

Coro a um

– Notas sobre a

“canção noturna da baleia”*

Flora Süssekind

Resumo

O ensaio tem como objeto um único poema de Augusto de Campos, a “canção noturna da baleia”, de 1990. Trata de três versões do poema: a impressa, que se encontra no livro *Despoesia*, a oralizada, do cd *Poesia é risco*, e a videográfica, produzida por Flávia Soledade. E, ao lado do contraste entre elas, e do levantamento das suas referências básicas (Melville, Morgenstern, Rilke, Scelsi, Malévitch, Rodtchenko, Baudelaire), se procura apontar para o retorno aos temas do branco, das relações entre som e silêncio, cor e timbre, presentes na poesia do autor desde *O rei menos o reino*. O ensaio procura - tendo por base o monólogo dramático da persona ficcional do poema (*Moby-Dick*) - refletir sobre a figuração da voz, as tensões entre duração e intensidade, observação icônica e adensamento da camada sonora, entre monocromo e instabilização enunciativa, elementos estruturais ao poema e à compreensão da forma poética em Augusto de Campos.

Palavras-chave: poesia; voz; visualidade

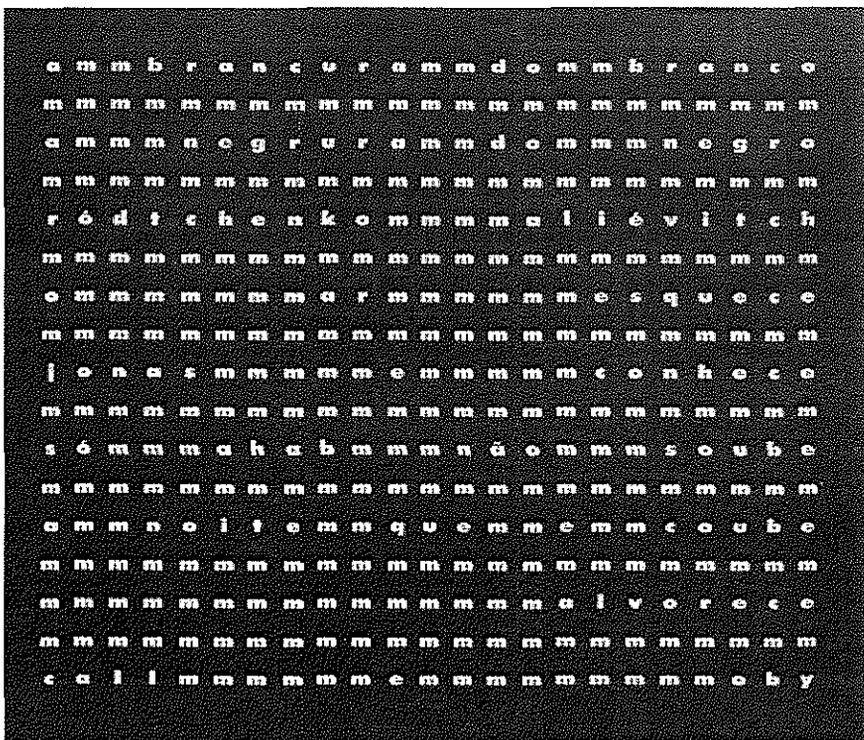
* Uma primeira versão deste ensaio foi apresentada na Universidade de Nova York, em 25 de abril de 2000, quando eu me encontrava lá, graças ao seu International Visitors Program, a convite do Departamento de Português e Espanhol, em particular da Prof. Marta Peixoto, a quem agradeço a oportunidade e o interesse pela palestra.

“Não haverá, afinal, um lugar em que se deixe
falar a língua dos peixes, sem o peixe?”

(Rainer Maria Rilke/Augusto de Campos.
Sonetos a Orfeu II, 20)

No meio do espetáculo intermídia “Poesia é Risco”, de 1996, realizado por Augusto de Campos, Cid Campos e Walter Silveira, tendo por base o disco¹ do mesmo nome lançado no ano anterior pela gravadora Polygram, definia-se, a certa altura, uma quebra. Não que se interrompesse, de fato, a apresentação dos textos, mas, de certo modo, tendo em vista o restante do espetáculo, forjava-se uma seção à parte, durante a qual, pouco antes da projeção do poema “tvgrama I”, eliminava-se, inesperadamente, de cena a figura do poeta.

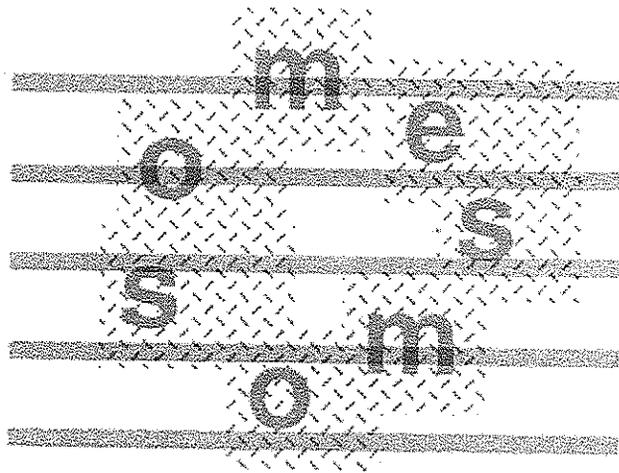
A supressão, que parecia sublinhar o começo em off do show (apenas com a audição de “Tudo está dito” e o palco ainda vazio), se manteria no decorrer da apresentação em seqüência de cinco dos poemas selecionados por Augusto de Campos para o espetáculo: além do “tvgrama I/ Tombeau de Mallarmé”, de 1988, o “tvgrama II/ antennae of the race”, de 1979/1993, “sos”, de 1983, “pós-tudo”, de 1984, e a “cançonoturnadabaleia”, de 1990. Dois deles fizeram parte, em 1985, dos seus *Expoemas*, enquanto os demais foram reunidos em volume apenas em 1994, na seção “Despoemas” do livro *Despoesia*, tendo sido todos divulgados, originalmente, porém, como se vê, durante as décadas de 1980 e 1990², período no qual se intensificou o trabalho do poeta com as mídias eletrônicas e a linguagem digital, e do qual resultaria, de certo modo, o interesse pelas releituras videográficas e acústicas dos poemas.



¹ Cf. Augusto de Campos e Cid Campos (1995).

² Os cinco poemas se acham reunidos em *Despoesia*, de Augusto de Campos (1994).

Fonte: “cançonoturnadabaleia”. *Despoesia*, Augusto de campos, 1990.



Fonte: Omaggio a scelsi. *Despoesin*, Augusto de campos, 1990.

Augusto de Campos abandonava, portanto, por algum tempo, o seu lugar no palco, mantendo-se, porém, nesse período de ausência, tanto, de um lado, a sua participação vocal nas oralizações dos textos (mas com a diferença de contar-se agora apenas com a sua voz em off); quanto, de outro lado, a presença cênica, bastante evidente, do microfone usado por ele até aquele momento, e localizado bem em frente ao telão de fundo.

Esse microfone sofreria, aliás, transformação funcional quase imperceptível, mas decisiva, durante o período de afastamento do poeta. Convertendo-se, de simples instrumento técnico, em objeto cênico que, à primeira vista irrelevante, passaria, no entanto, a sinalizar involuntariamente essa dinâmica de presenças e ausências fundamental ao espetáculo. Pois, durante a exibição dos vídeopoemas, sem ninguém por perto, e temporariamente sem som, perdia a função habitual, indicando, todavia, pela sua mera presença ali (evidenciada pela luz da tela), o vazio deixado pela recente desaparecimento autoral.

Níveis de Presença

A fuga do poeta à vista, como parte integrante da materialização “verbivocovisual”³ desses cinco textos, destacava, ainda, simultaneamente, um outro nível icônico da apresentação, o do plano de fundo, do telão. Além de outros planos estruturais, já entranhados na organização gráfico-textual dos poemas de Augusto de Campos, que se evidenciam particularmente, no entanto, nas suas performatizações. É o caso da duração, enfatizada aí pelo realce às imagens em movimento e às extensões de tempo das vocalizações, projeções e gravações. E é o caso, também, da consciência da dimensão acústica da sua poesia, potencializada por meio de segmentações vocais e colagens complexas.

³ Expressão joyceana extraída do *Finnegans Wake* e empregada por Augusto de Campos, desde os anos 1950, para caracterizar a estruturação fonovisual do poema. Mas que passaria, nos anos 1990, por um processo de ressemantização, por parte do poeta, em sintonia com o seu projeto poético multimídia. Comparem-se, nesse sentido, os seus comentários sobre a idéia de uma poesia verbivocovisual em “Poesia Concreta”, texto de 1955 incluído em *Teoria da Poesia Concreta* (1975, p. 34-35), e na entrevista a Jacques Bonguy incluída no catálogo da exposição *Poésure et Peintrie: “d’un art, l’autre”* (12 février 1993/ 23 mai 1993). (BLISTÈNE; LEGRAND, 1993).

E se a sucessão de oralizações, no show, contrastava uma expressão direta dos textos à expressão midiática, às projeções e colagens sonoras, no caso dos cinco poemas-sem-poeta, restringindo-se momentaneamente o ato poético-teatral à bidimensionalidade do telão, ficavam ainda mais em relevo os próprios meios técnicos empregados na composição poemática e os processos aí fundamentais de “materialização multimídia da poesia”⁴.

