



A poesia escrita/cantada: um diálogo entre Augusto de Campos, Caetano Veloso e música de vanguarda

The Written/Sung Poetry: A Dialogue between Augusto De Campos, Caetano Veloso And Vanguard Music

André Dick

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul / Brasil

andrehendick@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-6951-4458>

Resumo: Este artigo pretende abordar o diálogo entre Augusto de Campos e Caetano Veloso, por meio de alguns poemas e determinadas canções, estendendo laços entre os campos da música e da literatura, também sob a influência do acaso de Stéphane Mallarmé, John Cage e Pierre Boulez. Com isso, é possível perceber a importância de estabelecer um elo entre poema e canção para a discussão de como diferentes meios podem se completar, atingindo os objetivos propostos não apenas pela poesia concreta, como também pela poesia contemporânea.

Palavras-chave: Augusto de Campos; Caetano Veloso; poesia concreta; música popular brasileira; acaso de John Cage; Stéphane Mallarmé; Pierre Boulez.

Abstract: This essay aims to approach the dialogue between Augusto de Campos and Caetano Veloso, through some poems and certain songs, strengthening connections between the fields of music and literature, also under the influence of the chance of Stéphane Mallarmé, John Cage and Pierre Boulez. Therewith, it is possible to notice the importance of establishing a bond between poem and song to discuss how different areas might complete each other, reaching the intended purpose not only through concrete poetry, but also through contemporary poetry.

Keywords: Augusto de Campos; Caetano Veloso; concrete poetry; brazilian popular music; chance of John Cage; Stéphane Mallarmé; Pierre Boulez.

1. *Araçá azul* e acasos de John Cage e Pierre Boulez

Os sentidos de acaso encontrariam interesse, no século XX, na obra de dois músicos, que não foram só tocados pelo atonalismo de Schoenberg e, conseqüentemente, pelo abandono dos instrumentos musicais mais comuns, dedicando-se a uma coleta de sons em novas técnicas de produção, como também foram seus “alunos”. Um deles, Pierre Boulez, foi aluno de forma indireta, já que frequentou as aulas de Webern, continuador das experiências de Schoenberg. Boulez sonhou musicar *Un coup de dés* – o poema referencial para a teoria da poesia concreta criada por Augusto e Haroldo de Campos e por Décio Pignatari – e dizia estar fazendo, em sua obra, o que Mallarmé apenas sonhara na literatura. O outro, John Cage, foi aluno da classe de Schoenberg, e, durante sua trajetória, musicou trechos de *Finnegans Wake*, de Joyce, e também quis, em certo momento, musicar o poema de Mallarmé:

O denominador comum, segundo Robert Greer Cohn, para quem aquele poema de Mallarmé tem mais pontos de contacto com *Finnegans wake* do que com qualquer outra criação literária, seria o esquema: unidade, dualismo, multiplicidade, e novamente unidade. Expressão evidente [...] dessa estrutura circular comum a ambas as obras é o fato de a frase inicial de *Finnegans wake* ser a continuação da última, assim como as derradeiras palavras do poema mallarmeano são também as primeiras: ‘*Toute pensée émet un coup de dés*’. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1987, p. 30, grifos do autor)

O poeta francês chegou ao conceito de acaso por experiências emotivas em relação a suas inúmeras leituras (Baudelaire, Rimbaud) e à condição do seu filho falecido Anatole, um acontecimento determinante em sua vida. Ele não chega a apresentar uma conceituação dele no prefácio de *Un coup de dés*, mas nesse podemos identificar uma aproximação que tenta fazer entre música e literatura, em que os brancos da página e a tipografia servem como uma espécie de composição musical. O conceito de acaso pode ser entendido de maneira distinta, ampliado a outras áreas e situa essa espécie de condição humana entre o infinito e o finito, entre o que é fugaz e o que permanece, entre o que significa uma obra aberta ou fechada, e nisso pode-se imaginar que o leitor não entende tudo dentro de sua perspectiva, mas ela é aberta à incorporação de um mundo de leituras que o antecedem, inclusive a esta leitura que ele faz. É um conceito múltiplo e situado na perspectiva de que o mundo ao redor pode ser conduzido, sob diferentes

perspectivas, para uma criação, elemento que todos os artistas, em maior ou menor medida, possuem, principalmente esses dos quais trataremos para a proposta de diálogo traduzida aqui.

A obra de Mallarmé, por exemplo, ocupou a mente de Boulez e atraiu também Cage, sobretudo no que se refere à temática do acaso, intrinsecamente ligado às obras de ambos. A correspondência, afinal, indica os caminhos de cada um, ao esclarecer “a intensa amizade e a mútua admiração que houve entre os dois compositores até a hora em que os separou a divergência estética”, quando Boulez seguiu o “panserialismo ou serialização total dos parâmetros sonoros e para o aleatório controlado” e Cage “para a aventura do acaso e da indeterminação” (PEYSER apud CAMPOS, 1998, p. 157). Este serialismo está ligado à consciência de estrutura do poema de Mallarmé, ligada diretamente à música, no trabalho com as palavras e em sua seleção tipográfica, representando timbres e deslocamentos sonoros, como afirmam o próprio Mallarmé e Michel Butor.

É importante lembrar que, segundo Joan Peyser (apud CAMPOS, 1998, p. 154, grifo do autor), no livro *Boulez, composer, conductor, enigma*, Cage teria afirmado que, depois

de ter muitas vezes proclamado que não se poderia fazer o que eu queria, Boulez descobriu o *Livro de Mallarmé*. Era operação de acaso até o mínimo detalhe. Comigo, o princípio tinha de ser rejeitado; com Mallarmé, tornou-se subitamente aceitável para ele. Agora, Boulez promove o acaso, só que a sua espécie de acaso.

Não parece haver dúvida de que Boulez fazia muitas referências implícitas a Cage. Já no início de seu artigo, é possível ler:

Pode-se observar, atualmente, em muitos compositores de nossa geração uma preocupação, para não dizer obsessão, com o acaso. Pelo menos que eu saiba, é a primeira vez que tal noção intervém na música ocidental, e esse fato merece que nos detenhamos nele porque é uma bifurcação importante demais na ideia da composição para ser subestimada ou recusada incondicionalmente. (BOULEZ, 1996, p. 43)

