

POETAMENOS — TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DO SERIALISMO DE WEBERN

Ana Luiza Fernandes | João Queiroz | Marta Castello Branco

Resumo: *Poetamenos*, o principal precursor do concretismo no Brasil, é uma tradução intersemiótica da *Klangfarbenmelodie* de Anton von Webern. Trata-se de uma série de seis poemas, elaborados por Augusto de Campos entre 1952 e 1953. A tradução da técnica serial musical está relacionada ao fim do ciclo histórico do verso e fornece à “linha evolutiva”, preconizada pelos concretistas, um modelo e um método criativo rigorosos. Em nossa argumentação, *Poetamenos* revela: (i) uma compreensão dialética da tensão som-silêncio através da fragmentação, dispersão e acúmulo de letras, sílabas, e estruturas lexicais; (ii) o rigor formal e metodológico elaborado por Webern; (iii) os efeitos do serialismo weberniano nos anos 1950, cuja entrada no Brasil deve-se a Hans-Joachim Koellreutter.

Palavras-chave: Poetamenos; Augusto de Campos; Anton Webern; Klangfarbenmelodie; Tradução Intersemiótica.

Abstract: *Poetamenos*, the main precursor of concretism in Brazil, is an intersemiotic translation of Webern’s *Klangfarbenmelodie*. It is a series of six poems written by Augusto de Campos between 1952 and 1953. The translation of the serial technique is related to the end of the historical cycle of the verse and provides a rigorous and creative method to the “evolutionary line” indicated by the concretists. According to our arguments, *Poetamenos* reveals (i) a dialectical understanding of the sound-silence tension through the fragmentation, dispersion and accumulation of letters, syllables, and lexical structures; (ii) a formal and methodological rigor developed by Webern; (iii) the effects of Webernian serialism in the 1950s, whose entry into Brazil is due to Hans-Joachim Koellreutter.

Key-words: Poetamenos; Augusto de Campos; Anton von Webern; Klangfarbenmelodie; Intersemiotic Translation.

1. Introdução

A série de poemas *Poetamenos*, de Augusto de Campos, principal precursora da poesia concreta no Brasil, é uma tradução intersemiótica do serialismo de Anton von Webern. O fenômeno da tradução intersemiótica é bem conhecido. Ele foi definido pela primeira vez por Roman Jakobson (1959) para descrever o que ele chamou de “transmutação de estruturas sígnicas” (“transmutation of sign structures”) do sistema verbal para sistemas visuais. Nas últimas décadas o termo sofreu diversas variações,

adquiriu outros limites e contornos, e tem sido usado para se referir a muitas formas e processos de tradução entre sistemas de variadas ontologias.

A série de poemas está, intersemioticamente, relacionada ao “fim do ciclo histórico do verso” e ao resultado de uma “linha evolutiva formal” preconizada pelos concretistas (AGUILAR, 2005, p. 180). Também está associada aos desenvolvimentos da escola Escola de Ulm, aos experimentos de Max Bill, e ao neoplasticismo de Mondrian (AGUILAR, 2005, p. 167). Mas há, na relação com o serialismo de Webern, um componente adicional que Aguilar chama de “fetiche da técnica”, mais “orgânica” no caso da música, com ênfase em uma “revisão das técnicas e procedimentos” (AGUILAR, 2005, p. 180). Em nossa abordagem, *Poetamenos* pode ser descrito como um ícone do uso das cores-timbres. Relacionado à obra de Webern, e ao uso do timbre musical em sequências melódicas, tanto em repetições de notas, quanto na fragmentação de uma melodia por timbres distintos, *Poetamenos* também apresenta novas construções de uma melodia de timbres com palavras.