Lembre-se, nesse sentido, que, na apresentação desses textos, o material poético aparecia redimensionado pela edição em vídeo, pela interação das imagens gravadas e de diversos canais sonoros e vozes à distância, e, em alguns deles, por versões animadas do poema em seu aspecto gráfico original. E, de modo diverso do que ocorria no uso regular do telão central ao longo do espetáculo, assistia-se então a uma espécie de autonomização do fundo, e dos vídeopoemas, à qual parecia se achar geminado, ainda, o recurso à tele-emissão por parte do poeta. Cabendo a essa explicitação de distância e à invisibilidade temporária da locução, nesse momento da apresentação, papel essencial. Mas dotado igualmente de calculada duplicidade.

Pois mesmo os sinais mais evidentes do afastamento do poeta – o microfone sozinho no palco e a voz em off – assinalavam, na verdade, um tipo curioso de mão dupla, uma figuração num misto de presença e ausência da fonte vocal. E funcionavam, ao mesmo tempo, como registros de falta e como memórias de uma presença anterior, como recursos tanto de presentificação (pela demarcação de um lugar agora vazio e pela veiculação de longe da voz), quanto de intensificação cênica da ausência (já que ele não se achava mais lá onde, a rigor, deveria estar), de conscientização simultânea da voz e da distância do poeta.

Essa presentificação vocal intensificada por meio de um afastamento do campo visual, esse processo de visualização da voz como resultado, em parte, da eliminação do corpo e da presença física direta do poeta, parecem reatualizar, do ponto de vista da performance poética, uma das indagações fundamentais (sobre a relação entre ato teatral e imagem técnica) da experiência cênica contemporânea, tendo em vista o seu uso regular de personagens-imagens, de projeções, e a multiplicação das telas e técnicas audiovisuais empregadas nos espetáculos. Nesse sentido, a apresentação desses cinco poemas, sem a imagem claramente visível do poeta, durante o show “Poesia é Risco”, ecoa também algumas das questões que orientam a reflexão sobre o potencial crítico da expansão do uso de tecnologias da imagem e do som no teatro.

“O actante deve estar em cena para estar presente?” (PICON-VALLIN, 1993, p. 10), pergunta-se, por exemplo, Béatrice Picon-Vallin em “Hybridation Spatiale, Registres de Présence”. A resposta implícita em “Poesia é Risco” parece ser em parte positiva (pela performance vocal, pela presença física do poeta), em parte negativa (já que suas ausências calculadas pareciam intensificar-lhe a voz, e que, além da sua, havia outras presenças ali, a de Cid Campos, por exemplo, e havia o som do baixo, da guitarra, os desdobramentos vocais, ecos, o vídeo, uma sobreposição de informações visuais e sonoras distintas, e por vezes conflituosas, em cena).

⁴ Cf. Donguy (1993). Este comentário de Augusto de Campos se acha na p. 374.

Nesse sentido, é possível perceber que, na poesia de Augusto de Campos, como observa Picon-Vallin com relação ao universo teatral contemporâneo, se trabalha, na verdade, como sugerem as performatizações dos seus textos, com registros diversos de presença. Não apenas vocal ou autoral, mas também poemática, já que os textos parecem se desdobrar em níveis textuais distintos e virtualmente implicar outras versões. Ecoando, necessariamente, dependendo do suporte em que o poema se apresenta, as suas outras versões possíveis: impressa, vocalizada, midiática. Uma presença, portanto, que se desdobra em planos gráfico-textuais e campos sonoros diversos de apreensão, em zonas de ressonância e interferência, e cujo processo de formalização dialoga necessariamente com as interferências e tensões existentes entre essas variações.

No contexto dos cinco poemas referidos, porém, e das oralizações à distância, definem-se esses níveis diversos de presença em meio a formas igualmente distintas de desaparecimento textual do sujeito. Desaparecimento evidenciado, no show multimídia de Augusto de Campos, em especial pela sua possibilidade de afastamento temporário do palco. O que funciona como contraparte cênica da "dissolução de eus em várias línguas" (STERZI; MELO, 2002, p. 188) no poema "sos", da figuração de uma espécie de "pós-poeta", em "pós-tudo", e de uma persona poética emprestada ao romance *Moby-Dick*, de Melville, na "cançonoturnadabaleia", da substituição, em tom funéreo, de Mallarmé pela tv em "tvgrama I", da repetição invasiva das letras "t" e "v" avançando, como sombras perversas, sobre as linhas do poema, em sintonia com a refiguração dos "artistas-antenas-da-raça" como antenas de tv, empreendida em "tvgrama II".

Mesmo prefiguradas potencialmente nos poemas, essas desaparecimentos não deixariam de se afigurar, até certo ponto, paradoxais durante o espetáculo. De um lado, pela ligação que se costuma ver em geral como imanente entre a voz individualizada e algum corpo emissor em particular, e por um enlace meta-histórico igualmente habitual entre voz e presença. De outro ponto de vista, talvez fosse esperável também a permanência do poeta já que, no show, assim como no cd "Poesia é Risco", são poucos (e, no entanto, fundamentais, como em "tensão") os solos e contrapontos vocais de Cid Campos, cabendo, de fato, a Augusto de Campos as oralizações dos poemas. A performatização, o relevo vocal, no caso dos seus textos, porém, passam longe de possíveis identificações da voz a idéias como as de centro psíquico, interioridade, ponto de origem, sustentáculos de um senso autoral soberano de eu. E, ao contrário, certificam uma disjunção, no âmbito dessas oralizações, entre som e presença visível, uma cumplicidade entre performance vocal e mediação tecnológica, e uma constituição híbrida, dividida, da voz.

Essa disjunção estrutural, reforçada, no show, pela supressão corporal, e pelas dissonâncias e sintonias entre as imagens visuais e sonoras, parece refigurar, no entanto, o processo de oralização característico ao cd. Nele, se a voz do poeta está presente, reconhecível, em todas as faixas, por vezes é submetida a processos perceptíveis de desidentificação acústica, de modificação eletrônica, enfatizando-se as colagens sonoras e as variações de duração, entonação e escala, e convertendo-se, desse modo, a voz em verdadeira construção coral.

Dramatização da Enunciação

Num poema como “sos”, por exemplo, o que se faz, no sentido de uma construção coral, de uma simultaneização de estratos sonoros, é prolongar, ao máximo, a extensão de cada uma das vocalizações de Augusto de Campos para as linhas circulares que constituem graficamente o texto. A leitura do segmento seguinte sempre se sobrepõe à do anterior, ainda em curso. Cada linha ecoa na subsequente. Há sempre uma espécie de sobra acústica, de confronto de sonoridades, descartando-se qualquer possível apreensão linear. E a mesma voz do poeta parece multiplicar-se, adensando-se momentaneamente via sobreposição e meio que tomando, em seguida, distância, a cada novo acréscimo que se apresenta. Multiplicação vocal em sintonia com a proliferação idiomática, mas, de certo modo, auto-anulatória, de “eus” trabalhada no poema. E prefigurada textualmente pela passagem da primeira pessoa do singular para o “nós” à deriva, sem voz, de “sos”.

Ainda observando os cinco poemas-sem-poeta do show, em “tvgrama I” o elemento fundamental dessa espacialização sonora é a interferência, sobre a voz do poeta, de um ruído semelhante a um sinal sonoro eletrônico, que funciona, aí, como uma espécie de contracanto inarticulado sobreposto ao texto verbal. Da mesma maneira que o granulado acinzentado de uma tv sem sinal vai, aos poucos, apagando a figura de Mallarmé do telão, na versão em vídeo do poema apresentada durante o show “Poesia é Risco”. E que uma sucessão de “t”s invade as linhas da versão impressa do texto. Neste último caso, recurso que, se, por um lado, acentua a percepção da materialidade gráfica do poema, da “fisionomia” das letras, e lembra, em parte, como sugere Rogério Camara (pois se trata aí de um “tombeau de mallarmé”), uma série de “cruzes enfileiradas em um cemitério” (CAMARA, 2000, p. 103), sugere, por outro lado, igualmente, uma grande quantidade de antenas, que vão, de certo modo, comprimindo o espaço poético, suprimindo-lhe graficamente os silêncios, e anunciando o “tudo existe/ pra acabar em tv” com que se finaliza o poema.

Já na oralização do “tvgrama II”, que tem por mote a definição poundiana do artista como antena da raça, a uma repetição incessante, acelerada, quase mecânica, da expressão “tv” se contrapõem pássaros, rastro trovadoresco, e o restante do texto do poema, no qual, indiretamente, no entanto, e noutro tom, mais pausado, escandindo-se a emissão, também se anuncia, via aliteração, uma espécie de contra-série de “tvs” (telhas velhas, bernart de ventadorn, cotovias, entre vês, entre vídeos, bem-te-vis). Acrescentando-se, porém, ainda, já quase ao final da oralização, um novo estrato sonoro. Assim, a princípio quase imperceptível, como uma espécie de resto longínquo, deslocado, em meio a interpenetrações sonoras e conflitos de aceleração, torna-se, repentinamente, e por pouquíssimo tempo, audível um trecho mínimo de uma melodia, que se adivinha ser do trovador Bernart de Ventadorn, e que encerra a leitura em apaziguamento todavia apenas aparente. Pois o dade final harmônico de “Ao Ver a Cotovia”, de Ventadorn, apenas sublinha o caráter de “som falado” e a tensão rítmico-enunciativa de uma composição na qual o melódico, assim como a cotovia, e o eco trovadoresco, servem fundamentalmente de contraponto nostálgico, fugidio.