Boulez continua referindo-se indiretamente a Cage, quando afirma uma influência da filosofia oriental. Boulez desconfia de que isso seja uma experiência, pois nela o indivíduo não se sentiria responsável por sua obra, “simplesmente se atirando por franqueza inconfessada, por confusão e por

alívio temporário em uma espécie de magia pueril” (BOULEZ, 1995, p. 43). Desse modo, o acaso aconteceria sem controle, embora sempre “no interior de uma certa trama estabelecida de acontecimentos prováveis, porque sempre é preciso que o acaso disponha de algo eventual” (BOULEZ, 1995, p. 46). O músico francês, dessa maneira, quer inserir o acaso na composição, o que, para ele, é uma “loucura útil” (BOULEZ, 1995, p. 47), e fazer com que eventos aleatórios sejam incorporados por uma composição mesmo indeterminada. Boulez crê que se pode “absorver o acaso instaurando um certo automatismo de relações entre as redes de probabilidade previamente estabelecidas” e, como consequência disso, o acaso começa a produzir iluminações guiadas por um sentido de criticidade, sob o “pragmatismo da invenção” (BOULEZ, 1995, p. 47). A liberdade do executante, para Boulez, “não muda absolutamente em nada a noção de estrutura” (BOULEZ, 1995, p. 47). Fazendo uma menção aberta à relação entre Cage e o universo oriental, ele escreve que se deve respeitar o que a obra ocidental tem de acabado, mas introduzindo a possibilidade do desenvolvimento da obra oriental. A visão de Boulez sobre o acaso se afirma e se nega, afirma-se e fracassa, ficando sempre equilibrado nesse fio entre o acaso totalmente indeterminado e aquele que valoriza uma estrutura preestabelecida.

Organizador das cartas trocadas entre os dois músicos, Jean-Jacques Nattiez observa: “Em certo sentido, Boulez deveria o serialismo total a Cage, e Cage o conceito de acaso a Boulez” (NATTIEZ apud CAMPOS, 1998, p. 153). Ou seja, enquanto Cage partiu para a indeterminação e para o acaso à luz do I Ching, Boulez seguiu a panserialização e a escolha aleatória. Difícil afirmar qual dos dois estava mais perto do acaso mallarmeano, ou seja, tanto o acaso de Mallarmé, incorporado ao universo literário como feixe de instigação criativa e seletiva, quanto o de Boulez remetem à ordenação de fatores, não seguindo tanto o caminho de Cage, que privilegia o acaso total.

Antes de chegar ao conceito de acaso, Cage era aluno de Henry Cowell e o já mencionado Arnold Schoenberg, recebendo aulas de graça deste último, com a condição de que dedicasse sua vida à música. Avesso à harmonia, teve esse impasse apontado por Schoenberg, que enxergava nisso um muro em qualquer carreira musical. Contrariando o mestre, Cage afirmou que devotaria sua vida a bater com a cabeça nesse muro, como Augusto de Campos lembra em “Cage: chance: change” (CAMPOS, 2020, p. 215). Ignorou, portanto, o dodecafonismo. Em 1937, Cage, como um

profeta, dizia: “enquanto no passado o ponto de discórdia / estava entre a dissonância e a consonância / no futuro próximo ele estará / entre o ruído / e os assim chamados sons musicais” (CAMPOS, 2020, p. 215).

José Miguel Wisnik lembra a história mais conhecida contada por Cage. O músico, certa vez, entrou numa cabine anecoica da Universidade de Harvard, à prova de som e escutou o som grave da sua pulsação sanguínea e o agudo do seu sistema nervoso, chegando à conclusão de que há som dentro do silêncio, mesmo num lugar isolado do ruído externo (WISNIK, 2001, p. 19). Numa de suas peças musicais mais famosas, *4'33* (1952), um pianista entra no palco, toma a postura de quem vai tocar, mas não toca nada. A “música” é feita pela tosse, pelo riso e pelos protestos do público, incapaz de esperar quatro minutos e alguns segundos em silêncio, sugerindo aqui a incorporação do acaso.

Ao mesmo tempo que criou uma obra musical instigante, Cage provocou, em seu *Silence*, em 1961, cinco anos depois do lançamento da poesia concreta no Brasil, um campo de diálogo com os poemas de Augusto de Campos do final da década de 1970 – os quais serão vistos mais ao final deste ensaio –, e ao longo das duas décadas subsequentes, marcado algumas vezes por um trabalho com a disposição tipográfica das palavras na página. *Silence* foi sua primeira e, não só em termos de conhecimento, mais importante obra (musical literária/literária musical) de John Cage. Ela resulta das experiências existenciais magníficas do músico e escritor, um mosaico anárquico musical, que investe em vários caminhos, partindo sempre da música para o pensamento literário, carregado de sentidos, com a aceitação do acaso. Por isso, “Conferência sobre o nada” e “Conferência sobre algo” podem tanto ser vistos como poemas sobre preparação de piano quanto como textos em prosa reproduzindo diálogos do cotidiano de Cage: contatos, amizades, por exemplo, vistos como o acaso em reunião. Conhecer a sua obra é lidar com uma nova percepção poética que, do mesmo modo que descende de poetas como Mallarmé e Ezra Pound, também provém de outros visualmente construtivos, como Guillaume Apollinaire e Cummings.

Durante anos, principalmente depois de se tornar um escritor, Cage foi uma espécie de artista multimídia, continuando a produzir peças, entre as quais *HPSCHD* (1969), *Musicircus* (1971) – em que gravou, inclusive, poemas de e. e. Cummings, que não havia dado importância às suas experiências quando levadas a ele pelo próprio Cage –, *Bird cage* (1973)

e trechos de textos de *Finnegans Wake*, a obra mais complexa de Joyce, no projeto *Roaratorio, an Irish Circus on Finnegans Wake* (1981). Em *Roaratorio*, Cage é atraído pelo embate entre Joyce e um certo orientalismo.

Na maioria de seus poemas, há essa ligação intrínseca entre a música e a literatura, sobretudo na disposição singular que Cage dá às palavras na página, como se os brancos, entre as palavras, interrompessem a música do pensamento – como Mallarmé encerra *Un coup de dés*: “todo pensamento emite um lance de dados”.

Isso pode nos levar a *Araçá azul*, disco que, em 1972, na volta ao Brasil, tinha de ser, para Caetano Veloso, a redescoberta de um experimentalismo total. “Vou entrar no estúdio e inventar tudo na hora. Vou gritar, grunhir, fazer ruídos, tudo totalmente sem amarras”, pensou ele. O contexto histórico de Caetano o levava, em *Araçá azul*, a uma obra nesses moldes:

O *Araçá azul* foi uma retomada dos pensamentos que vinham à minha cabeça antes de ser preso, que de uma certa maneira me aproximava da poesia concreta, do experimentalismo, das letras de poucas palavras. Eu disse: “Vou fazer um disco ostensivamente experimental”, e assim o fiz. Inclusive, “experimentando” no estúdio, sem amparo de ninguém, de nada.