Ainda relacionado a Webern, há um ideal romântico, como sugerido por Gould (1953), ligado à ideia de “ídolo”, e de “fantasia”, e apresentado por Hiekel (2009) e Nolan (2009), que também pode ser estendido, para além de domínios composicionais, à poesia, em geral, e ao *Poetamenos*. Os aspectos espaciais e as simetrias, que interessavam aos compositores seriais, especialmente com relação à obra de Webern, são graficamente espacializados no *Poetamenos*. O “novo” é outro aspecto decisivo para Augusto, o “poeta da recusa”, com relação à *Klangfarbenmelodie*. Webern é uma escolha pelo novo. A opção pelo serialismo, de forma geral, em detrimento do dodecafonismo estrito, como técnica composicional, evita de forma poderosa a “autoridade” de procedimentos que não observamos em *Poetamenos* (não há análogos das repetições de ciclos de doze elementos em *Poetamenos*). O “espaço de problemas” do poeta, de uma melodia de timbres, na esperança de transcriá-la, se assemelha ao espaço criativo de compositores seriais, menos interessados em protocolos técnicos do que em usá-lo como plataforma para novas e surpreendentes descobertas.

Poetamenos revela: (i) uma compreensão dialética da tensão som-silêncio através da fragmentação, dispersão e acúmulo de letras e estruturas lexicais, (ii) o rigor formal-metodológico elaborado por Webern para obter síntese e concisão através da fragmentação.

ou aspirando à esperança de uma

KLANGFARBENMELODIE

(melodiadetimbres)

com palavras

como em WEBERN:

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor:

instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou "ideogrâmico".

... a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática.

mas luminosos, ou filmeletras, quem os tiveral

reverberação: leitura oral — vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na klangfarbenmelodie de WEBERN.

Figura 1: Introdução ao *poetamenos*, de Augusto de Campos / Fonte: Obra, Ano, pág.

2. Augusto de Campos, Anton Webern e *Poetamenos*

Escrita entre 1952 e 1953, a série de seis poemas (*poetamenos*, *paraíso podendo*, *lygia fingers*, *nossos dias com cimento*, *eis os amantes* e *dias dias dias*) foi publicada em 1955, na segunda edição da revista *Noigandres*. Como informa Augusto, “em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda, diria eu que há uma poesia concreta” (CAMPOS, 2015, p. 87). Além dos protocolos experimentais de construção e apresentação visuais, *Poetamenos* também inaugura novos padrões de oralização.¹ Em um texto introdutório, Augusto de Campos esboça suas principais premissas (figura 1).

O verso, como unidade rítmica, formal e ideológica (AGUILAR, 2005, p. 176), e a sintaxe discursiva, são abandonados em *Poetamenos*, e as palavras, impressas em diferentes cores, criam complexas estruturas gráfico-espaciais. Como estas estruturas (plurilingues e policromáticas) traduzem procedimentos seriais webernianos? Em nossa análise musical dos poemas, a função das cores nos parece associada a outros elementos estruturais — tipográfico, gráfico, fonético, semântico. Divergimos da tese que afirma que, no *Poetamenos*, para cada voz/instrumento existe uma cor correspondente e que o silêncio é representado pelos espaços em branco (ver BESSA, 2009; CARVALHO, 2007; AGUILAR, 2005).

No *Poetamenos*, a pontuação não-ortodoxa também atua como procedimento estrutural (CAMARA, 2000, p. 84-85). O plurilinguismo (português, alemão, latim, italiano, inglês, francês e espanhol) é outra importante propriedade. *lygia fingers* (figura 2), escrito em inglês, italiano, alemão e latim, é formado por cinco cores. Há paralelismos entre **finge** e **fingers** (dedos), e **lynx** (do inglês lince), que pode ser lido como **links** (ligações). Em alemão, **lynx (links)** significa esquerda (**lynx** aparece duas vezes alinhada à esquerda). Outra expressão, **so lange so** (significando: há tanto tempo) remete a Solange Sohl,² do poema *O Sol por Natural*. A palavra italiana **gia** (já) liga-se a **ly** formando o nome Lygia, distribuído pelo poema, impresso em vermelho. Lygia, que é a mulher, é também a **figlia** (filha) e a **sorella** (irmã).

1 Para ver alguns dos tratamentos sonoro-musicais dedicados ao *Poetamenos: lygia fingers*, por Augusto de Campos: <https://www.youtube.com/watch?v=wx0XqXpQtO8>; *dias dias dias*, por Caetano Veloso: <https://youtu.be/MpXwgmMQu5c>; *lygia fingers*, de Daniel Duarte Loza. Intérpretes (vozes): Andrés Duarte Loza, Silvina Spinardi, Laur Villasol, Daniel Duarte Loza (2004). Buenos Aires. Animação digital: Augusto de Campos: <https://www.youtube.com/watch?v=Zy74PDQC7zc>

2 Solange Sohl é o pseudônimo de Patrícia Galvão, Pagu, escritora, dramaturga, tradutora, desenhista, cartunista, jornalista e militante comunista. Sobre a escritora, Augusto escreveu, anos depois, uma longa biografia (CAMPOS, 2014).

