

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

Rafael Silva Lemos

O SOM ASSOMA O SIGNO:
a música de vanguarda no paideuma da poesia concreta

São Paulo
2017

Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes

Rafael Silva Lemos

O SOM ASSOMA O SIGNO:
a música de vanguarda no paideuma da poesia concreta

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Área de concentração: Artes Visuais
Linha de pesquisa: Abordagens teóricas, históricas e culturais da arte
Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

São Paulo

2017

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

L557s

Lemos, Rafael Silva, 1989-

O som assoma o signo : a música de vanguarda no paideuma da poesia concreta / Rafael Silva Lemos. - São Paulo, 2017.
96 f. : il. color

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Poesia concreta. 2. Música Nova (Grupo musical).
3. Vanguarda (Estetica). I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 780.420981

SUMÁRIO

Resumo.....	4
Agradecimentos e dedicatória.....	6
Revisão bibliográfica.....	7
Estrutura da dissertação.....	9
Metodologia.....	13
Capítulo 1.....	14
Capítulo 2.....	35
Capítulo 3.....	48
Conclusão.....	75
Excursão.....	77
Anexo.....	90
Bibliografia.....	92

RESUMO: Este trabalho traça, a partir de consulta da bibliografia sobre a poesia concreta e de pesquisa de materiais inéditos em acervos de bibliotecas, a trajetória da poesia concreta em sua relação com a música de vanguarda. Procurando dar ênfase ao viés histórico desta relação, esta dissertação assume a discussão acerca do verso - que posteriormente se converteria na proclamação do fim verso na poesia - entendida como uma discussão sobre ritmo e musicalidade, como ponto fundador da relação poesia concreta-música. Num segundo momento, esta dissertação passa pela fase heróica da poesia concreta, onde ocorrem os primeiros recitais de oralização com poemas concretos. Por fim, chegamos à década de 1960, onde é criado o Música Nova, grupo de compositores que porá em música poemas concretos através de uma operação de transposição intersemiótica.

Palavras-chave: poesia concreta; música experimental; vanguarda; tradução intersemiótica

ABSTRACT: This work presents, based on the bibliography about the concrete poetry and in researches on libraries looking for unreleased documents, the trajectory of concrete poetry and its relationship with avant-garde music. Trying to give emphasis on a historic-based view of this dialogue, this dissertation assumes the discussion on verse - the later would become the end of the verse postulate - understood as a discussion about rhythm and musicality as the foundation of the relation concrete poetry-music. On a second moment, this dissertation deals with the heroic period of concrete poetry, when occur the first recitals and oralizations of concrete poems. At last, this work makes an approach at the 60's, when the Música Novais created, a group of composers that will set concrete poems on music, through an intersemiotic transposition operation.

Keywords: concrete poetry; experimental music; avant-garde; intersemiotic translation

Agradecimentos:

Maria Luisa da Silva Lemos e Roberto de Cerqueira Lemos, meus pais;

Mariana Ramos Rosa: pela serenidade e afeto;

Miguel, Amora, Mia e Nico (2016-2017), os gatos: por reger a dinâmica da casa; Amora: pelas noites escrevendo ao meu lado;

Adonis Nóbrega, Bruno Nascimento, Gustavo Reis Louro: pelo diálogo combativo e saudável: amizade. Ninguém precisa padecer como Oswald;

Antonio Jardim: pela parceria e persistência na, pela e desde a música, matriz do conhecimento;

Omar Khouri: pela generosidade e paciência, pela confiança e disponibilidade; por possibilitar essa experiência que foi minha aproximação com o ambiente das Artes Visuais. Esta dissertação é o resultado previsto de tantos outros, imprevistos;

Silvia e Daniel Chomski: pelo manancial inesgotável que é o Berinjela, local onde os pensamentos contemporizam-se entre si;

Funcionários da Biblioteca Nacional e Funarte: pela manutenção da história como coisa viva e presente.

trabalho dedicado a

Gilberto Mendes (1922-2016) e Pierre Boulez (1925-2016)

Apresentação

Revisão bibliográfica

Embora não sejam utilizados todos os os itens aqui listados, acredito que numa revisão bibliográfica devam constar os livros acerca do assunto, não apenas os que foram utilizados na argumentação desta dissertação, sobretudo por uma questão de consideração com o ato da pesquisa: atestar a existência de determinados documentos sobre o tema é facilitar o aprofundamento no tema por parte do leitor.

De maneira geral, os livros de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari constituem a base da dissertação, mais especificamente onde são levantadas as questões em relação direta com música e tradução - Haroldo de Campos: *A minha tradição é musical, Arte no horizonte do provável, Da tradução como criação e como crítica*; Décio Pignatari: *Informação. Linguagem. Comunicação*; a obra de Augusto de Campos, especialmente, é permeada de pontos-contato com a música, daí ter sido a mais consultada nesta dissertação; dos três, o *Teoria da poesia concreta*. Além destes, a revista *Invenção*, sobretudo os números 3, 4 e 5 e seu protótipo, a página *Invenção*, publicada no *Correio Paulistano* entre 1960 e 1961, contando com a presença dos músicos de vanguarda.

A página *Invenção* é especialmente propícia para evidenciar os pontos de contato entre um primeiro momento da relação entre poesia concreta e música: tanto artigos de Julio Medaglia sobre a recepção das obras de Pierre Boulez no Brasil, evidenciando uma idéia que Augusto, Haroldo e Décio já expunham sobre a música brasileira nos anos 50 (a de que a música brasileira não sabia lidar com a contemporaneidade; efetivamente, a coluna de Eurico Nogueira França no *Correio da Manhã* - à época um dos expoentes da crítica musical - faz sua primeira menção a Schoenberg em 67 e a Boulez no mesmo ano, mas apenas como regente. Nesse sentido, o artigo de Julio Medaglia se antecipa em sete anos e os manifestos do trio de Noigandres em dez, em relação a Eurico). Além de ser, desta forma, uma fonte privilegiada para verificar a lida com a informação musical, é um documento ainda muito pouco explorado em seu conteúdo e como parte da bibliografia da poesia concreta, permanecendo, ainda hoje, numa espécie de estado de semi-ineditismo.

Da parte da música e dos músicos, os livros de Gilberto Mendes, especialmente sua tese *Uma Odisséia Musical* ainda permanece a bibliografia fundamental. Dos demais, há pouca coisa do período. Uma entrevista de 1969 com todo o grupo Música Nova (publicada no volume

Gilberto Mendes, da Azougue Editorial) nos parece, até agora, o documento mais valioso, pois seu conteúdo evidencia a manutenção das teses expostas no manifesto em 1963 em pontos precisos, como a relação do happening com a cultura popular e da participação da vanguarda na sociedade (ponto recorrente nas reflexões dos poetas concretos e simpatizantes do projeto nos anos 60). Há ainda uma entrevista de Rogério Duprat do início dos anos 70 para a revista *Bondinho* e uma entrevista de 1969 de Julio Medaglia sobre música popular, quando de sua participação como jurado no Festival da Canção. O restante do material existente e de relativamente fácil acesso são textos, entrevistas e trechos de depoimentos para documentários dos anos 80 em diante. O poeta Augusto de Campos, numa entrevista a J. Jota de Moraes diz o seguinte:

... o grupo da Música Nova, de que estive mais próximo, viveu uma dilacerante crise intestina, com alguns dos seus compositores mais expressivos como Damiano Cozzella e Rogério Duprat renunciando à composição e Willy Corrêa de Oliveira renegando à própria vanguarda” (CAMPOS, 2016: 141).

Numa conversa por telefone, tive a oportunidade de ouvir do poeta que esta “crise” se deveu à violência com a qual foram recebidos no cenário musical brasileiro, sendo absolutamente repudiados e negligenciados, razão pela qual não há a documentação histórica necessária para uma história abrangente e de farta documentação sobre o grupo.

Da música popular, contamos com o valiosíssimo *Bossa Nova e outras bossas*, de Augusto de Campos, onde constam entrevistas com Caetano Veloso e Gilberto Gil. Além disto, é de grande valia a entrevista de Caetano em 1967 (disponível no site da Cultura FM de São Paulo) e, do mesmo ano, o debate sobre música popular na Revista *Civilização Brasileira* nº7, do qual participam, entre outros, Caetano e o poeta Capinam. É destas entrevistas que se extrai a fala de Caetano sobre a retomada da linha evolutiva da música popular brasileira, termo caro a Augusto de Campos (Julio Medaglia menciona também em sua entrevista de 1969 supracitada). Embora a música popular não seja nosso foco nesta dissertação, é bom atestar a existência destes documentos, uma vez que a aproximação entre a poesia concreta e a música popular se dá no final da década de 60, com experiências interessantes para os dois lados.

A tentativa de estabelecer um fio histórico - ou ao menos estar a par dos debates de época - da relação existente entre a poesia concreta e a música experimental acabou por tornar-se o ponto principal da dissertação. Foi realizada, assim uma pesquisa extensa no acervo da Biblioteca Nacional (acervo físico e digital), onde pude encontrar informações relevantes, especialmente nos jornais *Correio da manhã*, *Estado de S. Paulo* e *Folha de São Paulo*, *Letras e Artes* e

Diário Carioca (excetuo aqui o *Correio Paulistano*, onde foi publicada a página *Invenção*). Seguindo pistas certas (menções a artigos inéditos em artigos publicados, respostas de polêmicas onde a contraparte ainda não está editada em livro e o aumento da frequência de contribuição com jornais em 1965, último ano na cronologia do *Teoria da poesia concreta*), encontrei, seguramente, muito mais material do que poderia dar conta (talvez um dos pontos fracos desta dissertação: tentar dar forma enxuta a uma pesquisa que demandaria mais tempo, maior critério de seleção e um recorte mais amplo, dada a quantidade de material encontrado), não só dos poetas concretos, mas artigos relacionados, resenhas, críticas e mesmo pequenas notas de lançamento de livros.

Por outro lado, enxergando dialeticamente, só tratando antes como um antropófago que como um sistematizador é que se tornaria possível a empresa de lidar com alguns dos que talvez sejam os campos mais defasados de documentação da poesia concreta: seu período pré-concreto (primeiro capítulo desta dissertação) e a dimensão acústica (tema geral). Somentes operando com cortes por vezes drásticos é que pudemos recorrer à leitura das primeiras críticas dos livros dos irmãos Campos e de Décio, à revista do Clube de Poesia e aos principais textos e teóricos do modernismo, numa tentativa de explicitar o acúmulo de discussão estética que teria possibilitado o surgimento da vanguarda concreta. Isto fica evidente já no primeiro capítulo, que retoma os escritos críticos que podem ter servido de força motriz para a inserção dos poetas concretos no debate da poesia: Mário e Oswald de Andrade, Sérgio Milliet e os representantes de 45, Ledo Ivo e Domingos Carvalho da Silva.

Estrutura da dissertação

Resumidamente expostos abaixo, os capítulos, divididos por época, evidenciam o diálogo da poesia concreta com a música.

Capítulo 1: a pré-história (1948-1952)

Este primeiro capítulo, a partir de uma busca nos jornais da época e na *Revista Brasileira de Poesia*, procedemos a uma pesquisa, até segunda ordem, sem precedentes: o estabelecimento das bases da poesia concreta em relação à herança do debate estético brasileiro até 52, ano de publicação da revista *Noigandres* 1. Procurando sair das bases já estabelecidas da cronologia da poesia concreta, fomos buscar nos depoimentos dos irmãos Campos e de Décio Pignatari, os vestígios de sua inserção no debate literários anterior a 52: sua filiação ao Clube de Poesia,

sua recriação de determinados postulados do Modernismo. Além disto, procuramos entender até que ponto será possível determinar uma base comum entre estes e os poetas da geração de 45. Não se trata de querer desmentir ou negar a originalidade da poesia dos poetas concretos em sua primeira fase. Antes, trata-se de entender, a partir da reconstrução de um contexto, qual o salto qualitativo que o *paideuma* (cummings, Joyce, Mallarmé e Pound) opera em sua reflexão acerca da situação da poesia brasileira.

Não há propriamente, neste primeiro momento, um debate ou relação estritamente com a música. A música vem neste período incluída na discussão de ritmo e forma do poema onde, para colocar de forma geral, há um lado da herança modernista que insiste no verso como o limite da poesia e nos ritmos prefigurados de antemão como os únicos lícitos ao poema, e há outro lado desta herança que, partindo de uma retomada internacional das vanguardas do início do século XX, parte para a discussão acerca da decomposição do verso. A questão musical entra neste momento muito mais como uma questão de composição do poema onde, a partir de sua aproximação com as artes visuais e das experiências do *paideuma*, o trio de *Noigandres* formaliza uma espécie de “ritmo visual” - ainda que não com este nome, mas com o nome de *verbivocovisual* - onde, a partir de uma visão multifacetada da palavra, esta será considerada em seus aspectos semântico, visual e sonoro e em suas articulações mínimas (fonemas) em oposição ao trabalho clássico do verso, que será progressivamente afirmado pela geração de 45.

Capítulo 2: a fase heróica

Os compositores de música de vanguarda (Webern, Stockhausen, Boulez, Nono, Cage...) constam no horizonte teórico da poesia concreta desde os primórdios, como possibilidade de diálogo para uma poesia que se propõe inventiva: isto se faz notar, sobretudo, nos manifestos, onde a referência aos nomes dos compositores e à apropriação analógica de seus processos formais para a poesia é constante. Neste momento, além do emprego por analogia de técnicas musicais no procedimento formal de composição dos poemas, as verbalizações - com partituras de Willys de Castro, Damiano Cozzella, Julio Medaglia - da poesia concreta são a maior aproximação dos poetas de *Noigandres* com a música.

Mesmo possuindo uma relação propriamente basilar com a música explícita em seus manifestos, uma das primeiras indagações surgidas em relação à poesia concreta é a respeito

da possibilidade de sua verbalização. É possível ler sobre isto em um artigo do regente Diogo Pacheco ainda de 1957, onde escreve: “Esta afirmativa [de impossibilidade de oralização do poema concreto] só poderá ser lógica se se referir a uma maneira tradicional de ‘dizer’ poemas. Mas é claro que se a poesia concreta revoluciona a forma [...] também a sua verbalização tende a ser modificada, para que todo o conteúdo verbal do poema seja inteligível. [...] Um poema concreto reclama uma leitura nova, capaz de tornar compreensível seu conteúdo visual”. Em busca desta “leitura nova” que correspondesse ao postulado da poesia como palavra *verbivocovisual* e que alcançasse, em verbalização, a mesma radicalidade já musical realizada pelos poetas de Noigandres pelo menos desde a série *poetamenos* (1953) - onde é possível ler sobre a forte referência de Webern na composição dos poemas já em seu prefácio - os poetas concretos se associam desde este mesmo ano aos músicos e compositores brasileiros. Décio Pignatari, em “Vanguarda em explosão sonora”, data de 1952/1953 os primeiros contatos com Koellreutter, Damiano Cozzella, Diogo Pacheco e as primeiras oralizações de alguns poemas desta série. As menções feitas a este período nos livros e entrevistas de Décio, Augusto e Haroldo constituirão nossa principal referência histórica.

Ainda desta primeira época, iremos utilizar, à guisa de exemplo, as partituras de oralização compostas por Willys de Castro. Mais conhecido como artista plástico, Willys também exercitou-se na tarefa da composição musical de vanguarda, tendo sido aluno de Koellreutter. Suas partituras para seis vozes apresentam saídas interessantes para a manutenção da isomorfia do poema quando transcrito no sistema sígnico da música. Na medida em que a fase heróica da poesia concreta está marcada pela noção de *ideograma*, onde o aspecto visual do poema “traduz-se” (melhor seria dizer “tensiona-se”, uma vez que a forma é significante e significado a um só tempo e, por isto, somente comunica a si mesma) em seu aspecto verbal (isto é evidente em *um movimento* e *ovo novelo*, p.ex.), as partituras de Willys tentam saída análoga, buscando, através da múltipla possibilidade de combinações das seis vozes, enfatizar enfatizar no som os aspectos principais dos poemas.

Capítulo 3: o período *Invenção*

Não se interrompe aí o diálogo da poesia concreta com a música, no entanto: em junho de 1963 a Revista *Invenção* traz o *manifesto música nova*, do grupo de música de vanguarda de mesmo nome. Além disso, textos de membros do grupo: Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira, Rogério e Régis Duprat. O grupo de músico declara no manifesto sua associação aos postulados da poesia concreta e tenta, a partir destes, a atualização do pensamento e prática musicais da época, reclamando para si como precursores os mesmos precursores da poesia concreta. Nos números seguintes da revista, o Música Nova comparecerá assiduamente, publicando na revista, além de textos, partituras dos poemas musicados. Datam desta época as composições emblemáticas de Gilberto Mendes *Motet em ré menor* (poema *beba coca cola*, de Décio Pignatari), *nascemorre* (com poema homônimo de Haroldo de Campos), *cidade* (com poema de Augusto de Campos); de Willy Correa de Oliveira *um movimento vivo* (com poema de mesmo nome de Décio Pignatari). Um pouco anterior, de 1960, há *Organismo*, composição serial de Rogério Duprat. Estas composições se configuram como o resultado mais efetivo de uma tradução intersemiótica entre poesia e música experimental no Brasil.

Além da revista *Invenção*, pelos motivos já mencionados na Revisão Bibliográfica, são escassos e esparsos os documentos que possibilitem a reconstrução sistemática de uma história deste período da música brasileira. No entanto, agregaremos a estes materiais escassos os depoimentos e entrevistas posteriores do participantes do movimento na tentativa, parcial que seja, de reconstituir o contexto. Importam aqui, como no capítulo seguinte, os jornais, especialmente a página *invenção*, que circulou aos domingos no Correio Paulistano, entre janeiro de 1960 e março de 1961 comentados na revisão bibliográfica acima).

Conclusão

Breves considerações finais sobre o legado das experiências da poesia concreta: como a Tropicália e a atuação posterior da música de vanguarda com poemas concretos (*com com sem som*).

Metodologia

Após um primeiro ano evidenciando, não só na pesquisa, mas mesmo em conversas com Augusto de Campos, a fragilidade e quase-impossibilidade de se construir uma história linear do grupo Música Nova, optamos - como pode ser percebido no esquema-geral - por uma outra perspectiva: a relação do grupo de poesia concreta com a música. Esta trilha, além de se configurar mais sólida em sentido historiográfico, nos permite, numa visão do todo, apreender as várias possibilidades de intercâmbio e tradução entre a poesia concreta e a música: umas mais radicais, outras menos, umas no sentido da recriação através da apropriação da estrutura do poema, outras através da desestruturação do poema pela música, umas se aproveitando de técnicas da poesia concreta para compor a letra da música, outras trazendo a estrutura musical para o poema.

Capítulo 1. pré-lúdio, pré-história: o noviciado pré-concreto e o acúmulo do debate estético na poesia brasileira

A geração de 45 e o Clube de Poesia

No número cinco da *Revista Brasileira de Poesia*, datado de setembro de 1949, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari aparecem publicados juntos, na seção “Poetas Inéditos de S. Paulo”. Se é verdade que, nesta data, os três já haviam publicado no número único da *Revista de Novíssimos* (janeiro-fevereiro de 1949), além de poemas esparsos em jornais¹, não sendo, assim, propriamente inéditos, é igualmente verdade que Haroldo e Décio teriam seus primeiros livros editados apenas em 1950 pelos Cadernos do Clube de Poesia, o primeiro com o *Auto do Possesso*, o segundo com *O Carrossel*. Mais verdade ainda seja talvez o fato de que o momento de breve passagem e posterior ruptura do futuro trio de *Noigandres* com o Clube da Poesia - e com a Geração de 45 - são parte fundamental da inserção destes nas discussões acerca do desenvolvimento da poesia e nos primeiros passos rumo ao que se configuraria posteriormente como a poesia concreta. Fundamental não tanto pela filiação formal e pela publicação pelo Clube de Poesia, mas também pela contextualização que faz Augusto de Campos, deixando clara essa identificação (ainda que de curta duração) com a Geração de 45:

é preciso ressaltar que, em termos da realidade nacional, o ambiente àquela altura era dominado pela chamada geração de 45. Ela, na verdade, tem uma contribuição interessante porque até certo ponto operacionalizou o giro da informação de matriz ou de origem francesa para a informação inglesa. Quer dizer, aqueles poetas, aqueles críticos dos quais logo íamos nos separar porque realmente nossa ideologia era diversa, de certa forma contribuíram para operar essa espécie de modificação. (VASCONCELLOS; FERREIRA, 1990: 319)

A *Revista Brasileira de Poesia* possivelmente foi, ao lado de *Orfeu*, o principal veículo de divulgação dos poetas novos e novíssimos, além das colunas de crítica literária em suplementos culturais. No primeiro número da revista, em um texto chamado *O Neo-Modernismo*, Péricles Eugênio da Silva Ramos assinala o surgimento de uma nova geração de poetas, a de 45, diferenciando-a dos modernistas de 22 e 30. Embasado pelos argumentos de Tristão de Ataíde e Sérgio Milliet a respeito do fim e da superação de determinados aspectos do Modernismo e por trechos de *O Empalhador de Passarinho*, obra

¹ Augusto havia publicado o poema *Fuga* no *Jornal de Notícias* e Décio *O Lobisomem* no *Estado de S. Paulo*, ambos em 1948.

póstuma de Mário de Andrade, Péricles Eugênio da Silva Ramos define assim o movimento, provisoriamente chamado de “neo-modernismo”:

... os caracteres de universalidade e de trabalho que se espelham nas obras dos poetas da nova corrente: o sentimento e o espírito universalizam as coisas, a necessidade de banir o caótico e o prosaico fã-os tentar construir com solidez, sem repetir, contudo, os ultrapassados modelos parnasianos, que nunca se preocuparam com pesquisar a substância poética ou a realidade psíquica [...] O neo-modernismo, nessas condições, não é nem pode mesmo ser uma negação do modernismo: ao contrário, é uma resultante, um produto fundamentado de sua evolução. (RAMOS, 1947: 4.)

Como fica evidente a partir do trecho supracitado, a Geração de 45 não se entende como um movimento de oposição frontal ao Modernismo, mas como um “neo-modernismo”. A respeito do *Panorama da Nova Poesia Brasileira*, Ledo Ivo afirma, em uma entrevista de dez de junho de 1951 para o *Diário Carioca*: “As relações entre esta nova poesia e as que a antecederam são evidentes, e também não poderiam deixar de existir, mesmo porque as inovações estéticas decorrem justamente de um patrimônio artístico recebido e transfundido” (IVO, 1951). Nem mesmo a tese apresentada por Domingos Carvalho da Silva no I Congresso Paulista de Poesia em 1948², ferozmente orientada contra o desenvolvimento da experiência modernista, é capaz de descartar completamente a importância do movimento de 22. Partindo do argumento de Tristão de Ataíde - o mesmo empregado por Péricles Eugênio da Silva Ramos, determinando a duração do Modernismo em uma ponta pela Semana de 22, na outra pelo falecimento de Mário de Andrade em 45 - a tese encerra com o já célebre parágrafo:

Estamos, em conclusão, diante de uma nova poesia, profundamente, radicalmente diversa da que prevaleceu até poucos anos atrás no ambiente literário nacional. Não se trata de uma questão opinativa, mas de um fato verificável objetivamente. O Modernismo foi ultrapassado. Cabe portanto aos poetas novos prosseguir o rumo que se anuncia, sem transigência com o passadismo e sem compromissos com a semana de Arte Moderna. (SILVA, 1948: 69)

Apesar de dar evidências de crença numa superação do Modernismo, Domingos Carvalho da Silva também assume que a possibilidade de “prosseguir o rumo que se anuncia” depende do modernismo:

² Uma controvérsia acerca do nome: conforme a *Revista Brasileira de Poesia*, esta tese teria sido apresentada no I Congresso Paulista de Poesia. De acordo, no entanto, com o volume *Grupo Noigandres*, de João Bandeira e Lenora de Barros, a tese teria sido apresentada em um I Congresso Brasileiro de Poesia. Ainda: numa entrevista de Domingos Carvalho da Silva para o suplemento Letras e Artes do jornal *A Manhã*, datada de 19-03-1950, ele menciona apenas de forma genérica um “Congresso de poetas”, que teria dado origem ao Clube de Poesia. O Clube, no entanto, foi fundado no I Congresso Paulista de Poesia, o mesmo em que Domingos Carvalho da Silva apresenta sua tese, o que nos leva a crer que as três citações (a *Revista*, o volume *Grupo Noigandres* e a entrevista) se referem ao mesmo evento.

Com a liberdade assegurada pelo movimento de 22 e com o essencialismo libertador que extravaza (sic) da melhor fase muriliana, é perfeitamente possível caminhar no verdadeiro rumo da poesia, que é o do primado da intuição poética. (idem: 68)

Que significará, assim, esta recusa, ainda que aberta, um tanto reticente do Modernismo?

Ainda em sua tese, ao reconhecer uma espécie de movimento dialético entre transformações sociais e transformações artísticas, Domingos Carvalho da Silva nota a necessidade da destruição operada pelo Modernismo, movimento “Nascido da irritação causada pela modorra e pelo artificialismo em que caíra a literatura nos primeiros anos do século” (idem: 67) e, dada a invasão dos bárbaros modernistas, nomeia Mário de Andrade “o grande Átila do *Prefácio Interessantíssimo*”. Uma vez configurada a destruição, porém, assinala:

Era necessário construir alguma coisa sôbre as ruínas [...] A geração de 22 avançou até o máximo em sua poesia de combate. Entretanto, sempre que tentou reconstruir alguma coisa, retrogradou, procurando seus modelos no mundo que resolvera sepultar. Os extremos alcançados no *Losango Cáqui* ou no *Pau Brasil* eram um beco sem saída.