Vou sozinho com meu violão, meu corpo e minha voz. Depois, se precisar, chamo músicas para colaborar. [...] Foi o que fiz. Fiquei uma semana no Estúdio Eldorado, em São Paulo. Não compus nenhuma canção antes de entrar em estúdio. Comecei com aquelas faixas que são vocais, mas que são sem letra e sem melodia. Conversas, sons de vozes superpostas, coisas assim. (VELOSO, 2002, p. 43)

Em *Verdade tropical*, aprofunda-se no assunto. Recorda que a primeira faixa é uma peça vocal sem letra e sem melodia, consistindo em “gemidos” e “grunhidos” “superpostos, sons de vozes brasileiras em conversa [...], em que se mantêm os sotaques, mas se abstraem as palavras. A isso se somava percussão tocada por mim mesmo sobre meu corpo” (VELOSO, 2008, p. 476). O músico avalia que fizera *Araçá azul*

como um movimento brusco de autoliberação dentro da minha profissão: precisava me desembarcar no estúdio, testar meus limites e forçar meus horizontes. Necessariamente, sairia modificado dali – e necessariamente faria coisas diferentes em seguida. (VELOSO, 2008, p. 479)

Mas ele conclui que, diante do experimentalismo exigido a si mesmo, *Araçá azul* “surge como o disco experimental que na realidade me foi possível fazer”, sendo o

disco concreto-paulista que eu não fizera. Não totalmente irreconhecível, porém, uma vez que Augusto sentiu com ele maior identificação do que com qualquer outro disco que eu tenha feito antes ou – principalmente – depois. (VELOSO, 2008, p. 480)

Caetano, na verdade, deixa-se abraçar, em *Araçá azul*, pela influência de acaso de Mallarmé, por meio, principalmente, como o músico afirma, daquilo que o aproximava “da poesia concreta, do experimentalismo, das letras de poucas palavras”. Com isso, a obra remete também ao “Pau-Brasil” oswaldiano – a começar pela canção-título do disco, “Araçá azul”, com sua letra sintética:

Araçá azul é sonho-segredo
Não é segredo
Araçá azul fica sendo
O nome mais belo do medo

Com fé em Deus
Eu não vou morrer tão cedo

Araçá azul é brinquedo
(VELOSO, 2003, p. 96).

Esse estilo conciso, simétrico ao mesmo tempo que também privilegia a liberdade e o acaso total, é uma espécie de antecipação do que Caetano viria a fazer depois em uma série de trabalhos experimentais e em diálogo com a poesia do seu tempo ou não (com sua recuperação de Gregório de Matos, por exemplo). Para *Araçá azul*, recomendou exatamente a Rogério Duprat que fizesse o que bem entendesse na composição de “Épico”, uma canção corrosiva:

ê, saudade
Todo mundo protestando contra a poluição
Até as revistas de Walt Disney
Contra a poluição

[...]

Destino eu faço não peço
Tenho direito ao avesso
Botei todos os fracassos
Nas paradas de sucessos

ê, João.

(VELOSO, 2003, p. 261)

Era João Gilberto, mas como se visto pelo experimentalismo concreto, cercado pelo caos urbano da cidade, transparecido no poema clássico de Augusto de Campos. “De conversa”, como acentua Carlos Calado, era “composta por ruídos produzidos com o corpo e vocais superpostos de Caetano, que desembocavam em um trecho de *Cravo e canela* (de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos)” (CALADO, 2007, p. 294). O “acaso incorporado” de Mallarmé se mostrava no estilo de composição de Caetano Veloso, que trespassava, concomitantemente, as obras de Cage e Boulez, inclusive o I Ching, com suas “conversas” e “sons de vozes superpostas”. Tudo era calculado, mas, ao mesmo tempo, como convém às grandes obras, livre. Ou, partindo do que Cage disse numa entrevista a Rodrigo Garcia Lopes: “Para mim, o I Ching é uma disciplina do ego. Faço uso dele quando estou livre de certas preocupações [...]” (CAGE, 1996, p. 98).

2. Poetamenos e aproximação entre Augusto de Campos e Caetano Veloso

Caetano Veloso comenta que “Era um consolo que os populares – e os jornais mais vagabundos – nos chamassem de ‘hippies’, ou de ‘pop’, ou de ‘novos roqueiros’; e que alguns intelectuais mais refinados nos identificassem com a vanguarda, de John Cage a Godard” (VELOSO, 2008, p. 187-188). Certamente, Caetano veria que estava mais próximo dos experimentos de Augusto de Campos referentes à música, não apenas em seus poemas, como também em seu movimento ensaístico, com a série de artigos que reuniria em *Balanço da bossa*.

Foi na década de 1960 que a aproximação de Caetano com a literatura ganharia um passo adiante – por meio justamente de Augusto, um dos poetas concretos, que, como seu irmão Haroldo, teve uma aproximação desde muito cedo da música por causa do pai, admirador do samba e pianista. É

a ele que Augusto dedica *Balanço da bossa*, um livro que faz uma espécie de síntese da colaboração que o autor teve para a aceitação, por exemplo, dos tropicalistas. Anos mais tarde, Julio Medaglia, próximo dos poetas concretos, conseguiu um encontro de Augusto com Caetano Veloso, no estúdio onde este gravava seu disco.

O interesse de Augusto pelo trabalho de Caetano havia surgido em meados de 1966, durante os festivais de MPB da TV Excelsior e da TV Record. As canções “Boa Palavra” e “Um dia” apresentavam alguns elementos poéticos com certa dissonância. Foi “Boa Palavra” que Augusto ouviu Maria Odette cantar no festival da TV Excelsior. E foi exatamente um artigo chamado “Boa palavra sobre a música popular”, publicado no *Correio da Manhã*, que Caetano Veloso leria, mas cujo autor não guardaria o nome. Era de Augusto de Campos. Nele, o poeta concreto viria a citar Caetano, destacando que, numa entrevista dada por este à Revista *Civilização Brasileira*, o músico defendia a retomada de uma “linha evolutiva” da MPB e dava ênfase a João Gilberto. O artigo pareceu, à primeira vista, como acadêmico. Conta Caetano:

Não guardei nem por um dia a página do jornal. Quando, algum tempo depois, Capinan me mostrou o livro sobre Sôsândrade e pronunciou o nome dos irmãos poetas que o haviam organizado, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, eu não só não reconheci o nome como, ainda dessa vez, não o fixei. (VELOSO, 2008, p. 2006)

Canções como “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” confirmariam, para Augusto, o talento de Caetano. Como afirma Calado:

Com toda a polêmica deflagrada por essas canções, o interesse musical acabou virando simpatia. Ao lançarem o movimento concretista, nos anos 50, Augusto, seu irmão Haroldo e Décio Pignatari tinham sofrido ataques e reações semelhantes aos que Caetano e Gilberto Gil estavam enfrentando naquele momento. (CALADO, 2007, p. 167)

Foi por essa empatia por um projeto que tinha objetivos próximos dos seus, dentro do quadro de experimentação poético-musical (o qual será visto atentamente mais adiante), que fez Augusto escrever outros artigos sobre as contribuições de Caetano e Gil, inclusive enfrentando resistência no erudito suplemento literário do Jornal *O Estado de S. Paulo*, que na época ainda tratava a música popular com certa dose de rejeição.