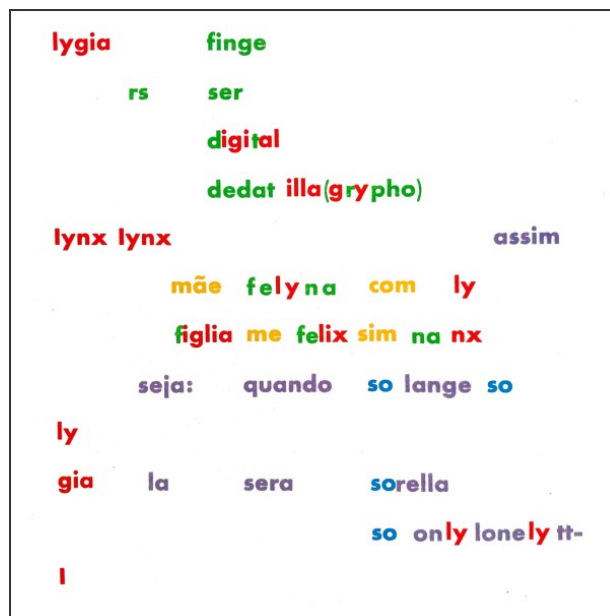


Figura 2: *lygya fingers*, de Augusto de Campos / Fonte: *Obra*, Ano, pág.

De volta à nossa questão: como os poemas traduzem a *Klangfarbenmelodie*? Além da referência à obra de Webern, a literatura secundária afirma que há uma relação direta entre as cores usadas e a "melodia de timbres".

3. Análise musical dos poemas

Claus Clüver nos informa como a audição das obras de Webern teve “profundo impacto” sobre a criação de *Poetamenos*: “a experiência de ouvir as gravações de obras selecionadas de Anton Webern por René Leibowitz, lançadas em 1950 em dois discos de vinil, teve profundo impacto na composição dos seis textos que marcam o começo da poesia concreta brasileira” (1981, p. 386, tradução nossa).³ O autor afirma que Augusto de Campos lhe dissera em uma carta de 08 de junho de 1980, que ele e Haroldo haviam comprado essas gravações em 1952, e que elas continham o *Concerto* Op. 24, algumas canções, o *Quarteto* Op. 22, a *Sinfonia* Op. 21, e as *Bagatelas* Op. 9, etc. (CLÜVER, 1981, p. 397). Segundo Clüver, “uma composição que fascinou o poeta brasileiro de forma especial foi *Quarteto* Op. 22, de 1930” (CLÜVER,

³ “Thus, the experience of listening to René Leibowitz’ recording of selected Works by Anton Webern, published in 1950 on two Dial LP’s, was to have a profound impact on the composition of the six texts which mark the beginning of Brazilian concrete poetry” (CLÜVER, 1981, p. 386).

1981, p. 389, tradução nossa),⁴ para violino, clarinete, sax tenor e piano, composto em técnica serial.

Em 1973, Campos teria lhe dito que “*lygia fingers* segue de forma praticamente literal a parte inicial do quarteto” (CLÜVER, 1981, p. 390, tradução nossa).⁵ A partir da indicação do poeta, Clüver (1981, p. 390-2) compara a cor de “elementos verbais” com a instrumentação de Webern, especialmente com relação a entrada de cada instrumento, nos primeiros compassos do quarteto. O nome **lygia**, em vermelho, na abertura do poema, corresponde à sequência de três notas do sax tenor (ver partitura abaixo, cp. 1, fig. 3), que é seguida pelo violino (cp. 2), que corresponde à cor verde de **finge**. A presença de duas cores em uma só palavra corresponde ao som simultâneo de sax e violino. Entretanto, não há aqui uma precisa correspondência entre a obra musical e o poema, já que a sequência musical, que ocorre no início do segundo compasso, deveria preceder, e não suceder, o **finge rs ser**, destacado por Clüver (1981, p. 392). A entrada do piano (cp. 3, fig. 3) corresponde à cor violeta da palavra **assim**, novamente antecedida por interpolações de cores que não correspondem ao que encontramos na partitura, mas que corresponde aos métodos do compositor que, segundo Clüver (1981, p. 392), “se desenvolvem a partir do apelo a vários códigos semânticos e pelo processo de decompor e recombinar seus signos gráficos, resultando em um campo de diversas relações com a sintaxe espacial, que permite conexões horizontais, verticais e diagonais”.⁶ Por fim, a entrada do clarinete (cp. 4, figura 3) é representada pela cor amarela da palavra **mãe**.