Ao contrário do que ocorre em "tvgrama II", pela saturação propositada do espaço sonoro com a expressão "tv", a vocalização do poema "pós-tudo", baseada unicamente em colagens e espelhamentos internos da própria voz do poeta, expõe o silêncio, a duração das pausas, os "brancos sonoros" (CAMPOS, A., 1998a, p. 96) da gravação como elementos estruturais da composição. Brancos que parecem preparar os deslocamentos e reordenações dos planos textuais e aspectos temporais, por meio dos quais se sublinha, via leitura, uma indeterminação apenas pressentida na versão impressa do poema. E evidenciada, em meio a uma repetição constante do verbo "mudar", conjugado em tempos diversos, pelo relevo particular atribuído, na oralização, a um "mudaria" condicional. Ao qual se chega a submeter a uma decomposição sonora parcial, interceptando-se, porém, um eco - "ria" -, cuja ênfase imperativa no riso, noutra plano semântico, parece sugerir uma espécie de retro-ironia com relação ao próprio tom inicial, afirmativo, voluntarioso, do poema. E registrar, por outro lado, alteração enunciativa decisiva na qual o condicional se converte em interrogativo - "Mudaria?" -, e a voz do poeta cinde-se internamente numa espécie de diálogo intravocal, no qual lhe cabe, igualmente, a própria escuta.

Pensando exclusivamente nos aspectos sonoros da performatização da "canção noturna da baleia", não é difícil perceber os seus três planos fundamentais. Há o monólogo dramático da baleia Moby-Dick na voz de Augusto de Campos. Há um som, onipresente, semelhante ao do mar, figurado, na versão impressa do poema, por uma sucessão de letras "m", à maneira de ondas, e na versão videográfica, de Flávia Soledade, pelo movimento mesmo das ondas, do mar, em meio aos quais se vê, de passagem, uma baleia mergulhando. E há, ainda, a voz da soprano japonesa Michiko Hirayama, interpretando um fragmento do Canto n.4 dos Canti del Capricornio de Giacinto Scelsi, segundo informa o poeta no encarte do cd "Poesia é Risco".

Neste caso, porém, chama a atenção o fato de a baleia contar, na verdade, com duas vocalizações, a do poeta, para a fala articulada, e a da soprano, para o canto sem palavras de Scelsi. O que parece, de certo modo, distinguir a estruturação da enunciação na versão falada e na versão impressa da composição. Pois, no caso desta última, a duplicação é de outra ordem, e envolve a adoção de Moby-Dick como persona ficcional do poema, partilhando, no interior do seu monólogo, a mesma voz com o poeta. Nos dois casos, porém, uma voz esconde outra. A da baleia ocultando a presença, no entanto indescartável, do poeta, na versão impressa do texto; a fala intermitente do poeta sobrepondo-se aos sons prolongados de Scelsi, na sua oralização. Num caso se parecendo lidar com duas vocalizações, mas para uma só voz; no outro, porém, com uma única voz para duas identidades distintas.

Comparando-se esses dois registros à versão em vídeo de Flávia Soledade para o mesmo poema, exibida originalmente no documentário de Cristina Fonseca, "Poetas de Campos e Espaços", percebe-se que se refigura aí tensão semelhante às das versões impressa e vocal. Nessa variante videográfica, é a imagem da baleia, entretanto, que, se contraposta no vídeo, pelo seu movimento vertical de submersão, à horizontalidade da visão onipresente do mar, nunca se apresenta, na verdade, de corpo inteiro, está

sempre inclusa nas ondas, só chegando à tona uma única vez, quando deixa apenas um rastro fugidio, parcial, e uma visão rapidíssima da sua cauda. A seqüência de ondas parecendo de fato trazer embutida, invisível, a protagonista, e funcionando, em boa parte do vídeo, como uma espécie de imagem única para dois elementos: o mar e, como habitante virtual, Moby-Dick. Dobra imagética presente potencialmente, todavia, mesmo antes da breve aparição da baleia, e manifesta na ondulação entre espumas e adensamentos, claros e escuros, que constitui, de modo dual, a imagem marítima dominante no vídeo.

Ao rerepresentar simultaneamente as diferentes variantes discursivas da "canção noturna da baleia" no show "Poesia é Risco", Augusto de Campos estabelecia ali uma situação de interespelhamento reflexivo dessas dobras. Havia a voz do poeta soando através da persona da baleia, a baleia branca que se anunciava na espuma esbranquiçada da onda, e o canto da soprano adicionado à oralização do poeta, que, por sua vez, recortava, com sua fala pausada, o barulho incessante do mar. O deslocamento das mesmas notas reflexivas (envolvendo contrastes entre presença e ausência, branco e negro, memória e esquecimento), por planos icônicos e vocais distintos, parecendo indicar não propriamente uma consonância de significados – que, de fato, havia –, mas um processo simultâneo de indeterminação estrutural de focalização (acentuada ainda mais pela saída de cena do poeta), e de dramatização da enunciação, convertida numa espécie de "coro a um"⁵.

E não era à toa que esta seção do show "Poesia é Risco", marcada, de um lado, pela ausência cênica do poeta, de outro, pela performatização das colagens sonoras e visuais prefiguradas graficamente nos poemas, se encerrava com a "canção noturna da baleia". Com um poema que faz exatamente do esquecimento ("o mar esquece"), do silêncio (da Moby-Dick de Melville), da infigurabilidade monocromática de Malévitch e Ródchenko, da refração do "eu poético" numa persona ficcional e num murmúrio constante de ondas, os "lugares" mesmos de figuração da voz, de adensamento do plano sonoro da composição, e de intensificação dos contrastes imagéticos (entre dia e noite, branco e negro, presença e distância) e das duplicações e diferenças de focalização textual.

Pois se, na seção do espetáculo em que mais se acentuava a distância da locução, mais se intensificava, simultaneamente, a percepção da vocalização implícita, da construção coral e da duração como elementos fundamentais ao método poético (à primeira vista estritamente espacial, gráfico-visual) de Augusto de Campos, num poema como a "canção noturna da baleia" se parece de fato assistir a uma dramatização do espaço (monocromático), da voz (monológica) e do silêncio (da baleia, da página impressa), por meio de operações coordenadas de contraste, desdobramento e ressonância. Uma dramatização que parece ecoar e redimensionar, ainda, alguns dos exercícios de figuração e mobilidade da voz, regulares na sua poesia desde *O Rei Menos o Reino*. E que tornaria particularmente sensíveis a configuração sonora, a dinâmica dos diversos planos textuais e a qualidade tensional necessária ao processo de formalização e de emergência da experiência poética em Augusto de Campos.

⁵ Para glosar o título de um poema de Augusto de Campos de 1950, "Diálogo a Um", incluído no livro *O Rei Menos o Reino*.

O mesmo som

Uma das operações fundamentais dessa estruturação tensional na canção da baleia está na dramatização explícita da própria fonovisualidade, anunciada já no seu título bilíngüe (em português e alemão: "canção noturnadabaleia/ Walfischesnachtgesang") que a vincula, de imediato, ao "Canto Noturno do Peixe" ("Fisches Nachtgesang"), de Christian Morgenstern. A um "poema sem palavras onde o abrir e fechar da boca de um peixe no aquário – o seu 'canto noturno' – é indicado por sinais de sílabas longas e breves" (CAMPOS, H., 1972, p. 170). E, seria possível acrescentar, onde são sinais mudos que figuram o "canto" na página impressa, notações gráficas cuja indicação de duração se alterna a cada uma das suas treze linhas, nas quais versos e componentes verbais se vêem substituídos por um mapa métrico-prosódico aparentemente dessemantizado. E onde a observação icônica, parecendo se substituir ao ato lingüístico propriamente dito, aponta, na verdade, para a afirmação de um padrão sonoro particular, e define uma estrutura de enunciação e audibilidade a partir exclusivamente da ordenação dos sinais gráfico-acústicos que constituem a composição.

Da "canção noturnadabaleia", porém, não se extraiu de todo o componente verbal, como no "Canto noturno do peixe", de Morgenstern, onde ele se faz presente unicamente no título. Das dezessete linhas da "canção noturnadabaleia", todas com o mesmo número de caracteres (vinte e três), alternam-se nove linhas contendo segmentos morfológica e sintaticamente reconhecíveis, mas nos quais não há, propositadamente, pausas entre as palavras (lacuna que é preenchida pela repetição da letra "m"), e oito linhas compostas apenas por "m"s graficamente idênticos e repetidos vinte e três vezes em cada uma delas. Levando-se em conta, porém, a semelhança (ao avesso) da letra "m" com a representação gráfica de duas sílabas breves (uu) que, unidas, costumam indicar um estiramento do som, não é difícil perceber a presença de um canto sem palavras, de uma espécie de canção de uma nota só entranhada no poema de Augusto de Campos. Presença que seria sublinhada pelo poeta, na sua oralização do texto no cd "Poesia é Risco", ao evocar a série de "m"s por meio da introdução da voz da soprano Michiko Hirayama interpretando uma composição de Giacinto Scelsi.

A referência ao compositor italiano, a quem Augusto de Campos dedicaria, aliás, dois poemas ("o mesmo som" e "Intradição: Pó de Tudo") nos anos 1990, reforçaria a idéia de uma "concentração num único som" (CAMPOS, A., 1998b, p. 184), e enfatizaria a produção de uma espécie de "continuum sonoro" (CAMPOS, A., 1998c, p. 175), evidenciada na série de "mm"s, e anunciada já no título, sem intervalos entre as palavras, do poema "canção noturnadabaleia". E não é difícil perceber, nesse sentido, como os comentários de Augusto de Campos, em *Música de Invenção*, sobre as composições pré-silábicas, monocórdicas, de Scelsi, parecem, em alguns momentos, designar também o processo de elaboração do material sonoro na sua poesia, inclusive na relação entre o fundo monódico e o monólogo verbal de Moby-Dick num poema como a "canção noturnadabaleia".