Mesmo lendo alguns desses artigos, Caetano não sabia ao certo quem era Augusto, nem tinha noção do que era o movimento da poesia concreta. Ao tentar marcar um encontro com Caetano, lhe explicaram que não se tratava de um jornalista, mas de um poeta:

Augusto deixou bem claro que não estava ali apenas para falar sobre música. Logo no primeiro encontro, já ofereceu a Caetano um exemplar da revista *Invenção*, iniciando uma espécie de diálogo sobre poesia – afinal, também via o compositor de Alegria, alegria e Tropicália como um poeta. (CALADO, 2007, p. 215)

Como conta Caetano, mesmo o encontro tendo sido bastante interessante, em que ao assunto principal foi Lupicínio Rodrigues, por quem Augusto nutria especial admiração, ele foi preenchido por silêncios, nos quais o poeta paulistano aproveitava para voltar a falar no compositor gaúcho. Augusto também mencionaria o artigo que Caetano não guardara quando viu no jornal, o que o deixou um pouco envergonhado, por não poder comentar detalhes. Para Caetano, o encontro, distante a princípio, intensificaria a aproximação de trabalho poético entre os dois.

Ele parecia mais distante do meu mundo do que o tom do artigo dele me tinha feito imaginar. Quase todas as características daquilo que, no meu ambiente, nós chamaríamos de um “careta” se encontravam naquele homem metódico, muito branco, de bigode e com um sotaque paulista imaculado [...] De fato, repetia-se no encontro pessoal o estranhamento já experimentado na leitura do artigo. No entanto, havia nos olhos muito míopes de Augusto, e atravessando os círculos concêntricos das lentes esverdeadas dos óculos, um raio permanentemente vindo de um ponto muito preciso de sua pessoa, um raio de doçura intacta, e de louca tenacidade na defesa dessa doçura. Isso fazia com que ele parecesse ter um direito especial de mostrar-se absorto, como os loucos, e também unia os pontos de outro modo dispersos de suas demonstrações de identificação com o que me interessava. Aquilo em seus olhos fazia dele, de repente, o menos careta de todos nós. (VELOSO, 2008, p. 210)

O exemplar da revista *Invenção* e alguns poemas fizeram com que Caetano entendesse a aproximação. A ligação entre música e poesia se concretizaria anos depois de Augusto fazer seu conjunto excepcional *Poetamenos*, que pode ser visto como uma influência direta para a MPB sobre a qual ele tanto escrevia.

O conjunto é, possivelmente, o trabalho poético de Augusto de Campos mais explicitamente associado ao universo da música, mais cageano e mallarmeano – se partirmos da ideia de aproximação entre literatura e música, entre tipografia e sonoridade –, uma vez que os poemas dessa série se baseiam na “melodiadetimbres” (tradução de “Klangfarbenmelodie”; observe-se que as palavras “klang” (som/tom) e “Farben” (cor) estão contidas na palavra timbre), curiosamente criada por Arnold Schoenberg, justamente o professor de John Cage, no livro teórico *Tratado de harmonia* (1911), após ser testada em música. A técnica designaria a fragmentação e a distribuição da frase musical por instrumentos de diferentes timbres, como observa Augusto (CAMPOS, 1998, p. 253). Ao invés de se identificar uma melodia pelas “relações de altura”, Schoenberg fazia “uma melodia caracterizada apenas pelo timbre, pela cor sonora” (CAMPOS, 1998, p. 253). A música dodecafônica, mote para Schoenberg, como assinala Wisnik, “foge à recorrência melódica, harmônica, rítmica, através de uma organização simultaneísta de todos os materiais sonoros, de natureza polifônica e descentrada” (WISNIK, 2001, p. 175), e a melodia de timbres proposta por *Poetamenos* “denota a mudança de cor vinculada à mudança fonética”, como observam Antônio Sérgio Mendonça e Álvaro de Sá (MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 81). Schoenberg, lembra Augusto, dizia que não acreditava inteiramente na distinção entre cor (timbre) e altura. Para ele, “uma nota é percebida pela sua cor, da qual uma das dimensões é a altura”, tornando-se a cor “o grande domínio”, e a altura, “apenas uma de suas províncias” (apud CAMPOS, 1998, p. 253). Schoenberg continuava: “Se o ouvido pudesse discriminar entre diferenças de cor, seria possível inventar melodias constituídas só de cores (*Klangfarbenmelodien*)” (apud CAMPOS, 1998, p. 253). E perguntava: “Mas quem ousaria defender tais teorias?”. Antes de Augusto, viria Webern a defender a “melodia de timbres”, mas não em teoria, e sim em suas “Seis peças para grande orquestra”, em 1909. Além disso, foi Webern quem colocou a “melodia de timbres” em sua obra. Obcecado pela “pureza formal que atingisse até o silêncio” (BOULEZ, 1995, p. 247), como observa Pierre Boulez, Webern levou essa tensão até um grau inimaginável na sua época.

Na mesma linha de reflexão, Augusto, inspirado por Schoenberg e Webern, escreve na introdução de *Poetamenos*: “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor” (CAMPOS, 2001, p. 65). No campo musical, seriam os instrumentos se revezando ao tocarem fragmentos de melodia, que não deve soar

Aqui, além da fragmentação das palavras, da sintaxe corrompida pelos brancos da página, em que mora a melodia pretendida por Augusto – como Mallarmé realiza em *Un coup de dés*, em que o tamanho tipográfico das palavras faz com que se considere sua importância sonora no poema, semelhante a um coral, ou à regência de uma orquestra, em que algumas palavras, ou sons, devem soar mais alta(o)s do que outra(o)s –, há uma espécie de biografia do autor, como em toda a série *Poetamenos*. Nele, Lygia, esposa de Augusto, torna-se mãe, “figlia” (filha) e “sorella” (irmã). É Lygia quem rege estruturalmente o poema: o nome é incorporado a outras palavras: “digital”, “grypho”, “lynx”, “felyna”, “figlia”, “only” e “lonely”, como Augusto explica em trechos de uma carta em resposta a Ferreira Gullar, pois *Poetamenos* foi motivo de um debate entre os dois poetas, através de cartas, trazidas à luz por Augusto, em seu livro *Poesia, antipoesia, antropofagia* (CAMPOS, 1978, p. 55-69).

Poetamenos é uma série memorial, na qual depois da peça inicial, especificamente metalinguística – em que o poeta é rupestre e está diante do mar, da condição de ser menos –, se lembram cenários, paisagens, telefonemas, cartas e aviões (em “dias dias dias”), revelando a distância entre Augusto e sua amada Lygia, no início de namoro (ela morava no Rio de Janeiro, ele em São Paulo), também por meio de termos (“separamante”).