4 “A composition which particularly fascinated the Brazilian poet was Webern’s Quartet op. 22, of 1930” (CLÜVER, 1981, p. 389).

5 “lygia fingers’[...] follows almost literally the initial part of the quartet” (CLÜVER, 1981, p. 390).

6 “[Verbal motifs have been] developed by an appeal to several semantic codes and by a process of decomposing and recombining their graphic signs, resulting in a field of manifold relationships with a spacial syntax that allows for horizontal, vertical, and diagonal connections” (CLÜVER, 1981, p. 392).



Figura 3: Webern, *Quarteto para Violino, Clarinete, Saxofone Tenor e Piano*, Op. 22, primeiro movimento, compassos 1 a 5.

Além de se referir apenas aos cinco primeiros compassos do Op. 22, que é um excerto extremamente curto e, portanto, pouco representativo do quarteto musical como um todo, a correspondência entre instrumentos do quarteto e cores do poema está mais próxima do procedimento musical da instrumentação do que de uma melodia de timbres. Pode-se afirmar que esta correspondência enfatiza a ordem de entrada de cada instrumento na composição, e não a elaboração timbrística da combinação dos instrumentos. No contexto da obra musical, a ampliação da área de atuação das cores, como acontece na intercalação do vermelho e do verde após as palavras **lygia finge**, que antecedem a entrada do piano, também não possui uma correspondência direta, já que elas não equivalem a qualquer tipo de continuidade, polifonia, intercalação ou intervalo harmônico efetuado pelo sax tenor e pelo violino. Não se trata, portanto, de uma tradução direta da música de Webern, mesmo se considerarmos apenas seus cinco primeiros compassos.

No entanto, se considerarmos a música serial como técnica composicional onde a "melodia de timbres" se desenvolve, encontramos diversas correspondências em *Poetamenos*. Procedimentos seriais, especialmente a justaposição de sequências de elementos musicais, como melodias e ritmos, foram parte da concepção de Augusto sobre a melodia de timbres. Qualquer investigação da música serial, e da melodia de timbres no contexto da música serial, ao abordar *Poetamenos* como uma tradução

intersemiótica, devem incluir: (1) aplicação do mesmo termo a técnicas composicionais hoje distintas; (2) as particularidades na recepção da melodia de timbres (e da música serial/dodecafônica) no Brasil e na América Latina.

A música serial é uma técnica que pode ser realizada através de elementos musicais distintos: melódicos, rítmicos, dinâmicos, etc. Ela consiste na criação de sequências que devem ser repetidas na mesma ordem em que foram inicialmente apresentadas. Quando aplicada às doze notas musicais, chamada série dodecafônica, ela evita a polarização de uma tônica, em contraposição à música tonal. Sequências musicais justapostas que envolvem elementos distintos, estabelecem repetições não imediatamente reconhecíveis, porque permitem que alguns elementos ganhem variabilidade enquanto outros se repetem. Assim, as sequências evitam a repetição direta e literal de um tema, por exemplo, ao mesmo tempo em que constroem uma coesão formal. Assim como as cores, as palavras e fragmentos (sílabas e letras) definidos pela espacialização gráfica, funcionam como elementos de estruturação. Observando Webern, especialmente seu aspecto polifônico, a tradução de uma melodia de timbres deve considerar também a interação de diversos elementos, e Augusto confirma nossa hipótese em sua introdução ao poema. Mas a literatura secundária insiste em associar a *Klangfarbenmelodie* mais enfaticamente ao uso das cores em *Poetamenos*.