Veja-se, por exemplo, como o poeta descreve o resultado do trabalho intrassônico do compositor: "obras inquietantes, a partir de um único som, de cujas ressonâncias e variações resultaria uma música meditativa, de grande impacto, perturbada por inflexões lancinantes a imprimir-lhe alta tensão dramática: como se fosse feita dos gemidos do Tempo e da Memória" (CAMPOS, A., 1998b, p. 180). Sons cuja "polícroma monotonia"⁶ os assemelharia, segundo Jean-Noel von der Weid (apud CAMPOS, A., 1998c, p. 176), a uma "onda petrificada, perpassada por ecos pungentes". Desse ponto de vista, é possível identificar na repetição das letras "mm", na canção da baleia, uma orientação tanto sonora, quanto visual. Os "mm"s se apresentando sonora e visualmente como ícones de ondas. Pelas curvaturas gráficas evidentes da letra, pela inversão da representação convencional de duas sílabas breves e pela ondulação resultante das variações e ressonâncias desse registro cumulativo de um mesmo som.

Mas não se evoca apenas o mar com essa referência a Giacinto Scelsi. Lembre-se, ainda, que, numa de suas peças, o "Coelocanth", de 1955, o compositor, graças à diferença de uma letra, de um som vocálico apenas (coelo/coela), parece incluir, no seu "canto celeste", o celacanto, peixe pré-histórico julgado extinto, mas redescoberto, no século XX, no Oceano Índico. E não é difícil aproximar esse celacanto, "quase um fóssil vivo, de hábitos noturnos e solitários, cujo mundo sensorial elétrico, totalmente estranho aos seres humanos, ainda hoje desafia a imaginação dos biólogos" (CAMPOS, A., 1998b, p. 183), à Moby-Dick, do romance de Herman Melville, solitária baleia branca convertida em persona poética dessa canção-monólogo noturno por Augusto de Campos.

Ligação entre monodia e monocromo, entre os "m"s em série e a brancura da baleia, entre um mesmo som e os brancos sobre brancos, e negros sobre negros, entre Scelsi, Malévitch e Ródchenko, que teria papel fundamental na composição da "canção noturna da baleia". É que parece poder contar, mais uma vez, na compreensão desse desdobramento mutuamente reflexivo dos planos sonoro e visual do poema, com a mediação da obra musical de Scelsi. Bastando lembrar, nesse caso, da correspondência, estabelecida, certa vez, por John Cage, entre o método de concentração sonora, característico à obra do compositor italiano, e a "escrita branca" do pintor Mark Tobey. Correspondência apoiada na existência de uma atenção cromática e acústica "tão concentrada" (apud CAMPOS, A., 1998b, p. 184), nesses dois métodos artísticos, que as mínimas diferenças materiais acabam se tornando, por isso mesmo, particularmente "visíveis" ou "audíveis" nesses casos.

É bem verdade que a brancura da baleia e o quadrado branco de Malévitch, referidos no poema de Augusto de Campos, se distinguem do branco da caligrafia pictórica de Tobey. Pois, na pintura de Mark Tobey, os riscos brancos, ou em tons claríssimos, que se sobrepõem a uma rede abstrata composta por uma densa camada de pinceladas de colorido variado e contrastante, apontam no sentido de arabescos ou sinais caligráficos peculiares, no sentido de algo em que se pode mesmo visualizar uma espécie de "escrita branca". É que se, por vezes, parece se apoiar "unicamente no signo", como observa Dora Vallier, por vezes o relaciona "espontaneamente"

⁶ (CAMPOS, 1998b, p. 180). A expressão é de Hans Rudolf Zeller, referida aí por Augusto de Campos.

a alguma "forma concreta", numa aparente "indiferença" pelas "separações que impomos entre abstração e figuração" (VALLIER, 1986, p. 226).

No caso das pinturas suprematistas, e da sobreposição malevitchiana de quadrados e formas brancas a fundos brancos ou esbranquiçados, haveria, ao contrário, uma recusa metódica, e recorrente, a "todo e qualquer signo" (VALLIER, 1986, p. 107). Recusa pautada pelo interesse na detecção da "derradeira zona da abstração", de um "ponto em que a forma e a cor, tornadas ausência, revelam a suprema presença" (VALLIER, 1986, p. 110). No que se aproximam, então, esse branco pictórico e a brancura da baleia de Melville, objeto da busca obsessiva de Ahab, mas cuja invisibilidade e mudez, ao longo do romance, parecem intensificar-lhe a presença, convertendo a experiência narrativa, de certo modo, para além da sua trama marítima, numa reflexão sobre a ausência e o silêncio como forças ativas de formalização.

Observando-se, porém, a versão impressa da "canção noturna da baleia", é uma "escrita branca" que parece se desprender do fundo negro que preenche a página e delimita cromaticamente o espaço gráfico do poema. Pois são brancas todas as letras que se destacam e contrastam, a intervalos regulares, do plano denso, compacto, que ocupa toda a página no volume *Despoesia*. O que se, por um lado, parece reforçar a identificação da voz ficcional que fala aí ("call me moby"), registrando-se em branco o monólogo da baleia branca; por outro lado, parece indicar também um processo de materialização lingüística, uma conversão em signo, em sinal gráfico, como em Tobey, das formas abstratas de branco características do universo pictórico malevitchiano.

Este redimensionamento lingüístico do branco, no entanto, se aparentemente distante de uma experiência de abstração radical como a de Malévitch, permite, por outro lado, que se relembre, na gênese do suprematismo, tanto o diálogo direto do pintor com a poesia cubo-futurista, em especial com o vocabulário poético, os neologismos e a fragmentação verbal de Vielimir Khlébnikov⁷, quanto a sua reflexão particular sobre a possibilidade de configuração de um correspondente plástico para a "linguagem transracional", e para além do sentido e do pensamento consciente, do *zaum*⁸. O diálogo interartístico e a aproximação ao domínio poético cumprindo, portanto, papel determinante na radicalização da concepção malevitchiana da forma abstrata.

Pois, como relata Dora Vallier, seria em 1913, durante o período no qual trabalhava como cenógrafo na ópera "Vitória sobre o Sol", com música de Mikhail Matiushin, prólogo de Khlébnikov e libreto de Alexei Krutchonikh, todo ele escrito em linguagem "transmental", em "zaum", que Malévitch ensaiaria as suas primeiras formulações teóricas e experiências com base na técnica suprematista. De que seria particularmente exemplar, por sinal, um "Quadrado negro" incluído no cenário da ópera, que parece ter prefigurado a sua série de composições suprematistas.

E, enquanto no "zaum", os estilhaços lingüísticos, as "palavras truncadas", refundidas, "inventadas a partir de consoantes subvertidas", ou "coladas" a determinados "prefixos ou sufixos" (VALLIER, 1986, p. 263), sublinhavam a "massa sonora", destruindo a sintaxe e o "fundamento lógico

⁷ Sobre as relações com o cubo-futurismo e a importância da poesia de Khlébnikov para o trabalho de Malevitch, leiam-se os capítulos "Cubo-Futurism: Interchanges" e "Passages through Poetry" do livro de Rainer Crone e David Moss (1991).

⁸ O *zaum*, segundo a teoria de Khlébnikov e Krutchonikh, seria a linguagem transcendental, universal, do futuro, baseada num estado supraracional da expressão e da visão, em sons e raízes eslavos, indicados por letras específicas do alfabeto, na metamorfose e na fusão livre de palavras, em unidades sonoras passíveis de comunicação emocional imediata, a que corresponderiam idéias visuais expressas em "hieróglifos" cuja apreensão passaria ao largo do pensamento consciente.

da língua", e fazendo "abstração do sentido convencional" (VALLIER, 1986, p. 263); no âmbito da expressão plástica, Malévitch se ocuparia, a seu modo, de operações visuais semelhantes de dessemantização, só que, neste caso, de erosão do objeto e do referente pictóricos, e no sentido de uma pintura na qual "a ausência de objeto torna-se pura presença da abstração" (VALLIER, 1986, p. 116), e de um processo artístico no qual a forma parece resultar da exposição dos próprios limites.

A trajetória de Malévitch em direção à "abstração", à "destruição semântica do objeto pintado" (VALLIER, 1986, p. 264), resultante da sua experiência artística, mas mediada, em parte, como assinalam, dentre outros estudiosos, Dora Vallier e Rainer Crone, pela produção literária sua contemporânea, pela "destruição do sentido praticada no zaum" (VALLIER, 1986, p. 264), incluiria, ainda, outro elemento em comum com a vanguarda poética russa: a preocupação com a dimensão prosódica da língua, a ênfase na materialidade sonora, mais do que no aspecto verbal ou sintático. E, "para ultrapassar o objeto, para atingir o nível em que a palavra seria som", Malévitch ora buscaria equivalentes pictóricos para o alfabeto conceitual khlebnikoviano, combinando letras, palavras partidas e pedaços de objetos em "pinturas sonoras" (de que seriam exemplares quadros como "Mulher e Cartaz" e "Um Inglês em Moscou"⁹, ambos de 1914); ora empregaria um sistema cromático peculiar (cujas unidades mínimas seriam, de um lado, o branco e o preto, espécie de base pictórico-consonantal, de outro, o vermelho, o azul e o amarelo, em função vocálica¹⁰) que se mostrasse capaz de definir espacialmente um "nível fonemático" (VALLIER, 1986, p. 265) para a pintura.