E explicita o motivo:

Essa estranha situação em que se encontraram os modernistas é fácil de explicar se observarmos que a sua revolução estética foi puramente formal. Investiram contra o verso clássico e não contra a expressão clássica. Às receitas parnasianas e à afetação simbolista responderam com fórmulas de linguagem e com o extremismo da objetividade. [...] a revolução em poesia não era apenas uma questão de forma, de perseguição de adjetivos, de nacionalização de temas.

Clareiam-se aqui, portanto, os aspectos principais de crítica da Geração de 45 em relação ao Modernismo: a restrição do debate artístico e literário à forma e tema, a incapacidade de construção frente aos “becos sem saída”. A tese de Domingos Carvalho da Silva reafirma o que Péricles Eugênio da Silva Ramos havia escrito um ano antes, no já referido texto de abertura do primeiro número da *Revista*, secundando artigo de Sérgio Milliet: era preciso dar cabo da supremacia das correntes estéticas anteriores ao modernismo e, em um momento seguinte, era necessário dar cabo do impasse modernista³.

É importante notar como a discussão da forma permeia o debate da poesia brasileira na primeira metade do século XX: apesar da Geração de 45 mobilizar suas forças para invalidar reduzir o problema do Modernismo com os “passadistas” à forma, o seu maior problema, seja em relação ao modernismo - seja, futuramente, em relação à vanguarda dos anos 50 - será fundamentalmente um problema de forma. Duas passagens de Péricles Eugênio da Silva

³ O trecho do artigo de Milliet reproduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos é o seguinte: “Tivemos um período simbolista muito frágil e dêle nos ficaram apenas os cacoetes, as exterioridades. Era tempo de acabar com elas. Do Modernismo, que também teve seus truques fáceis (a piada, o trocadilho, a associação de idéias) ficaram outras fórmulas, toda uma farmacopéia irritante”.

Ramos são reveladoras neste sentido e nos conduzem rumo à discussão fundamental das bases da poesia concreta, textuais e contextuais: sobre a questão do ritmo após o Modernismo, escreve, primeiramente tomando por exemplo a trajetória poética de Mário de Andrade:

... o ritmo, corroído pelo desleixo, deveria ser mais cuidado: se haviam sido abandonados os metros tradicionais, não fôra para se cair no vazio, e sim para a aquisição de ritmos pessoais. Dêsse modo, o ‘reacionarismo estilístico’⁴ que Tristão de Ataíde observa nos novos decorre em boa parte do ensinamento de Mário. [...] A própria poesia de Mário de Andrade reflete um caminho semelhante: dos poemas arlequinais e sem equilíbrio da primeira fase, passa êle, no fim da sua vida, a uma poesia descarnada, sóbria e digna, que constitui, sob muitos aspectos, um protótipo do neo-modernismo. [...] O modernismo teve a eivá-lo defeitos que não podem subsistir depois da cruzada de Mário de Andrade: formalmente, revelou-se uma aventura sem disciplina e, quanto ao fundo, dele não soube alijar o prosaico e o excrescente. (RAMOS, 1947: 3)

Posteriormente, em artigo publicado no *Correio Paulistano*, o autor assume uma posição mais acentuada a respeito do

... conceito de ritmo. Se êste é a repetição sensível dos acentos (tônicos e secundários), a sucessão regular dos pés (binários ou ternários), ou há essa repetição, e nesse caso é lícito falar em ritmo, ou não há: e, nesta hipótese é inexistente o ritmo poético. (RAMOS, 1948.)

A diferença entre as duas posições é notável: se na primeira citação Péricles Eugênio da Silva Ramos admite a derrogação do metro em nome da “aquisição de ritmos pessoais”, isto é, admitindo de certa forma o verso livre, na segunda o poeta é taxativo: ou se faz versos com repetição de acentos e sucessão de pés, ou não há ritmo. De alguma forma, porém, a segunda citação colabora mais na compreensão do juízo feito a respeito da obra de Mário, afinal, é apenas considerando a premissa do ritmo como repetição de acentos e sucessão de ritmos que podemos considerar os poemas de *Paulicéia Desvairada* e *Losango Cáqui* “sem equilíbrio”. Se esta crítica é válida para a “primeira fase” de Mário, compreende-se por extensão e pelos mesmos motivos que ela também valha para *Pau Brasil*, o “beco sem saída” de Oswald de Andrade.

Esta breve menção de Oswald de Andrade é fundamental para encetarmos um aspecto da formação de base do trio de *Noigandres* à diferença dos demais poetas convivas seus neste período. Em uma pequena nota de onze de março de 1951 presente em *Letras e Artes*, suplemento do jornal *A Manhã*, Oswald consta como membro do Clube de Poesia (assim como os irmãos Campos e Décio Pignatari). Sendo membro constante e estando presente desde a fundação do Clube (no I Congresso Paulista de Poesia), por que Oswald raramente é

⁴ De Tristão de Ataíde: “Essa estilística reacionária se manifesta por uma volta à disciplina, à manifestações populares, aos ritmos clássicos, às rimas”. Trecho reproduzido por Péricles Eugênio da Silva Ramos.

mencionado nos textos da *Revista Brasileira de Poesia*? Se a geração de 45, ainda com o nome provisório de neo-modernismo, reivindica para si alguma herança do Modernismo, por que ignorar o nome de Oswald, ao passo em que exalta outros nomes do movimento de 22? A geração de 45 concede ao então recém-falecido Mário de Andrade uma estatura quase de mentor espiritual; menos cotados, mas igualmente bem vistos, são Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia: o primeiro figura como membro honorário e presidente do Clube em 1951, o último leva uma tese ao I Congresso Paulista de Poesia e é homenageado em 1950. No mesmo compasso, enquanto Mário é o “grande Átila”, Oswald é preterido, consta apenas como “beco sem saída”. Em entrevista de 86, Augusto de Campos afirma que

Oswald existia, era muito atuante. Ele estava perto dos 60 anos e comparecia às reuniões do Clube de Poesia, sempre debatendo e discutindo. Mas era visto com muitas reservas, com suspeita, vamos dizer assim, pela geração de 45. Afirmava-se que ele não sabia nada, que era um *clown*, um homem interessante mas que ignorava tudo. (VASCONCELLOS; FERREIRA, 1990: 324)

Na mesma entrevista, por sua vez, Haroldo é mais incisivo: “O caso do Oswald era paradoxal. Ele era atuante, todo mundo sabia quem era o Oswald, mas ele era visto pejorativamente como uma espécie de bagunçador de coreto, um homem menos sério; o sério era o Mário de Andrade” (idem: 325). Nada mais próximo de uma afiguração da realidade. De fato, na segunda metade dos anos 40 podem ser lidos diversos comentários em jornais escarnecendo da figura de Oswald de Andrade⁵, ao passo em que os principais veículos de discussão de poesia confirmavam a tendência já levantada no pós-22: Mário de Andrade era uma espécie de “poeta oficial”⁶.

Como foi anteriormente dito, o “último” Mário de Andrade, de *O Empalhador de Passarinho*, posterior ao florescimento da criação modernista, é o “protótipo” da geração de 45. Oswald alude de forma breve à passagem de gerações no modernismo, dizendo: “Mas a poesia persiste, cumpre a sua missão, dá a sua mensagem. De libertária com Mário de Andrade, passou a madura e renovada com Sérgio Milliet” (ANDRADE, 1971: 29). E é o próprio Mário que em *O Empalhador...* “autoriza” Milliet como expoente para a próxima geração: “Equilibradíssima. Eis, ao que parece, a melhor explicação de Sérgio Milliet, e que o torna

⁵ Uma coluna assinada Djalma Viana em *Letras e Artes* de 29-6-1947, p.ex., diz assim: “Um velhote, esse decadente sr. Oswald de Andrade, e que já passou da época de morrer, atrapalha tudo com sua mania de bancar o Piolim de feira”.

⁶ Compreendendo isto, Milliet escreve em seu balanço: “A linha nacionalista [do Modernismo] passa por Verde-Amarelo, Pau-Brasil e Antropofagia, seitas de uma mesma religião de que é papa e seu poeta mais representativo: Mário de Andrade” (MILLIET, 1952: 8)

uma figura rara em nosso meio artístico. [...] é certo que Sérgio Milliet se destaca entre nós pela segura noção de responsabilidade com que organizou a sua literatura”. Estes dois depoimentos, apesar de curtos, evidenciam de que modo acontece a apropriação do Modernismo pela Geração de 45: em seu projeto de renovação e reconstrução, haverá um primado da organização, não somente no sentido de uma organização individual - isto é, cuidado com a permanência e preservação da própria obra -, mas também com o sentido de um restabelecimento de cânones, metáforas e procedimentos. Em *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*, livro de Milliet dedicado a um balanço da atividade do Modernismo e seus desdobramentos (1922-1950), confirma-se nosso parecer:

À liquidação de 22 sucede um período construtivo. Ao jogo de palavras, ao malabarismo verbal e rítmico, de que usaram e abusaram os revolucionários, a fim de destruir, de uma vez, a expressão incolor dos poetas pós-parnasianos, sucede a revalorização das palavras, a revisão dos ritmos, a criação de novas imagens e de novas soluções poéticas. A reconstrução apela para materiais novos, como ocorreu na indústria, ao passar-se do vidro e do metal à matéria plástica. (MILLIET, 1952: 90)

É preciso que não se confunda “construtivo” na citação acima com as vertentes construtivas que já despontavam há algumas décadas em outros campos da arte. Sob a égide de Mário de Andrade, amparada por modernistas históricos mas não revolucionários como Milliet, Cassiano Ricardo e del Picchia e à pretexto de palavras-chave como “renovação”, “reconstrução” e “organização”, a geração de 45 é classicizante e preza mais pelo lirismo que pela invenção, é mais propriamente reformadora do que renovadora. Em artigo de setembro de 1951, Cyro Pimentel assim define:

...os poetas de 45 têm do mundo uma visão clássica, pois são certos aspectos pictóricos da natureza, a mitologia greco-latina, o emprego de assuntos objetivos e racionais o que mais os preocupam. Eles, porém, são mais clássicos quanto à forma: o rigorismo técnico, a impessoalidade, a simplicidade e clareza de expressões e imitação dos modelos métricos latinos também os preocupam. (PIMENTEL, 1951: 5)

É um parecer que, sob outra perspectiva, confirma o de Sérgio Buarque de Holanda, em maio do mesmo ano: “... o prestígio atual de Eliot e de alguns outros poetas de língua inglesa no Brasil é teoricamente explicável pelo prestígio do gosto “clássico” entre nossas novas gerações, contraposto ao “romantismo” dos homens de 22” (HOLANDA, 1996: 391.).

Confirmam ambas, ainda, o já citado Tristão de Ataíde⁷. Décio Pignatari e Haroldo de Campos resumiriam desta forma, quase quatro décadas depois:

Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia representavam a passagem da geração velha para a nova. Eles apoiavam mais a geração de 45 [...] houve um certo nível conservadorístico que ajudou no sentido de uma crítica mais informada, mas poeticamente muito conservadora. (VASCONCELLOS; FERREIRA, 1990: 324)

E:

... em 52, nós nos colocávamos exatamente em franca ruptura em relação à geração de 45, que tinha uma postura poética conservadora, neoparnasiana [...] com clima bem regulado, metáforas disciplinadas e uma espécie de bom-tom formal. (idem: 323-324)

Mas talvez Augusto seja quem objetiva melhor não só a situação do momento, mas também o índice de ruptura: “Nós tomamos o partido da invenção, e a geração de 45 encampou a idéia de fazer versos” (idem: 324).

A situação do debate literário havia mudado muito de 22 até então. Não tanto para Menotti del Picchia: este - caracterizado por Milliet como “neoparnasiano na forma e romântico no espírito” (MILLIET, 1952: 24) - em seu pronunciamento da Semana de 22, diz querer “libertar a poesia do presídio canoro das formas acadêmicas” (PICCHIA in TELES, 1983: 289-291), mas no mesmo discurso, afirma o Modernismo como um “movimento de fixação basilar de uma nova estética, no qual seremos, futuramente, os neoclássicos” (idem); no manifesto do grupo verdamarelo, que assina com Cassiano Ricardo e Plínio Salgado em 1929, embora reafirme o combate à “velha retórica verbal”, também escreve: “Aceitamos todas as instituições conservadoras, pois é dentro delas mesmo que faremos a inevitável renovação do Brasil”. A idéia de começar a mudança “por dentro das estruturas” nunca foi novidade: a pragmática leninista prevê este tipo de operação política. Surpreendente é que esta sugestão viesse de um grupo pretensamente de vanguarda alinhado às forças políticas conservadoras do fascismo. Por fim, em mensagem lida no I Congresso Paulista de Poesia, apesar de identificar 22 e 45 como partícipes de um mesmo “fecundo furor anticlássico”, a imagem que aparece em seu texto para estas duas faces da mesma transformação é a de Jano. Difícil ser mais classicizante...

⁷ cf. nota 4.

O legado modernista

Para entendermos a emancipação do trio de *Noigandres* deste contexto é necessário compreender a estética de Mário de Andrade. O autor de *O empalhador de Passarinho* é citado por praticamente todas as figuras da cena literária nacional do pós-guerra. Quando não diretamente, a presença de Mário pode ser percebida no modo de conceber o trabalho crítico ou mesmo no desenvolvimento de certas ideias. A ênfase na recepção de Mário, no entanto, pela geração de 45, é de caráter técnico: as observações e citações em seus textos sempre dizem respeito a uma relação consciente entre técnica e forma, cujo resultado seria a beleza. Isto fica evidente no texto de Carlos Burlamaqui Kopke, que assume como pressuposto de sua argumentação a ideia de que “Parece que foi, verdadeiramente, a vontade de uma técnica o núcleo das críticas andradinas”. Em *O Empalhador de Passarinho*, é verdade, várias passagens corroboram esta ideia. Por exemplo: ao realizar a análise da poesia de Oneyda Alvarenga, seu comentário é: “Este seu livro será talvez o mais característico documento da poesia artista em nossa poética recente. Nada é deixado ao acaso da primeira inspiração” (SÁ, 2013: 160)⁸. E ressalta aspectos como a “concisão voluntária, a cor dos sons, o equilíbrio dos ritmos, a volúpia das cadências, a expressão adequada à ideia...” (idem), para passar a uma investigação verso a verso. O trecho em questão é:

És como um sossêgo de fim de tarde,
É por isso que junto de ti eu sou tão boa.
Tenho a leveza de um sino que cantasse no ar.

És como um sossêgo de fim de tarde
E eu me acolho na paz que vem de ti.

Cabe destacar do comentário de Mário de Andrade:

... tal segurança rítmica de versificação livre. Poder-se-á mesmo ainda chamar de verso-livre a esta vontade técnica? Se observem a lentidão sossegada do primeiro verso, lentidão sublinhada pela obrigatoriedade de acentuar monotonamente de duas em duas sílabas a segunda metade do verso. Em seguida, uma frase prosaica, de simples verificação, é dada sem ritmo propriamente, como prosa, evitando as repetições de números acentuados de sílabas. O terceiro verso dança como a ideia que traduz, mais rápido, mais leve, mais líquido pela corridinha [x | - - ' | - - ' | x | - - ' | - - '] a que obriga, em busca do apoio intelectual e rítmico na palavras “sino”. Volta em seguida a lentidão sossegada do primeiro verso, que o verso final acentua, perfeito decassílabo, insistindo nos apoios binários do anterior. (SÁ, 2013: 160-161)

⁸ Apesar da reedição do livro *O Empalhador de Passarinho* ser recente e de fácil acesso, optamos pela consulta da dissertação de Marina Damasceno de Sá, que empreendeu em seu mestrado a realização de uma edição crítica do livro de Mário de Andrade.

Mário parece não observar, mas o verso “É por isso que junto de ti eu sou tão boa.”, do qual diz ser dado “sem ritmo propriamente, como prosa”, pode ter os seguintes ritmos:

É-por-i |sso-que-jun | to-de-ti | eu | sou-tão-bo |
- - ' | - - ' | - - ' | X | - - ' |

ou

É-por-i |sso-que-jun | to-de-ti | eu-sou | tão-bo |
- - ' | - - ' | - - ' | - ' | - ' |

Estas duas formas de leitura estariam completamente inseridas na rítmica do trecho analisado por Mário, uma vez que seus pés (binário e ternário ascendentes, respectivamente iambo e báquio) são os componentes fundamentais de todo o trecho destacado pelo poeta de *Paulicéia Desvairada*.

Reafirmando com a observação acima o método de crítica marioandrado, é possível reconhecer este procedimento analítico como base da afirmação supracitada de Péricles Eugênio da Silva Ramos, que condiciona o ritmo poético à “repetição sensível dos acentos (tônicos e secundários)” e à “sucessão regular dos pés (binários ou ternários)”. Se na obra de arte há, para Mário de Andrade, uma dose de “lirismo” - a elaboração de imagens e idéias no subconsciente -, conforme consta em seu ensaio sobre Murilo Mendes, “...poesia não é essencial apenas pelo assunto. Porque poesia não é apenas lirismo. Porque a poesia não pode ficar nisso” (SÁ, 2013: 169). A organização do lirismo através da composição de uma estrutura de repetições e alternâncias entre binários e ternários é o que possibilita a construção da poesia e o surgimento da beleza. Este processo de organização é consciente, afinal, se trata de técnica e exige a vontade do poeta: não à toa, Mário comenta positivamente o esforço de pesquisa dos poetas contemporâneos em *O Empalhador de Passarinho*. Daí Péricles Eugênio da Silva Ramos argumentar em seu ensaio, com a seguinte frase de Mário: “não há obra de arte sem forma, e a beleza é um problema de técnica e de forma” (RAMOS, 1947: 2; SÁ, 2013: 210).

Compreende-se, assim também, acerca da discussão sobre ritmo e forma, a afirmação de Mário de Andrade a respeito de *Carrussel Fantasma*, de Fernando Mendes de Almeida: “é o movimento lírico, o “lirismo” (no sentido técnico da palavra) em sua virgindade inicial que o

poeta nos oferece, apenas (sic) agenciado, em geral, por meio de certos processos primários de versificar em nossa língua, a redondilha, a quadra, o dístico” (SÁ, 2013: 158). Mário considera positivo o trabalho em verso com repetições rítmicas, mas às fórmulas rítmicas dadas de antemão - redondilha, quadra, dístico - chama “processos primários”. Esta formulação também comparece como formante teórico da geração de 45 e nos ajuda a esclarecer outro ponto duvidoso desta, seu caráter classicizante, mas que, ao mesmo tempo, nega estar empenhando-se em uma volta ao passado (“sem transigência com o passadismo”, diz Domingos Carvalho da Silva). Sua negação não é do verso ou da medida poética, mas das fórmulas (ou, ao menos, é o que alegam em seus textos...).

No entanto, ao exaltar o Mário de Andrade de *Lira Paulistana*, os membros da geração de 45 e seus apoiadores acabam, consciente ou inconscientemente, por negar uma linha de continuidade nas reflexões de Mário acerca da poesia. O poeta “dos poemas arlequinais e sem equilíbrio da primeira fase”, como caracterizado por Péricles Eugênio da Silva Ramos, é o mesmo que em *A Escrava que não é Isaura* afirma:

O que interessa sob o ponto de vista formal na constituição das artes do tempo é o ritmo. Ritmo não significa volta periódica dos mesmos valores de tempo [...] Ritmo é toda combinação de valores de tempo e mais os acentos [...] O verso continua a existir. Mas corresponde aos dinamismos interiores brotados sem preestabelecimento de métrica qualquer [...] Verso Livre e Rima Livre não significam abandono total de metro e rima já existentes. (ANDRADE, 2010: 39-44)

Surpreende, ao procedermos à leitura deste trecho tendo em função o que já foi por nós colocado anteriormente, a coerência entre as reflexões de Mário no calor do Modernismo e sua publicação póstuma (*O Empalhador...* é de 1946, um ano após seu falecimento). Embora não em correspondência exata, já estão aqui presentes os elementos de suas reflexões sobre ritmo ressaltadas pela geração de 45: o condicionamento do ritmo aos valores de tempo - é possível que Mário estivesse, dada a sua formação musical, pensando aqui em uma analogia entre o valor de duração das notas para garantir a harmonia de uma frase musical e a repetição de sons, entre os compassos que encerram as notas e a composição do verso em binários e ternários, ascendentes e descendentes - e aos acentos, o não-abandono “total de metro e rima” mesmo por parte do verso livre. Igualmente, Carlos Burlamarqui Korpke, em *Valorização do Estético em Mário de Andrade*, ao pressupor uma “vontade de técnica” como ponto principal dos estudos de Mário, também não levou em conta o ensaio de 1925, onde se lê que

A inspiração é que é subconsciente, não a criação. Em toda criação dá-se um esforço de vontade. Não pode haver esforço de vontade sem atenção [...] a atenção continua a existir e mais ou menos uniformiza as impulsões líricas [...] A reprodução exata do subconsciente quando muito daria, abstração feita de todas as imperfeições do maquinismo intelectual, uma totalidade de lirismo. Mas *lirismo* não é poesia. (idem: 57-58)

A Escrava que não é Isaura vem, assim, num impulso em favor da permanência do verso e seu trabalho consciente, tão evidente quanto *O Empalhador de Passarinho*.

Nada disto fosse suficiente, e os porta-vozes de 45, que reivindicavam para sua geração a reconstrução da poesia, teriam deixado ainda passar em branco a seguinte passagem de *A Escrava*: “Vivem a dizer que tudo queremos destruir... É mentira. Esse período revolucionário já passou”. Ou, como está escrito no “beco sem saída” do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*:

... as elites começaram desmanchando. Duas fases: 1ª) a deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Mallarmé, Rodin e Debussy até agora; 2ª) o lirismo, a apresentação no templo, os materiais, a inocência construtiva. (ANDRADE, 2011: 62)

Embora, porém, estas duas declarações assinalem o fim de uma fase destrutiva e do desponte de uma fase construtiva no Modernismo, algo coloca Oswald e Mário, se não em direções contrárias, ao menos como indicadores de balanços diferentes do movimento: enquanto Oswald reconhece a fase destrutiva, como quem vê positividade na “contribuição milionária de todos os erros” (idem: 61), Mário, por sua vez, parece encaminhar uma resolução atenuante: “A gramática existe. A gramática é científica, suas conclusões são verdadeiras, psicológicas. A própria sintaxe não pode ser destruída senão em parte. Existirão eternamente sujeito e predicado” (ANDRADE, 2010: 48). E arremata: “É PRECISO EVITAR MALLARMÉ!” (idem: 55).

Não se trata de validar ou invalidar a estética de Mário de Andrade, mas apenas de responder a pergunta do início do texto: que significará esta recusa, explícita, mas reticente, do Modernismo? Ou mesmo de reformulá-la: a que Modernismo filia-se a geração de 45?, acreditando que esta resposta esclareça não somente o rompimento de Décio, Haroldo e Augusto, bem como suas semelhanças com o contexto em que este aparecem na discussão poética.

Mário de Andrade, como se verá a partir daqui, também não é simplesmente um prefigurador da conciliação com o “passadismo” ou o ícone do retrocesso na pesquisa em poesia. Se a geração de 45 traz Mário em seu arcabouço para justificar o verso como limite de sua pesquisa, e se o próprio Mário afirma o verso e certas características internas a ele como limites da pesquisa em poesia, Décio Pignatari, em *poesia concreta: organização*, chama a atenção para o que o autor de *Macunaíma* chama de “verso harmônico” em seu *Prefácio Interessantíssimo*:

palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para a nossa sensação, formando não mais melodias, mas harmonias. Explico melhor: Harmonia: combinação de sons simultâneos. [...] Não formam enumeração. Cada uma [palavra] é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico. [...] a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM (ANDRADE, 1987: 68-69)

Ao que se segue o comentário de Décio Pignatari:

Mário de Andrade parece não se ter apercebido de que o seu verso harmônico, levado à sistematização, acabaria por destruir o verso como unidade rítmico-formal do poema, pelo contínuo fraccionamento espacial [...]: este passaria a interferir na estrutura, conduzindo ao poema espacial, visual (CAMPOS, 2006: 127).

Embora o texto de Décio seja tardio em relação ao período que abordamos aqui, ele chama a atenção para algo que passa despercebido para a geração de 45, mas não para nós: Mário, seja em sua atividade poética, seja em sua atividade teórica, nem sempre é coerente consigo mesmo, mas é capaz de se contradizer, por vezes no mesmo ensaio. Ao mesmo tempo em que afirma o Modernismo e luta pelo fim das formas estabelecidas de antemão, Mário é capaz de compor sonetos alexandrinos; ao mesmo tempo em que assegura a permanência do verso, não nota que lança a semente do fim do verso. E, como seus outros temas de reflexão, essas contradições também não resultam restritas ao período do Modernismo. Se em *A Escrava que não é Isaura* Mário é taxativo - “A gramática existe. [...] existirão eternamente sujeito e predicado” - em *O Empalhador de Passarinho*, no ensaio sobre Cecília Meirelles, chega a uma conclusão surpreendente:

... nos reintegra no sentido mais interior e essencial da poesia - uma arte que, se joga necessariamente com palavras que são o seu material, por outro lado, prescinde daquilo para o que a palavra foi criada: o raciocínio lógico, a concatenação de idéias, a formação de juízos e consequentemente conclusão. Que tudo isto é o domínio da prosa (SÁ, 2013: 180).

