

Formas de adaptabilidad: literatura y transmedialidad
Una muestra particular
editado por Alessandro Mistrorigo y Enric Bou

Poemúsica – Ouver Estrelas

Augusto de Campos

«Você radiografou a minha cabeça», eu disse a Caetano Veloso em 1973, em sua casa em Salvador, quando ele gravou «dias dias dias», do ciclo *Poetamenos*, de poemas polivocais em várias cores, composto vinte anos antes. 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’ – conjunção de linguagens disparates. «Mistura adúlera de tudo» – diria Tristan Corbière.

As inovações trazidas pela poesia concreta – fragmentação de palavras, espacialização dos textos, ênfase em valores sonoros (paronomásias, aliterações) e visuais – despertaram, nos anos de 1960, o interesse de alguns poucos «músicos contemporâneos» brasileiros (como Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira), que procuraram encontrar isomorfismos estruturais para as composições que fizeram sobre nossos poemas – «beba coca cola» e «um movimento», de Décio Pignatari; «nasce morre», de Haroldo de Campos; «Vai e Vem», de José Lino Grünewald; dentre as mais notáveis. Desde 1954, Décio, Haroldo

Este texto foi publicado originalmente no livro *Música de invenção 2*, publicado em 2016 pela Editora Perspectiva de São Paulo, Brasil.



Edizioni
Ca' Foscari



Biblioteca di Rassegna iberistica 46

e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

ISBN [ebook] 978-88-6969-996-2 | ISBN 979-12-5742-008-6

Open access

Submitted 2025-10-01 | Published 2025-12-18

© 2025 de Campos | CC BY 4.0

DOI 10.30687/978-88-6969-996-2/004

e eu frequentávamos, ao lado de músicos como Diogo Pacheco e Júlio Medaglia, as aulas / conferências de J.H. Koellreuter, do qual Damiano Cozzella era assistente, na Escola Livre de Música, na Rua Sergipe, em São Paulo. Após uma conferência de Pierre Boulez, ainda muito jovem, fomos com ele ao apartamento do pintor Waldemar Cordeiro e fizemos até uma leitura a várias vozes de um dos poemas em cores de *Poetamenos*, três dos quais acabaram sendo apresentados, a quatro vozes, em dois espetáculos no Teatro de Arena, em São Paulo, já sob o título de «poesia concreta», em 1955, pelo grupo de música Ars Nova, dirigido pelo maestro Diogo Pacheco. E, antes de se tornar uma antologia dos números anteriores, acrescentada pela contribuição de José Lino Grünwald, o nº 5 da revista-livro *Noigandres* chegou a ser imaginado como um disco-livro – um livro sob a forma de LP, que incorporaria leituras nossas e já contava com gravações com a interpretação de alguns de nossos poemas por um grupo coral regido por Júlio Medaglia, das quais ainda existem partituras e gravação.

Junto com a música popular brasileira, ouvíamos, no início dos anos de 1950, Webern, Schoenberg, Berg, Cage e Varèse. Billie Holiday, Dizzy Gillespie e Miles Davis. Quando João Gilberto chegou, em 1958, foi logo entendido. Era o Webern 'cool' da canção brasileira. Essa informação musical foi fundamental para uma poesia que se pretendeu, desde o início, verbivocvisual, expressão que extraímos do *Finnegans Wake* de James Joyce. Embora a sua face mais chamativa fosse a visual, a verdade é que a poesia concreta brasileira formou-se sob a influência da música, e foi cantofalada, antes de exposta, entrequadros, nos cartazes da exposição do Museu de Arte Moderna, em dezembro de 1956. Substituímos a declamação tradicional de poemas pelo que chamávamos de 'oralização'.

A evolução das estruturas musicais, naturalmente mais lenta no quadro da música popular, parecia não poder dar conta da sintaxe radical da poesia concreta. Entretanto, pós-Tropicália, Caetano Veloso abrira uma nova e inesperada senda, ao interpretar o poema «dias dias dias», tantos anos depois de sua feitura, combinando deformações sonoras, citações metalinguísticas (Webern e Lupicínio), colagens e superposições vocais. Interpretação extraordinária. A gravação foi parar num disquinho vinil de 33½ rotações no livro-objeto *Caixa Preta* (1975), que fiz com Julio Plaza, complementada pelo «Pulsar», também na interpretação de Caetano. Mais adiante, «Circulado», sobre texto de Haroldo, e mais recentemente «Áo», em composição de Aldo Brizzi, adicionaram novas formas à sua 'transcrição' musical da poesia experimental. Com sua prodigiosa intuição, Caetano usou apenas três notas, na tessitura de uma nona, para dar vida sonora ao «Pulsar» – um método muito semelhante ao que, sem que ele tivesse disso conhecimento, John Cage adotara para musicar poemas de Cummings e textos do *Finnegans Wake*, de Joyce.