Como a baleia muda de Melville, que assume ficcionalmente a locução do poema de Augusto de Campos, o branco malevitchiano, também, soa, portanto. E, de certo modo, parecem se avizinhar, nesse sentido, monocromos e monodias, os quadrados negros e brancos suprematistas e a concentração sonora de Scelsi, evocada na oralização da "canção noturna da baleia". Mas a referência a Malévitch, no poema de Augusto de Campos, se aponta, em parte, para a repetição de uma nota cromática única, trata, na verdade, de toda a sua série de "brancos sobre brancos", de uma sucessão de composições baseadas na sobreposição de "motivos branco-azulados frios sobre bases branco cremosas quentes, tendendo os primeiros a se apagar nas margens e a se dissolver nos últimos" (HARRISON, 1998, p. 241). O que, se resulta numa concentração cromática, sugere, simultaneamente, como nas vocalizações das composições monofônicas, algumas variações, e a presença de diversos "brancos no branco"¹¹.

E, no caso da "canção noturna da baleia", essas formas meio surdas, mas discerníveis, de branco vão dos albatrozes de Coleridge e Baudelaire aos brancos mallarmaicos, da desolação em branco registrada por A. Gordon Pym, no romance de Edgar Allan Poe, às reflexões de Jorge Luís Borges sobre a brancura. E incluem, ainda, as tematizações diretas do branco na poesia de Augusto de Campos.

É o caso de "Oco" (1998), onde apenas um leve contorno negro distingue as letras brancas da página branca, e onde o silêncio e a brancura se apresentam como vácuo, vazio, som sem som sufocado. Ou de poemas como

⁹ Ver, sobre esta pintura, a análise de Rainer Crone e David Moos (1991, p. 104-107).

¹⁰ Leia-se, sobre esse modelo cromático-lingüístico, o comentário de Dora Vallier (1986, p. 265-266). E se a poesia de Augusto de Campos também intensifica as relações entre fonemas, cores, notas e timbres musicais, seus modelos intersemióticos são, no entanto, diversos. Veja-se, nesse sentido, o livro de Júlio Plaza (1993).

¹¹ Cf. "Anticéu", poema de 1984 de Augusto de Campos.

"Eco de Ausonius" (1977), onde também uma sucessão de letras em branco, sobre um fundo branco, tematiza, desta vez, não o eco, mas o eco, "voz sem mente", e se indaga sobre a possibilidade de se "pintar o som". Também significativo, do ponto de vista do emprego do branco, enquanto motivo e forma material, é o expoema "pessoa" (1981), no qual o tênue, finíssimo, contorno das palavras, dispostas verticalmente, em queda, meio que se abre para o fundo branco, reforçando a indefinição e a transitoriedade indicadas num texto em que o som não soa, o ar não é, e "qua/se/se/pes/soa".

Outro exemplo, ainda, é "Anticéu" (1984), poema no qual as letras passam do azul escuro ao azul claro e a um creme-amarelado claríssimo, num crescendo de invisibilidade que se faz acompanhar, no entanto, de um redimensionamento tátil, da inclusão de sinais em Braille na metade inferior do papel. Num processo que parece, na verdade, materializar sensorialmente as quatro linhas finais do texto: "brancos no branco brilham/ as estrelas em braille/ palavras sem palavras/ na pele do papel".

A essa visibilidade dos brancos, que ora indicam vazios, ausências, ora se materializam em pequenos relevos na página branca, ora parecem surdos, ora brilham na pele do papel, se acrescentaria, na poesia de Augusto de Campos, a função primordial do branco como "agente estrutural"¹² na composição. Por vezes parecendo operar uma propositada rarefação textual, como em "Salto" (1954) ou "cordeiro" (1993), ou variar significativamente o intervalo vocabular no interior dos segmentos textuais, estabelecendo, assim, sistemas particulares e durações variáveis para a pausa, como em "ovonovelo" (1956) ou "miragem" (1975). Por vezes enfatizando a sonoridade dos fragmentos ou fusões verbais, como em "vida" ou "eixo" (ambos de 1957), sugerindo um ritmo para a vocalização, como em "flor da pele" (1959), "João/agrestes" (1985) ou "2ª via" (1984), ou assumindo valor nitidamente musical, como nos textos de *Poetamenos* (1953). Por vezes chegam mesmo a se definir algumas figuras em branco, dentro do poema, funcionando os grupos de palavras como contorno. É o que resulta da disposição gráfica de textos como em "terremoto" (1956) ou "iniciomeiofim" (1958). Noutras ocasiões, ao contrário, é o branco que parece pressionar de fora a massa textual (vide "Bestiário para fagote e esôfago", de 1955) ou servir de contorno a essas figurações, como acontece em "corsom" (1958).

Se esses brancos, em funções textuais ativas, mas diversas, parecem ecoar na figuração das letras e da voz monológica da "cançonoturnadabaleia", há, porém, algo distinto nesse caso. E que não diz respeito apenas à atribuição justo ao branco deste papel, fazendo-se com que a cor que costuma caracterizar a página, a margem, a pausa, passasse a designar, ao contrário, a escrita, a matéria textual, o lugar da locução. Pois, na verdade, se os motivos-guia, no poema, parecem ser, de fato, o monocromo, a monodia, o monólogo, do ponto de vista da forma material da "cançonoturnadabaleia", não há propriamente brancos sobre branco, mas sim um quadrilátero textual, composto de grafemas brancos intermitentes, no interior de um outro quadrilátero, compacto, negro, e do tamanho exato da página.

¹² Cf. "Plano-Piloto para Poesia Concreta".

É, então, como uma espécie de branco sobre preto, de pontilhado branco sobre fundo negro que se apresenta, à primeira vista, a “canção noturna da baleia”. Aproximando-se o poema, nesse sentido, não só de toda a série de textos nos quais Augusto de Campos opta por esse enquadramento preto, mas, igualmente, e mais uma vez, dos quadros dos suprematistas e do método pictórico malevitchiano.

Não-cores

Voltando, pois, a Malévitch, lembre-se a sua explicação, no momento de afirmação do suprematismo, para a opção formal pelo quadrado, e por formas de representação não-objetivas, a seu ver imperiosas, então, no terreno da criação artística. “Tentando desesperadamente liberar a arte do peso morto da objetividade”, relataria, “me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era senão um quadrado preto sobre fundo branco” (MALÉVICH, 1996, p. 346). E no qual, “o quadrado sendo o sentimento”, caberia ao “fundo branco” ser “o ‘Nada’ exterior a esse sentimento” (MALÉVICH, 1996, p. 347).

É evidente, nessa demarcação, a referência a um dos procedimentos nucleares de definição da perspectiva na pintura renascentista: a produção de “janelas” no interior da tela. “Traço primeiro, sobre a superfície a ser pintada, um quadrilátero da grandeza que desejo”, dizia Alberti (apud CHRISTIN, 2000, p. 178), “o que para mim é uma janela aberta pela qual se possa olhar a história”. No interior da “janela” malevitchiana, porém, não há propriamente história, mas a afirmação de uma infigurabilidade radical, do “sentimento da não-objetividade” na pintura. O que não o impede, no entanto, de manter a oposição entre a figura geométrica e o fundo, entre interior e exterior, branco e preto.

O próprio Malévitch tenderia, entretanto, a repensar o confronto entre pólos opostos, entre essas “duas não-cores” (preto e branco), assim como a exigência de definição entre figura e fundo. Daí a passagem (efetuada nas suas pinturas de “brancos sobre brancos”) tanto do contraste entre preto e branco para uma tensão entre brancos, entre luminosidades, quanto da atenção aos limites entre forma e espaço, interior e exterior, para a quase dissolução desses contornos e uma “expressão pura do espaço” (VALLIER, 1986, p. 114).

Ese Malévitch aponta, desse modo, no sentido do monocromo, caberia, na verdade, a Alexander Ródchenko, também presente na “canção noturna da baleia”, a realização, em 1921, dos primeiros verdadeiros monocromos – em vermelho, azul e amarelo. O mesmo Ródchenko (apud BATCHELOR, 2000, p. 153) que contrapõe o seu “materialismo” ao “idealismo” de Malévitch e que, se, na “Décima Exposição Nacional”, em Moscou, em 1919, contrastaria ironicamente as suas pinturas em “preto sobre preto” aos brancos malevitchianos, reafirmaria, porém, em 1921, a importância da experiência monocromática na direção da dissolução das fronteiras entre a prática artística e a práxis da vida: “Eu reduzi a pintura à sua conclusão lógica e exibi três telas: vermelha, azul e amarela. Eu afirmei: este é o fim da pintura. Estas são as cores primárias. Cada plano é um plano separado e não haverá mais representação”.