Uma tradução da multiplicidade de timbres instrumentais, em sua combinação, e na relação com ritmos diversos, equivale à combinação dos recursos semânticos, sintáticos e sonoros que as vozes podem produzir. Isso aparece em *Poetamenos* em diversos níveis: (1) através de variações semânticas e fônicas, como em **digital** e **dedat**; (2) em abreviações e fragmentações semânticas e fônicas, como **so lange**, **sorella**, **so**; (3) na repetição de letras e sílabas, como em **ly**, de **lygia**, **lynx**, **felyna**, **only**, **lonely**, **tt**, em **digital** e **dedat**, ou apenas **l**; (4) no plurilinguismo, que sobrepõe sentidos aos “mesmos” signos verbais, etc.

Esta variação de frase/palavra/sílaba/letra(s) se apresenta numa primeira sequência nas associações em torno de dedos (**fingers/digital/dedat**) e também se relaciona com **lygia** e **finge** pela correspondência entre sons e letras. Uma segunda sequência é formada pelas palavras **lynx**, **felyna**, **figlia**, **felix**, enquanto uma terceira é formada pelas palavras **seja**, **ser**, **so lange**, **sorella**. A primeira sequência é destacada pelas cores vermelho e verde, e a última pelas cores violeta e azul, a série

central é formada por uma mistura dessas cores e pelo amarelo, que, no entanto, não destaca nenhuma palavra graficamente central à segunda sequência. Aqui se apresenta a ação típica da sobreposição de sequências musicais distintas, por exemplo, melódicas e rítmicas. Ao mesmo tempo em que há diferenciação no material, a coesão formal é mantida pela própria repetição das sequências, como na segunda sequência de *lygia fingers*, mencionada acima, onde modificam-se os grupos de palavras, enquanto as cores são mantidas. O uso de sequências rítmicas, melódicas, etc., é um método para obter coesão formal, e que permite, ao mesmo tempo, variabilidade do material sonoro. Enquanto cores se repetem, e também letras, a exemplo do **y** de **lygia**, **lynx** e **only**, variações e abreviações semânticas e sonoras se multiplicam. Também a transformação entre as palavras **fingers** e **ser**, através dos fragmentos **rs** e **sr** apresentam um procedimento serial típico, denominado retrógrado, que espelha melodias horizontalmente fazendo com que seu fim se torne seu início, nota por nota, começando pela última e chegando à primeira.



Figura 4: *lygia fingers* retrógrados.

Em *lygia fingers*, vemos uma tradução de “retrógrados musicais livres”.⁷ O poema começa com o nome **lygia** e termina com a letra **I**, com trechos que repetem em cada uma das letras do nome em sentido inverso: **a-i-g-y-l**. O próprio poeta menciona a circularidade causada pela última letra do poema e a remete a um “da capo” musical (CAMPOS, 1978, p. 66-67). O exemplo é um retrógrado livre não exato, pois algumas letras se repetem mais vezes do que outras e em sequências distintas à do nome próprio.

⁷ Um retrógrado musical significa a repetição de uma sequência de notas em sua ordem inversa. Por exemplo: o retrógrado das notas Dó, Sol, Fá é composto pelas notas Fá, Sol, Dó. O serialismo aplicou o mesmo procedimento a ritmos, dinâmicas, etc. A referência a retrógrados livres indica variações sutis nas sequências, que não impedem o reconhecimento auditivo das mesmas como tais.