A música popular respondeu mais rapidamente às traduções criativas, de sintaxe regular - um desdobramento das nossas práticas de materialização da linguagem, desde, por exemplo, «Elegia», do barroco Jonh Donne, musicada por Péricles Cavalcanti e interpretada por Caetano e por ele. Com relação aos textos propriamente experimentais, a-sintáticos, ou para-sintáticos, só a partir da década de 1980 voltaram a propiciar abordagens novas, em produções como as de Arrigo Barnabé, e mais sistematicamente no trabalho que fiz com Cid Campos, que produziu e musicou o CD *Poesia É Risco* e o CD-ROM de meus «Clip-Poemas», anexo ao livro *Não* (2003), e ainda incluiu em discos solo como *No Lago do Olho*, *Fala da Palavra* e *Criança Crionças*, numerosas ‘transcrições’ sonoras de poemas experimentais. Entre elas, a do poema visual (também animado digitalmente) publicado na quarta-capa do livro *Não*, como que a sair dele para o universo digital. Refiro-me a «Sem Saída», que Cid gravou em *Fala da Palavra* e Adriana Calcanhotto no CD *Mare*. Adriana, sensível e sofisticada como é, tem-se interessado por essa conjunção estranha com a poesia experimental e acolhido, em seus discos e shows, textos dessa natureza, além de se haver interessado pela poesia provençal do século XII, a partir da minha tradução da «Canção II» de Arnaut Daniel (Chanson do il mot son plan e prim / Canção de amor cantar eu vim.), publicada nos livros *Mais Provençais e Invenção - de Arnaut Daniel e Rimbaut d'Aurenga a Dante e Guido Cavalcanti*.

A conversão dos textos poéticos, de intrínseca musicalidade vocabular, em canções melodizadas ou sob tratamento sonoro, é sempre um desafio, qualquer que seja a estratégia que venha a ser escolhida, seja ela a linguagem transtonal da música contemporânea, ou a dominantemente tonal da música popular ocidental. No texto «Cummings Entre Músicos»¹ eu comparava algumas modalidades diversas de abordagem dos textos tipográficos mais experimentais do poeta E.E. Cummings - as dos compositores modernos Cage, Feldman, Berio e Boulez, todas elas realizações significativas. As mais antigas, dos anos de 1940, de John Cage, adotaram uma fórmula minimal e ascética da linha melódica: duas a cinco notas em tessituras curtíssimas e escala pentatônica, que as aproximam da fala. É o caso de «Forever and Sunsmell», de Cummings e de «The Widow of the 18th Springs», do *Finnegans Wake* de James Joyce. Já Feldman, ao musicar quatro dos mais arrojados poemas de Cummings como «air» e «!bac» - a composição é da sua primeira fase - adotou melodias webernianas e pontilhistas, com grandes saltos da altura, para pontuar fonicamente os estilhaçamentos da linguagem visual

¹ Aqui o autor refere-se ao escrito «Cummings Entre Músicos» contido em *Música de invenção 2*, págs. 95-101.

de Cummings, o que torna o entendimento do poema menos viável, apesar da beleza e do isomorfismo da linguagem musical. Pierre Boulez, optando pelo poema «birds» na composição «Cummings is der Dichter» (Cummings é o Poeta), um dos poemas mais radicais e espaciais de Cummings, parece não se importar com o fato de que as massas corais que utiliza bloqueiem o entendimento do poema. Isso está de acordo, aliás, com o pensamento que manifesta no estudo «Som e Verbo», segundo o qual não estaria interessado em disputar com a musicalidade intrínseca dos textos, antes os tornaria como propulsores de ideias estruturais para a sua música. Ele parece pressupor que o ouvinte deva conhecer o texto ou tê-lo à mão ao ouvir a música. Mesmo assim, o poema é dificilmente compreensível. Em *Pli selon pli*, Boulez musicaliza um soneto de Mallarmé - e não o mais arrojado e espacial «Un Coup de dés» - embora tanto este quanto o esboço de livro permutável, «Livre», que o poeta deixou incompleto lhe sirvam de inspiração musical. Diferentemente de todos os outros, Luciano Berio, em «Circles», dá aos poemas de Cummings a dimensão de uma cantata. Sem perder de vista a clareza da enunciação vocabular e seu entendimento, enfatiza, detalhisticamente, a característica atomização vocabular de Cummings. Numerosos instrumentos de percussão respondem gestualmente às provocações do texto, articulando e desarticulando o discurso musical em fase com o discurso verbal.