E se há, realmente, brancos sobre brancos (letras brancas, "a brancura do branco", Malévitch, Moby-Dick, "alvorece"), pretos sobre pretos (a página preta, "a negrura do negro", Rodchenko, o mar, "a noite que me coube"), e tensões monocromáticas e monofônicas (os "mm"), na "cançonoturnadabaleia", é o contraste entre essas séries que orienta a composição. Contraste no qual, se está presente mais uma vez a oposição entre figura (em branco) e fundo (negro), e se parece se redesenhar textualmente, e com a fala monológica da baleia, uma janela albertiana e a possibilidade de um foco narrativo (Moby-Dick) na página negra, é preciso não esquecer o aspecto quase de pontilhado do quadrilátero branco sobre fundo preto de Augusto de Campos. Além do fato de o monólogo parecer conter uma espécie de contracanto interno evidenciado na repetição dos "mm" entre as palavras e em linhas inteiras alternadas, funcionando esse "m" repetido à maneira de um outro pontilhado, espécie de coro fonovisual no interior do próprio quadrilátero monovocal. E não esquecendo, ainda, que esses "mm" parecem evocar, não à toa, um dos hieróglifos zaum de Khlébnikov, recurso por meio do qual se nomeava, com base em algum som consonantal, determinado aspecto do espaço. Pois o "(m)", no sistema khlebnikoviano, apontava justamente para a desintegração de uma certa quantidade em unidades infinitamente pequenas, como na figuração em pontilhado do quadrilátero e na segmentação, em grafemas de dimensões idênticas, do bloco verbal do poema de Augusto de Campos.

Figuração e desintegração que não anulam, todavia, a presença dessa "janela". Aliás, de mais de uma. Pois é dentro de outro enquadramento, o da página, que se define o quadrilátero pontilhado. "Mallarmé se deu por janela a moldura da página dupla de um livro", comenta Anne-Marie Christin (2000, p. 178) na sua análise do *Coup de dés*. E é o quadrilátero negro da página a janela que emoldura o quadrilátero em letras brancas da outra janela da "cançonoturnadabaleia". Augusto de Campos parecendo se dar aí duas janelas, por meio das quais, inverte, ainda, o contraste habitual, no espaço tipográfico, entre tinta negra e folha branca, fazendo do seu poema um monólogo branco sobre fundo escuro.

A duplicação de janelas e o emprego de uma escrita branca não caracterizam, porém, apenas esta composição. Mas toda a série de poemas sobre páginas negras de Augusto de Campos. Conjunto de brancos sobre negros que, em diálogo evidente tanto com as imagens em negro (o corvo, os abutres, o polvo, massas negras, voz negra), recorrentes nos seus primeiros textos, quanto com os poemas¹³ "o âmago do ô mega", "silêncio" e "no âmago do ô mega", de Haroldo de Campos, parece ter se iniciado, no que se refere à obra de Augusto de Campos, nos anos 1970. Com a tradução de "O Tigre", de William Blake, com "inseto", "o quasar", "o pulsar", "memos", "po a poe", "tudo está dito" e com a versão impressa de um dos seus "Popcretos" (1964).

Trata-se, no último caso, de "O Anti-Ruído", texto que se definiria, segundo o poeta, por um movimento de "explosão-implosão nuclear de palavras" (CAMPOS, A., 1986, p. 123), todas elas inacabadas, recortadas, e distribuídas entre as margens de um círculo e seu centro aparente, em meio aos quais domina o fundo, espécie de janela negativa do poema. Na verdade,

¹³ Ver, sobre esses poemas de Haroldo de Campos, o comentário de Rogério Câmara (2000, p. 105-106).

o fundo original da colagem, sobre poster de 70 por 50 cm, é vermelho. Mas a versão impressa mais corrente¹⁴ passou a ser, por questão de economia editorial, sobre página negra. Também produzem figurações circulares, mas ainda mais dispersas, as palavras em branco de poemas como “pó do cosmos” (1981) ou o já referido “sos”, um dos poemas-sem-poeta do show “Poesia é Risco”, textos nos quais a expansão dos intervalos intervocabulares acentua ainda mais a rarefação dessas formações consteladas, vazadas pela página escura.

Por vezes o negro do fundo invade até mesmo as letras do poema, que, podem se transformar num pontilhado branco gigante, com espaços pretos, como em “o quasar”, ou em estrelas e círculos de dimensões variáveis, como em “o pulsar” (1975). Podem passar, também, a conter fios negros internos aos caracteres tipográficos, como em “inseto” (1977), ou a contar apenas com contornos brancos, como em “bio” (1993) e no trecho em italiano de “nuvem-espelho para sinisgalli” (1981). Já num poema como “brinde” (1991), os vocábulos recebem um sombreado preto, do qual emerge, em dado momento, um segmento textual novo que, se parece, a um primeiro olhar, apenas mais um dos ecos (“tudo é bis”) negros das linhas escritas em branco, acrescentaria, na verdade, informação decisiva (“cansado de canções”) a respeito da renúncia à poesia de que trata este “despoema” com explícita vinculação rimbaudiana.

Noutros poemas é, ao contrário, uma sombra esbranquiçada que se acrescenta às letras também brancas e torna bastante desfocadas as linhas (vide “po a poe”, de 1978) ou as margens de toda a região textual (vide “transcorvo de poe”, de 1992), inviabilizando-se, de certo modo, assim, a configuração nítida dessa outra janela que é a da escrita branca dentro da janela negra da página. E parecendo-se indicar, nessas invasões do fundo ou do próprio branco, resposta negativa, ou ao menos dubidativa, à questão de Wittgenstein sobre o branco e a escuridão nas suas *Anotações sobre as Cores*: “Não é o branco que suprime a escuridão?” (WITTGENSTEIN, 1987, p. 111). Efeito semelhante de indeterminação interna dos lugares do preto e do branco, e da zona textual propriamente dita, por vezes podendo, porém, ser obtido inclusive em poemas nos quais parecem estar mais definidas formalmente, na página, essas janelas claras sobre fundo escuro.

Na versão de “Memos” (1976) incluída em *VIVA VAIA*, por exemplo, definem-se três nítidos retângulos textuais verticais sobre a página negra. Mas a incompletude da maior parte das palavras e o uso de caracteres tipográficos variados dificultam propositadamente qualquer tentativa de apreensão global imediata do poema, ao mesmo tempo em que sublinham uma idéia de temporariedade (“pass”, “goes”, “instante”, “não sabe reter”, “este momento”, “momento que passa”) e misturam, na região central do texto, memória e morte.

Em “viv” (1992), o losango textual perfeito, no centro do poema, parece dialogar diretamente com a epígrafe indicada na página anterior – “viver é defender uma forma” (Hölderlin/Webern). No entanto, a definição mesma do quadrilátero, a concentração gráfica obtida graças à ausência de pausas entre as palavras, cria uma outra tensão formal por meio da qual se sustenta,

¹⁴ Reproduzida nas edições de 1979 e 1986 de *VIVA VAIA*.

todavia, a figuração do quadrilátero. Pois se a figura central se mantém, as palavras que lhe servem de matéria fonovisual, como sugere o próprio título do poema, meio que se atropelam e fragmentam nessa produção de um contínuo gráfico. Um contínuo que registra, ainda, o tempo todo, nessas palavras acavaladas, uma espécie de precariedade indescartável: "tentando viver sabendo que vai morrer / tentando não morrer sabendo que vai morrer sem saber quando / tentando viver tentando não morrer sabendo que vai morrer". Atropelamento meditativo e clareza geométrica em perverso espelhamento sobre fundo negro. O que, se indica a tensão estrutural necessária ao processo de formalização, materializa, ao mesmo tempo, noutro plano discursivo, uma reflexão sobre a consciência da morte, exposta como uma espécie de núcleo branco em contraste com o amplo espaço preto da página.

Já na versão em página única de um poema como "Tudo está dito" (1974), publicado originalmente em folhas soltas na "CAIXA PRETA", também se visualiza, ao primeiro olhar, sobre o fundo preto do papel, um retângulo grande, nítido, e, neste caso, quase do tamanho da página. Mas certa gigantização das letras, semelhante à que ocorre em "o quasar" (onde o texto parece escapar da página), além da sobreposição das linhas e da falta de espaços entre as palavras, parecem adensar o branco e quase vedar a leitura. O embranquecimento da janela textual ativando, a seu modo, a tensão entre um "Tudo está dito" e um "Nada está dito", cujas interferências mútuas estruturam o poema.

Em "afazer" (1982), ao contrário, letras brancas, igualmente grandes, dentro de um quadrado que também toma quase todo o espaço do papel, se deixam ler com facilidade, sem que, entretanto, a não ser na última linha ("afasia"), se forme uma palavra inteira. Segmento final que, por sua vez, parece remeter diretamente à metade do poema, onde, por conta de um intervalo gráfico maior entre suas letras inicial e final e as das demais palavras, se destaca, interlinearmente, a palavra "poesia". E não em branco, como seria talvez de esperar, mas numa expansão interna do espaço negro, se expõe graficamente, então, a poesia como um "afazer de afasia".

O contraste entre preto e branco e a variação de posição entre os dois pólos pode, em alguns casos, reforçar, então, uma ironia como essa de desvincular afasia e branco em "afazer", ou definir formas de espelhamento necessárias ao poema, como acontece, por exemplo, na similitude gráfica entre os dois lados da página dupla de "viva vaia". Mas a recorrência dessa utilização, por Augusto de Campos, de uma escrita branca em página negra, intensificada, sobretudo, a partir da década de 1970, parece apresentar caráter metódico. E se indica, de um lado, uma persistente referência ao preto e branco da sua fase concreta, a atribuição de lugares trocados aos dois pólos parece funcionar, por outro lado, como uma espécie de redefinição dessa dinâmica complementar e contrastiva no seu processo de composição. Um desdobramento que, do ponto de vista da "poética do branco"¹⁵ de Augusto de Campos, registraria, ainda, a passagem de uma investigação das formas de agenciamento dos brancos e pausas da leitura, e de uma afirmação poética recorrente do valor fonovisual do branco, para uma figuração, por meio do contraste e da interferência mútua entre o preto e o branco, de um lugar

¹⁵ Para reutilizar a expressão de Anne-Marie Christin (2000).

silencioso e, todavia, coral, de enunciação para o poema. Figuração evidenciada e tematizada explicitamente nas ressonâncias e dobras vocovisuais do monólogo dramático de Moby-Dick na “cançonoturnadabaleia”.