Nesta passagem, Mário se contradiz e, por assim dizer, trai involuntariamente às gerações seguintes de modernistas e neo-modernistas, autorizando à poesia não somente um trabalho não-consciente, mas fazendo disto seu “sentido mais interior e essencial”. Estas passagens, realinhadas e vistas por um novo viés - somadas à passagens como “Nossa poesia é resumo, essência, substrato” (ANDRADE, 2010: 65) - aproximam novamente Mário do Oswald que afirma: “pela *síntese*; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento *técnico*; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*” (ANDRADE, 2011: 63). Aproximando-se de Oswald de Andrade, torna-se fácil compreender e responder uma de nossas perguntas: o Modernismo do qual a geração de 45 se aproxima é o Modernismo de Mário transfigurado - e, por assim dizer, diluído - através de Sérgio Milliet e Menotti del Picchia. Milliet, em seu *Panorama*, afirma, a respeito da relação entre os “novos” (geração de 45) e 22:

A piada foi entretanto inteiramente abolida. E se não voltou por completo à métrica, já se tenta uma constante rítmica que se aproxima aos poucos das medidas clássicas. [...] O êxito dos excessos de 22 justifica-se pelo cansaço em que andávamos todos da medida parnasiana, prudente e vazia. A reação atual explica-se pelo cansaço inverso. Estamos fartos de trocadilhos, de paradoxos, de imagens milionárias, de surpresas de toda sorte. E, sobretudo, estamos fartos dos embustes que essa anarquia erigida em lei tem permitido. Daí a volta à forma, à disciplina, ao cuidado estilístico. Nada mais natural e mais benéfico (MILLIET, 1952: 133).

Três anos antes de Milliet, em sua tese aqui já comentada, Domingos Carvalho da Silva segue pelo mesmo caminho: “As flores do humorismo feneceram na poesia”. Cabe aqui, porém, transcrever as palavras de Mário - possivelmente, não sem humor - endereçadas a Milliet em *O Empalhador...*:

compreendo que Sérgio Milliet se desagrade tanto do sarcasmo, do escárneo e da caçoada [...] Mas que o escritor afirme que o escárneo e o sarcasmo sejam expressões de almas pobres e de ‘espíritos inferiores que precisam transformar o seu sinal menos em algo de positivo’, isso me parece quase um sarcasmo. E, certamente, uma estreiteza enorme de visão psicológica. O sarcasmo, o escárneo mais cruel, a caçoada, a própria vaia são, às mais das vezes, legítimas expressões de amor. E sempre expressões de paixão. São paixões. E onde Sérgio Milliet terá visto que as paixões sejam características das almas pobres e de espíritos inferiores! [...] Mas acredite Sérgio Milliet, ninguém arrebeta em sarcasmo sinão depois de muito amar. Não se trata de uma pequenez, se trata exatamente de uma grandeza enceguedida (SÁ, 2013: 99-100).

Mário, de alguma forma, enxergou em Sérgio Milliet o que viria a transbordar e fazer-se patente na corrente seguinte de poetas: a “organização” se tornaria o que Sérgio Buarque caracterizou como um “organizar-se meticulosamente para a glória” (HOLANDA, 1996:

393). O caráter conservador e a distância que tomam de Oswald e do Mário efetivamente modernista, jamais permitiriam a entrada nas formulações teóricas da *Revista de Poesia Brasileira* de uma abordagem da poesia tão livre como requer a seguinte frase do *Manifesto da Poesia Pau Brasil*: “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. *Ver com olhos livres*” (ANDRADE, 2011: 65).

Sob o mesmo espírito da recusa de fórmulas, escreveria Décio, ainda em 1950: “... o poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama...” (CAMPOS, 2006: 24). Delineia-se assim, o rompimento com a geração de 45: sob uma base comum - a propensão para a pesquisa e para uma escrita (linguística e metalinguística) rebuscada e de alto nível informacional, a preocupação com os debates históricos da poesia brasileira do século XX (técnica e forma) e sua relação com o cenário internacional, sobretudo a literatura de língua inglesa - estes últimos tentarão progressivamente o restabelecimento da forma tradicional e da técnica como critérios da beleza, enquanto os primeiros partirão para o caminho da invenção. Em texto de 1957, Haroldo de Campos, sem mencionar diretamente esta que foi por ele mesmo chamada posteriormente de pré-história da poesia concreta, faz seu balanço crítico da época:

Dominar uma dicção ainda não é compreender o processo artístico. O artista brasileiro, depois do primeiro livro, costuma especializar-se em nuances da própria dicção (nos melhores casos). Não é hábito da literatura brasileira a obra em progresso, mas a obra em reflexo. Exemplos isolados - Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto - são raridades que nadam contra a maré: o lirismo anônimo e anódino; o jargão desinfetado da poesia bom-tom, sujeito a “clima” [...] onde não se admite nem sequer a metáfora dissonante [...] A poesia concreta olha de frente para as formas poéticas e procura divisar o valor qualitativo de sua evolução. Assume as responsabilidades da tradição viva e não tenta escamoteá-la sob a alegação de que os verdadeiros inventores na poesia contemporânea sejam casos extravagantes e levem a becos sem saída (idem: 80).

É possível notar, pelos elementos em questão, que Haroldo não faz somente uma afirmação da poesia concreta, mas também dá uma resposta tardia à geração de 45: o desprezo a Oswald, as metáforas, o lirismo são todos temas de debate da segunda metade dos anos 40 e da primeira metade dos 50, onde pautam o debate literário Péricles Eugênio da Silva Ramos, Ledo Ivo, Domingos Carvalho da Silva, entre outros, além dos modernistas históricos conservadores. Dois detalhes: ao se referir à expressão empregada por Carvalho da Silva, “becos sem saída”, Haroldo, ainda que de través, alude a Mário de Andrade como membro entre os “verdadeiros

inventores da poesia contemporânea”, uma vez que a expressão na tese de 1948 referia-se a este, além de Oswald, explicitamente mencionado por Haroldo; além disto, ao ler a passagem “sujeito a ‘clima’”, impossível não pensar que, além do “clima” do poema, Haroldo de Campos estivesse se referindo à revista *Clima*, que tem por patrono Sérgio Milliet, onde escreveu Antonio Cândido e cuja equipe Oswald batizou de *chato-boys*...

A primeira recepção crítica

Para fins de uma apresentação do debate crítico e estético da época não é tão relevante saber o quanto Décio, Haroldo e Augusto se inserem efetivamente na geração de 45. Dada, inclusive, a escassez de informações a respeito, esta busca talvez não nos levasse muito longe. A aproximação realizada neste capítulo visa muito mais a encontrar um ponto de partida comum entre novos e novíssimos e, entre novíssimos e o trio de *Noigandres*, ponto este que, num passo posterior, recupera o debate do papel da vanguarda na poesia moderna. A reivindicação, da parte de vertentes tão distintas da poesia do pós-guerra, da herança estética do Modernismo é o que torna necessária esta aproximação, mais no sentido do lançamento de uma hipótese do que propriamente de uma definição última de um determinado período da história da poesia brasileira.

Sobre esta dificuldade de categorização, é Sérgio Buarque quem aponta para o problema de encaixar os poetas desta época simplesmente nos grupos de “45” ou “novíssimos”, como sendo pólos opostos e divergentes. Para Sérgio Buarque, talvez não fosse mesmo adequada a atribuição de uma nomenclatura que abrangesse poetas tão distintos:

... as expressões de inconformismo não são, em realidade, um distintivo dos novíssimos, que reagissem contra os ‘poetas de 45’ assim como estes teriam reagido contra os ‘poetas de 22’. Mesmo na geração que precedeu imediatamente à destes novíssimos, e para ficar apenas no numeroso agrupamento paulista, seria lícito congregar na mesma companhia neoclássica e neo-rococó de tantos pós-modernistas, tentativas, por exemplo, como a do sr. Geraldo Vidigal, de revalorização dos motivos e do timbre românticos? Ou outras, bem diversas - como a do sr. Tavares de Miranda -, de solução dos problemas do simbolismo verbal através do recurso extremo à decomposição vocabular e à transformação fonética? Ou ainda a dos que obstinadamente se apegam ao ideal ‘participante’, por isso se acomodam mal a todos os esforços que redundam em uma depreciação do ‘fundo’ em benefício da ‘forma’? (HOLANDA, 1996: 397)

No entanto, é necessário que se note a diferença entre os grupos, ainda que não haja homogeneidade entre a obra de seus componentes. Augusto diz, acerca dos novíssimos, serem uma corrente “que não era bem 45, era alguma coisa que ainda não se sabia o que era. “Não

sei por onde vou | Não sei para onde vou | Sei que não vou por aí”⁹, a idéia era essa” (VASCONCELLOS; FERREIRA, 1990: 323). Havia, assim, uma cisão reconhecida, apesar de uma base teórica comum. Cyro Pimentel, no já referido artigo de *Letras e Artes*, além de reconhecer a existência da geração de 45, reconhece ainda uma “geração de 48” onde situa Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, entre outros, como “exemplos decisivos de uma geração” (PIMENTEL, 1951: 5). Se a geração de 45 era reconhecida por seu apelo classicizante, a geração de 48 - os novíssimos - é descrita da seguinte forma:

O que mais caracteriza os poetas de 48 é a existência de um canto de desespero, de desajustamento do poeta em relação ao mundo, e se não é a morte física que a atinge, é a morte-saudade, ou encontro da morte em todas as paisagens, em todos os ângulos da vida, e desejo de eternidade. [o poeta] volta os seus olhos para dentro de si mesmo [...] São excessivamente românticos e subjetivos, cantores de suas dores e sonhos, trazendo toda a beleza oculta em sua alma à tona da vida exterior e com intensa preocupação místico-religiosa (idem)

As características da temáticas da “geração de 48” identificada por Cyro Pimentel em certo sentido sintetizam e ajudam a reconhecer aspectos que se repetem na recepção crítica dos trabalhos de Décio, Augusto e Haroldo e que, num primeiro salto qualitativo da poesia destes, estarão assimilados sob outras formas na poesia concreta.

Sérgio Milliet, em sua crítica a respeito do livro de Augusto de Campos, nota que o

poeta segue um caminho paralelo ao dos surrealistas franceses [...] Isso quanto à forma, pois no que concerne ao conteúdo, mais do que surrealista é o poeta um existencialista e um místico [...] Existencialista pois, porque a angústia é seu tema predileto e místico porque no devaneio lírico essa angústia se resolve afinal. (MILLIET, 1981: 110-111)

Por sua ênfase na escrita como fluxo de consciência e como catalisador e revelador de um aspecto psicológico inconsciente do autor, bem como pelo enfoque não tanto no desenvolvimento formal - muitos surrealistas não romperam com o verso metrificado -, mas no conteúdo do poema e na figura do artista, tornando-se, assim, uma espécie de vanguarda comportamental, o surrealismo foi um movimento de vanguarda que primou pela subjetividade. Esta subjetividade é enfatizada novamente por Cyro Pimentel em sua resenha ao livro de Augusto, onde afirma serem “poemas pleno de autenticidade interior” (PIMENTEL, 1951: 5). Ainda neste texto, ao endossar sua tese a respeito da existência de uma “geração de 48”, a define como possuidora de uma “consciência de desespêro, de

⁹ *Cântico Negro*, José Régio.

frustração ante a vida ôca e sem consequência espiritual” (idem) e estende a percepção deste traço de subjetividade a Décio Pignatari.

Se Pimentel nota esta disposição de conteúdo, por outro lado deixa passar o trato formal dos poetas, traço fundamental no rumo de uma poesia experimental como seria a de *Noigandres I* e, posteriormente, na poesia concreta. Na mesma direção da já conhecida recensão de Milliet que, entre as qualidades do livro de Augusto cita o emprego de aliterações, assonâncias e de grande invenção sintática, a crítica de Reinaldo Bairão, além de elogiosa, atenta para o “emprego certo de repetições sutis, que muito bem se enquadram à utilização de uma rítmica politonal stranvinskiniana”, para o “jogo de antíteses” e para o “campo experimental” como pontos fortes da poesia de Augusto. Chama também a atenção para Haroldo de Campos como “esteta consciente, conhecedor do verso e da técnica do verso”. Igualmente, Sérgio Buarque também elenca a argúcia técnica como fator primordial da poesia de Haroldo. Em sua crítica a *Auto do possesso*, escreve:

... o jogo de vocábulos, a procissão de motivos e imagens, o ritmo, são dominados em todas as minúcias por uma inteligência sempre alerta, que sabe dirigir seus instrumentos e que se apóia deliberadamente numa tradição. (HOLANDA: 1996, 396)

A uma primeira vista, pode parecer que Sérgio Buarque percebe em Haroldo o que se configura como traço dos poetas do pós-guerra. No entanto, finaliza seu texto da seguinte forma:

Tudo isto pode corresponder um pouco ao ideal teórico professado por alguns pós-modernistas. Na prática, entretanto, encontramos aqui uma densidade, um poder de ordenação e concentração, que não poderiam estar mais distantes do formulário neo-rococó em que tenazmente se comprazem tantos daqueles poetas. (idem.)

Seu comentário sobre a poesia de Décio Pignatari deixa esta diferença bem clara. Após considerar os livros de Décio e Haroldo as publicações “mais significativas e reveladoras” (idem, 394) dos *Cadernos do Clube de Poesia*, Sérgio Buarque escreve uma resenha sobre *O Carrossel* baseada no que ele chama de uma “poesia da mobilidade” (idem, 397), onde demonstra, a partir de poemas do livro, o gosto pela inventividade rítmica de Décio que, por vezes - como no poema-título -, somado ao artifício da aliteração, já aparece como uma tentativa de isomorfia, uma das características basilares da poesia concreta, evidente em poemas como *um movimento*, do próprio Décio. Sérgio Buarque nota ainda que “a preferência pelas formas amétricas - embora não necessariamente arrítmicas” (idem, 401) está em

oposição à noção de ritmo cunhada pela geração de 45 (que, conforme vimos anteriormente, só considerava como dotados de ritmo os versos com padrão regular, os quais Sérgio Buarque opta por chamar na resenha de “compasso mecânico”). Esta marca, do apuro técnico e da experimentação formal, é notada por diversos críticos nos três poeta e será dominante no desenvolvimento da poesia concreta. Milliet, numa resenha sobre *Noigandres 1*, sintetiza da seguinte forma:

Se não formam [Augusto, Décio e Haroldo] propriamente uma escola, revelam pontos de contato muito íntimo, embora suas personalidades divirjam na essência da mensagem. Unem-se por uma concepção semelhante da forma poética necessária, pelo pendor surrealista, pelo humor negro, pela fantasia vocabular, pelo malabarismo rítmico. Poesia difícil...(MILLIET, 1981, 299)

É assim, portanto, em diferença com as orientações teóricas da geração de 45, que aparecem os primeiros livros de Décio Pignatari e dos irmãos Campos: *O Carrossel*, de Décio, e *Auto do Possesso*, de Haroldo são publicados pelos Cadernos do Clube de Poesia em 1950. Um pouco depois (1951), seria a vez de *O Rei Menos o Reino*, de Augusto de Campos, numa edição de autor. Não é possível saber qual o momento exato de ruptura com 45. Segundo o volume *Grupo Noigandres*, organizado por João Bandeira e Lenora de Barros, o rompimento teria acontecido devido a uma homenagem a Menotti del Picchia promovida pelo Clube de Poesia (BANDEIRA; BARROS, 2002, 10.). Há, é claro, outros motivos: ao passo que, acerca do problema da forma, Ledo Ivo entende que “... não se pode exigir de um poeta senão a sua própria forma, a sua maneira de existir, transformado em linguagem” (IVO, 1951), Décio Pignatari, ainda em 1950, afirma em depoimento que “Um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dessemelhança do autor” (CAMPOS et al., 2006: 19); há, ainda, a forma de interpretar esta recepção da literatura de língua inglesa, sobretudo T. S. Eliot¹⁰. Examinar a fundo estes fatos não é primordial para nós. Será mais interessante para nossos fins notar que, já em seus primeiros poemas, os três poetas de *Noigandres* percorrem um caminho que privilegia os experimentos com a musicalidade do verso e estão a par do debate estético de sua época acerca do ritmo na poesia.

¹⁰ Em seu artigo *A difícil alvorada*, Sérgio Buarque de Holanda discorre sobre a apropriação equivocada de Eliot pela geração de 45.

Os limites da poesia

O ambiente cultural da São Paulo dos anos 50 será determinante para acentuar esta diferença e privilegiar o diálogo dos irmãos Campos e Décio com outras artes, sobretudo as artes plásticas: o Museu de Arte Moderna e o Museu de Arte de São Paulo (e com o Masp, o Instituto de Arte Contemporânea) aparecem nos fins da década de 40, o MAM promove em 1951 a 1ª Bienal de São Paulo, que premiou a escultura *Unidade Tripartida* de Max Bill e o cartaz de Antônio Maluf. Ainda em 1951, conforme pode lido em *Grupo Noigandres*, Décio Pignatari tem contato pela primeira vez com os trabalhos de Waldemar Cordeiro e Luiz Sacilotto. Ainda que só fossem efetivar parcerias na década de 60, os poetas concretos aproximam-se ainda no início dos anos 50 dos artistas do grupo Ruptura e, de uma forma mais ampla, do abstracionismo geométrico e da vertente construtiva em geral. Embora isto não fique evidente, porém, em *Noigandres 1*, realizada ainda com poemas de 1952 e anteriores, *Noigandres 2* já se encontra voltada para um caminho decididamente experimental, que não deixa margem para dúvidas acerca do diálogo entre a poesia concreta e as demais artes.

É preciso atentar ainda para o fato de que Cordeiro publica seu texto *Ainda o abstracionismo* na *Revista de Novíssimos* de 1949, mesma revista em que saem publicados poemas de Décio e dos irmãos Campos. O texto de Cordeiro possui pontos em comum com o manifesto Ruptura, que seria lançado três anos depois: já se fazem presentes 1) a crítica à representação figurativa tridimensional na pintura, que Cordeiro acusa de abstrair o trabalho técnico e a reflexão racional como componentes da realização artística (“para a pintura figurativa tridimensional o valor da forma é um mistério, enquanto que para nós, abstracionistas, é um problema [...] existe sempre na arte figurativa tridimensional uma participação adstrita à razão” (BANDEIRA, 2002: 17); 2) a valoração das formas simples, que só acontecerá uma vez que linha e cor sejam dispostas no espaço definido do quadro, relacionando-se de forma racional e objetiva, sem transformá-las em meio para expressão e representação de um referente no mundo (“Defendemos a linguagem real da pintura que se exprime com linhas e cores que são linhas e cores e não desejam ser nem peras nem homens. É preciso compreender a tela como um plano só, com um espaço definido, onde a composição é uma prova de dependência, e onde só não é valor o que não corresponde à relação com outros elementos, porque o valor é

um só...” (idem)); 3) como pressuposto desta valoração, o requisito de que a reflexão crítica seja realizada com base nas premissas objetivas da obra. Por objetivo aqui entende-se a não-compreensão das linhas e cores como veículos de representação, mas como realização de um projeto teórico previamente concebido pelo artista (“Somente objetivando, despersonalizando-se uma forma pode-se fazer dela matéria de reflexão, determinando a inteligibilidade da obra” (idem). O manifesto Ruptura é ainda mais explícito: “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio” (BANDEIRA, 2002: 17)). É possível notar, no texto de Cordeiro, um predomínio do caráter racional de elaboração da obra de arte, não somente por seus postulados, mas igualmente pela forma como se refere às obras figurativas, entendidas por ele como colocadas numa “zona de penumbra das presenças inefáveis e contatos místicos”(idem).

Música e ritmo do poema

Não há - como se pôde ver a partir das discussões levantadas por este capítulo - uma discussão que envolva diretamente a música e a poesia concreta nos primeiros anos de atividade poética de Augusto, Haroldo e Décio. Não há sequer, excetuando-se os dois textos de Décio datados de 1950, *depoimento e sobre poesia oral e poesia escrita*, atividade crítica a respeito do fazer poético. No entanto, é possível perceber no primeiro período da atividade poética dos poetas concretos, a preocupação com a pesquisa e com o desenvolvimento da poesia, especialmente no que diz respeito a seu caráter formal e às possibilidades rítmicas do verso. A recepção crítica dos primeiros livros de Décio, Haroldo e Augusto é unânime em ressaltar o apuro e o estudo com que estes elaboram em seus poemas estruturas rítmicas complexas. Não falta, nestas primeiras críticas, a percepção de que o ritmo do verso é um dos pontos fortes e fundamentais na poesia destes (como já citado, Milliet ressalta a “invenção sintática” em Augusto, Sérgio Buarque nota “a preferência pelas formas amétricas - embora não necessariamente arrítmicas” em Décio e diz de Haroldo que “É bem provável que tenha estudado largamente Mallarmé...” (HOLANDA, 1996: 395) (e cabe aqui lembrar o influxo da música na poesia de Mallarmé).

Este rumo da pesquisa poética, somado ao cuidado de uma disposição rítmica visual proporcionado especialmente pelo diálogo com o abstracionismo geométrico, se tornarão

posteriormente a reivindicação da poesia concreta de uma poesia dinâmica e funcional, preocupada, já em seus primeiros passos com problemas de ordem não apenas conteudística, mas plástica e sonora. Em 1955, Augusto escreve em seu texto *poesia concreta* ainda antes do lançamento oficial da poesia concreta:

... os poemas concretos caracterizar-se-iam por uma estruturação ótico-sonora irreversível e funcional e, por assim dizer, geradora da idéia, criando uma entidade todo-dinâmica, ‘verbivocovisual’ - é o termo de Joyce - de palavras moldáveis, amalgamáveis, à disposição do poema (CAMPOS et al., 2006: 55-56).

Vista por este ângulo, uma vez que a idéia do poema está em relação de dependência com a “estruturação ótico-sonora” do poema, a própria noção de uma dimensão conteudística do poema altera-se na poesia concreta, desdobrando-se igualmente em um problema de forma: ao invés do poema surgir como a representação - signo - sob cuja forma subjaz um conteúdo que será decodificado em relação a um referente de mundo - objetos reais, repertório que componha o *interpretamen* (“processador pelo qual os signos são absorvidos, utilizados e criados” (PIGNATARI, 1968: 30) do intérprete -, na poesia concreta o conteúdo não subjaz, mas se encontra a nível de superfície do signo, isto é, como componente participante da forma, numa relação de mão dupla: a forma referencia o conteúdo e o conteúdo referencia a forma, formando uma unidade entre signo e designado.

Esta unidade, por fim, é que será interpretada pelo leitor-intérprete do poema, o qual será requerido que depreenda as nuances da obra não só por seu conteúdo inteligível, mas igualmente por sua forma e seu aspecto sonoro. A série *poetamenos* - que será analisada no capítulo seguinte - deixa patente esta necessidade de decodificação do poema a partir de seus múltiplos aspectos, pois além da estruturação e aproveitamento do branco da página, emprega cores e empresta a estas, vozes, deixando a relação entre os materiais explícita no texto que precede a série.

Capítulo 2. *Noigandres 2* e o paideuma musical da poesia concreta

poetamenos e os primeiros contatos com a música

A partir de 1952, a poesia concreta faz contato, de forma direta e consciente, com a música de vanguarda. Em *Vanguarda em explosão sonora*, Décio afirma “Em 1952, já possuíamos os discos de John Cage, com peças para piano preparado” (PIGNATARI, 1968: 132). Augusto, por sua vez, lembra que

Na casa de discos Stradivarius, em 1952, conhecemos as obras de Schoenberg, Berg, Webern, Varèse e Cage [...] Era o dado que faltava para completarmos nossa equação literária, que desembocaria em Mallarmé-Joyce-Pound-Cummings, interagindo com a música de Webern, Schoenberg, Varèse e Cage, a arte de Mondrian e Maliévich, os móveis de Calder, no momento de deslanche pré-concreto. (CAMPOS: 2012)

Assim, com o conteúdo teórico convergente entre as diversas tentativas no campo das artes de retomar as experiências interrompidas pelas duas grandes guerras sendo assimilado sob o corte poundiano da invenção, a *klangfarbenmelodie* weberniana surge como uma das forças motrizes da série *poetamenos*, o primeiro conjunto sistemático de poemas concretos.

Conforme pode ser conferido no *Grove Dictionary of music and musicians*, a *klangfarbenmelodie* é uma tentativa de “evocar o timbre como um elemento estrutural da composição”(GROVE), fazendo com que a transformação timbrística de numa mesma altura ou numa frase melódica fique evidenciada como componente ativo da frase, e não meramente como a passagem de um instrumento para outro. De forma análoga, Augusto realiza uma série de poemas em cores (em alemão, “farben”), onde cada cor representa uma voz ou, por assim dizer, um timbre. Como ressalta em seu prefácio à série, apesar do apelo marcadamente visual, são poemas destinados à “leitura oral - vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na *klangfarbenmelodie* de Webern” (CAMPOS et alli, 2006: 29). Compostos como Augusto explica em seu prefácio, como uma melodia contínua, os poemas assemelham-se, em sua disposição gráfica de vozes-cores, a determinadas composições de Webern em sua maturidade do emprego da série dodecafônica, como o *Quartett Opus 22*.

sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca. } 36$

Quarteto para Violino, Clarineta, Sax Tenor e Piano, op. 22 (compassos 1 a 5). As cores aqui aplicadas às notas evidenciam as alternâncias timbrísticas e as formas-espelho.

Augusto apresenta em seu livro, de maneira bastante clara - mesmo para o não-músico - a técnica de composição de Webern. É possível notar, a partir da aplicação de cores nas notas dos primeiros cinco compassos, a simetria atingida por Webern através da utilização do espelhamento das células musicais e pela fragmentação e distribuição da melodia entre os instrumentos. Da mesma forma, em *eis os amantes*, Augusto cria uma estrutura visualmente equilibrada, simétrica, onde as palavras, fragmentadas, divididas por cores e dispostas umas dentro das outras - como no método da palavra-valise joyceana - oferecem-se a uma multiplicidade de leituras. Neste poema, a técnica de espelhamento não comparece apenas na visualidade do poema como um todo, mas também, em determinados momentos, no jogo com o campo semântico das palavras (a voz vermelha diz: “um”, “outr”, “eu”, “ela”, palavra de campo semântico aproximado; igualmente, a voz azul diz: “irmã” e “geme” [possível leitura: gêmea], “cima” e “baixo”. Ao fim do poema, a voz vermelha dirá “sement”, “est”, “aque”, “in”, “en”, ao passo que a voz azul “emventre”, “esse”, “ele”, “hum”, “outro”, criando uma aproximação entre os campos semânticos das vozes por meio da justaposição das palavras). O apuro no uso da técnica não é, porém, mero malabarismo decorativo. Em outra versão do texto *poesia concreta*, proferida em 1955 no Teatro de Arena de São Paulo e publicada na

Código 11, Augusto explica da seguinte maneira a isomorfia entre poema e tema: “...eis os amantes, é a dialética da realização amorosa. As palavras fundem-se ou se apartam em transposição quase física do tema...” (CÓDIGO 11, 1986).