O mesmo procedimento serial é observado na obra de Webern. No excerto apresentado (cinco primeiros compassos do *Quarteto*, Op. 22), sequências rítmicas e melódicas se intercalam. Enquanto nos dois primeiros compassos uma sequência de semicolcheia e duas colcheias separadas por uma pausa de semicolcheia se sucedem, nos compassos seguintes ouvem-se sequências de três e duas semicolcheias. A primeira sequência rítmica é associada a uma sequência melódica com os intervalos de terça e nona, resultando em vozes extremas que formam uma décima primeira. A repetição da mesma sequência melódica acontece um semitom acima, que é enfatizado pela proximidade das entradas das notas réb e sib na primeira ocorrência no sax tenor (ver partitura, cp. 1, figura 3), seguidas por si e ré na segunda ocorrência tocada pelo violino (cp. 2, figura 3). No final dessas sequências melódicas as notas de destino variam, porque seguem movimentos contrários, descendente na primeira ocorrência e ascendente na segunda. Já na segunda das sequências rítmicas de três e duas semicolcheias, o intervalo de nona continua presente, assim como a segunda menor, na junção entre frases entre instrumentos distintos, como se ouve no terceiro compasso o Lá do piano e o Lá^b, do violino. O jogo de movimentos contrários também é mantido, nas semicolcheias do piano, mas também no violino e no sax tenor. A combinação entre alternância e manutenção de sequências, independente de sua natureza, fornece coesão formal à obra. O excerto descrito pode ser visto na figura 3, apresentada anteriormente. A coesão obtida por Webern, através da técnica serial, pode ser observada no *Poetamenos*. A série musical atua como unidade estruturante⁸ frente à fragmentação de seus elementos.

A extrema concisão das peças de Webern exerceu notável influência sobre Augusto. Segundo Adorno, Webern teria chegado a uma nova forma de objetividade através do expressionismo em um sentido estrito (ADORNO, 1984, p. 448, tradução nossa) — “[Webern é] o único a propor o expressionismo musical em seu sentido mais estrito, levando-o a tal ponto que reverte seu próprio peso a uma nova objetividade” (ADORNO, 1984, p. 448).⁹ A concisão em sequências rítmicas e melódicas é uma propriedade weberniana que permite a coexistência da fragmentação do material e da

⁸ Segundo Schoenberg (1975, p. 483, tradução nossa), “É preciso que esteja especialmente claro para todos, que eu pensei em sequências de timbres que correspondem à lógica interna de sequências harmônicas. As chamei de melodias, porque elas precisam ser formadas como melodias, ainda que de acordo com leis correspondentes à sua própria natureza”.

⁹ “[Webern is] the only one to propound musical expressionism in its strictest sense, carrying it to such a point that it reverts of its own weight to a new objectivity” (ADORNO, 1984, p. 448).

coesão formal. Um bom exemplo dessa concisão (ou objetividade, segundo Adorno) na obra de Webern, são suas *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas*, de 1913, que duram aproximadamente três minutos no total. Allen Forte, que se dedicou ao estudo rigoroso dos intervalos e classes de notas na obra de Webern, enfatizou a unidade formal da obra, que permite que cada uma de suas *Seis Bagatelas* soem como singularidades: “O que é extraordinário sobre todas as composições do Opus 9 é que elas são tão individualizadas: cada uma parece apresentar sua própria ideia musical, que é composta da forma mais meticulosa possível” (FORTE, 1994, p. 174, tradução nossa).¹⁰ Curiosamente, as *Seis Bagatelas* correspondem, em número, aos seis poemas de *Poetamenos*, igualmente breves. A composição era de conhecimento do poeta, já que uma interpretação dela aparece no LP comprado por Augusto e Haroldo em 1952. Se nossa hipótese não está equivocada, a síntese do material musical weberniano, em sua concisão, fragmentação de elementos e coesão formal deve mais a *Seis Bagatelas*, do que ao *Quarteto Op. 22*, o papel de signo-fonte no processo de tradução de Webern.

Mais uma dimensão musical do poema é sua leitura oral, que Augusto descreve como “reverberação” — vozes reais como timbres, os instrumentos de Webern.¹¹ Nesta leitura, a reverberação altera as relações entre as palavras, como a transformação de **finge** em **fingers** e finalmente em **ser**. Palavras que aparecem apenas uma vez são repetidas com diferentes sentidos, como **so lange** (em alemão, **so lange** significa há tanto tempo, como em **so long [ago]**) e o nome próprio Solange, que resulta em um terceiro sentido, em referência a acontecimentos biográficos. Em relação à oralização de *Poetamenos*, pode-se afirmar que uma melodia de timbres, em um sentido estrito, resulta em um novo fenômeno, incluindo uma diferença entre polifonias vocais (vozes que leem) e instrumentais. A polifonia vocal está relacionada a enunciação de sílabas, palavras e sentenças, enquanto a polifonia instrumental é formada por melodias, o que as distingue fundamentalmente. Uma prática performática da leitura resulta dessa distinção, no sentido de uma performance musical do poema, que revela suas estruturas polifônicas — semânticas,

¹⁰ “What is extraordinary about all the Opus 9 compositions is that they are so individualized: each one seems to present its own musical idea, which is composed out in the most meticulous way” (FORTE, 1994, p. 174).