Todos os Sons

Dois comentários aparentemente contraditórios de Jonathan Rée talvez possam auxiliar a consideração das figurações da voz na poesia de Augusto de Campos. “Não existe isso de se ter uma voz própria” (RÉE, 1999, p. 375), comenta, quase ao final do seu estudo sobre o fenômeno da voz, assinalando o fato de ela não conter unidades estáveis com as quais se possa de fato contar e ironizando, ao mesmo tempo, aqueles que procuram defini-la segundo algum tipo de “uniformidade monótona e auto-referente”. “Mas”, afirmaria no mesmo estudo, “é possível tomar quase qualquer livro como uma espécie de roteiro para performance vocal” (RÉE, 1999, p. 371). E lembraria, nesse sentido, o uso peculiar dos ritmos discursivos e dos sinais de pontuação por um autor como Dickens, para quem qualquer ficcionista, “mesmo não adotando a forma dramática”, escreveria efetivamente “para a cena” (RÉE, 1999, p. 371).

A simples ausência de Augusto de Campos do centro do palco durante a apresentação da “cançonoturnadabaleia” no show “Poesia é Risco”, além do emprego regular, nas suas oralizações de poemas, de colagens sonoras, ecos, sobreposições vocais, e desidentificações técnicas da própria voz, parecem apontar no sentido do primeiro comentário de Rée. Referendado, ainda, pela opção formal, neste poema, pelo uso do monólogo dramático, pela utilização de uma persona ficcional, de um discurso a duas vozes, no qual uma alteridade explícita na identificação daquela que fala (Moby), não impede que também se reconheça (pelo título que delimita essa fala, por exemplo) uma outra voz ali.

Por outro lado, a sinalização de intervalos de durações diversas entre as palavras e a inserção dos “mm” no interior das linhas, e em linhas inteiras alternadas do poema, sugerem, no espaço gráfico mesmo do texto branco sobre a página negra, uma espécie de vocalização implícita, de enunciação silenciosa¹⁶ prefigurada ali textualmente. E utilizada, de fato, pelo poeta como roteiro para a sua gravação em cd e para a versão videográfica do poema. Assim como para uma releitura poética da primeira pessoa instável, das várias vozes ficcionais mutuamente desestabilizadoras, dos usos da fala¹⁷ e das paródias da linguagem política, jurídica, científica, e da retórica da profecia, da argumentação, da narração, e da descrição naturalista, por Melville no seu romance.

Pois, ao contrário dos poetas norte-americanos Jackson Mac Low, no poema-acróstico “Call Me Ishmael”, e Charles Olson, no ensaio com o mesmo título (que repete, aliás, como se sabe, a frase inicial do romance), a inversão de perspectiva – “call me moby” – realizada por Augusto de Campos na “cançonoturnadabaleia” chama a atenção para a mobilidade da voz romanesca, para as várias vozes que habitam a do naufrago-narrador Ishmael no livro de Melville. E chama a atenção, ao mesmo tempo, para a tematização recorrente da voz e para a experiência fonovisual na sua poesia.

¹⁶ Sobre a textualidade literária como confrontação contínua do fônico e do gráfico, no interior da escrita, leia-se *Reading Voices* (STEWART, 1990). E especificamente sobre o processo mallarmaico de “escritura-leitura”, o ensaio já referido de Anne-Marie Christin (2000).

¹⁷ Cf. “Speech in Moby-Dick”, de Louise K. Barnett (1986).

Desde os primeiros poemas publicados por Augusto de Campos, está presente, de fato, uma preocupação com as possibilidades de projeção sonora de uma vocalização implícita nas estruturas grafo-enunciativas dos textos. De que seria exemplar a oralização de "lygia fingers", "eis os amantes" e "nossos dias com cimento", realizada pelo conjunto Ars Nova, com simultânea projeção de slides, em 21 de novembro e 5 de dezembro de 1955 no Teatro de Arena de São Paulo. Assim como o projeto da "Antologia Noigandres 5", que, originalmente, segundo informam Lenora de Barros e João Bandeira em "O Grão de Noigandres", "seria um disco long-play, aproveitando o trabalho que vinha sendo feito por Júlio Medaglia com pequenos coros, em gravações de poemas como "corsom", de Augusto, e "vai e vem", de José Lino (Grünewald)" (BARROS, 2002, p. 24).

Mas se a oralização potencial e a voz, e alguns de seus processos de ficcionalização, deslocamento e desdobramento, constituem motivo de fato privilegiado de reflexão, há também reconceitualizações significativas em meio a essas refigurações ao longo da trajetória poética de Augusto de Campos.

É interessante observar, nesse sentido, a sua tematização recorrente, nos poemas dos anos 1950 anteriores à fase concreta, da perda ("Arrancaste-me a língua e a hera cobre estas palavras / Pedras" (CAMPOS, A., 1986b, p. 15); "E a minha voz. A minha voz? Outrora. / Hoje perdida em nervos pelas folhas" (p. 13), das cisões ("Há muito que as espadas / Te atravessando lentamente lado e lado / Partiram tua voz" (p. 17), dobras e redobras da voz ("minha voz esconde outra / que em suas dobras desenvolve outra" (p. 9), e das vozes que se projetam ("Às vezes o ar se move de outras vozes / Que – despidas dos corpos – se aproximam / Da minha voz" (p. 10) ou refiguram outras (como a da Sombra, a do Corvo, ou a voz de Solange Sohl em "O Sol por Natural").

"E as minhas sete almas se riem e se reúnem" (p. 18), lê-se, a certa altura, em "Eu, Eu e o Balanço". Esses desdobramentos se fariam acompanhar, ainda, de modos diversos de dialogização interna do poema. Dialogização que por vezes se dá a ver graficamente, como no contraste entre impressão normal e trechos em negrito, no "Canto Primeiro e Último" de *O Rei Menos o Reino*, e no uso peculiar dos parênteses em *Os Sentidos Sentidos*. Noutros textos, porém, se trabalha com uma discriminação explícita de interlocutores distintos: "O Primeiro Eu" e "O Segundo Eu" em "Eu, Eu e o Balanço"; "A Voz Poderosa" e "A Voz Pequena" em "Fábula", "Augusto" e "Pignatari" em "Diálogo a Dois", o "Canto" e o "Poeta" em "Diálogo a Um".

A essas formas de dialogização se acrescentariam, ainda, no trabalho de Augusto de Campos, processos como o das variações cromático-timbrísticas, formando agrupamentos vocais diversos a cada texto, em *Poetamemos*; o dos profilogramas, nos quais a sobreposição figural de perfis de artistas diversos realça afinidades e contrastes eletivos entre eles; e o das intraduições, versões que buscam, segundo definição do próprio poeta, uma "apropriação duchampiana", "um diálogo-limite" pois, nelas, se permite "tratar o original como um poema escrito hoje por mim"¹⁸.

E, em meio a esses exercícios de desdobramento poético-perspectivo, encontram-se, ainda, entre os textos pré-concretos de Augusto de Campos,

¹⁸ Cf. a entrevista dada por Augusto de Campos a Sterzi e Melo (2002, p. 190-191).

duas prefigurações facilmente reconhecíveis da *Moby-Dick* da “cançonoturnadabaleia”.

Numa delas, na sexta seção de *O Rei Menos o Reino*, o poeta parece dialogar, como na “canção” de 1990, com um dos poemas (CAMPOS, A., 2001, p. 165) da segunda série dos *Sonetos a Orfeu*, de Rilke, sobre as formas de distância e a hipótese de se forjar um lugar de onde se pudesse falar a língua dos peixes na sua ausência. Em *O Rei Menos o Reino*, define-se, no entanto, um conflito entre o poeta e os peixes mudos e monstros gelados, no qual se opõe, à “voz que eles não têm”, a sua, que parece ofendê-los em sua mudez. O que resultaria, no silenciamento do poeta-protagonista, no último segmento do poema, depois de outro confronto, desta vez com um polvo, “monstro de carne e sono”, e de “bocas sem lábios”, que lhe arranca a língua.

No caso da outra prefiguração da baleia branca, em negro (como o polvo), mas falante (ao contrário dos peixes), é um corvo que, em “O Sol por Natural”, toma ao poeta o corpo e a voz. E que, de dentro do seu corpo, o fere com o bico, imita-lhe “a voz partida”, e fala no seu lugar, deixando-o, assim, em guerra com a própria voz. Pois, até mesmo quando obrigado por Solange Sohl a sair do seu peito, a garganta, ao contrário, o corvo não quer largar de modo algum. “Aí onde é a minha garganta, aí ele se agarra” conta o poema, “Aí, onde começa a voz. / Por que a minha voz é negra, / A qual espalha cinzas em lugar de palavras, Cinzas que vão ao mar e o mar espalha sobre / o mar, detrás do qual existe / Solange Sohl” (CAMPOS, A., 1986b, p. 39).

Na “cançonoturnadabaleia”, se presentes, então, o mar, os habitantes do mar e sua difícil escuta mútua (“Ahab não soube”), não se registram, porém, apropriações e conflitos vocais e figurais semelhantes aos relatados nesses poemas dos anos 1950. Porque essa objetivação foi deixando o plano do relato, e os silêncios e confrontos discursivos converteram-se em matéria organizacional da composição, em elementos fundamentais de um método de dramatização gráfico-sonora do poema e de sua vocalização.