É necessário ter em vista, claro, as particularidades de cada linguagem. A música não possui uma dupla articulação de linguagem que funcione da mesma forma que a linguagem verbal: sobre isto, Umberto Eco escreve

a relação estreita e imutável entre os dois níveis de articulação apoia-se em algumas constantes comunicativas, em formas *a priori* da comunicação [...] se a idéia de um Código dos códigos [um paradigma universal de funcionamento da linguagem] é válida, não se vê porque ele terá de ser tão rapidamente identificado com uma das suas mensagens históricas... (ECO: 52-53)

Não há necessidade na música de um condicionamento de caráter comunicativo dos formantes (unidades mínimas) da forma (significante) em relação a um conteúdo (significado), pois os conteúdos em música são conteúdos convencionalizados por contextos onde a pragmática se revela muito mais fluida ou de difícil determinação que a da linguagem verbal: em determinado contexto, um violino solo tocando longas notas agudas pode fazer referência ao amor, em outro, pode fazer referência à morte, um tarol tocando uma marcha, com uma leve síncope já se assemelha a um samba. As primeiras experiências concretas não são, portanto, apesar de terem a *klangfarbenmelodie* como parte da orientação teórica, uma tentativa de fazer música, nem tampouco - como a cor poderia sugerir para alguns - artes plásticas. São a poesia enfrentando com radicalidade seus próprios limites, trazendo de volta à circulação e atualizando o diálogo sempre existente entre as artes, acentuado no fim do século XIX e que promoveu a eclosão das vanguardas nas primeiras décadas do século XX. Ainda no texto publicado em *Código*, Augusto argumenta acerca da experiência:

Se bem que longe de mim estivesse o propósito de uma absurda transliteração de estruturas diferentes em artes diferentes, confesso que me deixei fascinar pela “melodia de timbres” weberniana, por essa música de silêncios que tanto se aproxima do poema revolucionário de Mallarmé.

O resultado obtido, se não deixa de prestar tributo ao grande compositor da Escola de Viena, não obedece a nenhum critério musical; os temas e timbres que se alternam minuciosamente no poema são também como que deslocados de um instrumento para outro, mudando continuamente sua cor, mas seguem leis estritamente poéticas de associação e sonoridade verbal (CÓDIGO 11, 1986)

É curioso que em sua explanação acerca de *poetamenos*, Augusto encontre características estruturais comuns entre as obras de Webern e Mallarmé. Este último, em seu prefácio ao

Lance de Dados, comenta que a própria estrutura fragmentada e insólita do poema - com tipos diferentes designando motivos, a Idéia exposta em “subdivisões prismáticas”, a construção de imagens sem o encadeamento lógico-pragmático da linguagem - possui, de alguma forma, proximidades com a música: “... deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura” (CAMPOS et alli, 2006b: 151.). Pode-se dizer que o “emprego a nu do pensamento” é também uma característica de Webern. Em mais de um ensaio, Augusto cita a seguinte frase do músico: “Entendo a palavra arte como significando a faculdade de apresentar um pensamento da maneira a mais clara e compreensível” (WEBERN apud CAMPOS, 1998: 109). A estruturação do poema fazendo uso do branco da página como elemento ativo de significação, que Mallarmé considera um procedimento análogo ao de composição musical - por fazer uso (não somente verbal, mas gráfico e visual) da dialética som-silêncio - aparecerá em diversos textos dos poetas concretos atrelada à maneira de Webern de compor. Já em seus primeiros artigos para jornal, Augusto de Campos afirma que “*Un Coup de Dés*” fez de Mallarmé o inventor de um processo de composição poética cuja significação se nos afigura comparável ao valor da série, introduzida por Schönberg, purificada por Webern...” (CAMPOS et alli, 2006: 31). Já de Webern, especificamente, ao comentar a respeito da *Sinfonia op. 21*, Augusto escreve: “Uma sinfonia em comprimidos. Os enormes intervalos e pausas e a melodia-de-timbres aplicados como elementos estruturais, e não-decorativos, rompem os elos frasísticos [...] induzindo a um conceito de *música espacial*” (CAMPOS, 1998: 109). Não é outro, assim, o trampolim que promove o salto qualitativo do poeta, de *ad augustum per angusta* - finalizado em 1952 - a *poetamenos* que, embora só publicado em 1955, já circulava em cópias datiloscritas com carbono colorido (sugestão de Geraldo de Barros) desde 1953. Embora ainda não dentro dos moldes de concisão que marcarão os poemas de fase heróica, os *poetamenos* já respondem pelo caráter intersemiótico e isomórfico da poesia concreta.

Primeiro contato com os músicos

Não à toa, seriam poemas da série *poetamenos* os primeiros a ser oralizados nos primeiros contatos dos poetas concretos com os músicos de vanguarda. Frequentando a Escola Livre de Música, de Hans-Joachim Koellreutter desde 1954¹¹, Augusto, Haroldo e Décio travam seu

¹¹ Décio em *Informação. Linguagem. Comunicação*. estipula esta data em 1953.

primeiro contato com Diogo Pacheco, Julio Medaglia, Damiano Cozzella e Rogério Duprat. Augusto de Campos, em seu *Música de Invenção 2* atenta para um dado instigante:

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 cantofalada¹², antes de ser exposta, entre-quadros, nos cartazes da exposição do Museu de Arte Moderna, em dezembro de 1956. Substituíamos a declamação tradicional de poemas pelo que chamávamos de ‘oralização’ (CAMPOS, 2016: 128)

Assim sendo, embora não tão evidenciado quanto o corte paidêumico composto por Joyce, Cummings, Pound, Mallarmé, Oswald e João Cabral, nem com tantas aproximações feitas como com as artes visuais, é possível dizer que a poesia concreta manteve um paideuma musical, e que este foi de fundamental importância no giro operacional dos poetas concretos em direção à arte de vanguarda. Este contato com os músicos brasileiros de vanguarda, mediado inicialmente pela figura de Koellreutter, contribui na resolução de uma crítica que alvejou a poesia concreta desde o princípio, a de que eram poemas impossíveis de ser recitados. Isto será melhor abordado mais adiante, quando fizermos o estudo do poema *um movimento*, de Décio Pignatari.

Koellreutter e a Escola Livre de Música: o ano de 1954

Em janeiro de 1954, Décio seria convidado para lecionar no Curso Internacional de Férias da Pró-Arte, em Teresópolis, ministrando um curso de poesia e Literatura¹³. No programa¹⁴ constam discussões sobre as raízes da poesia moderna, os limites entre prosa e poesia e o problema da forma na poesia moderna. Embora sem possibilidade de confirmação, é possível imaginar o quanto pode ter ecoado esta discussão acerca do problema da forma na poesia moderna: a partir do ano de 1956 mas, sobretudo posteriormente, na década de 60, os músicos que fariam parte do grupo Música Nova realizariam composições tendo por base poemas concretos. Unidos do arsenal técnico da vanguarda, após terem estudado com Koellreutter, Olivier Toni e nos cursos de verão de Darmstadt, suas composições serão caracteristicamente uma espécie de operação intersemiótica, onde tentarão recriar estrutura do poema por meio do código musical. Conforme dito anteriormente e como consta na Sinopse do *Teoria da Poesia Concreta*, com o auxílio de Damiano Cozzella - então assistente de Koellreutter - e de

¹² Referência ao *sprechgesang* de Schoenberg.

¹³ Décio, ao contrário de Augusto, afirma ter conhecido Cozzella e Diogo Pacheco neste curso, e não na Escola Livre de Música.

¹⁴ O programa do curso está publicado em *Código 11* e na Sinopse do *Teoria da Poesia Concreta*.

outros músicos, ocorre neste curso a primeira oralização de alguns poemas da série *poetamenos*. Ainda que não conste em lugar algum quais teriam sido os poemas oralizados no Curso de Férias nem no encontro com Pierre Boulez, datado do mesmo ano, o mais provável é que tenham sido *lygia fingers*, *eis os amantes* e *nossos dias com cimentos*, uma vez que ao fim de 1955 estes seriam oralizados pelo conjunto Ars Nova, sob a regência de Diogo Pacheco e projeção de slides.

Ainda sobre Décio: em meados de 1954, este viaja para Paris, acompanhado de sua esposa Lilla, decidido a permanecer por lá. Parcas condições financeiras, porém, impediram-no de concretizar este projeto¹⁵. Em seu blog *Escritos de Lisboa*, Omar Khouri menciona ressaltar o desinteresse de Décio Pignatari pela poesia feita na França naquela época e aponta, como seu principal contato em Paris o músico Pierre Boulez, que havia passado naquele mesmo ano pelo Brasil. E, efetivamente, Décio parece ter se encontrado melhor entre os músicos do que entre os poetas, ao menos em Paris: a respeito de suas “aventuras” musicais na Europa, o poeta de *LIFE* anota que

Em onze meses de Paris, tive encontros semanais com Boulez. Conheci Cage, Varèse [...], Philipot e o maestro Herman Scherchen. Com Boulez, participei da “batalha” da *première* de *Déserts*, de Varèse, para orquestra e fita gravada, no Théâtre de l’Opéra Comique, se bem me lembro. Foi regida por Scherchen, em meio a uma balbúrdia dos diabos. Ajudei a vender entradas para os Concerts Marigny, em 1955. (PIGNATARI, 1968: 133)

Desta citação, cabe o comentário acerca de um ponto que poderá passar despercebido: assim como Augusto de Campos, Décio também cita Varèse. Este, no entanto, não consta nos manifestos dos poetas concretos no rol dos músicos de vanguarda. Varèse só comparecerá como precursor no manifesto Música Nova, de 1963, publicado no terceiro número da revista *Invenção*.

Se Décio manteve forte relação com Pierre Boulez durante sua estadia na Europa, esta não era a primeira vez que se encontravam: em maio-junho de 1954, Boulez vem ao Brasil na companhia de Henry Barrault, realiza uma conferência na Escola Livre de Música de Koellreutter e, após a conferência, reúne-se com os irmãos Campos, Décio Pignatari e Willys de Castro no apartamento de Waldemar Cordeiro. Augusto de Campos, em *Boulez e Cage no*

¹⁵ Para uma leitura mais detalhada sobre a viagem de Décio Pignatari a Europa, recomenda-se o blog de Omar Khouri, poeta visual e professor do Instituto de Artes da UNESP, *Escritos de Lisboa*, em especial os textos 1. *A passagem de Décio Pignatari por Lisboa, anos 1950* e 3. *Viagens: a viagem de Décio Pignatari à Europa, nos anos 1950*. Link: <http://www.nomuque.net/escritosdelisboa>

Lance de Dados rememora o encontro, enfatizando o apreço comum por Webern e Mallarmé. Foi feita ainda, de maneira improvisada, uma leitura dos *poetamenos* (muito possivelmente os mesmos da oralização realizada no curso de Teresópolis).

A oralização da poesia: análise de *um movimento*, partitura de Willys de Castro

Excetuando-se a leitura para Boulez e as leituras feitas no curso de Teresópolis, acontece uma leitura no Teatro de Arena em 21 de novembro de 1955. Além da leitura, os poemas em cores foram projetados. No programa, ainda, além dos poemas de Augusto de Campos, o Côro final da *cantata op. 31* de Webern, obras de Damiano Cozzella e Ernest Mahle. Sobre este evento, há uma carta de 21 de fevereiro de 1956, em que Augusto conta a Décio Pignatari sobre os ensaios:

mês de setembro: diogo pacheco, aluno do koellreutter, v. conheceu em teresópolis casado com maria josé de carvalho, e q com ela e + dois constitui o quarteto musical do “movimento ars nova”, telefona-me um belo dia dizendo q ia promover séries de concertos de vanguarda, e estava interessado em apresentar tb meus poemas. feitas as prévias reuniões, começaram os ensaios de lygia fingers, nossos dias com cimento e eis os amantes (CAMPOS, 1956)

Ainda na carta, após algumas reclamações de caráter pessoal, Augusto diz do resultado da leitura: “casa cheia”. E complementa: “a leitura que fizeram possibilitou, sem dúvida, a colocação dos poemas “ao nível da evidência”, como diria o cordeiro” (idem).

Ocorre ainda um recital de poesia concreta, no dia 3 de junho de 1957 no Teatro Brasileiro de Comédia. A partir de partituras elaboradas por Willys de Castro, o grupo vocal Movimento Ars Nova realiza a verbalização dos poemas concretos. O objetivo da apresentação funciona como argumento para refutar a crítica da impossibilidade de verbalização da poesia concreta, além de pôr à prova os postulados dos poetas concretos transpostos à execução vocal dos poemas. Constavam também no programa composições de música de vanguarda (segundo Diogo Pacheco¹⁶). Talvez o mais proveitoso deste recital tenha sido notar que “grande afinidade formal e evolutiva aproxima estas duas modalidades da arte” (PACHECO, 2013: 36), a poesia e a música, uma avaliação que corrobora as impressões dos poetas de *noigandres*.

Ainda que não com a mesma sofisticação e inventividade, estas partituras antecedem em anos o trabalho de composição do grupo Música Nova a partir de poemas concretos. Pertencentes

¹⁶ Não tivemos acesso a uma cópia do programa.

ao acervo do Instituto de Arte Contemporânea, estas partituras são ainda hoje muito pouco estudadas, tendo ganho visibilidade apenas recentemente nas exposições retrospectivas da obra de Willys de Castro no próprio IAC (2012) e na Galeria Almeida e Dale (2015), esta última onde foram tiradas as fotos que constam no anexo.

O poema

O poema *um movimento*, de Décio Pignatari, é emblemático no surgimento e desenvolvimento da poesia concreta brasileira. Tendo aparecido pela primeira vez na *noigandres 3*, o poema faz parte do primeiro conjunto de poemas notadamente reconhecidos como concretos. Já estão presentes ali os principais elementos que caracterizariam a fase heróica da poesia concreta brasileira: o aproveitamento consciente do branco da página refletido na construção não-versificada – mas nem por isso menos rigorosa –, o isomorfismo entre fundo e forma que concede a noção de ritmo e iguala o poema em termos de informação e estrutura (i.e., a informação que o poema comunica é sua própria forma), a fonte Futura.

No texto *poesia concreta: organização*, o próprio Décio enumera este poema ao lado de outros no que entende ser o primeiro momento da composição concreta. Neste grupo, diz, “o isomorfismo [...] tende à fisiognomia e a um movimento imitativo do real (*motion*). Pode-se dizer que, nesta fase, predomina a forma orgânica” (CAMPOS et al, 2006: 128-129). Por forma orgânica, entende-se aqui uma maior liberdade com relação à forma: no poema *um movimento*, p. ex., o que o rege, especialmente em seu aspecto visual e sonoro, é a constante **m**, seja formando a coluna que corta o poema ao meio, seja em suas relações periféricas com outras letras/fonemas (o par {m,n}, as relações com outras consoantes: **cam**[po],**com**[bate], [mira]**gem**). As palavras, no entanto, dispostas de um lado e de outro da coluna **m**, articulam o campo de leitura semântico-linear do poema de forma menos rigorosa que o cerne, deixando esta parte da composição, por assim dizer, livre de uma estrutura puramente racional, com algumas palavras chegando mesmo a não participar diretamente das relações de **m** (como “puro” e “vivo”, que tem sua relação *vocovisual* - com “nuvem” e “num” estas sim formantes da articulação principal do poema – dada pela letra u e pelo fonema /u/¹⁷). Dispostas em torno

¹⁷ “vivo” não possui, evidentemente, a letra ‘u’ ou o fonema /u/, mas a palavra se associa com as demais ritmicamente pela posição da tônica (PU-ro, VI-vo, NU-vem, NUM). Além disso, no quadro fonético do português /i/ e /u/ funcionam como um par por oposição, sendo, entre as vogais fechadas, respectivamente, as extremidades anterior e posterior do quadro.

(espaço) e, em maior ou menor grau, em função do eixo do poema, as palavras atingem de maneira eficaz o ritmo (tempo), dando a conhecer suas relações estruturais apenas com o lance de um olhar em direção ao poema: “... compreender sintético-ideograficamente ao invés de analítico-discursivamente” (APOLLINAIRE apud CAMPOS, 2006: 215).

A frase de Apollinaire mencionada acima e que aparece no *plano-piloto para poesia concreta* esclarece de maneira concisa o que está posto em questão: o que caracteriza o engenho poético enquanto tal, isto é, enquanto constelação sígnica com diferenças em relação à prosa do discurso e ao discurso da prosa, é justamente a forma como estes signos são postos em relação uns com os outros, tendo por limite de execução das possibilidades o já referido branco da página. O que rege fundamentalmente a poesia não é a lógica discursiva, que consiste em encaixar símbolos numa forma coerente, tendo por fim a transmissão de uma informação subjacente ao discurso. Susanne Langer, citada por Augusto de Campos (LANGER apud CAMPOS, 2006: 158), categoriza a poesia da seguinte forma: “O material da poesia é a linguagem [...] o que é criado é uma aparição composta e ordenada de uma nova experiência humana” e “Pensamos nela (na linguagem) como um artifício para a comunicação entre os membros de uma sociedade. Mas a comunicação é apenas uma, talvez nem mesmo a primeira, de suas funções”. Assim entendido, o que está sendo propriamente comunicado na poesia não é uma mensagem sob signos, mas a própria articulação destes signos (i.e., sua forma). No caso de *um movimento*, o poema seguramente pode ser lido de forma linear, como discurso. Não é esta compreensão, porém, que nos chama a atenção, que torna o poema eficaz enquanto invenção, enquanto tentativa de “uma nova experiência humana”. Esta se dá primeiramente – mesmo antes da leitura – em seu aspecto plástico, visual e, em seguida, após a leitura, em seu aspecto sonoro. Acompanhando ainda o pensamento de Susanne Langer: “O fato de que a ilusão primária de uma arte possa aparecer, como um eco, como ilusão secundária em outra, dá-nos uma sugestão da comunidade básica das artes. Como o espaço pode aparecer subitamente na música, o tempo pode ser inserido nas obras visuais” (idem). Assim sendo, a lógica da poesia encontra-se mais aparentada à pintura ou à música que à prosa, sua “irmã-em-matéria”.

Ainda no terreno da diferenciação de prosa e poesia, esta última se encaixa no conceito de “informação estética”, criado por Max Bense e apresentado aos leitores brasileiros por Haroldo de Campos:

A ‘informação estética’ transcende a semântica, no que concerne à ‘imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos’ [...] Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras [...], a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista. (CAMPOS, 2013: 32-33)

Não existe a possibilidade, portanto, de comunicação da informação contida em um poema de duas formas diferentes. Se há um discurso da poesia, este é sintético, na medida em que ele se vale sempre, somente e cada vez de tantas e tais palavras das quais necessita. A “gramática” da poesia é de ordem relacional: para sua eficiente composição e comunicação, o poema não precisa ser correto ou completo em termos de uma normatividade. Basta que os elementos do poema – não idéias, antes palavras – se inter-relacionem de forma eficiente. Esta inter-relação é a condição para aquilo que Peirce denomina “o mais elevado tipo de síntese”, aquele em que

a mente é compelida a realizar não pelas atrações interiores dos próprios sentimentos ou representações, nem por uma força transcendental de necessidade, mas, sim, no interesse a da inteligibilidade [...] e isto a mente faz através da introdução de uma idéia que não está contida nos dados [...] mostrar relações entre elementos que antes pareciam não ter nenhuma conexão necessária (PEIRCE, 1999: 17)

Em *um movimento* esta síntese a partir dos componentes é justamente o que gera a noção de movimento do poema, afinal, o poema em si não se move na página! É a multiplicidade e superposição de leituras que exhibe sua estrutura relacional e torna possível que a síntese intelectual converta estes dados gráfico-sonoros em movimento. Décio escreve: “Na poesia concreta, o movimento tende à simultaneidade, ou seja, à multiplicidade de movimentos concomitantes. Ritmo: força relacional” (CAMPOS et al. 2006: 128).

Nesta multiplicidade de movimentos, Décio assume uma posição defendida por Haroldo de Campos no manifesto *olho por olho a olho nu*, onde diz que “a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL uma dimensão ACÚSTICO-ORAL uma dimensão CONTEUDÍSTICA [...] essas 3 dimensões se mútuo-estimulam num circuito reversível liberto dos amortecedores do idioma de comunicação habitual”¹⁸. Isto significa que a forma –

¹⁸ CAMPOS: 2006, p. 74. Este manifesto é escrito de forma a aproveitar o espaço da página como elemento funcional. No intuito de tornar a leitura mais fluente e o sentido semântico do manifesto mais facilmente apreensível, optamos na citação por adaptá-lo à forma linear.

dimensão gráfico-espacial do poema -, ao mesmo tempo em que evidencia as relações do poema, também determina e é determinada (i.e., se “mútuo-estimulam num circuito reversível”) pelo ritmo, pela dimensão acústico-oral do poema. Comunicando sua forma-ritmo, o conteúdo do poema, assim como sua superfície, é sua própria estrutura. Podemos dizer, assim, que na poesia concreta, a questão gráfica é também – ou como “eco”, aproveitando o termo empregado por Langer – uma questão musical e sua musicalidade também é, uma vez que não difere da estrutura, sua informação. Isto não é, claro, uma exclusividade da poesia concreta, a necessidade de investigar a associação dessas dimensões é evidente nas vanguardas do século XX. No já mencionado manifesto, Haroldo de Campos coloca:

POESIA CONCRETA = poesia posicionada no mirante culturmorfológico ao lado da PINTURA CONCRETA / MÚSICA CONCRETA / guardando as diferenças relativas mas – não se trata da miragem da obra de arte total – compreendendo as necessidades comuns à expressão artística CONTEMPORÂNEA (CAMPOS et al., 2006: 75.)¹⁹.

Estas “necessidades comuns” passarão os diversos campos da arte também no Brasil: o poema *um movimento* ganhará, por exemplo, música de Willy Corrêa de Oliveira e, ainda, uma partitura de verbalização composta pelo artista plástico Willys de Castro. É nesta última que reside o interesse deste artigo.

A Partitura

Conforme antecipado na introdução deste texto, um dos problemas levantados à época do nascimento da poesia concreta dizia respeito à impossibilidade de sua verbalização devido ao seu caráter predominantemente visual. Diogo Pacheco, num artigo na revista *Ala Arriba* de maio de 1957, no entanto, ao colocar o problema de forma concisa, aponta também para sua solução: “Esta afirmativa [de impossibilidade de verbalização da poesia concreta] só poderá ser lógica se se referir a uma maneira tradicional de ‘dizer’ poemas. Mas é claro que se a poesia concreta revoluciona a forma [...] também a sua verbalização tende a ser modificada, para que todo o conteúdo verbal do poema seja inteligível. [...] Um poema concreto reclama uma leitura nova, capaz de tornar compreensível seu conteúdo visual” (CASTRO, 2013: 36-37).

¹⁹ Novamente o manifesto foi adaptado à forma discursiva-linear.

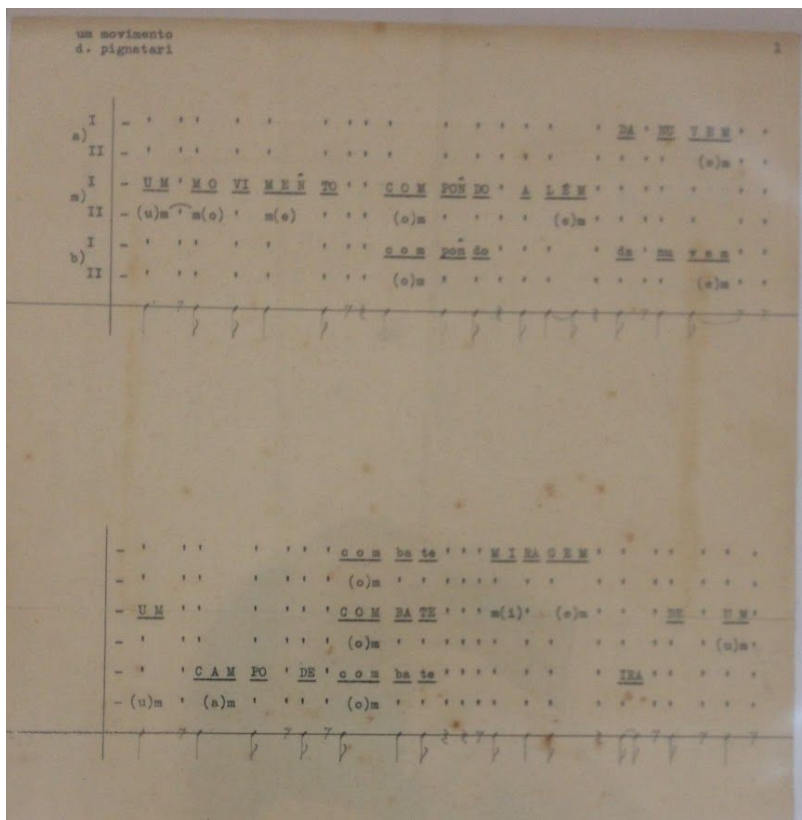
Este intento, de modificar o entendimento do que pudesse ser a verbalização de um poema é realizado por Willys de Castro em sua partitura. Elaborada para seis vozes – duas agudas, duas médias e duas graves –, a composição repete o poema duas vezes, buscando transpor os aspectos mais evidentes da visualidade de *um movimento*, recriá-los em forma sonora. Exemplo disto é a coluna vertebral do poema, os **m** (agora, vocalizados, fonemas /m/). No intuito de enfatizá-los como eixo central, a partitura indica que sejam ditos sempre por ao menos duas vozes, ressaltando-os em relação às demais sílabas do texto.