¹¹ Augusto lê *Iygia fingers*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wx0XqXpQtO8> (Acesso em: 25 abril 2022).

sonoras, cromáticas, etc. A performance acústica do poema não faz corresponder cores a vozes, apenas, mas se baseia na combinação de diversas sequências (semânticas, cromáticas, etc.) como elementos de uma macroestrutura, que não existiria sem os silêncios que permitem suas subdivisões.

O uso do silêncio, ou das pausas musicais como um material fundamental à estruturação do poema, é mais um aspecto musical que Augusto traduz, como observamos. O silêncio está graficamente associado ao uso e distribuição das sílabas, palavras, sentenças, pontuação, e às cores, delimitando subdivisões de uma macroestrutura visual. Ao serem oralizados, os silêncios apresentam tanto as articulações do sistema verbal, quanto o espaço gráfico necessário à associação entre elementos formantes da obra, a separação de sílabas, que se lê repetidamente na sílaba *ly* de *lygia fingers*. Segundo Augusto, este procedimento torna o silêncio “audível” podendo ser equiparado ao som (CAMPOS, 1998, p. 96), e contribui para uma caracterização da obra de Webern como de uma concisão formal “sem precedentes” (CAMPOS, 1998, p. 96).

Existem diferentes formas de silêncio no *Poetamenos*. Algumas estão relacionadas ao espaçamento gráfico, que são os espaços em branco na página impressa, as pausas entre as frases musicais. Esta é a forma mais notável de correlação, e é a mais mencionada pela literatura secundária. O espaçamento gráfico está diretamente relacionado a uma percepção da macroestrutura dos poemas, como as duas seções com ênfase nas cores primárias em *lygia fingers*, e a seção intermediária com combinações dessas cores.¹² As cores das palavras, sílabas e letras são “instrumentos”, como Augusto afirma na introdução aos poemas. Os timbres desses instrumentos são definidos por um tema “gráfico-fonético” ou “ideograma”. Os temas (ideogramas), por sua vez, são as “séries” (musicais) a partir das quais se realiza a “melodia de timbres”. Elas dependem, como na música de Webern, da relação entre todos os elementos gráficos, fonéticos, e semânticos que constituem o poema.

4. Conclusão

¹² Os silêncios também são criados pelo uso surpreendente dos parênteses em outros poemas da série — “semen(t)emventre”, em *eis os amantes*; o espaçamento entre as letras — “t” e a “té t”, em *nossos dias com cimento*; o uso de apóstrofos — “exempl'eu”, em *paraíso podendo*; a separação silábica — “ab rupt”, e o uso dos dois pontos, por suposto:, em *poetamenos*. Os silêncios também são subtraídos, ou comprimidos, em fusões — “aquelele”, em *eis os amantes*.

Em nossa argumentação, a técnica serial exerceu o papel de signo-fonte na tradução intersemiótica de Augusto de Campos. *Poetamenos* é um ícone do serialismo de Webern. Também sugerimos que a coesão e concisão webernianas estão entre as propriedades mais importantes da tradução. Augusto traduz a técnica serial weberniana, através de um pequeno acervo lexical, fragmentação deste acervo, concisão e coesão criadas pela justaposição associativa e acumulativa dos fragmentos. Mais radicalmente, *Poetamenos* traduz a técnica que cria a dialética “som *versus* silêncio”, “coesão formal (cf. Augusto de Campos, “sem precedentes”) *versus* fragmentação”, e revela, reinventando-os intersemioticamente, os protocolos e os efeitos históricos criados pela técnica. Algumas das propriedades traduzidas do serialismo weberniano, que inspiraram muitos compositores contemporâneos, foram a abstração da linha musical, a fragmentação da melodia entre registros graves, médios e agudos, a atenção a durações proporcionais e a permutação de elementos, além de simetrias temporais.