Figura 2 – Poema “dias dias dias”

dias	dias	dias
	sem	
	uma	
esperança	linha	deum só dia
expoeta expira:	minh	ahcartas
sphynx e	a	n ão p artas
gypt y g	mor	- E avião voas ?
		- Heli s sim sem ar
	LEMBRAS	amemor
es	DEMIMLYG	IA e
se	stertor	AR
	rticula:	separamante
ohes	OH SE ME	tele NÃO
se	- Urge t g b sds vg filhazeredo pt	
segur	sos se só	segúramor
	LEMBRA E QUANTO	

Fonte: CAMPOS (2001, p. 77).

Augusto, em “dias dias dias” (FIGURA 2) já se anuncia como um “expoeta” melancólico, escrevendo em amarelo, em diálogo com outros poemas: “LEMBRAS DE MIMLYGI OH SE ME LEMBRA E QUANTO” e falando em “amemor”, em meio ao “ar” e “sem ar”. Na peça “eis os amantes”, o poeta utiliza as cores azul e laranja para sintetizar a união dos “amantes parentes”, indicando uma relação sexual: “cimaeu”, “baixela”, unindo os corações (“ecoraçambos”), sintetizando o “semen(t)em ventre” e o paralelismo homem/mulher em “ihumen outro”, na junção entre “homem” e “hímen”. Os cenários relembrados, de certo modo, se correspondem com a linguagem. Assim, enquanto em “nossos dias com cimento”, Augusto trabalha com assonâncias mais específicas (“cabo em cubos”; “frio ao fim”; “vento tão ventre”) e paisagens urbanas (“mendigos ao cabo”, “manchas no assoalho”, “mendigos são os que sentam / dois nos bancos da praça”), remetendo também a lugares de encontro com a amada, em “paraíso pudendo”, num diálogo trovadoresco e dantesco, remete a um “Jardim Figueiredo”, e contrapõe referências femininas (“ella”) a referências masculinas (“pênis flagrante”).

A versão musicada de “dias dias dias” seria gravada por Caetano Veloso para um disco que acompanhava *Caixa preta*, que Augusto e Julio Plaza publicaram em 1975. Augusto relata no texto “Exposição” sobre esse trabalho de Caetano:

“Você radiografou a minha cabeça”, eu disse a Caetano em 1973, quando ele gravou “dias dias dias” em sua casa na Bahia. Melhor diria: *radiogravou*... Música-e-letra é o normal da canção popular. Mas música-e-poema – comum na música erudita – é uma *combinação* esquisita no âmbito da canção popular. O que Dick Higgins chamou de “intermídia” – junção de linguagens díspares. “Mistura adúltera de tudo” – diria Tristan Corbière.

Entretanto, pós-Tropicália, Caetano Veloso abriria uma nova e inesperada senda, ao interpretar “dias dias dias”, em 1973, combinando deformações sonoras, citações metalinguísticas (Webern e Lupicínio), colagens e superposições vocais. Interpretação extraordinária. (CAMPOS, 2005)

Interessante assinalar que Caetano, em “Rai das cores” (de *Estrangeiro*), apresenta um paralelismo referente à poesia concreta e à série de cores *Poetamenos*, concedendo cores às palavras, mostrando o diálogo poético que pode existir entre dois grandes artistas.

Para a folha: verde

Para o céu: azul

Para a rosa: rosa

Para o mar: azul

Para a cinza: cinza

Para a areia: ouro

Para a terra: pardo

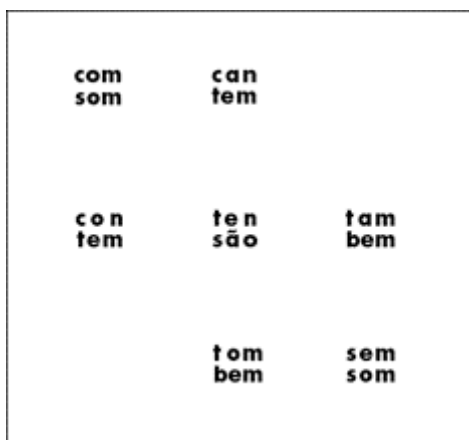
Para a terra: azul

(quais são as cores que são suas cores de predileção?)

(VELOSO, 2003, p. 271)

A série de poemas da fase concreta ortodoxa de Augusto de Campos, chamada *Ovonovelo*, viria, em maior número, no período de 1954 a 1960, portanto antes de Cage lançar suas obras literárias. É um conjunto de poemas preocupados em atender a alguns preceitos da teoria da poesia concreta. Entre os melhores desse período, encontram-se “tensão” e “corsom”, equilibrados entre o jogo de palavras e a tensão da forma que neles se encontram, penderes, no plano musical, para o trabalho de Webern e para o estruturalismo de Boulez e Stockhausen. Vejamos o poema “tensão”, de 1956 (FIGURA 3):

Figura 3 – Poema “tensão”



Fonte: CAMPOS (2001, p. 95).

Utilizando de forma muito criativa a paronomásia, vista a acepção de Roman Jakobson, este poema de Augusto trabalha basicamente com a mesma sonoridade: “com / can / con”; “som / são / sem”; “tem / ten / tam”, “bem / tem”, fazendo com que o leitor possa ler de diversas maneiras, começando pela primeira coluna na vertical, continuando na segunda e na terceira: “com som contém / cantem tensão tom bem / também sem som”. A leitura de Augusto de Campos, no *CD Poesia é risco* (CAMPOS; CAMPOS, 1997), uma exitosa parceria com seu filho Cid Campos, valoriza a leitura das outras palavras a partir da palavra-núcleo “tensão”, cercada pelo branco e, então, pelas palavras. A partir dela, surgem outras, que, pela semelhança, vão se sobrepondo, sonoramente, umas às outras: “com / som”; “cantem / contém”; “também / tom bem”; e “sem / som”. Esta tensão – que fica no centro da página como se irradiasse “tensão” para as outras palavras – traz à tona a interpretação de Pierre Boulez sobre a obra de Webern, que trouxe a inovação de perceber que “o som está ligado ao silêncio numa organização precisa visando uma eficácia exaustiva do poder auditivo”, fazendo com que a “tensão sonora” enriquecesse de uma “respiração real”, só comparável à que Mallarmé trouxe a *Un coup de dés* (BOULEZ, 1995, p. 248).