Pedro Xisto, num artigo também datado de 1957, no jornal *Folha da Manhã* comenta sobre o poema: “composição dinâmica, elástica, ao longo e em torno de um eixo vertical – a série de letras m (a letra de arranque e sustentação das palavras-chave: movimento e momento [...]) duas linhas de força, conjugadas para a ascensão movimento ao “campo de combate”: a linha reta, vertical, agressiva e a linha sinuosa, insinuante, sugestiva” (XISTO, 1957: 2). Willys parece entender também essas duas palavras como sendo a chave do poema: em sua composição, as sílabas tônicas destas palavras estão marcadas com um acento circunflexo, ainda funcionando como sinal de ênfase ao executante da partitura. Acompanhando este sinal, a linha melódica monótona inferior indica para estas sílabas, longas, o dobro de duração das demais. Da mesma forma que valoriza essas palavras-chave e o eixo **m**, Willys cuida também de deixar as demais sílabas distribuídas entre as vozes, sugerindo a sinuosidade que compõe o “campo de combate”, o “lado de fora” do poema, ao passo que as palavras essenciais (além das duas palavras-chave já mencionadas) a uma maior inteligibilidade e significação do poema (“compondo”, “combate”) são igualmente faladas por várias vozes, artifício que, numa partitura de uma nota só, serviria para garantir evidência à estes momentos da recitação através da intensidade.

No que diz respeito à inteligibilidade, quando lemos o poema de Décio, há que se decidir, ao menos nas primeiras leituras, para face atentar: se nos damos conta da estrutura vocal-visual, se atentamos para o campo semântico. Na partitura recitativa de Willys, porém, ainda que seja patente a tentativa de transpor as elaborações gráficas para outro sistema de signos, nos parece igualmente clara a preocupação semântica, que aqui aparece como inteligibilidade do texto. Não se trata de uma tentativa de aproximar-se de uma fala natural: Willys separa as sílabas das palavras, confere a elas uma duração e as entrecorta com intervalos, como quem compõe uma canção (ainda que não estabeleça alturas diversas para as notas/sílabas), o que já impossibilitaria por si uma recitação tradicional do poema, onde o executante se vale do

conteúdo do poema e lhe empresta a dramaticidade que pensa ser conveniente segundo sua subjetividade. Integrado ao projeto construtivo da arte brasileira, não parece passar despercebido a Willys que – ainda que as sílabas das palavras fossem fragmentadas entre as vozes sem um maior padrão racional que não o próprio acaso – estabelecer um tom monótono e controlar a duração das sílabas e seus intervalos já contribuiria para uma maior objetividade da performance, trazendo para a execução dos poemas o ímpeto concreto de se posicionar “contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística” (CAMPOS, 2006: 218).

O compositor Pierre Boulez comenta sobre a relação de poesia e música: “... escolho o poema para instaurá-lo como fonte de irrigação de minha música e criar assim um amálgama de tal natureza que o poema se torne ‘centro e ausência’ do corpo sonoro” (BOULEZ, 1995: 58). Observamos, nesse sentido, que Willys procura um equilíbrio entre o poema e a composição que se vale de transcriar sua estrutura, entendendo que, de um lado, se não é possível que todas as características visuais do poema transpareçam, ou melhor, reapareçam aos serem transpostas para a linguagem da música, por outro, em se tratando de um recital, o poema também não pode ausentar-se completamente em termos verbais, tornando-se apenas função estrutural para a construção da música.



Trecho inicial da partitura de oralização de *um movimento*, composta por Willys de Castro. Fonte: acervo do Instituto de Arte Contemporânea - IAC

Capítulo 3. O período Invenção e a virada conteudístico-participante

É possível afirmar - sobretudo a partir do que foi exposto no capítulo anterior - que a poesia concreta opera uma virada em seu modo de ação: se nos anos 50, a poesia concreta é marcada pela indissociação da dialética fundo-forma, pela apreensão imediata do poema nas suas dimensões gráfica, ótica e acústica e pela profusão de manifestos, nos anos 60 passará - especialmente através dos pontos de contato com a teoria da informação, sobretudo através de Max Bense - ao estudo da semantização da forma, à discussão da necessidade do poema ser encarado como um objeto inserido na sociedade de consumo, devendo ser consumido e, para tanto, elaborado para consumo (sem perder o tônus de sua radicalidade), e por um projeto de atuação constante cujos resultados mais visíveis são a internacionalização da poesia concreta e o amplo trabalho de tradução. Dada a atividade dos poetas concretos neste período - os cinco números de *Invenção*, a *Noigandres* nº5, mais de 40 páginas *Invenção* no *Correio Paulistano*, exposições de poesia concreta no exterior, correspondência com outras revistas de poesia de vanguarda, incontáveis contribuições para jornais, além das traduções - nos deteremos apenas no que diz respeito mais especificamente ao tema desta dissertação, ainda que o resultado, no sentido de uma trajetória historiográfica, resulte lacunar.

Reconhecer que haja uma virada não é, porém, ceder a uma tentativa de valoração ou ajuizamento entre estes períodos, onde um ganhe relevo em detrimento do outro. A virada executada pelos poetas concretos não é uma mudança de posição, mas a incorporação e valorização de determinados aspectos teóricos ao paideuma da poesia concreta. Neste momento de virada, a dialética surge como um conceito-chave, estando presente nos textos de todos os integrantes da equipe *Invenção*. No início do período *Invenção* (janeiro de 1960) é evidente a preocupação com a objetivação da informação semântica. Com base nos escritos de McLuhan, a poesia concreta passará a privilegiar o aspecto semântico do poema, sem esquecer, no entanto, que para McLuhan “os meios são as mensagens”, isto é: o conteúdo efetivamente relevante de um meio não é aquilo “sobre o quê” ele fala, mas a forma que o meio, enquanto meio, configura a comunicação e a transmissão da informação, determinando diretamente a informação recebida. Não há, assim, uma “mudança de lado” (nem rumo a poesia militante, nem tampouco em direção a arte conservadora), mas, mais propriamente, uma renovação e um redimensionamento do campo de atuação da poesia concreta. Isto fica evidente na relação dos poetas concretos com a música: ao contrário da década de 50, onde a

relação com a música é pautada predominantemente por um diálogo teórico, de apropriação das técnicas de vanguarda da música e sua aplicação por analogia à composição poética, na década de 60 haverá efetivamente o contato da poesia concreta, seja com a música experimental (o grupo Música Nova), seja com a música pop (a Tropicália). Todos os membros de *Noigandres*, mas sobretudo Augusto de Campos, terão alguma relação direta com a música neste período, Augusto chegando mesmo a escrever colunas em jornais da época ou (com Décio) participando de debates para fazer a defesa da Tropicália. Haverá ainda a criação do espaço para a, por assim dizer, informação musical: seja na página *Invenção*, seja na revista homônima, os músicos terão espaço não somente para apresentar suas partituras - com aspecto gráfico diverso da notação tradicional - mas também para divulgação de concertos, resenha de peças e apresentações e discussões acerca do papel do músico e sua relação com a linguagem e a criação.

A página *Invenção* (I)

Entre os meses de janeiro de 1960 e fevereiro de 1961 a página *Invenção* circulou aos domingos (primeiro semanalmente, após setembro de 1960, quinzenalmente) no Correio Paulistano e funcionou como embrião da revista *Invenção*, cuja primeira edição seria publicada em 1962. Já em seu primeiro número é possível notar alterações na atuação dos poetas concretos, ainda que estas alterações não atenuem a radicalidade de sua produção poética. No manifesto-apresentação - igualmente nomeado de *Invenção* - estas mudanças já se encontram pautadas. Talvez a mais evidente seja a mudança do grupo componente da publicação:

...sendo uma página aberta à experiência, não será uma página filiada a uma tendência determinada. o ponto de encontro da equipe que a dirige - na qual se reúnem, sem abrir mão das tendências que especificamente defendem, artistas e críticos, alguns alistados no movimento concreto, outros de orientação autônoma de vanguarda - é justamente a invenção. (INVENÇÃO,p, 1960)

Se até este ponto, o grupo Noigandres - composto pelos irmãos Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo e José Lino Grünwald - havia sempre trabalhado sozinho, a já referida equipe *Invenção* agregará Cassiano Ricardo, Pedro Xisto e Edgard Braga, além das participações mais ou menos constantes de Mario Chamie, Julio Medaglia, entre outros. Esta ampliação da equipe vem acompanhada de uma nova proposta de “redução” a um mínimo

múltiplo comum. Haroldo de Campos, em entrevista de 1996 no programa *Roda-viva*, explica este procedimento:

Todo movimento de vanguarda - isso não é característico da poesia concreta brasileira - em primeiro lugar, tem que ser um movimento coletivo, tem que haver nesse movimento uma redução da personalidade individual de cada um dos poetas ou escritores engajados nesse movimento em prol de uma linguagem em comum... (CAMPOS: 1996)

De forma análoga, ocorre com a equipe *Invenção* não a redução a uma linguagem comum, mas ao viés comum da invenção (baseada na classificação poundiana dos poetas-inventores, “homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (POUND, 1977: 42)). Este recorte é o que determinará os pressupostos teóricos da página. Embora convivam ali tendências contraditórias, é possível ler no texto: “o imitativo, o regressivo, o nostálgico podem dirigir-se a seus canais costumeiros. aqui não há lugar para eles” (INVENÇÃO, p., 1960).

O problema da semântica: o que - como - comunica um poema?

Dentre os pressupostos teóricos, talvez o que seja aparentemente mais discrepante em relação ao arcabouço construído pela poesia concreta seja a reavaliação da semântica do poema. O nível semântico é uma dos três níveis possíveis no estudo do signo. Décio Pignatari assim o descreve: “[o processo sígnico semântico] envolve as relações de significado, entre signo e referente (é o nível denotativo, do significado primeiro ou léxico, ou seja, já consignado em dicionário ou código)” (PIGNATARI, 1968: 29). Somado a esta definição, Décio observa ainda que “no uso corrente, a *Semântica*, disciplina que estuda os significados, abrange também o nível pragmático” (idem), sendo este o “nível que implica as relações significantes com o intérprete, ou seja, com aquele que utiliza os signos (em termos lingüísticos, é o nível da conotação, dos significados deflagrados pelo uso efetivo do signo)” (idem). Por vezes enveredando-se pelo caminho da pragmática, por vezes restringindo-se ao processo semântico do signo, a equipe de *Invenção* buscará “estimular as reações semânticas adequadas ao novo e ao criativo. entender o novo como uma redimensão qualitativa da tradição” (INVENÇÃO, p., 1960). Esta posição pode parecer, a uma primeira vista, contraditória: como poderia um grupo dedicado a experiências de vanguarda (embora não conste na página, o subtítulo que aparecerá na revista *Invenção* será “revista de arte de vanguarda”) lidar com a tradição de

outra forma que não a negação do passado, dado o histórico das vanguardas, sobretudo das três primeiras décadas do século XX?

Em entrevista datada de 1983, Haroldo de Campos fala um pouco de sua relação com a tradição. Embora tardio e dizendo respeito mais especificamente à sua poética, é possível que esta forma de relacionar-se com o passado da poesia encampe retrospectivamente o posicionamento da vanguarda de *Invenção*. O poeta afirma: “gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação” (CAMPOS, 2013: 258). Sua noção de tradição seria, assim, “uma dialética entre presente e passado, reencetada sempre a partir de uma questão atual, situada no presente” (idem). Esta forma de lidar com a tradição que Haroldo expõe parece ser bastante próxima a “redimensão qualitativa da tradição”: não compreender a tradução apenas a partir de um sentido histórico linear, mas, na busca do signo novo, contemporanizá-la, encarar a “tradição como história sincronizada às necessidades de um presente de produção” (idem: 258-259). Esta concepção de história como rupturas e sínteses, constelações formadas pelo alinhamento de poetas de épocas diversas através de um corte - no caso, a invenção - é uma atitude programática da poesia concreta e seu exemplo mais visível talvez seja o próprio *plano piloto para poesia concreta*, que é síntese de vários textos publicados pelos poetas de *Noigandres* até então. Em *Invenção*, esta visada predomina: o estímulo das “reações semânticas adequadas ao novo” passa pela tradição somente na medida em que esta tradição é capaz de colaborar com a informação nova. A informação nova será, por sua vez, uma renovação justamente desse potencial que a tradição possui de ruptura, isto é, de produção do novo. Uma vez que a informação nova não se comunica sem um mínimo de redundância, certo contato com o arcabouço do intérprete se mostra necessário, mesmo para a veiculação da radicalidade.

Esta lida com a semântica, no entanto, não é nova para a poesia concreta. Já no manifesto de 1956, *olho por olho a olho nu*, Haroldo de Campos assume uma dimensão conteudística da palavra que, na poesia concreta, estaria em contato com as demais dimensões (gráfico-espacial e acústico-oral), estimulando-se entre si no sentido de uma libertação “dos amortecedores do idioma de comunicação habitual ou de convênio livresco” (CAMPOS et alli, 2006: 74). É desde o ensaio de Augusto de Campos, *a moeda concreta da fala*, porém, que a poesia concreta começa a formular o problema da semântica do poema em termos

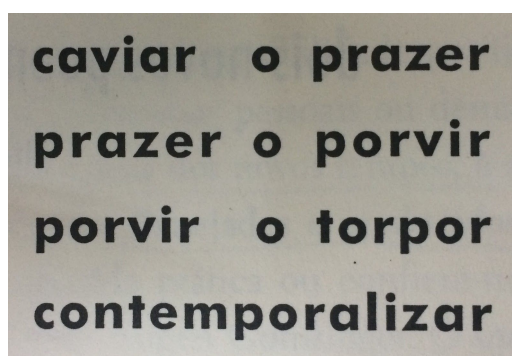
radicalmente divergentes da lingüística, até, nos anos 60, convergir para a compreensão do poema nos termos da Teoria da Informação. No ensaio em questão, Augusto afirma (baseando-se em Susanne Langer) que “embora revestindo-se das formas lingüísticas [...] o poema funciona, ao mesmo tempo, em outro nível semântico” (CAMPOS et alli, 2006: 159). Negando que a poesia renuncie à função comunicativa, Augusto argumenta que a poesia sustenta a dupla função de exigir “autonomia perante a linguagem comunicativa” e, ao mesmo tempo “atuar sobre ela [a função comunicativa]” (idem: 162), sendo esta a sua responsabilidade enquanto participante da sociedade. Igualmente, a questão da semântica faz-se presente: não se trata de inventar um léxico totalmente novo para a poesia, pois isto conduziria a uma “intransitividade semântica, sob todos os pontos de vista, indesejável” (idem). Ainda em relação à discursividade - principal meio do sistema lingüístico comunicativo -, Augusto de Campos diz: “... a poesia concreta não pretende ser uma panacéia para substituir a linguagem discursiva [...] Mas pretende influir sobre o discurso, na medida em que puder revivificar e dinamizar suas células mortas, impedindo a atrofia do organismo comum: a linguagem” (idem: 163).

A semântica, enquanto problema da poesia concreta, parece colocar-se, portanto, da seguinte maneira: da mesma forma que a poesia concreta elenca um paideuma com base no critério da invenção se vale como vetor e base desta mesma invenção, da mesma forma que Augusto incumbe a poesia de uma dupla função, a de ter autonomia em relação ao discurso e, ao mesmo tempo valer-se da pragmática deste discurso e atuar como dinamizador desta mesma pragmática, a semântica será encarada sob um ponto de vista da ambigüidade: uma vez que o poeta lida com palavras, e palavras carregam consigo suas relações de conotação e denotação (sua dimensão conteudística), a poesia concreta trará a semântica para a funcionalidade da estrutura do poema ao nível da forma, onde possa ser associada sonoramente através de aliterações, rimas internas e ritmo, visualmente através da materialidade das próprias palavras. Em *dois novos poemas concretos*, texto publicado na página *Invenção* em abril, Haroldo de Campos coloca esta relação de maneira mais clara, tecendo comentários sobre poemas de Décio Pignatari e José Lino Grünwald: “A poesia concreta ora enfatiza o sintático, ora enfatiza o semântico, dentro de seu programa geral de beleza, que implica, como grandes balizas, a idéia de uma sintaxe relacional-visual e de uma redução semântica” (CAMPOS, 2006: 177). Esta “redução semântica não deve ser entendida em termos de uma diluição, mas

da precisão e determinação da semântica apreendida pelo leitor-intérprete. Em *a temperatura informacional do texto*, Haroldo caracteriza a poesia concreta:

... linguagem minimizada e simplificada, crescentemente objetivada [...] em princípio fácil e imediatamente comunicável (desde que corretamente condicionadas as reações semânticas do auditório: à estrutura e não a ‘enxames de sentimentos inarticulados’) [...] Recorre, por sua vez, a fatores de proximidade e semelhança no plano gráfico-gestáltico, a elementos de recorrência e redundância no plano semântico e rítmico, a uma sintaxe visual-ideogrâmica [...] fixando a temperatura informacional no mínimo necessário para o êxito da realização estética. [...] aquele aparente ‘empobrecimento da linguagem’ - na verdade redução e simplificação vocabular dentro de uma sintaxe não do tipo lógico-discursivo, mas do tipo analógico-visual [assume] o caráter de um verdadeiro ‘princípio de estilo’... (CAMPOS, 2006: 193-195)

A redução semântica, assim, é mais uma operação onde a possibilidade de leituras - uma ou múltiplas - do poema é construída a partir de operações minimalistas de caráter analógico, associativo, relacional e, sobretudo, que integre as diversas dimensões do poema ao nível da estrutura. Para ter um exemplo concreto disto, tomemos o poema “caviar” de Décio Pignatari.



**caviar o prazer
prazer o porvir
porvir o torpor
contemporizar**

Poema crítico do conformismo burguês, joga com ícones de classe (caviar, a valorização do prazer, o prazer que redundando em tédio e torpor) para determinar sua semântica de teor político e a quem a mensagem desta crítica se dirige. Haroldo de Campos classifica este campo semântico como “a dimensão existencial das ‘ações intermediárias’” (CAMPOS, 2006: 177), que são expressas aqui por “pseudoverbos: substantivos ficticiamente verbificados e desencadeados num círculo semiológico vicioso, no qual eles próprios são também o objeto da pretensa ação verbal” (idem). Em outras palavras, são falsas ações com nas quais o sujeito não atinge nada além de redundância e torpor. Por fim, o verbo final arremata a semântica: “contemporizar”, um verbo montado a partir de ‘temporalizar’ e ‘contemporizar’. O sentido relacional do restante do poema com ‘contemporizar’ é evidente: um “‘criticism of life’, sim, mas via palavra” (idem), uma crítica de uma vida onde de acomodação no prazer e no torpor,

supérfluo do caviar. Para ‘temporalizar’, assumimos uma hipótese: em sua tese-balanço sobre a poesia, publicada em *Invenção* 1, Décio escreve:

Seria ingênuo pensar, aliás, que o advento da burguesia ao poder, a revolução industrial, a exacerbação contraditória do individualismo lastreado na divisão da propriedade e dos interesses, os avanços da ciência e da técnica e a consciencialização da luta de classes deixariam intactos, por verdade superior e supra ou a-histórica, o verso e/ou a poesia, e a arte e os seus conteúdos herdados (INVENÇÃO, 1962: 52)

E, ao fim da tese: “A poesia concreta vai dar, só tem de dar, o pulo conteudístico-semântico-participante. [...] É preciso jogar os dados novamente. O projeto é coletivo também no tempo” (idem: 66). Podemos entender, assim, que ‘temporalizar’ refere-se à própria colocação do poema no estágio atual da produção, como demandam os poetas concretos em diversos textos: industrial, prototípico, assumindo a crise do verso e negando-se a abrir mão de sua participação social, de sua dupla função de responsabilidade, como objeto autônomo e como índice determinante da renovação na comunicação. Cabe, por fim, notar que toda esta operação analógica que cria a semântica ocorre determinada ao nível da estrutura. Haroldo de Campos escreve:

Notar a exata disposição visual, regida pelo eixo central de *oo* e pela linha-limite dos *rr* finais, bem como a calculada sucessão dos pseudoverbos, da primeira até a última conjugação (*caviar, prazer, porvir, torpor*), que pode recomeçar *da capo* com o verbo port-manteau *contemporalizar*. (CAMPOS, 2006: 177)

O poema uma informação estética e “a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista” (CAMPOS, 2013: 33). Sendo assim, sua semântica só pode ser determinada como observado acima devido a sua disposição espacial. Durante todo o período *Invenção* (1960 a 1967), as “possíveis consequências da dialética semântico-visual” (CAMPOS, 2006: 178) serão fortemente exploradas, funcionando de forma explícita em poemas como *cubagrama* e os *popcretos* de Augusto de Campos, por exemplo.

A página *Invenção* (II)

No editorial de *Invenção* n^o1, publicada no primeiro trimestre de 1962, lê-se:

em *Invenção*, tenta-se um campo onde se possa projetar, em termos inteligíveis, a luta da nova arte. Junto da literatura, desejamos que estejam as artes mais ativas de nosso tempo - a arquitetura e o cinema - e a arte mais atrasada em nosso país: a música. (INVENÇÃO, 1962: 2)

No entanto, conforme dito anteriormente, a página *Invenção* já recebe contribuições de músicos (ao passo que a revista *Invenção* só contará com a colaboração dos músicos em seu terceiro número, de 1963, onde aparecerá o *manifesto música nova*). O regente Julio Medaglia, que futuramente faria parte do grupo Música Nova, foi o primeiro músico a colaborar na página, com artigo sobre concerto realizado em dezembro de 1959 no auditório da F.A.U. no qual a *1ª Sonata para Piano* do compositor francês Pierre Boulez constava no programa, executada por Ana Stella Schic.

Em seu artigo, Julio Medaglia escreve:

Não querendo entrar aqui numa análise crítica da execução ou da própria obra [...] limitar-nos-emos a comentar a importância do fato em função da conjuntura brasileira, como inauguração da pesquisa nesse tipo de música e, extensivamente, a sua contribuição para a formação de compositores brasileiros, cuja obra apresenta um interesse inovador à altura da ‘novíssima’ européia (INVENÇÃO, p., 1960)

Talvez o mais importante de assinalar seja a perspectiva assumida pelo maestro em seu artigo e a que prevalecerá na página *Invenção*, da música em termos de informação musical. É possível que, por se tratar de um jornal de ampla circulação, Julio Medaglia tenha feito a opção de não escrever a respeito de aspectos técnicos e privilegiar a discussão da relação da música com seu contexto, se assim pudermos chamar, de informação musical ou mesmo música em situação (é de se observar como, na virada da década de 50 para a década de 60, artistas ligados ao movimento de poesia concreta assumem a necessidade de compreender a arte em “situação”. Termo que já comparece em *aspectos da poesia concreta*, de 1957, diz respeito a não-recusa de lidar com o presente, o advento de novos meios e a incorporação de novas linguagens e, com base no contexto, estabelecer um balanço da poesia. Há estudos-balanço datados desta época: *Poesia em Situação*, de Pedro Xisto, a tese de Décio, *Situação atual da poesia no Brasil*, *Situação actual da poesia brasileira*, do poeta português Arnaldo Saraiva, *Situación de la poesía concreta*, de Ángel Crespo e Pilar Gomez Bedate, entre outros. Queremos argumentar com isto que, ainda que de forma descontínua, os escritos dos músicos em *Invenção* formem uma espécie de “situação” da música brasileira).