Poetamenos encontrou no serialismo (mais do que na literatura, e mesmo nas artes visuais), no rigor formal exibido pela técnica, o desenvolvimento de uma “linha evolutiva” formal preconizada pelo grupo Noigandres para definir o fim do ciclo histórico do verso. Pode-se afirmar que *Poetamenos* é uma transcrição pré-concretista da coesão e concisão formais, e dialética som-silêncio (silêncio audível como elemento estrutural) sem precedentes históricos, *descoberto* pelo Webern de Augusto, através da interpretação de Adorno, via Koellreutter; ou, o Webern que interessava aos propósitos concretos de Augusto, através de Adorno, via Koellreutter. Ele se baseia numa interpretação da fragmentação da sequência melódica pelo uso de timbres distintos, cuja correspondência intersemiótica conduz, “numa dialética da necessidade e uso históricos” (PIGNATARI, 1956), ao “fim do ciclo histórico do verso”.¹³ Como Augusto indica na introdução aos poemas: não apenas as cores definem uma *Klangfarbenmelodie*, mas um “ideograma” formado por “frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definem por um tema gráfico-fonético ou “ideogrâmico” (1973, introdução). Esta combinação de elementos traduz a função estrutural do verso/melodia, que em séries de “frase/palavra/sílaba/letra(s)” compõe

13 A tensão som-silêncio mallarmaica, a montagem ideogramática poundiana, a microscopização gráfico-lexical cummingsiana, a aglutinação portmanteau joyceana, são outros componentes programáticos, de natureza notavelmente literária (AGUILAR, 2005).

não apenas o timbre de *Poetamenos*, mas as possibilidades da própria série weberniana.

5. Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Musikalische Schriften*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1984.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- BESSA, Antonio Sergio. Sound as subject: Augusto de Campos Poetamenos. In: PERLOFF, Marjorie; DWORKIN, Craig (Orgs.). *The sound of poetry. The poetry of sound*. Chicago: University of Chicago Press, 2009, p. 219-236.
- CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- CAMPOS, Augusto. *Mallarmé*, 4 edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, Augusto. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CAMPOS, Augusto. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Companhia das letras, 1978.
- CAMPOS, Augusto. *Poetamenos*. São Paulo: Edições Invenção, 1973 [1953].
- CARVALHO, Audrei Aparecida Franco. *Poesia concreta e mídia digital: o caso Augusto de Campos*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CLÜVER, Claus. Klangfarbenmelodie in polychromatic poems: Anton von Webern and Augusto de Campos. *Comparative Literary Studies*, v. 18, 1981, p. 386-398.
- FORTE, Allen. An Octatonic Essay by Webern: No.1 of the Six Bagatelles for String Quartet, Op. 9. *Music Theory Spectrum*, v. 16, n. 2, 1994, p. 171-195.
- GOULD, Glenn. *Program for the New Music Associates Concert*. [s.l.]. [s.n.]. 1953. Disponível em <<https://www.uv.es/~calaforr/Webern/gould.htm>>. Acesso em 25 abril. 2022.
- HIEKEL, Jörn Peter. Der veränderte Blick: zur Situation der Webern-rezeption heute. In: SCHWEIGER, Dominik; URBANEK, Nikolaus (Orgs.). *Webern 21*. Wien: Böhlau Verlag, 2009, p. 319-333.

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation. In: VENUTI, Lawrence (Org.). *The Translation Studies Reader*. London/New York: Routledge, 2000 [1959], p. 113-118.

NOLAN, Catherine. The modernist ethos in post-1945 Webern analysis. In: SCHWEIGER, Dominik; URBANEK, Nikolaus (Orgs.). *Webern 21*. Wien: Böhlau Verlag, 2009, p. 293-301.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. New York: St. Martins Press, 1975.

Partituras

WEBERN, Anton. *Concerto*. Op. 24. Viena: Universal Editions, 1948. Partitura.

WEBERN, Anton. *Quarteto para Violino, Clarineta, Saxofone Tenor e Piano*. Op. 22. Viena: Universal Editions, 1932. Partitura.

WEBERN, Anton. *Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas*. Op. 9. Viena: Universal Editions, 1924. Partitura.

WEBERN, Anton. *Sinfonia*. Op. 21. Viena: Universal Editions, 1929. Partitura.