelo ao expor em maiúsculo as duas letras que formam o nome *LYGIA*. De forma semelhante, podemos estabelecer uma ligação entre os termos *tele*, em azul, e *ar*, em vermelho, com o sistema sígnico apresentado em roxo. Os signos apresentados na cor roxa, como *frismos*, formam o sistema semântico que ressalta a distância e a solidão que envolvem o sujeito poético, assim, aqueles termos também traduzem a situação de distanciamento entre o eu e Lygia, não apenas pela proximidade espacial das palavras no poema, mas também pelo o antepositivo *tele* designar qualquer referência a longas distâncias, e o termo *ar*, como apontamos, estar intimamente relacionado às interferências sentimentais do sujeito.

Entendemos, então, que o discurso deste eu lírico, que é fragmentado em diversos matizes dramáticos, reflete cada timbre e distintas tensões desta voz que fala. Os estilhaços da voz do sujeito no poema remetem-nos ao próprio sentimento amoroso que, como nos diz Lupicínio Rodrigues – muito bem ambientado por Caetano Veloso na musicalização deste poema – faz o homem sentir muitas coisas, mas que são impossíveis de explicação. Assim, este sujeito que ama e vê-se distante de sua Musa, sua inspiração, ou de sua amante, transcreve o que por si só parece ser intraduzível, mesmo em um poema a seis vozes, ou melhor, em seis timbres.

Considerações Finais

Neste trabalho, tivemos como referências musicais a melodia-de-timbres do músico Webern como paralelo para as nossas investigações. A melodia de timbres do músico foi aqui considerada através das associações que as seis cores apresentam no poema *dias dias dias* e das vibrações que as investem, fragmentando o discurso do sujeito lírico (uma voz para cada cor). Assim, como na música contemporânea de Webern, os instrumentos (poéticos) são dispostos em timbres variados, e o uso das cores é realizado de acordo com determinadas tonalidades de um discurso fragmentado, apontando as variações melódicas na composição da harmonia deste poema. Contudo, sublinhamos, que a harmonia aqui apresentada se configura a partir da desarmonia, ou melhor, da dissonância de um discurso marcado, predominantemente, pela interrupção e falecimento da voz e do fôlego, ou, valendo-nos das contribuições do músico referido, marcado por uma melodia fragmentada, já que teria como intuito a ênfase em cada timbre apresentado, aqui, por sua vez, expostos através de diferentes cores.

Referências Bibliográficas

- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia: poesia 1949-1979*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. (Org). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. (Org). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. Trad. Eloysa de Lima Dantas. São Paulo: Edusp, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CHKLÓVSKI, V. “A arte como procedimento”. In: *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad.: Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973.
- FERRAZ JÚNIOR, Expedito. *Tradição e Vanguarda em Augusto de Campos*. João Pessoa, 2002. Tese defendida pela Universidade Federal da Paraíba.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein; José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Francisco Achcar; Haroldo de Campos; Cláudia Guimarães de Lemos; J. Guinsburg; George Bernard Sperber. 2^a ed. São Paulo: Perspectiva, 2004
- LEMOS, André. *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- LÓTMAN, Iuri. “Sobre o Problema da Tipologia da Cultura” In: *Semiótica Russa*.
- SCHNAIDERMAN, Bóris (org.) Trad. Aurora Fornoni; Boris Schnaiderman; Lucy Seki. São Paulo, 1979.
- MACHADO, Irene. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o Estudo da Cultura*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Irene (org.) *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. FAPESP, 2007.

PLATÃO. *A República*. Trad: Ana Lia Amaral. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MUKARÓVSKI, J. *Escritos de Estética e Semiótica da Arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1979.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfred. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

USPÊNSKI. “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura.” *In: Semiótica Russa*.

Discografia

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. *Viva Vaia*. CD encartado na reedição de CAMPOS, Augusto de. *Viva Vaia; Poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2002.