Em 29 de maio de 1960, em artigo sobre a execução do *Concertino para oboé, trompa e cordas*, de Rogério Duprat pela Orquestra de Câmara de São Paulo, aparece o mesmo tom: ressalta que a existência de conjuntos e músicos que executem obras contemporâneas favorece a informação e pesquisa no setor artístico. Aspecto importante: Medaglia ressalta que Rogério

Duprat “pertence, desde sua fundação, a este já vitorioso movimento-renovação, no setor da música de câmara em São Paulo” (INVENÇÃO, p, 1960) e afirma “...podemos qualificá-lo, perante a atual conjuntura da música brasileira, como um salto qualitativo” (idem). Este “movimento-renovação” a que Medaglia se refere eram as pessoas ligadas a Orquestra de Câmara de São Paulo, criada por Olivier Toni, que havia sido aluno de Koellreutter no início dos anos 50. Em depoimento, o maestro Julio Medaglia relembra:

O Rogério Duprat eu conhecia porque era instrumentista. Então em 1960 eu voltei da Bahia - fui estudar com o Koellreutter - ele [Rogério] tocava [violoncelo] numa orquestra de câmara aqui de SP, e, pra minha sorte, o Olivier Toni, que era um desses músicos também da vanguarda dessa época, me convidou para formar um coral e reger concertos com essa orquestra. [...] o Rogério Duprat tocava nessa orquestra, a gente fez amizade, eu procurei os poetas concretos na época, trouxe o Rogério e o [Damiano] Cozzella pra lá, e arrumou-se esse convívio. (MEDAGLIA, 2016)

Embora o nome de Damiano Cozzella possa parecer deslocado, conforme já exposto no capítulo anterior, Cozzella havia sido assistente de Koellreutter. Deste movimento de renovação em torno da Orquestra de Câmara de São Paulo sairia o núcleo principal dos músicos que formariam o movimento Música Nova (não podemos nos esquecer que Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira foram alunos de Olivier Toni). Em ambos os artigos, Medaglia cita ainda os músicos da Escola de Viena (Schönberg, Webern e Berg), além de Luigi Nono, Boulez e Karlheinz Stockhausen, fazendo uma espécie de sumário dos precursores que apareceriam no manifesto do movimento. Antecipando ainda outro aspecto do Música Nova, Julio Medaglia afirma que “Embora o Brasil já conte atualmente com um número de pianistas de gabarito internacional [...] é lamentável de se constatar que todos eles moldam o seu trabalho da mesma forma que os instrumentistas europeus” (INVENÇÃO, p, 1960). Esta fala diz respeito mais objetivamente aos instrumentistas, mas poderia referir-se aos compositores: basta lembrarmos que Rogério Duprat é um “salto qualitativo” em relação à pesquisa e composição de sua época e que o movimento que participa é de “renovação” (há ainda no artigo de 29 de maio uma crítica aos compositores que teriam se tornado imitadores de Villa-Lobos, enquanto os que mantiveram-se na pesquisa da linguagem musical distanciaram-se da linguagem do aclamado compositor). O posicionamento do maestro alinha-se ao que Gilberto Mendes afirma ter sido o desejo dos compositores ao retornar de Darmstadt:

Nós viemos de Darmstadt, assim, decididamente dispostos a não fazer aquela música que a gente ouviu lá. Não que estivéssemos contra aquilo, de jeito nenhum: aquela música até nos impressionou muito, foi até um grande choque, choque no

bom sentido da palavra, porque abriu as nossas mentes mais ainda (porque elas já estavam abertas nesse sentido) para o novo. A lição deles era fazer o novo, mas a gente queria fazer uma música que não tivesse nenhuma coisa a ver com a música européia. E nesse sentido, neste momento no Brasil, o Rogério Duprat, que já conhecia o Décio Pignatari nos apresentou a ele e um poeta leva a outros, viemos a conhecer também o Haroldo e o Augusto de Campos e eu me interessei muito pelo poema do Haroldo, *nascemorre*, que achei muito bonito, inclusive a disposição gráfica dele. (A ODISSÉIA..., 2005)

Inserido na linhagem concreta, e já estando em contato com os poetas concretos, a Música Nova adotará os princípios que a poesia concreta havia formulado durante a década de 50 e já partirá para o processo de criação calcado em postulados como o “make it new” poundiano e a citação de Wiener que percorre todo o período Invenção da poesia concreta: “viver efetivamente é viver com a informação adequada”. Como se nota, a *neue musik* brasileira será uma música “em situação”, assumindo como lugar de criação a dialética que existe entre a incorporação de novas tecnologias e meios e a conjuntura de um país subdesenvolvido (que, em 1963, encontra-se à beira do regime militar).

Há na página *Invenção* outras aparições de músicos, embora de menor relevância diretamente, no que tange a relação da poesia concreta com a música experimental propriamente dita. Em artigo do dia 22 de maio de 1960, Haroldo de Campos divulga a exposição *Poesia Concreta Brasileira*, organizada em Tóquio pelo compositor Luís Carlos Vinholes, auxiliado pelo arquiteto João Rodolfo Stroeter. Compositor de vanguarda, Vinholes é autor de *Instrução 61* (1961), possivelmente a primeira composição aleatória brasileira. Embora tenha sido secretário de Koellreutter e estudado na Escola Livre de Música²⁰, não esteve ligado ao movimento Música Nova (talvez porque, à época, estivesse estudando música tradicional japonesa no Japão com bolsa do governo japonês). Além desta menção no artigo de Haroldo de Campos, Vinholes comparece mais duas vezes na página *Invenção*: a primeira no dia 5 de junho, com um artigo sobre música tradicional japonesa, a segunda no dia 10 de julho, apresentando e comentando poemas (traduzidos pelo próprio Vinholes) do grupo VOU, de poesia de vanguarda japonesa. Vinholes teria ainda muita importância no projeto de internacionalização da poesia concreta: em 1961 publicaria uma antologia de poesia concreta na revista *Design* de Tóquio; em 1964, também em Tóquio, organizaria a Exposição Internacional de Arte Concreta, onde o livro *Reta de Fumaça* do poeta japonês Kitasono Katsue foi publicado em edição bilíngüe com tradução de Vinholes para o português e

²⁰ Informações dadas por Vinholes em entrevista concedida a versão digital do jornal Diário Popular, de Pelotas, RS. Entrevista disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=JQbRHltOBY0&t=203s>

Servidão de passagem, de Haroldo de Campos foi lançado em tradução para o japonês (feita pelo poeta Seiichi Nikuni).

Um texto que merece atenção é o do compositor e poeta visual austríaco Gerhard Rühm, publicado na página *Invenção* do dia 27 de março de 1960. Numa página dedicada à exposição *Textos Concretos*, organizada em Stuttgart por Max Bense é publicado (em tradução) o manifesto de Rühm que consta no catálogo da exposição. Com não mais que dezoito linhas, o texto a uma primeira vista se assemelha a uma síntese de muitos princípios da poesia concreta, com leves diferenças. Frases como “A palavra tem duas maneiras de manifestação: a acústica e a ótica” (INVENÇÃO, p., 1960), por exemplo, tornam a afinidade com a poesia concreta indiscutível, mas, ao mesmo tempo, mostram o desprezo de Rühm pela dimensão conteudística da palavra. Ao fim de seu manifesto, porém, Rühm denuncia por qual lado lhe chega a informação da poesia de vanguarda: “Uma orientação é abolida em favor de todas as relações na superfícies. Constelação.” (idem). Rühm possivelmente deve ter tido seus primeiros acessos à poesia concreta através de Gomringer e suas *Konstellationen*. Não deixa de ser curioso, porém, que seu texto não tenha tido repercussão, não sendo citado em momento algum pelos poetas ou músicos brasileiros.

Por fim, um estudo merece destaque: *Bossa Nova*, do musicólogo Brasil Rocha Brito. Publicado em três partes na página *Invenção* (23 de outubro, 6 e 20 de novembro) e, posteriormente, republicado em *Balanço da Bossa e outras bossas*, de Augusto de Campos, o estudo é “a primeira apreciação técnica fundamentada que se fez da bossa-nova.” (CAMPOS, 1974: 12). Partindo para um verdadeiro panorama histórico-evolutivo da bossa-nova até então (bossa-nova em situação?), Brasil Rocha Brito isola os elementos formantes do gênero a vários níveis: inicia reconhecendo os precursores e influências estrangeiras e atribui sobretudo a Tom Jobim (“teórico e animador do movimento” (idem: 20)), Vinicius de Moraes, como letrista, e João Gilberto o momento de virada e consolidação da bossa-nova como gênero e informação original na música popular. Deste último nome, Brasil Rocha Brito escreve

em nossa opinião um dos maiores fenômenos já ocorridos no campo da música popular brasileira. A ele se deve, em grande parte, o surgimento e a consolidação da concepção bossa-nova, seja como cantor e instrumentista, seja como letrista e compositor. (idem: 21)

A partir desta demarcação, Rocha Brito passa a determinar os pressupostos estético-estruturais da bossa-nova. Cabe ressaltar aqui, pelo menos para fins de evidência, a

identificação da bossa-nova com determinados princípios da poesia concreta, resultando (até certo ponto) num mesmo vetor de originalidade compartilhado por ambas as manifestações artísticas. O “reconhecimento do valor do trabalho de equipe e na limitação do personalismo, do egocentrismo, do ‘estrelismo’”. É uma forma de sobrepor o interesse da realização final ao da afirmação individual” (idem: 22), a rejeição de um certo modo romântico subjetivista e o abandono do dualismo consonância-dissonância da harmonia tonal e, talvez o mais importante, a

utilização da pausa considerada como elemento estrutural, como sendo um aspecto de som: som-zero. [...] Este procedimento, aliado a outros característicos atrás examinados, faz com que a bossa-nova apresente vários pontos de contato com a música erudita de vanguarda, pós-weberniana, e, de um modo geral, com o Concretismo nas artes. (idem: 26-27)

A valorização do silêncio em música, como já nos referimos anteriormente, é o equivalente na poesia moderna e contemporânea à valorização do branco da página como aspecto estrutural do poema. Por fim, a partir dessas constatações da estrutura, o musicólogo faz, em seu estudo, observações sobre a bossa-nova relativas a técnica e ao estilo. Esta parte do estudo de Rocha Brito faz uso de termos da teoria musical, constituindo, assim, a exceção nos escritos sobre música constantes na página *Invenção*.

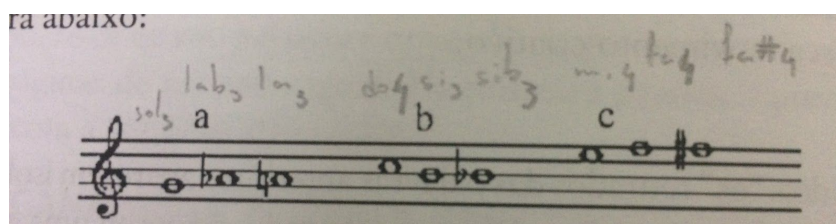
Ainda sobre a página *Invenção*, cabe deixar um enigma, um ponto cego de nossa pesquisa: a página do dia cinco de junho anuncia um programa de rádio dedicado à “música de invenção, instrumental e eletrônica” (INVENÇÃO, p., 1960), chamado *Invenção no Ar*, lançado pela Radio Excelsior de São Paulo com responsabilidade musical de Damiano Cozzella e Julio Medaglia e produção de Claudio Petraglia. Consta menção a este programa na cronologia contida ao fim do livro *Teoria da poesia concreta* e na que é passível de consulta online, no site *poesiaconcreta.com*. No entanto, são as únicas menções a este programa. Não conseguimos, em nossa pesquisa, novas informações sobre o programa: em conversas particulares com Augusto de Campos, este disse não se recordar do programa; igual foi a resposta de Julio Medaglia. Não conseguimos contato com Damiano Cozzella, o outro diretamente envolvido na concepção e não conseguimos resposta sobre a existência de um possível acervo da Rádio Excelsior.

ORGANISMO

Em 1961 Rogério Duprat compõe a peça *Organismo* (para cinco vozes e instrumentos), baseada no poema homônimo de Décio Pignatari, publicado no ano anterior. Esta peça é um marco histórico: começam aqui as obras compostas tendo por base poemas concretos (é preciso considerar que as anteriores, feitas por Willys de Castro e Julio Medaglia eram partituras de oralização e não propriamente composições). Não somente isto: *Organismo* é uma composição que antecede em dois anos a atividade dos compositores do Música Nova como movimento e como vanguarda filiada a poesia concreta. Por fim, é de se notar ainda que a primeira música composta tendo um poema por letra é feita por um compositor que dentro de poucos anos iria renunciar à vanguarda e, em seguida, a composição.

No livro *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*, Regiane Gaúna - que em sua pesquisa de mestrado teve acesso direto ao próprio compositor, suas anotações e diários - faz uma extensa análise da obra em questão. Nos basearemos em sua análise para proceder com alguma interpretação da obra. Gaúna escreve:

Buscando uma correspondência com as nove sílabas que compõem a primeira frase do poema (“O organismo quer perdurar”), Duprat construiu uma série básica de nove sons (*formato original*) composta por três fragmentos cromáticos de três notas, conforme figura abaixo:

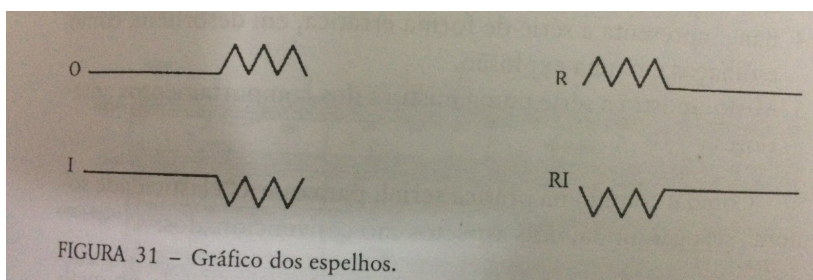


(GAÚNA, 2001: 122)

Não queremos cair na linguagem técnica da música. No entanto, faz-se necessário notar determinados aspectos antes de partir para uma interpretação mais abrangente, uma vez que esta é a célula fundamental da composição. Os três fragmentos são, assim, os seguintes: a) Sol₃, La bemol 3, La 3; b) Do 4, Si 3, Si bemol 3; c) Mi₄, Fa₄, Fa sustenido 4. Gaúna prossegue, esclarecendo a operação principal de composição da obra, o método serial:

Essa série de nove sons é utilizada, ao longo de toda a obra, em seus quatro *formatos* característico das operações seriais: *formato original* [O], ou seja, a série tal como foi concebida; *recorrência* [R], termo utilizado por Duprat para designar o *Retrógrado* da série, que consiste na apresentação da série original como se estivesse refletida num espelho vertical; *inversão* [I], que é o resultado da inversão

dos intervalos da série *original*, como se estivesse refletida num espelho colocado num plano horizontal; e *recorrência da inversão* [RI], termo que Duprat utiliza para nomear o *retrógrado da inversão*.



(idem: 123)

Assim, Duprat faz uso para compor das mesmas técnicas de Webern que vimos no capítulo anterior: simetria atingida por espelhamento dos fragmentos da série, dispersão da série em diferentes alturas e durações de nota. Mesmo a própria série, cabe aqui observar, já é fruto destas operações: entre seus três fragmentos, ‘b’ é retrógrado de ‘a’ e ‘c’ é a exposição do fragmento ‘a’ em altura mais elevada.

Augusto de Campos, em seu recente livro *Música de Invenção 2* assinala que

As inovações trazidas pela poesia concreta - fragmentação de palavras, espacialização dos textos, ênfase em valores sonoros (paronomásias e aliteraões) 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; ‘nascemorre’, de Haroldo de Campos; ‘Vai e Vem’, de José Lino Grünewald; dentre as mais notáveis (CAMPOS, 2016: 127)

Se tratando de um texto tardio em relação a obra de Duprat, é possível que se trate de um esquecimento de Augusto - possivelmente porque Rogério Duprat não se consolidou como compositor sistemático, mas, sobretudo, como arranjador - mas *Organismo* possui esse caráter isomórfico e de transposição intersemiótica de estruturas, sendo, inclusive, experimento pioneiro. Como já pudemos notar a partir do texto de Regiane Gaúna, a série com nove notas busca equivalência com as nove sílabas da frase principal do poema. Mais que isto, mesmo a palavra ‘organismo’ possui nove letras.

Iremos resumir a interpretação contida no livro de Gaúna: a respeito do restante do poema, tido por Duprat como um desdobramento com “sutis mudanças semânticas” (GAÚNA, 2001: 120), Gaúna afirma, baseada nos apontamentos e manuscritos de Duprat²¹ que, a partir da

²¹ Gaúna escreve “A análise do poema apresentada a seguir foi extraída de manuscritos de Duprat” (GAÚNA, 2001, 120). No entanto, no meio da interpretação do poema aparecem passagens como “Para Duprat...”, “... aos olhos de Duprat...”, não deixando claro o que é do compositor e que é da autora. Desta forma, este nosso

segunda página (“o organismo quer repet”) inicia-se uma afirmação constante da frase principal (“o organismo quer re”, “o organismo quer”, o organism”) que em termos informacionais pode ser entendido como aumento da taxa de redundância, e nas palavras de Gaúna, “sugere que para o organismo perdurar é preciso repetir-se, replicar-se” (idem: 121). A parte seguinte (“orgasm”) é chamada por Duprat de “salto semântico” (idem), onde, “o poema atingiu o seu ápice poético” (idem), de acordo com Gaúna. Sobre a penúltima página do poema (“o o”), Gaúna afirma: “Para Duprat, essa redução gerou uma grafia que nos remete a uma idéia de cópula, como se esse ato estivesse projetado em um espelho” (idem). Por fim, sobre o “o” da última página do poema, Gaúna parafraseia Duprat e conclui:

aos olhos de Duprat representa uma nova criatura ou um novo organismo, simbolizando a idéia de ‘dois’ que se unem e produzem ‘um’. A frase termina com a idéia de redundância, de algo circular que se fecha em um ciclo, concluindo a idéia essencial do poema. (GAÚNA, 2001: 121-122)

Esta idéia, de um organismo (poético) que perdura através da redundância (informacional) perpassa todo o processo de transposição intersemiótica entre a estrutura do poema e sua recriação em música, sendo a série em seu formato original o aspecto mais visível. Em termos puramente acústicos, para alguém que “ouve estruturas”, isto se traduz na sensação de um alto índice de repetição dos eventos sonoros e, em alguns momentos, na quase-fusão do som das vozes com o dos demais instrumentos. À uma primeira audição, quase não é possível identificar o poema em todas as suas partes na música.

Stockhausen, em *Gesang der Jüngling*, “possivelmente a primeira obra-prima da música eletrônica” (SMALLEY, 2000: 1)²², alcança um resultado parecido. A partir de um trecho retirado do livro de Daniel, Stockhausen opera permutações 1) a nível terminológico, silábico e fonêmico, embaralhando o texto em diversos níveis; 2) com sons gerados eletronicamente para simular - ou dissimular, no caso - os sons das vogais e consoantes contidas no texto empregado na composição, criando de forma deliberada uma confusão ao nível auditivo. Smalley escreve a respeito:

Assim, se nossa sequência original é “preiset den Herrn”, uma diferente sequência de palavras pode produzir “den Herrn preiset”, uma diferente sequência de sílabas, “prei- Herrn set den” e uma diferente sequência fonêmica “eiprs et den nHerr”.

parágrafo que resume a interpretação constante no livro da musicista e historiadora ficará inevitavelmente confuso, uma vez que só podemos supor que opinião pertence a quem no texto original.

²² O artigo *Gesang der Jünglinge: History and Analysis*, de John Smalley, embora breve, contextualiza e apresenta a problemática técnica da obra de forma interessante e sem cair no jargão musical, língua de e para músicos.

Além de ser sequencialmente variado, as palavras estão combinadas com frequência de maneira tal que soem simultaneamente. Como resultado de procedimentos tão simples, as palavras brilham e apagam em sua existência. Às vezes o significado de uma palavra é dissolvido; por outras, combinações inesperadas causam o aparecimento de novas palavras, palavras como “schneewind” (neve-vento) e “feurreif” (fogo-maduro), por exemplo. Algumas permutações claramente alteram a compreensibilidade do texto mais drasticamente do que outras. Isto significa que em adição ao *continuum* som/ruído, um segundo *continuum* sentido/não-sentido está em operação (SMALLEY, 2000: 4)

Da parte de Rogério Duprat este duplo *continuum* som/ruído, sentido/sem sentido é alcançado de um lado não pela fragmentação do texto, mas pela fragmentação ao máximo do material de trabalho (as nove notas da série), por outro pelo trabalho com material reduzido. Se Stockhausen, ao invés de criar novos sons para sua composição, emula os sons já existentes dos fonemas em sons eletronicamente gerados, Duprat, trabalhando apenas com a idéia original da série, musica até mesmo o texto do poema com estas nove notas, com leves alterações, que encontram sua equiparação no poema nas já referidas “sutis mudanças semânticas” (GAÚNA, 2001: 120): onde o poema subtrai a parte “ni” da palavra “organism” e a converte em “orgasm”, é possível ouvir na música as vozes fazendo uma leve alteração microtonal na nota, que pode ser semanticamente entendido como um gemido (do orgasm[o]).

Permutação, microtonalidade, série, transposição estrutural da linguagem verbal para a linguagem acústica: todas estas operações estarão presentes nas composições do Música Nova e Rogério Duprat, com *Organismo*, adianta este passo, que seria dado em 1963, em dois anos.

Noigandres 5: o LP que não foi

No embalo da publicação de *Invenção* nº1, foi publicada a *Antologia Noigandres 5*, reunindo poemas já publicados em outras edições de Noigandres e poemas inéditos de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald e Ronaldo Azeredo. Augusto de Campos lembra em *Música de Invenção 2*, no entanto, que

o nº5 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 Julio Medaglia, das quais ainda existem partituras e gravações. (CAMPOS, 2016: 128)

Embora nunca tenha sido oficialmente lançado, hoje há em circulação bastante informação sobre o LP *Noigandres 5*, embora de maneira fragmentar como um poema de Safo em um papiro. Numa nota de rodapé do ensaio *A arte no horizonte do provável*, Haroldo de Campos menciona “partituras de oralização, que levam em conta essas possibilidades de

multileitura”(CAMPOS, 1969: 30) e, entre outras, menciona as “[partituras] preparadas por Julio Medaglia, sôbre vários poemas de *Noigandres* 4, das quais se fez registro em disco (1958/59), especialmente para a exposição *Konkrete Texte*, organizada por Max Bense (Stuttgart, Studium Generale, 1959/60)” (idem). Hoje, reproduções destas partituras de Julio Medaglia não são difíceis de encontrar na bibliografia relativa à poesia concreta: estão pelo menos no já mencionado *Música de Invenção 2* e no catálogo da exposição *poesia concreta o projeto verbivocovisual*, de 2008.

Documento surpreendente, porém, é o rascunho escrito por Augusto de Campos em 1960 para apresentação deste LP. Constante no volume *Arte concreta paulista*, organizado por João Bandeira, o texto traça uma história do aspecto acústico-oral - “verbivocovisual, sublinha Augusto - da poesia concreta. As críticas que Augusto aponta (“‘não pode ser lida’. ‘é puramente gráfica, exclusivamente visual’” (BANDEIRA, 2002: 82)) são semelhantes às que Diogo Pacheco assinala em seu artigo na revista *Alla Arriba*. Este texto possui pedras-de-toque a respeito do histórico poesia concreta-música. Um deles é uma informação que Augusto de Campos, mais recentemente, viria a escrever algumas vezes, mas este é seguramente o primeiro registro de sua formulação: “nascida, na experiência brasileira, sob a inspiração de anton webern, a poesia concreta deve à música serial, como estímulo, “nutrição de impulso”, pelo menos tanto quanto ao concretismo plástico.” (idem). Informação atualizada em *Música de Invenção 2*, mostra a clareza com que Augusto compreende, não só conceitualmente, mas também em termos históricos, a influência da música no paideuma da poesia concreta. A citação já foi feita nesta dissertação, mas cabe repeti-la:

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 ser exposta, entre-quadros, nos cartazes da exposição do Museu de Arte Moderna, em dezembro de 1956. Substituíamos a declamação tradicional de poemas pelo que chamávamos de ‘oralização’. (CAMPOS, 2016: 128)

Do maestro Julio Medaglia, Augusto acentua a “estreita colaboração com os poetas” (BANDEIRA, 2002: 82). É necessário fazer a contextualização: Medaglia, de uma geração um pouco posterior de frequentadores da Escola Livre de Música, não chega a conhecer os Campos ou Pignatari no curso de férias de Teresópolis em 1954. Em meados de 1959, 1960, no entanto, a participação na página *Invenção* e na confecção destas partituras de oralização é mostra de sua atuação já bastante próxima dos poetas concretos. Mesmo em seu período de

estudos na Alemanha (1961-1964), Medaglia participa ativamente junto às atividades da equipe *Invenção*, sendo mesmo um dos signatários do manifesto *música nova*, publicado em 1963.

Ainda em seu texto, Augusto diferencia o procedimento de oralização (como a feita por Willys de Castro, Julio Medaglia e a leitura de *poetamenos* pelo Madrigal Ars Nova em 21 de novembro de 1955, no Teatro de Arena) da musicalização. Sobre esta última, Augusto afirma:

a musicalização seria uma outra etapa, um novo problema. aplicação de alturas, intensidades, durações às palavras ou sua combinação com processos e instrumentos musicais: eis um domínio de exploração artística que se abre ao músico, e onde o poeta se cala, ouvinte. (idem: 83)

E, ao fazer distinção entre as oralizações anteriores e as de Medaglia, deixa implícita sua preferência pelas últimas:

medaglia, integrado perfeitamente no espírito de equipe do grupo noigandres, procurou evitar ao máximo a tentação de “interpretar” ou “acentuar expressivamente” o texto, defeitos esses que as primeiras oralizações nem sempre conseguiram resolver de maneira satisfatória. o que aqui se objetiva é a pura projeção, no campo sonoro próprio dos vocábulos, das estruturas ordenadas e coordenadas graficamente. não há inovações, propriamente ditas, em relação aos poemas. há extensão ou exposição das virtualidades sonoras, explícita ou implicitamente contidas na cápsula “verbivocovisual” do poema, que não se esgota numa leitura linear, ou numa única direção de leitura. o uso de várias vozes não visa dar maior expressividade. é imposição da estrutura-móvil do poema, polilégível, probabilística. (idem: 83)

Baseado na nota de Haroldo de Campos, em conversas com Augusto de Campos e Julio Medaglia, pude perguntar a ambos sobre um possível existência de gravações da época utilizando as partituras organizadas pelo maestro. Obtive resposta mais do que favorável, de que não somente foram feitas gravações destas partituras (para exposição em Stuttgart, por exemplo), mas também outras, de recitais do Madrigal Ars Nova. No entanto, nem Augusto nem Medaglia souberam me dizer onde encontrar uma cópia destas gravações. Em conversa particular com Dante Pignatari, filho de de Décio, este me confirmou que no acervo de seu pai também não constam gravações de oralizações de poesia da época. Como que para salvar a lavoura, o volume *Grupo Noigandres*, organizado por João Bandeira e Lenora de Barros traz consigo um CD onde constam gravações da década de 60, realizadas na residência de Augusto de Campos e em um estúdio em Bloomington, EUA. Parece-nos, a partir de uma breve comparação, que algumas das gravações tem por guia as partituras de Medaglia. Na audição de oralizações como *uma vez*, *tensão*, *pluvial*, *caracol*, *cristal* torna-se nítido como a

pluri-possibilidade de leituras converte-se numa pluri-oralização, onde o poema, lido num procedimento quase estocástico, revela-se em suas muitas nuances, por vezes não reconhecíveis somente através do aspecto visual. A leitura do poema por mais de uma voz contribui - conforme é possível notar na partitura, p. ex., nos pares “vez/uma” “fala/uma”, “foz/uma” - para a simultaneidade da fala, isto é, uma quebra de discursividade que a leitura a uma única voz não permitiria. Se comparamos a uma partitura, o encontro das vozes é análogo a leitura vertical dos sons no pentagrama, configurando, por assim dizer, uma espécie de harmonia verbal.

uma	vez				uma	vez				
	uma	fala				uma	vala			
		uma	foz				uma	voz		
			uma	bala				uma	bala	

uma	bala				uma	bala				
	uma	foz				uma	voz			
		uma	fala				uma	vala		
			uma	vez				uma	vez	

		uma	foz			uma	vez		uma	foz			
				uma	fala		uma	fala				uma	bala
uma	bala				uma	vala		uma	vala				
		uma	voz			uma	vez		uma	voz			

bala	foz	fala	vez
	voz	bala	vez
	uma	uma	uma
uma	uma	uma	uma

Partitura de oralização de *uma vez*, composta por Julio Medaglia.

manifesto *música nova*: posições, revisões, atuações

Invenção n°2 não tem conteúdo relacionado à música. *Invenção* n°3 (junho de 1963), por outro lado, pode ser entendida como o número musical da revista. Nela está contido o manifesto apresenta as propostas do grupo Música Nova. Além da exposição dos postulados do grupo, a revista conta com mais 4 textos dos compositores: *Em tórno* (sic) *do pronunciamento*, de Rogério Duprat, *Debussy*, de Gilberto Mendes, *Algumas questões*, de Willy Correa de Oliveira e, na seção *MóBILE*, um breve relato feito por Régis Duprat sobre o congresso de Sociologia de Música. Pelo fato dos textos de Gilberto Mendes e Willy Correa tratarem de temas muito específicos do universo musical - o primeiro, a recuperação de Debussy pela vertente serialista da música; o segundo, questões técnicas sobre subjetividade e objetividade na composição - pretendemos traçar comentários acerca do manifesto,

dialogando com o texto de Rogério Duprat, acreditando que são os textos que possuem diálogo mais fértil com a poesia concreta.