“corsom” (1958) é quase uma idealização do projeto de Augusto de transformar os poemas em constelações musicais:

som sem cor
cor sem som
som com som
cor com cor
som sem som
cor sem cor com
com cor
cor com
som corsom
somcor
corsom
coro

(CAMPOS, 2001, p. 103)

Com apenas cinco vocábulos (“cor”, “som”, “sem”, “com” e “coro”), Augusto constrói um poema verdadeiramente “verbivocovisual”. Ao fundir as palavras “cor” e “som” em “corsom”, “somcor” e “corsom”, desacompanhados

dos suportes de ligação “com” ou “sem” (anagramas de “cor” e “som”), o resultado é “coro”, revitalizando tanto o timbre sonoro quanto sua inscrição na página (o que remete às palavras coloridas de *Poetamenos*). A música “A rã”, de Caetano Veloso, parece dialogar com este poema, com seu “Coro de cor / Sombra de som de cor”, acrescentando uma notável lista de palavras associadas à natureza e ao canto, por exemplo, dos pássaros:

Coro de cor
Sombra de som de cor
De mal-me-quer
De mal-me-quer de bem
De bem-me-diz
De me dizendo assim
Serei feliz
Serei feliz de flor
De flor em flor
De samba em samba em som
De vai e vem
De ver de verde ver
Pé de capim
Bico de pena pio
De bem-te-vi
Amanhecendo sim
Perto de mim
Perto da claridade
Da manhã
A grama a lama tudo
É minha irmã
A rama, o sapo, o salto
De uma rã
(VELOSO, 2003, p. 217)

As associações feitas por Caetano (a imagem do bem-te-vi “de flor em flor”, como a da música, “De samba em samba em som”) com a natureza mostram essa poesia provençal de primeira linha para a música popular brasileira. A flor indica o “mal me quer” e o “bem me quer” da natureza. Há também o eco de “verde ver ver” e a sonoridade aliterativa de “Pé de capim / Bico de pena pio”. Ao final, o músico se coloca como

irmão da “grama” e da “lama”, partindo para o orientalismo de “A rama, o sapo, o salto / De uma rã” (em diálogo com o haicaísta japonês Bashô). Um extremo cuidado poético, com grande atenção à sonoridade de cada vocábulo para o fortalecimento do conjunto.

3. Augusto de Campos e Caetano Veloso: poetas da rádio da modernidade

A crítica literária Leyla-Perrone Moisés atenta para o fato de que os “modernos recursos de gravação permitem uma apropriação particular do ritmo, da melodia do texto, e até mesmo uma identificação mais fina das diferentes vozes que podem compô-lo” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 158). Tamanho desenvolvimento na maneira de gravar os poemas faz com que a leitura de poesia deixe de ser como “o foi por séculos, muda e interior, e volte a ser, como na Antiguidade, vocalizada e pública, agora com um alcance de audição disseminado e ampliado pela tecnologia” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 158), como é o traço de discos como *Araçá azul*, de Caetano Veloso; *Nome*, de Arnaldo Antunes – um grande projeto que relaciona literatura, cinema e música popular: *LP* lançado com um vídeo em fita *VHS* e um livro, todos com um primor visual –; e *Poesia é risco*, de Augusto e Cid Campos, “produzindo novos tipos de ‘leitura’, assim como novas formas de criação” (PERRONE-MOISÉS, 1999, p. 158). Isso entra em dissonância com uma ideia de João Cabral de Melo Neto. Para ele, o poeta moderno ficou à margem do rádio:

À exceção de um ou outro exemplo de poema escrito para ser irradiado, levando em conta as limitações e explorando as potencialidades do novo meio de comunicação, as relações da poesia moderna com o rádio se limitam à leitura episódica de obras escritas originariamente para serem lidas em livro, com absoluto insucesso, sempre, pelo muito que diverge a palavra transmitida pela audição da palavra transmitida pela visão. (MELO NETO, 1999, p. 769)

Certamente, João Cabral não imaginava, em 1954, quando realizou este texto, que os poetas modernos procurariam a comunicação em novos meios, ou que as letras de canções populares passariam a ter, muitas vezes, a mesma qualidade de um poema literário (o próprio Vinicius de Moraes, que ele tanto admirava, entre outros, como Caetano Veloso, Arnaldo Antunes, Walter Franco e Gilberto Gil, que talvez sejam os melhores exemplos de

compositores que chegaram a tal nível no Brasil), ou que John Cage tivesse tanta força, assim como não imaginava que o programa “verbivocovisual” da poesia concreta se mostrasse tão presente.

No livro *Despoesia*, que reúne a obra poética de Augusto de 1980 a 1994, grande parte dos poemas tem um fundo musical. “todos os sons”, de 1980, (FIGURA 4), volta a lembrar de John Cage – e também de Webern, seu inspirador para *Poetamenos* –, disperso em meio a todos os tipos de sons (“todos os sins / todos os ños / todos os ruins / todos os bons”), apontando a grande questão trazida pelo músico norte-americano: a incorporação à poesia e à música, prosseguindo a tradição de Mallarmé, de “ruídos” e “silêncios”, ao seguir um acaso que mescla Boulez (panserialização e a escolha aleatória) e Cage (I Ching e indeterminação) e ao trabalhar a questão tipográfica, como o faz Mallarmé em *Un coup de dés*. Augusto refere-se não só a poetas que podem ser vistos como palavrões para um leitor menos hermético (como João Cabral, ou os poetas concretos), como também a músicos que podem ser vistos como obscuros (os já citados Webern e Cage). Evoca, ao mesmo tempo, a figura de “Deus” e das “mães”, propondo num “verso” a divisão de “sons bons” (“almas” e “corações”) e todos os “sons ruins” (“bocetas” e “caralhos”):

Figura 4 – Poema “todos os sons”

todos	OS	SINS	todos
os	NÃOS	todos:	os
RUINS	todos,	os	BONS
ruídos	silêncios	palavrões	joão
CAGE	ANTON	WEBER	DEUS
putas	poetas	CONCRETOS	MÃES
almas	bocetas	caralhos	CORAÇÕES
todos	os	sons	todos
OS	sons	TODOS	os
osos	TODOS	os	sons

Fonte: CAMPOS (1994, p. 13).