Nessa transformação parecem ter cumprido papel determinante tanto o trabalho de Augusto de Campos com o deslocamento de timbres-cores e com a espacialização e a “reverberação” do poema na série *Poetamenos*, de 1953, quanto a busca, em preto e branco, característica à experiência concreta, de um máximo de eco, variação e dissonância fonovisual, e de tensão semântico-espacial, para um mínimo de frases / palavras / sílabas / letras (CAMPOS, A., 1986b, p. 65).

Quanto aos seis poemas de *Poetamenos*, trabalham fundamentalmente com a alternância, o contraste e a complementaridade entre as três cores primárias (azul, amarelo, vermelho) e as três cores secundárias (laranja, violeta, verde), usadas nas letras das composições em combinações e espacializações distintas. O elemento básico de toda a série é, portanto, a investigação da relação entre cor e som na composição poética. Uma relação por meio da qual cada alteração num plano deveria indicar mudança simultânea no outro, intensificando-se, nesse processo, a consciência da dimensão fonovisual da escrita, e de uma sonoridade própria à escrita-leitura poética. A própria sobreposição de planos devendo apontar, nesse sentido, não para qualquer atribuição fonética específica a esta ou àquela cor, mas para a organização coral da sintaxe visual do poema.

Já na experiência concretista, a preocupação com as linhas de tensão e com a estrutura geométrico-espacial do poema, e a sua redução dos contrastes cromáticos ao preto e branco, não significaram, todavia, um abandono da construção coral da composição. Os deslocamentos e reorganizações dos segmentos sonoros, dos fragmentos verbais, ao longo da página branca, parecendo multiplicar, ao contrário, as possibilidades de leitura e as associações e tensões potenciais entre as sílabas, palavras e letras. O que seria registrado diretamente pelo poeta num poema como "corsom" (1958), onde "som sem cor" e "cor sem som" se transformam, sucessivamente, em "som com som / cor com cor", "som sem som / cor sem cor som", e assim por diante, num processo de redução crescente, até as recombinações verbais finais. Produzem-se, então, dois quase neologismos conceituais - "corsom" e "somcor" -, que, todavia, também seriam sintetizados, em seguida, na linha única que constitui o último bloco do poema. E se transformam numa única palavra: "coro".

E enquanto a variação cromática, em tensão com o fundo branco, é determinante na apreensão quase imediata do fracionamento, do aspecto coral, dos poemas da série *Poetamenos*, já nos textos de Augusto de Campos da segunda metade da década de 1950, por conta de uma preocupação determinante com a figuração geométrica, com a visualização da estrutura formal, e do caráter de objeto gráfico e de "todo-dinâmico" (CAMPOS, A., 1975, p. 34) do poema, parecem tornar-se menos visíveis os processos corais, que, no entanto, funcionam à maneira de contra-planos no interior das composições.

Contra-planos ativos que apontam, desse modo, para um contraste e uma complementaridade, persistentes no método poético de Augusto de Campos, entre unidade visual e segmentação interna. Evidenciados, por exemplo, nas letras e "janelas" vazadas de alguns de seus poemas, nas interferências mútuas entre as muitas figurações de poemas e as páginas que as dimensionam, ou no contraste e na simultaneização estrutural, num poema como a "canção noturna da baleia", por exemplo, entre monocromo e monodia, de um lado, e desdobramentos e recortes sonoros, de outro. E entre, de um lado, a expressão monológica, a definição de uma zona ficcional individualizada de emissão, e, de outro, a performatização interna de planos materiais distintos, zonas de ressonância e interferência, formas diversas de presença, e a exposição do poema - apesar da sua unidade visual estrutural - como uma espécie de evento dramático. Daí, não à toa, as versões em vídeo e cd da "canção noturna da baleia". Como se a performatividade interna dos seus planos e contra-planos discursivos já sugerisse tais desdobramentos.

Pois, se o emprego do monólogo e de uma intensificação vocal via persona poética da baleia podem, à primeira vista, parecer configurar uma espécie de mundo sem outro, estático, sem externalidade ("Jonas me conhece"), não só ecoam, conflituosamente, aí, outras figurações (o corvo, os peixes mudos, o polvo, os albatrozes) e dobras da voz (o celacanto, o poeta), como se passa, ao longo do poema, de um relato defeso ("o mar esquece"), no passado ("só ahab não soube / a noite que me coube"), à consciência da presença silenciosa de um interlocutor ("call me moby") e a uma redefinição temporal,

expressa na troca de tempos verbais e na presentificação de uma situação de mudança ainda em processo: "alvorece".

O caráter ativo, processual, e a indicação de luminosidade e brancura implicados nesse "alvorece", anunciado, ao final do monólogo, pela Moby-Dick de Augusto de Campos, parecem redirecionar, no entanto, a atenção para o próprio ato poético, para essa escrita branca em fundo negro que define graficamente o poema. Uma escrita que, se figurada como voz monológica, supõe na verdade vocalização coral, pois se realiza em dobras, espelhamentos e interferências. E que se, a rigor, dominada pela regularidade de caracteres tipográficos semelhantes, em intervalos idênticos, e parecendo configurar um contínuum gráfico-sonoro, se orientaria, de fato, por pausas intervocabulares diferenciadas e pela tensão discursiva entre a repetição dos "mm"s e o relato monológico da baleia. Uma dramatização, portanto, por meio da qual se visualizam o poema e a página como zonas de atuação, lugares de enfrentamento e reorganização continuada desses contrastes.

E não apenas o poema e a página, talvez, mas o próprio processo - necessariamente tensional, coral - de formalização do poema se evidencia nessa dramatização. Pois a exposição da dinâmica da sua emergência, como condição mesma da forma, para Augusto de Campos, é que parece se desdobrar dos tons sobre tons, claros e escuros, que orientam o monólogo de Moby-Dick. Assim como das calculadas - "que bio/ sou/ eu"¹⁹? - variações de distância que figuram e distinguem os modos de presença-ausência do poeta.

Abstract

The object of the essay is only one of Augusto de Campos' poems from the 1990s, the canção noturna da baleia. It deals with the contrasts between its three versions: the printed, that can be found in his book Despoesia, the oralized version, included in the compact disc Poetry is risk, and the videographic, produced by Flávia Soledade. The essay gives also a survey of its basic references (Melville, Morgenstern, Rilke, Scelsi, Malévitch, Rodtchenko, Baudelaire) and of its rollback to the subjects of the white, of the relations between sound and silence, color and vocal variations, recurrent themes in Campos' poetry since O rei menos o reino (1949-1951). And, based on the dramatic monologue of moby-dick, that guides the poem, the study tries to bring to focus the representations of the voice, the tensions between duration and intensity, the iconic notation and an intensified awareness of the sonorous layer, the use of the monocrome and an enunciative oscillation, structural elements to the understanding not only

¹⁹ Cf. "bio" (1993), de Augusto de Campos (1994, p. 124-125).

of this poem in particular, but of the principles of poetic form in Augusto de Campos.

Keywords: poetry, voice, visuality.

Referências

- BARNETT, Louise. Speech in *Moby-Dick*. In: BLOOM, Harold (Ed.). *Herman Melville's Moby-Dick: modern critical interpretations*. New York: Chelsea House Publishers, 1986.
- BARROS, Lenora de; BANDEIRA, João. O grão de Noigandres. In: _____. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify: Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.
- BATCHELOR, David. In bed with the monochrome. In: OSBORNE, Peter (Ed.). *From an aesthetic point of view*. London: Serpent's Tail, 2000.
- CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. Breve exposição sobre uma exposição de expoemas. In: _____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986a.
- _____. *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. Ouvir Webern e morrer. In: _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998a.
- _____. Poesia concreta. In: _____. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. Scelsi: o celocanto da música. In: _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998b.
- _____. Um velho novíssimo. In: _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998c.
- _____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986b.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. *Poesia é risco*. 1995. Rio de Janeiro: Polygram, 1995. 1 Cd. 526 508-2.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 170.
- CHRISTIN, Anne-Marie. De l'image au texte: l'expérience de coup de dés. In: _____. *Poétique du blanc*. Leuven: Peeters: Vrin, 2000.
- CRONE, Rainer; MOSS, David. *Kazimir Malevich: the climax of disclosure*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- DONGUY, Jacques. Entretien avec Augusto de Campos. In: BLISTÈNE, Bernard; LEGRAND, Véronique (Ed.). *Poésure et peinture: d'un art, l'autre*. Marseille: Musées de Marseille, Réunion des Musées Nationales, 1993.

- HARRISON, Charles. Abstração. In: HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. *Primitivismo, cubismo, abstração*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- MALEVITCH, Kazimir. Suprematismo. In: CHIPP, H. B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- PICON-VALLIN, Béatrice. Hybridation spatiale, régistres de présence. In: _____ (Org.). *Les écrans sur la scène: tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1998.
- PLAZA, Júlio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- RÉE, Jonathan. I see a voice. In: _____. *Deafness, language and the senses: a philosophical history*. New York: Metropolitan Books: Henry Holt and Company, 1999.
- STERZI, Eduardo; MELO, Tarso. Entrevista: Augusto de Campos. *Cacto: poesia & crítica*, São Paulo, n. 1, ago. 2002.
- STEWART, Garrett. *Reading voices: literature and the phonotext*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- WITTGEINSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre as cores*. Lisboa: Edições 70, 1987.