Essas abordagens, todas importantes, desenham um quadro de contradições não antagônicas que mapeia o campo, no âmbito da música contemporânea, e pode servir de subsídio à discussão de outras tentativas que, no Brasil, passaram a constituir itens também relevantes para a poesia concreta e experimental. Mais próxima da fala, a música popular - nem sempre tão popular - e muitas vezes já utilizando processos sofisticados de composição eletroacústica, se aproxima das composições que deixam os textos inteligíveis, quando não os utiliza em sua integridade, acolhendo até mesmo a sua leitura original ou explorando as suas virtualidades de multileitura. Quando Cage esteve em São Paulo, em 1985, eu tive oportunidade de fazer com que ouvisse o poema «Pulsar» na versão de Caetano, sincronizada com uma animação vídeo-digital, e ele manifestou-se entusiasmado por ela. Nas antípodas da posição de Boulez, colocasse tanto o Ezra Pound, músico, da ópera *O Testamento de Villon*, como o seu suposto antagonista Virgil Thomson, o compositor da ópera *Quatro Santos em Três Atos*, de Gertrude Stein.² Ambos preteriram abordagens não ortodoxas que se aproximavam muito mais da ideia

² Ver «A Música da 'Geração Perdida'» e «O Testamento de Ezra Pound: Uma Antiópera», em *Música de Invenção*, publicado em 1998 pela Editora Perspectiva de São Paulo, págs. 23 e 27 respectivamente.

de fazer entender os textos e a sua musicalidade intrínseca. Thomson usou canções elisabetanas, valsas e até hinos do exército da salvação para captar, com grande nitidez de articulação, as palavras não senso dos ‘santos’ de Gertrude Stein. Pound apoiou-se nas linhas melódicas dos trovadores medievais – que sabiam como poucos casar palavra & melodia – para compor a sua ópera anti-bel canto, de instrumentação insólita e fragmentária, mas dominantemente homofônica, para sublinhar a prosódia musical e o significado dos textos. Sua pretensão era a de que a música não perturbasse a compreensão da poesia de François Villon. Numa carta à sua colaboradora, a musicóloga Agnes Bedford, ele dizia: «primeiro princípio, NADA que interfira com as palavras ou com a máxima clareza do impacto das palavras nos ouvintes».

No caso brasileiro, com certa analogia, complexos textos barrocos de Gregório de Mattos, John Donne, Quirinus Kuhlmann e modernos-experimentais como os de Rimbaud e Cummings foram assimilados pela linguagem oralizada da música de consumo, ou de «produssum», para usar a expressão de Décio Pignatari.

Se é fato que, usualmente, a «letra» poética da música popular, de mais fácil assimilação, não tem a mesma densidade da poesia escrita, é também verdade que esta, da mesma forma, não tem em vista, em geral, a sua melodização e musicalização. É evidente também que a mais alta música erudita moderna nem sempre optou por textos de alta qualidade poética – o que ocorre mesmo nas radicais composições de Schoenberg e Berg, e até de Webern. Este, utilizando poemas de Hildegard Jone – que Boulez chamou, implacavelmente, de Goethe-de-segunda-categoría – deu um tratamento especial às palavras e, recortando o texto tradicional num arquipélago de ilhas-substantivos, conseguiu o milagre de metamorfoseá-lo em melodias pontilhistas de-timbres em suas últimas cantatas. De outro lado, Stravínski conseguiu tornar irreconhecível o belo poema de Dylan Thomas, «Do Not Go Gentle Into that Good Night». É muito relativo, pois, o tipo de abordagem que se faz na estranha mixagem entre poesia e música. Numa época em que, como já profetizava John Cage no seu ensaio «O Futuro da Música», a música erudita e a popular utilizam os mesmos meios compactados no veículo eletrônico, as diferenças importam menos que a criatividade e a habilidade em assimilar o espírito da coisa, a alma da forma compatível, que é ainda um mistério de mídia e médium – intermidiúnico.

Parece-me que a ideia de uma homologia estrutural estrita entre poesia e música, que prevalecia nos anos de 1960, se atenuou muito. No meu modo de ver, deu-se a partir das últimas décadas uma hibridização de estratégias compostivas e o campo das poéticas experimentais se abre, hoje, sem preconceitos, a vários tipos de abordagem musical. O CD intitulado *Verbivocovisual* que foi produzido por Cid Campos para a exposição «Poesia Concreta – O Projeto

Verbivocovisual» (apenso ao livro-catálogo da mostra, ocorrida em agosto de 2007 no Instituto Tomie Ohtake) e cujas peças podem ser ouvidas no site <http://www.poesiaconcreta.com.br/>, misturando abordagens da poesia experimental a partir da música erudita e popular, documenta significativamente essa reflexão. Abre-se um amplo campo de possibilidades, que às vezes surpreende ao resgatar a poesia do olvido massacrante a que a relegam e ao extrair a música popular da mesmice consumista a que a produção de massa a quer ver limitada.