Em “pessoa”, de 1981 (CAMPOS, 1994, p. 17), Augusto transforma o ser humano num objeto a ser extinto pelo silêncio: “um / som / que / não / soa // no / ar / que / não / é // qua / se / se / pes / soa”. “vivos e vampiros” (1982) (CAMPOS, 1994, p. 21); entrecorta o poema com uma partitura – assinalando a proximidade, para o leitor, com o *Un coup de dés* mallarmeano –, ironicamente: “vivos e vampiros / a sugar / até o último suspiro // a vida vírus / a sangrar / poetas e papiros”. Em “afazer” (1982) (CAMPOS, 1994, p. 23), ao escrever os versos “excesso / de exser poesia / afazer de afasia”, retorna à extinção de quem se enuncia. O “excesso de exser” (contrapondo o “excesso de ser” ao de “deixar de ser” ou “de ter sido”) produz a poesia, que nada mais é, para Augusto, que um “afazer de afasia”, isto é, de silêncio, de recolhimento. Por sua vez, “dizer” (1983) (CAMPOS, 1994, p. 25) assinala o desaparecimento de si mesmo dentro da linguagem: “desa / pare / cer // criar / sem / crer // quantomais / *Poetamenos* / dizer”, voltando ao recolhimento de “afazer”. É o mesmo silêncio que percebemos em “sos” (1983) (CAMPOS, 1994, p. 27), quando lemos as palavras dispostas em círculo, como se estivessem sendo sugadas para um buraco negro: “vagaremos sem voz / silencioso / sos”. Além disso, nesse poema, o “eu” se manifesta em várias línguas, como se procurasse uma identidade ou quisesse se dispersar no espaço sideral. Por isso, Augusto escreve: “nós sós pós” – o “pós” aqui representa a poeira cósmica. O silêncio também está implícito em “instante” (1983) (CAMPOS, 1994, p. 59), em que as palavras terminam antes de seu complemento “tante”: “os livros estão de pé na es”; “a vida cada vez mais dist”; “morrer já não é bas”; “escrever é quase tão desgas”; “este instante já é outro ins” e “vivam os vivos com o res”. A *persona* poética passa a se reduzir à morte, embora “tante”, além de “instante”, lembre a palavra “tanto”, ou seja, o excessivo. A *persona*, aliás, pode estar concentrada na sequência contínua da letra “l”, entre as palavras de cada “verso”, representando os livros na estante. O sujeito humano está sempre abafado, espremido, como em outros poemas de Augusto, a exemplo de “minuto”, que tem a forma de uma pulseira de relógio, ou “viv”, em que a vida é concentrada numa “forma”.

O poeta trabalha com frequência nesta fase com a página em preto e com as palavras em branco, o que torna a tipologia funcional, uma vez que representa o contraponto entre a escuridão e as estrelas, como vemos também no sol e nas estrelas de “o pulsar” (1975), na solidão cósmica do computador de “bio” (1993) ou no letreiro noturno de “o quasar” (1975).

Mais exatamente, “o pulsar” (FIGURA 5) foi musicado por Caetano, no disco que acompanha *Caixa preta* e no seu trabalho *Velô*, de 1984:

Figura 5 – Poema “o pulsar”



Fonte: CAMPOS (2001, p. 243)

O poeta e músico afirma que tem um carinho especial pela gravação do poema, em que faz um jogo sonoro entre a letra que representa a estrela (“e”) e a letra que representa o sol (o “o”).

Que é um negócio que eu quase não fiz nada e no entanto o resultado para mim é de uma beleza... Eu já fiz várias versões dele, em vários *shows*, já gravei umas três vezes, de três maneiras diferentes. De vez em quando, penso em fazer uma nova versão, de gravação ou ao vivo. É curioso, eu acho aquilo lindo mesmo. Eu tive uma ideia muito simples e apliquei a ideia na hora, como uma solução quase fácil demais, mas eu sabia que não era. Foi fácil de aparecer e de executar o primeiro esboço, que foi o que eu apresentei no disco incluído no livro de Augusto [*Caixa preta* e, depois, *Viva vaia*] Mas sabia que, embora parecesse fácil, mesmo para mim, eu sabia que era rico. Com o passar do tempo, eu fui achando mais e mais ainda rico. É o que eu mais gosto. (VELOSO, 2008, p. 56)

Há um eco no canto do poema, como se estivesse dentro de uma câmara anecoica, como John Cage. Augusto comenta sobre a gravação de seu poema:

Com sua prodigiosa intuição, Caetano usou apenas três notas na tessitura de uma nona, para dar vida sonora ao “O pulsar” — um método muito semelhante ao que, sem que ele o soubesse, John Cage adotara para musicar poemas de Cummings e textos do *Finnegans Wake*, de Joyce. (CAMPOS, 2022)

Há toda uma aclimação que aproxima esses experimentos do Caetano aos poemas de Augusto — assim como há no *Araçá azul* o diálogo com John Cage. Não é exatamente a melodia o fator mais considerado, mas sim a vocalização das palavras. Caetano sabia que “O pulsar” precisava de um detalhamento de sonoridades e ecos, e em “dias dias dias” ele consegue tornar um poema cummingsiano, em que praticamente há apenas fragmentos de palavras, numa interessante sobreposição de peças, tendo como tema de fundo a música “Volta”, de Lupicínio Rodrigues — apreciado sobretudo por Augusto. A maneira como ele capta esses ruídos e essas aproximações guardam muito o sentido de acaso a que nos referimos, principalmente entre fugacidade e permanência, entre controle e liberdade total. A tradição é trazida ao diálogo e, ao mesmo tempo, a nova obra faz com que surjam outros registros sensíveis e emotivos. São dois poemas mais falados, mas cuja sonoridade de vanguarda torna condizente com os objetivos da poética. O disco que compõe *Caixa preta* mostra o símbolo do cantor com seus cabelos longos, dos anos 1970, contra o vermelho do poema “Viva vaia” — e o nome de Caetano ao lado do de Augusto, com a tipologia utilizada por este último em “O pulsar” — em projeto cuja composição de cores dialoga com a do disco *Transa* (FIGURA 6), gravado por Caetano em Londres em 1971.

Figura 6 – Capa do disco “Transa”



Fonte: FERREIRA, Mauro. Caetano Veloso tem o cultuado álbum ‘Transa’ relançado em LP 50 anos após a edição original. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 out. 2022.

Disponível em: <1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2022/10/20/caetano-veloso-tem-o-cultuado-album-transa-relancado-em-lp-50-anos-apos-a-edicao-original.ghtml>. Acesso em: 25 abr. 2023.

A sintaxe da poesia concreta – que investe no paralelismo, na repetição e nas assonâncias e aliteraões das palavras –, principalmente a de Augusto de Campos, pode ser vista ainda em “Gravidade”, do disco *Joia* (vejamos o parentesco sonoro entre as palavras: “asa”, “água”, “chama”, “barbatana”, “nada” / “seixo”, leito”, “vento” / “rolando”, “fundo” / “rio infinito”, “destino”), além da referência ao livro de João Cabral, *Pedra do sono*:

Asa asa asa asa
Não ter asa
Pedras no fundo azul

Água água água água
Barbatana
Seixo rolando no leito

Chama chama chama chama
Nada nada
Sonho afogado no ar

Asa asa asa asa
O vento entra pela casa
Pedra de sono na cama
Sonho no fundo do leito
Brasa debaixo da cinza
Anjo no peito da terra
Asa no fundo do sonho
Asa asa asa asa
Rio infinito no leito de um rio

Seixo seixo seixo seixo
Destino do destino
Destino do destino
(VELOSO, 2003, p. 219).