O manifesto *música nova* carrega inúmeras semelhanças com o *plano-piloto para poesia concreta*: já à primeira vista é possível notar sua semelhança em termos de estilo pela concisão e objetividade no modo de abordar os temas. Tendo retornado de sua passagem pelo *Ferienkurse* de Darmstadt (Damiano Cozzella foi em 61, Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes e Rogério Duprat em 1962, Willy e Gilberto novamente em 63) e já de alguns anos, completamente envolvidos com a composição musical de caráter exclusivamente sintático, os compositores que viriam a formar o Música Nova chegam ao Brasil não apenas com o conhecimento técnico de ponta, mas com igual consciência de seu esgotamento:

Todos os nossos trabalhos desse período se caracterizam por uma alta elaboração matemática, rigorismo cheio de ‘estruturas abertas’, ‘acazos controlados’, enfim, ‘construtivismo aleatório’... Nossa ida à Europa foi proveitosa na conclusão da impossibilidade de prosseguir nas brincadeiras de sintaxe (MENDES, 2014: 31)

A perda de interesse nesta área da composição coincide igualmente com o estreitamento de laços com o trio de Noigandres que, a esta altura, estava envolvido com os trabalhos de *Invenção* e com a pesquisa voltada para a semântica. Há relatos, não somente de Rogério Duprat, mas de Gilberto Mendes e Julio Medaglia sobre a importância do contato com os poetas concretos neste período. O primeiro lembra: “Nossos papos com o grupo Noigandres e os materiais que lemos nesse tempo creio que foram vitais: já nos atiçavam, ambas as coisas, para um *approach* semântico da criação” (idem: 30). Gilberto, sobre a incorporação do ruído e da participação do executante na obra: “Cheguei a esse tipo de experiências, curiosamente, menos pelo ‘estudo de música’ e mais pelas informações que recebi das teorias de comunicação de massa, da teoria dos signos, da possibilidade e, sobretudo do contato com a poesia concreta” (idem: 34). Medaglia, que apresentou Rogério, Willy e Gilberto aos poetas, declarou, de forma bem humorada, na entrevista que pude gravar com ele:

Eles [os poetas concretos] não tinham formação musical técnica, mas eles tinham uma informação sobre as movimentações musicais todas que, quando eles escreviam um texto, tinham mais sentido do que qualquer músico, porque... e como eles não estavam dentro da massaroca toda da música, você vê a coisa de fora, você vê com mais objetividade [...] Como a gente estava na época musicalmente muito preocupado com as transformações do século XX, aqueles dodecafonismos, expressionismos, atonalismos, aleatorismos, e tudo aquilo, a gente desprezava muito, por exemplo, o Erik Satie: a gente achava que aquela obra ali não tinha a menor importância. Os poetas, ao contrário! Eles chamaram a atenção para nós sobre a obra de Satie, que era um outro tipo de proposta cultural, musical, ele tinha uma visão crítica daquele momento de início de século - dodecafonismo tão racionalizado de um lado, e o neoclassicismo tentando também organizar novas

formas. O Satie chegava e “Vocês estão brincando! Vamos partir pra música de circo, vamos liberar os costumes, vamos soltar a franga...”, pra pensar com mais liberação em uma nova música. E isso aí nós aprendemos com os concretistas: Rogério Duprat, Cozzella, nós estávamos ali, fazendo música com lupa e com pinça, e os concretos é que abriram e até influenciaram a todos nós (MEDAGLIA, 2016)

No manifesto, a música nova aparece definida como o “compromisso total com o mundo contemporâneo” (INVENÇÃO, 1963). Já de começo, seus signatários buscam atentar para a necessidade de um “desenvolvimento interno da linguagem musical” brasileira, com base nos nomes e movimentos mencionados no manifesto. É possível notar os nomes que fazem eco do *plano-piloto para poesia concreta*. Na música: Webern, Boulez, Stockhausen; nas artes visuais: Mondrian, Max Bill; na literatura: Joyce, Pound, Cummings e Mallarmé. Em seu texto, Duprat desdobra esse “compromisso total”:

Comprometer-se totalmente com o mundo contemporâneo significa empenhar-se na resolução da fundamental contradição cujos termos são homem-história (da espécie e do indivíduo), aspecto mais geral do homem frente a si mesmo, como acúmulo das conquistas anteriores. No plano gnoseológico, simplificando, teremos o esquema: conhecer (natureza e sociedade em todos os seus aspectos) = dominar = transformar = transformar-se = conhecer acrescido do domínio da transformação = redundância das transformações anteriores e sua conseqüente incorporação = conhecer transformado (pela transformação da realidade e pela auto-transformação). (INVENÇÃO, 1963)

De forma sintética, poderíamos dizer que o esquema de Duprat diz respeito à relação dialética que dinamizadora do repertório, a tensão existente entre redundância e signo novo: é preciso ter conhecimento (repertório) para saber operar as associações intersignos necessárias que cheguem a engendrar uma transformação ou, por assim dizer, informação estética, que pode ser definida da seguinte forma: “a informação estética resulta de uma peculiaridade estatística em relação à “norma”, cifrando-se, em última instância, numa inovação de natureza estatística, num signo geral de acentuada imprevisibilidade” (PIGNATARI, 1968: 69).

Uma vez criada esta transformação ou signo novo, o esquema de Duprat retorna de forma alterada: é preciso conhecer, mas desta vez incorporando a informação acrescida. O poeta Décio Pignatari descreve este restabelecimento do sistema através da incorporação de um signo novo, destacando sua função vital na manutenção do sistema:

a comunicação pressupõe a existência de um repertório e de um código comuns a transmissor e receptor. Todo signo novo, externo ao código, é “ininteligível”. No entanto, tomando-se repertório em sentido amplo, como a soma de experiências e conhecimento codificados de uma pessoa ou grupo, podemos dizer que esse sistema necessita de informação nova para combater a sua própria tendência entrópica, ou seja, a sua tendência a estados uniformes. A introdução do signo novo implica em alargamento do repertório e permite reduzir a taxa de redundância do sistema.

Segue-se que a invenção, a originalidade (informação) é vital para a ordem do sistema. (idem: 59)

Retornando ao manifesto: um pouco mais à frente, no mesmo texto, os músicos da vanguarda evidenciam seu entendimento do processo musical: “colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical [...] educação não como transmissão de conhecimentos, mas como integração à pesquisa” (INVENÇÃO: 5) e, mais à frente, “elaboração de uma ‘teoria dos afetos’ (semântica musical) em face das novas condições do binômio criação-consumo (idem: 6); fazem ainda um balanço daquilo a que chamam “etapa atual das artes” e assumem o concretismo como movimento passível de solucionar ou ao menos capaz de se posicionar em relação à problemática debatida em todos os campos da arte nesta época: a tentativa de implementação por parte da vanguarda – seja nas artes visuais, música ou poesia – de uma nova semântica e uma nova sintaxe.

Em entrevista concedida em 1967 (possivelmente a única com os principais signatários do manifesto), Rogério Duprat afirma serem produção e consumo “fases de um mesmo processo” (MENDES, 2014: 22). Após definir as faixas de consumo da sociedade, prossegue em sua argumentação:

não há defasagem, não: há a produção feita em vista do consumo de massa (linha de montagem) e aquela feita para um público restrito. Para nós [...] não há discrepância na taxa de redundância entre Gardel, Tijuana, Brás, Xenakis, Beatles, Boulez, Melacrino, música popular brasileira, música eletrônica, iê-iê-iê, Moreira da Silva, Stockhausen [...] Existe, sim, uma discrepância semântica [...] Significados se evidenciam ao nível do consumo, e basta. Participação da massa (de que tanto já falamos) é a unificação dos dois estágios do processo... (MENDES, 2014: 24)

Quer nos parecer que a posição assumida no manifesto é radicalizada neste intervalo de quatro anos. Se no manifesto ainda há uma menção a educação musical, considerando que haja um “estudante” a ser integrado em uma pesquisa, indicando a existência ainda de um certo grau de formalidade, a posição explicitada por Duprat apenas 4 anos depois é de abolição de qualquer “educação musical”: se não há diferença entre o consumo e a produção, mas tão-somente uma “discrepância semântica, não haveria a necessidade de um ensino formal de música, mas apenas a pesquisa coletiva que determinada pelo tipo de música que se deseja consumir.

Mostra desta aniquilação de uma educação musical são as atividades feitas por Cozzella, Duprat e Pignatari nos anos seguintes. Duprat prossegue: “Cozzella foi o primeiro a realizar

[em 1964] em São Paulo, com um grupo de alunos e jovens, espetáculos que resolveram chamar por aí de música aleatória.” (MENDES, 2014: 32). É possível que o compositor de *Organismo* esteja se referindo ao happening realizado por ocasião da inauguração da exposição dos *popcretos* de Augusto de Campos e Waldemar Cordeiro. Augusto rememora o momento:

...em 1964, quando o contexto político e social brasileiro pôs em crise a experiência sintática, Cordeiro respondeu rapidamente com a proposta de ressemantizar o concretismo. O espetáculo - não só exposição - ‘popcreto’ (nome de guerra com que batizei nossas obras) ocupou a galeria Atrium em plena avenida São Luís, centro de São Paulo, no dia 9 de dezembro de 1964. De cara, um insólito happening - música coletiva coordenada com Damiano Cozzella, entre serrotes e silêncios, leituras aleatórias e instrumentos percussivos - já desgalerizava a vernissage. (CAMPOS, 2015: 283-284)

A partir deste momento, é possível reconhecer uma divisão na atividade do Música Nova: Willy Correa e Gilberto Mendes continuarão - pelo menos até o fim dos anos 60, quando Willy passa a entender a vanguarda como música burguesa e passa mesmo a negar sua produção do período - compondo música de vanguarda tendo por base ou não textos da poesia concreta. Nos números seguinte de *Invenção* aparecerão as composições *um movimento*, de Willy, e *nascemorre* e *cidade*, de Gilberto Mendes. Não teceremos comentários na dissertação sobre estas composições pelos seguintes motivos: 1) *um movimento* e *nascemorre* são provavelmente as composições mais estudadas de seus respectivos compositores, havendo, assim, bibliografia o suficiente sobre ambas. Recomendo, por exemplo, a dissertação de Luiz Celso Rizzo, *A influência da poesia concreta na música vocal dos compositores Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira*, que aborda o assunto de forma mais completa do que a que poderia ser feita aqui; 2) especialmente no caso de *nascemorre*, o próprio Gilberto Mendes dá interpretações, técnicas e históricas da obra que não creio ser capaz de contribuir com algo novo; 3) no caso específico de *cidade*, não há gravação da composição. O exercício de interpretar uma música somente pela sua partitura acabaria por resultar em algo vago - uma vez que não pode ser conferida em sua concretização - ou demasiado técnico, uma vez que se tornaria não propriamente uma interpretação da música com auxílio da partitura, mas uma análise de partitura estrita.

Rogério Duprat e Damiano Cozzella, acompanhados do poeta Décio Pignatari, seguirão por outro lado, o da criação coletiva, de happenings e acontecimentos musicais.. Daremos prioridade a abordagem deste caminho, por tratar-se de um tema ainda muito pouco abordado.

Após o happening na abertura da exposição do *popcretos*, Damiano Cozzella e Rogério Duprat vão para Brasília, trabalhar na recém-fundada UnB. Também lá organizam happenings dos quais, se não se possui registro, ao menos há relatos. Na já citada entrevista com os integrantes do Música Nova, Duprat comenta esta passagem pela capital (à época, recém-inaugurada):

Em Brasília, juntamente com um grupo de alunos de composição do [Cláudio] Santoro (este não participava da coisa, mas topava tudo que fazíamos), organizamos um grupo de “música experimental”, nome sob o qual valia tudo. Lá, repetimos algumas experiências feitas por Cozzella [...] (leitura coletiva de jornais, projetos de composição coletiva, regência sonora, estruturação por blocos quantitativos, escalas de comportamento, grupos de densidade e instrumentalidade, ação dentro do público etc). Com a ida de Décio e Cozzella para Brasília, a coisa ferveu: semântica e cultura de massa [...] Metemos a cara na coisa; a participação pública foi surpreendentemente grande e realmente criativa (MENDES, 2014: 32)

E Décio Pignatari, em duas ocasiões. A primeira:

... na Universidade de Brasília, tive a grande satisfação de acompanhar o prosseguimento de seu [de Duprat e Cozzella] esforço de renovação musical, seja no campo do ensino, seja no da criação (chegaram a realizar um extraordinário happening musical no auditório do campus, que alcançou merecida repercussão). (PIGNATARI, 1968: 70)

E, em outro texto de *Informação. Linguagem. Comunicação.*:

... em São Paulo, Cozzella partiu para os primeiros happenings, na Galeria Atrium e na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Neste ano [1965], na Universidade de Brasília, ele e Rogério Duprat, com a participação ativa de alunos de vários departamentos (colaboraram inclusive na composição das peças), realizaram um “acontecimento” memorável, onde “ouvir música” se concretizou a “ouvidos vistos” para todos - platéia e executantes. Eu também colaborei como “regente”, comandando os interruptores de luz da sala... (idem: 132)

Em trecho de entrevista citado no livro de Regiane Gaúna, Duprat afirma que “... a música não precisa de concerto, não precisa de partitura, a música em sua íntegra é o que acontece no momento da sua criação e quando executada” (GAÚNA, 2002: 58). Trabalhando desde o início da década no mercado profissional da música, como músicos, arranjadores ou produtores, Damiano e Rogério encontram no happening uma saída contra a comercialização da música: uma vez que a música não esteja subordinada a determinados rituais de execução e fruição que condicionem seu significado, os signos musicais estarão disponíveis para a livre associação, propiciando assim, a produção de novos significados mesmo para formas já consolidadas de experiência estética da linguagem musical. Não é possível também, a partir da descrição destes acontecimentos musicais, deixar de lembrar de John Cage. À época da ida

dos compositores ao curso de férias de Darmstadt, Cage já havia passado por lá e provocado polêmica: seu modo de compor - quase um método de não-composição - contrastou com as experiências de rigor milimétrico europeias. Cage, que passa a ser uma grande influência, sobretudo na parte do Música Nova que parte para as composições coletivas e improvisos, tecendo considerações sobre seu modo de compor, escreve:

Pois na nova música nada tem lugar, senão sons: aqueles que estão notados e aqueles que não estão. Aqueles que não estão notados aparecem na música escrita como silêncios, abrindo as portas da música para os sons que acontecem de estar no ambiente. (CAGE, 1961: 7-8)

E, mais adiante, no mesmo texto:

... esta música [experimental] não se compromete com a harmoniosidade como geralmente entendida [...] aqui estamos comprometidos com a *coexistência* de dissimilares, e os pontos centrais os a fusão ocorre são muitos: os ouvidos dos ouvintes onde quer que estejam [...] Para onde vamos daqui? [...] Nós temos tanto olhos quanto ouvidos e é da nossa conta usá-los enquanto estamos vivos” (idem: 12)

A música de Duprat e Cozzella alinha-se, desta forma, às experiências mais radicais de incorporação do acaso e mesmo do acaso como sendo o propulsor do próprio acontecimento musical. É seguindo nesta linha de radicalidade que ambos deixarão de compor e progressivamente passarão ao trabalho exclusivo de arranjadores e produtores, seu influxo sendo notavelmente percebido nas criações da Tropicália. A experiência de Brasília, por sua vez, não duraria muito: com a ditadura atuando de forma cada vez mais aberta e incisiva, o clima de repressão e perseguição do regime culminou na saída de centenas de professores da UnB, entre eles, Décio, Rogério e Damiano.

O ano de 1965 traria ainda mais um evento notável na produção do Música Nova: Diogo Pacheco - o mesmo que regeu o Madrigal Ars Nova em 1957, em sua oralização das partituras elaboradas por Willys de Castro - foi responsável “por levar a antropofagia musical ao arraial-símbolo da música tradicional e assentada: o Teatro Municipal” (PIGNATARI, 1968: 132). O único documento a respeito é o texto *Vanguarda em explosão sonora*, de Décio Pignatari, que faz uma análise semiótica ao mesmo tempo em que descreve o espetáculo. Em sua breve especulação, Décio fala da execução de *tacet*, de John Cage, *Blirium C-9*, de Gilberto Mendes e *Ouviver música*, de Willy Correa de Oliveira. Comenta os acontecimentos musicais presentes nas peças e a reação do público, consternado com a atuação dos músicos.

MARDA

Por fim, há ainda um momento, não propriamente musical, mas que decididamente se insere na produção de happenings que marca este período da atividade artística de Décio Pignatari, Rogério Duprat e Damiano Cozzella, podendo ser entendido (ainda que muito mais pela parceria entre as pessoas do que propriamente por uma afinidade formal com as raízes do projeto concreto) como uma inusitada atividade conjunta entre a poesia concreta e o Música Nova. Este momento é a fundação e breve atividade do MARDA, Movimento de Arregimentação Radical de Defesa da Arte.

Quase como um epílogo da trajetória da equipe *Invenção*, na última página do último número da revista está documentada a fundação do MARDA, que acontece após o expurgo dos professores da UnB. A seção *MóBILE* da revista assinala:

De volta a São Paulo, os três organizaram um pequeno grupo de músicos e não-músicos e deram dois espetáculos no *Juão Sebastião Bar*: o primeiro, realizado em 9 de maio de 1966, provocou enorme tumulto e foi amplamente registrado nos jornais do dia seguinte [...] o segundo foi um anti-happening aos bebedores de uísque do local: incluiu, entre outras coisas, um coral de gestos e um jingle (reproduzido abaixo). Em 23 de julho, o grupo institucionalizou-se, fundando o MARDA - Movimento de Arregimentação Radical em Defesa da Arte (INVENÇÃO, 1967: 118).

Numa radicalização da pesquisa semântica, Duprat, Cozzella e Pignatari, acrescidos de Alexandre Paschoal (também signatário do manifesto *música nova*) e outros (que não são nomeados em lugar algum onde se menciona o movimento) fazem uma experiência de quase-dissolução da forma e total atribuição de valor artístico ao significado. Não se trata, porém, de uma diluição do projeto construtivo, mas de outro encaminhando. Baseando-se em McLuhan, é possível compreender a inevitabilidade da comunicação através da forma: uma vez que o meio de comunicação determina o que será comunicado, somente a forma é capaz da comunicação. Não há, assim, retorno a uma ingenuidade romântica de expressão subjetiva, mas decisão sobre o meio de propagar a mensagem.

Daí a proposição-síntese de McLuhan: “O meio é a mensagem”, ou seja, o meio de comunicação não diz nada senão a si mesmo, não se refere senão a si mesmo. “Os novos contextos são sempre canibalísticos: eles desnudam e comem o homem vivo” (CAMPOS, 1967: 3), diz Augusto de Campos em um artigo sobre arte e tecnologia publicado no *Correio da Manhã* em 1967, parafraseando uma entrevista de McLuhan. Se os novos ambientes e

meios de comunicação são sempre canibalísticos, Augusto associa-os em seu texto à antropofagia oswaldiana: a devoração não funciona aqui como uma destruição, mas, mais propriamente, como a transformação e o surgimento de algo mais forte. Não existe, na antropofagia oswaldiana, devorador e devorado, são ambos irrelevantes: o importante é “acertar o relógio império” através da “milionária contribuição de todos os erros”, “pela síntese [...] pela invenção e pela surpresa” (ANDRADE, 2011: 63) (nos termos da equipe *Invenção*, poderíamos dizer que o importante é saber determinar a semantização do produto artístico através do reconhecimento de sua faixa de consumo). Augusto de Campos, em seu artigo, afirma: “A arte deve ser vista, então, como uma tentativa de estender a consciência. A tarefa da arte, agora, é estender a consciência para dentro do contexto, criar um contexto que seja, êle próprio, totalmente consciente.” (idem). Em outras palavras, a tarefa do artista é justamente jogar na falha e na contramão deste poder, trabalhar a tecnologia contra o poder, trabalhar na conscientização, não sistemática, doutrinária, mas da existência da estrutura de poder e da lida com o meio de comunicação atual - poesia é resistência quando é design do mundo, atuando do mesmo modo que o meio, i.e., na reelaboração das sensibilidades, mas contrariamente ao poder. Não é à toa que a fundação do MARDA é publicada na *Manchete*, um veículo de comunicação de massa, como forma de denunciar o “mau gosto” burguês se utilizando de um veículo da burguesia. Nos dizeres de Rogério Duprat:

fundamos o MARDA e prestamos uma série de homenagens a alguns monumentos de São Paulo, proverbialmente chamados de “mau gosto” [...] Portávamos cartazes em defesa do mau gosto e contra qualquer critério de juízo. Porque tudo é arte e nada é arte: que vale é o significado (MENDES, 2014: 32)

A terceira menção a este happening, com a qual finalizamos o capítulo, é de Regiane Gaúna:

[MARDA] visitou vários pontos representativos da cidade de São Paulo, chamados por eles “monumentos mardosos”, entre os quais: a estátua de Borba Gato, situada na avenida Santo Amaro (zona sul), o avião de Santos Dumont, na antiga Praça 14 Bis, a extinta bandeira paulista do prédio Gazeta, na avenida Paulista, e os cemitérios da Consolação e do Araçá. Para o grupo, esses pontos representavam a exibição cafona do *status* da elite paulistana. Ao pendurarem, nos monumentos, pequenas placas com mensagens satíricas, buscavam ridicularizar os costumes burgueses. E evento terminou, no final da tarde, num convescote em cima dos túmulos do cemitério do Araçá, de onde o grupo foi retirado à força pelos policiais. (GAÚNA, 2002: 62)

Conclusão

Esperamos ter conseguido, com esta dissertação, traçar um panorama da relação da poesia concreta com a música experimental. Pela dimensão do recorte (uma trajetória de quase vinte anos de atividade, de 1948 a 1967), é certo que alguns pontos poderiam ter sido melhor aprofundados. No entanto, acredito que este trabalho junta-se a outros que, de forma direta ou indireta, trilham esta relação fértil e colaboram no estabelecimento de uma associação que, embora fundamental para ambas as partes (poesia concreta e música de vanguarda), ainda é um campo de pesquisa minoritário: as pesquisas acerca da produção da poesia concreta ainda são majoritariamente acerca de seu aspecto visual, ao passo que a maior parte da bibliografia existente sobre os músicos participantes do grupo Música Nova diz respeito a suas obras mais tardias ou, buscando cobrir a integralidade da carreira do compositor, limitam-se a acessar fontes de fácil acesso.

A relação entre a poesia concreta e a música não se esgota em 1967. Pelo contrário: neste ano se inicia a defesa de Augusto de Campos da Tropicália e, a partir daí, a poesia concreta envereda-se pelo campo da música popular: *Bossa nova e outra bossas* é o maior exemplo disto. É possível encontrar ainda na estrutura composicional da música da Tropicália aspectos diretamente derivados dos ensinamentos dos poetas concretos: é de se notar, por exemplo, que numa música toda pautada pela redundância e pela emulação de um berimbau, como *Domingo no parque*, as únicas alterações na estrutura da música funcionem igualmente como marca de ênfase do significado (a dissonância presente em “o espinho da rosa feriu Zé / e o sorvete gelou seu coração” indicando a alteração de humor de José quando vê Juliana passeando com João e, em um segundo momento, “olha a faca!”, quando das facadas de José em João e Juliana). Outro exemplo é *batmacumba*, toda calcada no processo construtivo da fase heróica da poesia concreta. Não apenas isto, o trabalho de arranjo de Rogério Duprat e Damiano Cozzella é crucial para a semantização e o *status* de música pop a nível internacional da Tropicália. Num segundo momento, haverá as musicalizações de Caetano Veloso de poemas de Augusto de Campos (*dias dias dias*, da série poetamenos, e *pulsar*) e Haroldo de Campos (da seção *circuladô de fulô* das *Galáxias*). *pulsar* é outro exemplo do isomorfismo minimalista concreto aplicado à música popular: com apenas três notas, Caetano replica na linguagem musical a alternância visual-verbal que Augusto faz com as vogais “o”, “e” e “a”.