E em “Asa” (também de *Joia*):

Pássaro um
Pássaro pairando um
Pássaro momento um
Pássaro ar
Pássaro ímpar
Parou pousar
Parou repousar

Pássaro som
Pássaro parado um
Pássaro silêncio um
Pássaro ir
Pássaro ritmo
Passar voou
Passar avoou

Pássaro par

Pássaro um
Pássaro pairando um
Pássaro momento um
Pássaro ar
Pássaro ímpar

Parou pousar
Parou repousar
(VELOSO, 2003, p. 220)

Aqui, o pássaro, registrado num paralelismo, tanto inscrito na letra quanto vocal, pode ser movimento ou estar fixo. Como observa Charles Perrone ([201-]):

A canção “Asa” se constrói sobre a reiteração da palavra “pássaro”, apoiada por uma pulsação rítmica inalterada. Desta forma é associável a poemas concretos que se regem por uma só unidade vocabular, caso de “terra” de Décio Pignatari ou “forma” de José Lino Grünwald. Por outro lado, o jogo fonético-semântico de “Asa” é característico da poesia concreta, como o é a estrutura não discursiva.

Na visão de Guilherme Wisnik, à frase inicial (“Asa asa asa asa”),

que descreve um caminho melódico ascendente, vem se contrapor às frases seguintes (“Não ter asa / Pedras no fundo do azul”), cantadas em uma cadência de movimentos melódicos descendentes, reforçada por acordes que acentuam a descida em degraus mudando a cada meio compasso. Ali, a imagem plácida de pedras imóveis sob uma camada de água transparente dispara [...] uma reflexão poética sobre o ativismo humano, sua condição de ‘bicho mergulhado’, incapaz de voar. (WISNIK, 2005, p. 78).

Na letra “De palavra em palavra”, do experimental *Araçá azul*, do qual tratamos mais ao início deste ensaio, Caetano utiliza elementos caros a John Cage (“som” / “silêncio” / “não som”) e, conseqüentemente, a Augusto de Campos, inserindo uma mistura de “amarelo”, “maré” e “anil”, resultando em “amarelanil” e remetendo à “Amaralina”, localidade da Bahia, já citada em “Tropicália”: “No pátio interno há uma piscina / Com água azul de Amaralina”. Ele dedica a letra a Augusto:

som
mar
amarelanil
maré
anilina
amaranilanilinalinarama

som
mar

silêncio

não
som
(VELOSO, 2003, p. 260)

Veja a sequência de “mm” dentro das palavras. Como comenta Augusto no relato do encontro que teve com João Gilberto:

João fala do mar do Rio, que é um mar lindo, e no mar da Bahia, que não é um mar, é “o” mar. Indago de Amaralina, tão decantada por Caetano. João diz que é uma praia assim como Ipanema, mas com um azul, um azul todo especial.

– Pois é – associo em voz alta. – Amaralina. Parece que a própria palavra já diz tudo: Amar... anil... anilina. (CAMPOS, 1993, p. 225)

Esta letra pode ser uma fonte de inspiração para Augusto de Campos em “canção noturnadabaleia”, de 1990, (CAMPOS, 1994, p. 121). O poeta compõe o som marítimo ao mamífero esboçado no título, fazendo referência a Jonas e à *Moby Dick*, de Herman Melville, citando “Ahab”, e também aos artistas “Ródtchenko” e “Maliévitch”. Seu título, porém, faz referência, mais explícita ainda, ao poema “Canto noturno do peixe”, de Christian Morgenstern. No poema de Augusto, os “mm” percorrem os intervalos das palavras, como se fossem tanto o som da baleia quanto as ondas do mar. Já “omesmosom” (1989/1992) (CAMPOS, 1994, p. 109) delineia uma comparação entre Ammagio e Scelsi, músicos que Augusto estuda em *Música de invenção*, colocando as palavras em círculo, com a ideia de repetição. Desta vez, a música retorna para a poesia. Caetano, porém, acredita que

Haroldo de Campos (como Rogério Duprat) destaca o *Araçá azul* entre os meus discos porque defende, por princípio, as atitudes de vanguarda, mas que ele o destaca acima dos trabalhos pioneiros feitos na mesma época na minha área porque percebe nesse meu disco um impulso que, afinal, é o mesmo que me levou para longe dele. (VELOSO, 2008, p. 241)

Lembre-se de que ambos – Augusto e Caetano – parecem mesclar tanto o “aleatório controlado” de Boulez quanto a “aventura do acaso e da indeterminação”, como tratado nas cartas trocadas entre os dois.

Pode-se acrescentar que Haroldo de Campos assinala essa aproximação porque Mallarmé destacou justamente essa ideia de aproximação entre música e literatura da qual tratamos principalmente no início deste artigo. Também interessado no conceito de “obra aberta”, de Umberto Eco, Haroldo procurou traduzir isso em diálogo com a ideia de acaso, que permearia seus poemas da fase mais concreta nos anos 1960.

O contato com a música, como o bem considera Haroldo, foi essencial para a expansão da poesia concreta. Esta buscou na palavra tipográfica de Mallarmé a razão para a importância da música dentro da sua concepção. Neste ensaio, partiu-se da ideia de acaso em Cage e Mallarmé, passando por Pierre Boulez, para analisar um diálogo que pertence, sobretudo, aos âmbitos musical e literário, percebendo-se como o uso da tipografia e da canção pode levar ao conhecimento de certa tradição e de certa incorporação de determinadas visões de acaso, que acabam por se completar nas obras de Augusto de Campos e Caetano Veloso. Na teoria da poesia concreta, afinal, havia espaço para a natureza “verbivocovisual” do texto, como desejava James Joyce, atentando para o fato de que tanto a visualidade quanto a sonoridade são formas de manifestação e exteriorização do texto – e remetem à “palavra cantada”, em alto e bom som, por meio da tipografia e também de instrumentos musicais.

Agradecimentos

Agradecimento a Elisandra Misturini

Referências

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. Tradução de Stella Moutinho, Caio Pagano e Lídia Bazarian. São Paulo: Perspectiva, 1995.

CAGE, John. Entrevista. In: LOPES, Rodrigo Garcia. *Vozes & visões: panorama da arte e da cultura norte-americanas hoje*. São Paulo: Iluminuras, 1996. p. 93-108.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto de. *O anticrítico*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Augusto de. Exposição. In: CAMPOS, Cid. *Poemúsica*. [S.l.]: Instituto Moreira Salles, 2005. Disponível em: <https://cidcampos.com.br/poemusica/>. Acesso em: 7 ago. 2022.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Cid. *Poesia é risco*. São Paulo: Polygram, 1997.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MENDONÇA, Antonio Sergio Lima; SÁ, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

PERRONE, Charles. Poesia concreta e tropicalismo. In: OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália*. [S.l.]: Iyá Omin Edições, [201-]. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/poesia-concreta-e-tropicalismo>. Acesso em: 7 ago. 2022.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

VELOSO, Caetano. *Tantas canções*. Depoimento a Charles Gavin e Luís Pimentel. São Paulo: Universal, 2002.

VELOSO, Caetano. *Letra só; Sobre as letras*. Organização de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma nova história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WISNIK, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha, 2005. (Série Folha Explica).