Há ainda os trabalhos de Augusto de Campos com Cid Campos, que se situam no meio do caminho entre o pop e o abertamente experimental.

No campo da música de vanguarda, Gilberto Mendes ainda comporia, nos anos 70, *com som sem som*, a partir do poema *tensão* de Augusto de Campos. Em 1970 ocorreria o happening *plug* que, além de Duprat e Cozzella, contou com Solano Ribeiro e Julio Medaglia. Estreando no Teatro Galpão, em 1970,

Tratava-se de um espetáculo multimídia que contava com a participação de grupos de teatro, bandas de rock, exposições de fotos, exposições de filmes de curta e longa-metragem. Seu período em cartaz foi muito curto devido ao fracasso de bilheteria. (GAÚNA, 2002: 62)

Além destes empreendimentos da vanguarda histórica, há colaborações de Décio Pignatari com Livio Tragtenberg e, num esforço dos anos 2000 para cá, tem-se disponibilizado gravações oralizadas e musicalizadas de poemas concretos, trazendo muita coisa até então dispersa de forma mais sistematizada. Os já citados catálogo *poesia concreta: o projeto verbivocovisual* e grupo *Noigandres* são os grandes exemplos disto.

Augusto de Campos jamais deixaria de ser um ouvinte de música experimental. Atento à música experimental ainda na aurora do século XXI, publicaria em 2016 seu segundo volume de *Música de Invenção*, antologia de resenhas e artigos para revistas e sites tratando especificamente de música. No entanto, muito material ainda permanece inédito, como o artigo *Boulez - bilis - bento*, dos anos 50, onde faz defesa de Pierre Boulez no jornal provavelmente antes de qualquer crítico de música no país.

Excurso

poesia concreta : tradição, criação : interseções

O signo assoma o som: a poesia concreta e o Música Nova

No terceiro número de *Invenção* (cujo subtítulo não dá margem de erro às suas pretensões: “revista de arte de vanguarda”), datado de junho de 1963, aparece o manifesto do grupo Música Nova. Neste manifesto a música nova aparece definida como o “compromisso total com o mundo contemporâneo” (INVENÇÃO, 1963). Já de começo, seus signatários buscam atentar para a necessidade de um “desenvolvimento interno da linguagem musical” brasileira, com base nos nomes e movimentos mencionados no manifesto²³. Um pouco mais à frente, no mesmo texto, evidenciam seu entendimento de educação musical: “colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical [...] educação não como transmissão de conhecimentos, mas como integração à pesquisa”; fazem ainda um balanço daquilo a que chamam “etapa atual das artes” e assumem o concretismo como movimento passível de solucionar ou ao menos capaz de se posicionar em relação à problemática debatida em todos os campos da arte nesta época: a tentativa de implementação por parte da vanguarda – seja nas artes visuais, música ou poesia – de uma nova semântica e uma nova sintaxe. O manifesto tem, entre seus signatários, os nomes de Gilberto Mendes, Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozzella e Julio Medaglia²⁴. O termo “música nova” - *neue musik* -, que nomearia o grupo, é amplo: está ligado à música erudita de vanguarda européia que, sobretudo após à Segunda Guerra Mundial, teve seu ápice nos Cursos de Verão de Darmstadt, pondo em contato compositores de vanguarda do mundo todo, desde músicos consagrados, como Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen até os músicos de países sem grande tradição de música erudita, muito menos experimental, como os da América Latina. Tanto Gilberto Mendes quanto Willy Correa de Oliveira freqüentaram os cursos, tendo aulas Willy com Boulez e Stockhausen e Gilberto com estes dois e também Henry Pousseur. No Brasil, por sua vez, Damiano Cozzella foi aluno de Koellreutter, enquanto Rogério Duprat teve aulas de

²³ Entre outros, basta notar aqueles que fazem eco do *plano-piloto para poesia concreta*. Na música: Webern, Boulez, Stockhausen; nas artes visuais: Mondrian, Max Bill; na literatura: Joyce, Pound, Cummings e Mallarmé.

²⁴ Integram ainda os signatários: Sandino Hohagen, Alexandre Pascoal e Régis Duprat. Pela obra de maior relevância tendo por paradigma a música de invenção ou vanguarda, minha pesquisa se detém nos nomes citados no texto.

composição com Olivier Toni e Cláudio Santoro, ambos, em pelo menos algum momento, representantes da vanguarda musical nacional²⁵.

A revista que serviu de veículo aos textos do grupo e as referências presentes no manifesto não permitem esconder a filiação imediata ao projeto dos poetas concretos – projeto que, não custa lembrar, se dirige não somente à poesia, mas sempre à arte como um todo, conforme pode ser lido em vários de seus ensaios e manifestos, como, p.ex., no manifesto *olho por olho a olho nu*, escrito por Haroldo de Campos, onde, ainda que dentro de outra disposição gráfica, se lê:

POESIA CONCRETA = poesia posicionada no mirante culturmorfológico ao lado da PINTURA CONCRETA [e da] MÚSICA CONCRETA guardando as diferenças relativas mas – não se trata da miragem da obra de arte total – compreendendo as necessidades comuns à expressão artística CONTEMPORÂNEA (CAMPOS et al., 2006: 75).

Embora *designers* da linguagem verbal, os poetas concretos não raro buscam suas raízes em diversas áreas da arte, não faltando nos textos críticos destes poetas menções a movimentos de vanguarda anteriores: na música, a dodecafonía de Schoenberg, Berg e Webern, a serialização dos os parâmetros musicais por Boulez, a aleatoriedade de John Cage; nas artes plásticas, a possibilidade multiprismática dos móveis de Calder e a integração da arte com a vida cotidiana almejada de forma construtiva pelos *designers* da Bauhaus e, de forma implosiva, na *pop art*, e claro, na poesia, a composição/justaposição ideogrâmica de Pound, as palavras-aglomerados verbivocovisuais de James Joyce, a desintegração-atomização não só do verso, mas da própria palavra em cummings, as “subdivisões prismáticas da idéia” em Mallarmé, que para isso lança mão de diversos recursos tipográficos e do espaço branco da página. E se buscarmos, por assim dizer, as raízes das raízes, estas referências complexificam-se: Augusto de Campos nos revela raízes na música tanto para a composição de *Un Coup de Dés* quanto para os *Cantos*. Faz notar ainda as experiências de efeito visual-espacial que aproximam cummings das artes plásticas (em *pontos-periferia-poesia concreta*). Isto evidencia o seguinte: as vanguardas artísticas no século XX se fazem – ainda que não simultaneamente e guardadas suas diferenças particulares – as mesmas indagações.

²⁵ A organização dos Cursos de Verão de Damstadt colaborou para a difusão dos cursos de música de vanguarda no mundo. Na América Latina foram realizadas diversas edições do *Curso Latinoamericano de Música Contemporânea*, tema da tese de Teresinha Prada, *A Utopia no Horizonte do Música Nova*.

O grupo Música Nova se liga, assim, a uma poesia que se compreende 1) como arte visual (diferindo em material, mas assemelhando-se em método de composição à arquitetura, escultura e pintura), que questiona não só o tempo, mas o espaço, os materiais para sua produção, novas possibilidades de comunicação e reprodução; 2) se não como música, ao menos como musical. É evidente a importância da música como propulsor para o desenvolvimento das noções estruturais da poesia concreta (para citar apenas um exemplo: “poetamenos ou aspirando à esperança de uma *KLANGFARBENMELODIE* [melodia de timbres] com palavras” (CAMPOS et al., 2006: 29)). A publicação do manifesto na revista *Invenção* propiciará uma relação estreita e fértil entre o grupo Música Nova e o grupo de poesia concreta, resultando em composições musicais que dispõem do texto da poesia concreta como base para uma tradução intersemiótica, uma tentativa de transposição dos postulados das artes visuais e verbais para a música.

Make it new: a atualidade da tradição pela vanguarda

Se por um lado, o projeto de uma arte construtiva brasileira toma as rédeas da vanguarda das artes do país durante um tempo, buscando romper com a codificação vigente até então, por outro, é importante notar que, à diferença, por exemplo, dos modernistas que, no ápice da Semana de 22, queriam renegar todo o passado, a expressão que norteará, sobretudo o pensamento da poesia concreta e da música de vanguarda no pós-guerra é o *make it new* de Ezra Pound. Ao invés de uma tentativa de rompimento, o reaproveitamento e atualização da formas na contemporaneidade. *Os Cantos* de Ezra Pound são um grande exemplo disto: o início do Canto I é uma tradução do Canto 11 da *Odisséia* mediada pela versão latina de Andrea Divus Justinopolitanus. Os outros Cantos estão igualmente permeados de citações da poesia chinesa clássica, trovadores medievais. Não será diferente com o projeto da poesia concreta: Augusto, Haroldo e Décio traduzirão poemas dos mais diversos estilos, épocas e movimentos, mas sempre com a finalidade programática de ressaltar, na produção poética, o aspecto da invenção.

Esta será uma marca característica dos afiliados ao projeto da poesia concreta: a invenção através justamente do movimento de atualização da tradição, de encontrar o que na tradição ainda hoje pulsa, i.e., ainda é “parte viva” do conhecimento. O movimento de vanguarda derivado desta ação se ocupará não tanto do desmanche da codificação estabelecida, mas

antes da atomização e dinamização deste código. Na entrevista concedida a Rodrigo Naves, Haroldo de Campos afirma:

Minha relação com a tradição é antes *musical* do que *museológica*. [...] gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, “harmonizações” síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação (CAMPOS, 2013: 257-258)

Torna-se a partir daí compreensível a demarcação de precursores por parte da vanguarda. Menos do que uma tentativa de afirmação da poesia concreta com base na autoridade de poetas anteriores, é possível entender esta demarcação como o vislumbre de relações de criação através do tempo, criando uma espécie de paralelismo histórico-criativo entre o passado e o presente, onde a recuperação do passado através de seus expoentes está diretamente ligada à noção poudiana de *paideuma*: a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dêle e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 1977: 161).

Este reconhecimento de uma linhagem não é marcado pela rigidez, mas antes por seu caráter aberto: possui seu núcleo central em Mallarmé, Cummings, Joyce e Pound, mas logo em seguida se alarga para caber Oswald de Andrade e João Cabral e, mais lateralmente, Maiakovski, os poetas visuais da antiguidade, os trovadores da poesia provençal, a poesia chinesa e tantos outros. Esta abertura não se dá somente no campo da transposição para a língua portuguesa de poetas de diversas tradições, mas surge, dentro do panorama da poesia concreta, como trabalho complementar e aproveitamento destas tensões e formas poéticas advindas de outras tradições. Pode-se dizer assim, que a linhagem de precursores da poesia concreta se configura por uma atividade programática antologizante - na medida em que se ocupa das obras de caráter mais experimental dos poetas selecionados - e atualizante - na medida em que dialoga com estas experiências tomando-as como formas vivas e não meramente objetos históricos - que possui as características do que Haroldo identifica como “estrutura aberta” (CAMPOS et. al.: 2006, 53), “concepção de estrutura pluridivida ou capilarizada” (CAMPOS et al.: 2006, 49) onde a “conjunção de linhas de força previsíveis e outras imprevistas podem surgir à solicitação do labor criativo” (CAMPOS et al.: 2006, 49). Em outras palavras: uma estrutura que possua centro, mas que este centro não acabe por restringir as potencialidades da obra. Antes, pelo contrário, um centro que se identifique mais com a dinâmica da “configuração prismática do poema” (para empregar o termo de Mallarmé)

do que propriamente com uma normatividade, característica encontrada mais facilmente na gramática. De maneira análoga, uma definição de Augusto de Campos é igualmente esclarecedora: “o núcleo poético é posto em evidência não mais pelo encadeamento sucessivo e linear de versos, mas por um sistema de relações e equilíbrios entre quaisquer partes do poema” (CAMPOS et al.: 2006, 72)

Barroco e poesia concreta

Ainda abordando a *obra aberta*, Haroldo compreende este modo de pensar a poesia como uma espécie de barroco moderno (citando Pierre Boulez) ou “neobarroco”. Affonso Ávila abre seu livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco* com a seguinte premissa: “[o barroco] nos suscita, de imediato, a liberação da sensibilidade de quaisquer ordenações impostas pelo hábito ao ato de contemplação e fruição do objeto estético” (ÁVILA: 1971, 19). As obras barroco são por ele entendidas como uma “profusão nada canônica das formas [...] quebram a linearidade e a rigidez clássicas” (idem). A virtuosidade no trato com o signo - seja em seu aspecto formal, seja em seu aspecto semântico - é o que conjuga barrocos e concretos na direção do signo novo: ambos chegam à invenção do signo novo através do experimento com a linguagem em seus limites.

A poesia concreta assume como um de seus postulados fundamentais a isomorfia entre fundo e forma, por entender que esta concede a noção de ritmo e iguala o poema em termos de informação e estrutura (i.e., a informação que o poema comunica é sua própria forma). A isomorfia se aparenta ao conceito de “informação estética”, cunhado por Max Bense e apresentado aos leitores brasileiros por Haroldo de Campos:

A ‘informação estética’ transcende a semântica, no que concerne à ‘imprevisibilidade, à surpresa, à improbabilidade da ordenação de signos’ [...] Enquanto a informação documentária e também a semântica admitem diversas codificações, podem ser transmitidas de várias maneiras [...], a informação estética não pode ser codificada senão pela forma em que foi transmitida pelo artista (CAMPOS: 2013, 32-33)

Não existe a possibilidade, assim, de comunicação da informação contida em um poema de duas formas diferentes. Antes, o que se passa é o contrário disto: na medida em que a informação estética de um poema encontra-se regida pela improbabilidade, só poderá ser comunicada por aquela forma determinada pelo artista, dada a fragilidade deste tipo de informação. Isto não implica, porém, na construção de uma tautologia (A=A). Embora de

caráter isomórfico no que diz respeito às relações internas do texto, a informação estética ainda está inserida em um sistema linguístico referencial, capaz de possibilitar interpretações, mas nunca uma explicação ou determinação unívoca da “mensagem” do poema. O “discurso” da poesia é sintético, na medida em que ele se vale sempre, somente e cada vez de tantas e tais palavras quanto necessita. Ao mesmo tempo que é sintético, no entanto, também é poroso, ventilado, admite incursões. Daí sua “gramática” ser de ordem relacional: para sua eficiente composição e comunicação, o poema não precisa ser correto ou completo em termos de uma normatividade, basta que o conteúdo do poema – não idéias, antes palavras – se inter-relacione de forma eficiente. A informação estética, assim sendo, é também rara, visto que não pode ser repetida senão por si mesma. Affonso Ávila afirma:

Invenção sustentada assim sobre os pilares da palavra, o poema inaugura o seu próprio espaço de formas gráficas, o seu próprio tempo de sons e ritmos, e qualquer imagem do mundo concreto do homem, para projetar-se ou inserir-se na espécie de nova evidência criada pelo poeta, só poderá fazê-lo pela via do artifício da linguagem, isto é, pela alternativa do *fingir* inerente à natureza da poesia. [...] a poesia inscreve-se francamente entre os fenômenos da ludicidade... (ÁVILA: 1971, 80)

A poesia, assim entendida por esta concepção de barroco, é “nova evidência”, inauguração de espaço e tempo próprios via linguagem e, em sendo próprios, serão igualmente irrepetíveis. Ávila tem por foco aqui a “atitude artística do poeta barroco, que a cada proposição do real responderá, não com uma forma feita de equilíbrio e razão e espelhada neste mesmo real, porém sempre com um prospecto autônomo.” (ÁVILA, 1971: 81). A atualização do sentido de barroco faz assim com que este partilhe do mesmo viés programático que a poesia de vanguarda, o viés de invenção.

O barroco sintético da poesia concreta

Tomemos, para exemplificar de maneira breve, o poema *beba coca cola* , de Décio Pignatari. Se no barroco a profusão das formas se traduz numa abundância simbólica, carregada de detalhes até o limite, na poesia concreta esta profusão ganha o aspecto de concisão. Haroldo de Campos, numa entrevista tardia a Nelson Archer se referiria a *Galáxias* como a retomada de uma espécie de vertente barroquizante de sua poesia já presente em seus escritos pré-concretos, como *Ciropédia* . No entanto, não deixa de notar que *Galáxias* é “um texto

semeado de concreções na microestrutura” (CAMPOS apud MATA: 1996)²⁶. Nos interessa mostrar como este poema, a partir de formas mínimas, articula esta potencialidade barroizante que pode ser encontrada no nível microscópico de *Galáxias*.

Beba coca-cola utiliza-se do *slogan* para chegar, por meio de operações técnicas, ao *anti-slogan*. A partir de um sutil e progressivo embaralhamento das sílabas do primeiro verso (o próprio título-*slogan*), chega-se ao jogo verbivocovisual *beba coca / babe cola*, que, logo após a supressão de *beba* e *babe* chegará ao ápice semântico do poema: a transformação/associação da marca (*coca-cola*) com *cloaca*. Mais sintético, talvez, impossível²⁷.

Este jogo, que se dá progressivamente através da recombinação silábica, pode despistar a uma vista descuidada, é um *trompe l’oeil*. Na definição de Severo Sarduy:

Declinação dos sentidos; a vista renuncia; é necessário ao tato vir comprovar, e desmentir, o que a visão, vítima de sua própria ingenuidade, ou do preciso arranjo de um artifício, dá por certo [...] essa eficácia, de fazer visível o que inexistente [...] ou, pelo contrário, de sua dissimulação máxima, de sua anulação [...] é o *trompe l’oeil* (SARDUY: 1987, 74-75)

Em se tratando de um poema, não precisamos tomar literalmente a parte do tato, mas podemos reivindicá-lo como uma leitura que requer proximidade e paciência. Esta leitura calma é o que é capaz de desmentir aos nossos olhos aquilo que é dado por certo – o *slogan* ‘beba coca cola’ e a mensagem que a ele subjaz – e tornar visível o que nos é (não só no poema, mas a todo instante) dissimulado: coca cola = cloaca. Matéria de fossa. Dejetos. O *trompe l’oeil* opera, assim, num duplo movimento, sempre pela via da linguagem e sempre exigindo do interlocutor do poema uma tomada de participação ativa em meio ao embaralhamento dos sentidos, para identificar o movimento que vai da propaganda a seu reverso. Podemos nos valer das palavras de Kenneth David Jackson ao comentar a obra de Augusto de Campos: “Quando fala de um ‘realismo absoluto’, o poeta concreto se refere a esta forma de ilusionismo que intensifica as múltiplas dimensões e os vários significados do

²⁶ A entrevista foi concedida a Nelson Archer e publicada no *Folhetim da Folha de São Paulo*, 05-04-92. O Artigo de Rodolfo Mata, *Barroco, Caos y Teoría de la Información en la obra de Haroldo de Campos* oferece uma boa oportunidade de entender como a noção de barroco em Haroldo de Campos se distancia de sua forma histórica tradicional e atualiza-se através do conceito de “temperatura informacional do texto estético”, que Haroldo elabora baseado nas teorias da informação de Bense e Mandelbrot e na cibernética de Wiener.

²⁷ Uma leitura mais detalhada deste poema pode ser conferida no artigo *Verbo e visibilidade: a propósito da poesia de Décio Pignatari e Augusto de Campos*, escrito por Omar Khouri e disponível em <http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=11291&portal=universidade>

real”. (SÜSSEKIND; GUIMARÃES, 2004: 12). O ‘realismo absoluto’ demandado por Augusto de Campos em *poesia concreta (manifesto)* não é uma tentativa de reprodução, representação figurativa ou descrição do real. A isto, Augusto chama “realismo simplista e simplório”. Uma vez que, para recuperar a citação de Affonso Ávila, a “poesia inscreve-se francamente entre os fenômenos da ludicidade”, da lida com o real através do jogo e da operação criativa com a linguagem, a poesia concreta (e poemas como *beba coca-cola* são exemplares disto) assume uma

... responsabilidade total perante a linguagem: aceitando o pressuposto do idioma histórico como núcleo indispensável de comunicação, recusando-se a absorver as palavras como meros veículos indiferentes, sem vida sem personalidade sem história (CAMPOS et al.: 2006, 71)

O “realismo absoluto” seria, desta forma, um caminho para fugir à “introspecção autodebilitante” (idem) através do jogo com a materialidade da linguagem. O jogo é a atividade criadora, que vê a palavra como “objeto dinâmico” (idem), i.e., da obra de arte com força autônoma, que não dependa da subjetividade do artista para afirmar-se, a obra capaz do “*estranhamento*, isto é, de quebrar, com a *novidade* de sua criação, uma noção de conhecimento ou representação do mundo já convencionalizada pelo uso rotineiro da linguagem” (ÁVILA: 1971, 40). Neste sentido, *beba coca-cola* subverte o uso rotineiro da linguagem deslocando o *slogan* de seu campo semântico - mercado, capital, consumo, propaganda, massificação - para o âmbito da criação poética, da “aventura planejada”, como Décio escreve em *depoimento*. E prossegue: “Um poema não quer dizer isto nem aquilo, mas diz-se a si próprio, é idêntico a si mesmo e à dessemelhança do autor” (CAMPOS et al.: 2006, 19). Somando-se ao conceito de informação estética explicitado anteriormente, *beba coca-cola* é, mais que uma peça verbivocovisual de primeira linha, dado seu trato sofisticado com os componentes mínimos do poema (letras e sílabas), mas seu deslocamento do *slogan* de seu campo semântico é, propriamente uma subversão: se o *slogan* tem por função a determinação e massificação do consumo, a experiência do poema só tem por função o próprio poema, o reconhecimento da engenhosidade de suas relações internas. O poema (e a poesia de uma forma geral) não tem mercado. Se chega ao mercado, é pelas avessas: como diluição da força criativa. Por sua característica de fácil reprodução, o poema não sofre (como as artes visuais) da mercantilização da estética, normalmente direcionada a um público que não sabe bem o que consome, mas possui poder aquisitivo para fazê-lo. “O pragmatismo é a ideologia do mercado”, diz o editorial de *Invenção* nº3. Alijando o *slogan* de sua pragmática,

isto é, sua responsabilidade com o mercado, Décio enriquece para que se torne uma peça política radical, anti-mercado: sendo a Coca-cola uma função icônica em relação ao mercado e mesmo ao capitalismo, a sucessiva conversão da materialidade do signo “coca cola” em “cloaca” nos reconduz a outro campo semântico, ode “cloaca”, “tudo o que é imundo, que tem mau cheiro” (HOUAISS: 2007, 742).

Interseções via música

No início deste texto foi feita uma breve apresentação do grupo Música Nova que, até aqui, poderia parecer deslocada. No entanto, a música contemporânea de vertente construtiva também se valeu da mesma lógica de apropriação e atualização da tradição para suas experiências. A mais notável delas seguramente é o *Motet em Ré menor*, composição de Gilberto Mendes de 1966, nove anos após o já referido poema de Pignatari que lhe serve de letra, *beba coca-cola* (o poema é de 1957, embora tenha sido publicado na *noigandres* nº4, de 1958).

Como ocorre com a produção dos integrantes do Música Nova que compuseram tendo por base textos da poesia concreta, a música aparecerá como uma espécie de transcrição da estrutura do poema a partir da linguagem musical, podendo ser considerada uma espécie de tradução intersemiótica. No prefácio à tese de Gilberto Mendes, Haroldo de Campos nota que

... nenhum desses compositores [da vanguarda européia], atuantes a partir da década de 50, dispunha de textos tão congeniais - estruturalmente falando - em relação a suas concepções musicais, como os dos poetas concretos brasileiros, que propunham aos nossos músicos a possibilidade de desenvolvimentos isomórficos entre a esfera do verbal e a dos elementos propriamente sonoros (não-verbais), para além de meras alianças temáticas ou de procedimentos microestruturais não recuperáveis audivelmente no que diz respeito à semântica do poema - das palavras e frases do poema - em jogo. (MENDES: 1994, x)

A técnica da recombinação silábica exaustiva que provoca o *trompe l'oeil* no poema será também, desta forma, a base do *Motet em Ré menor*. O que Haroldo faz questão de evidenciar em relação ao tratamento musical do poema é o seu não-fracionamento do *slogan* ou das demais - se não podemos falar em versos - unidades componentes do poema: ao menos na primeira parte (por assim dizer, uma exposição do tema) é possível ouvir a música e acompanhá-la com a leitura do poema impresso. Esta preocupação com o entendimento do texto é uma característica particular da vanguarda brasileira em relação a compositores como Pierre Boulez, John Cage e Stockhausen.

Para musicar o poema de Décio Pignatari, Gilberto Mendes compõe um moteto. Segundo o *Grove Dictionary of music and musicians*,

o moteto é uma das mais importante formas de música polifônica entre 1220 e 1750. Nenhum conjunto de características em específico serve para defini-lo de forma geral, exceto em contextos históricos ou regionais particulares. (SANDERS; LEFFERTS; cf. Bibliografia)

O moteto não é, portanto, uma forma própria da era barroca, sendo seu ápice, em verdade, na Renascença e tendo por figuras notáveis Guillaume Du Fay, Josquin Dez Prez e Palestrina²⁸.

Se, porém, o *Grove* se recusa a dar características gerais da forma, Julio Bas em seu *Tratado de la Forma Musical* nos dá, ainda que de ampla abrangência (talvez mais do que pudesse ser considerado seguro), uma definição do moteto:

... consiste em utilizar o motivo de cada frase do *cantus firmus*²⁹ como tema de um desenvolvimento com imitações [...] A peça inteira transforma-se deste modo em uma sucessão de episódios com seu respectivo tema próprio. A unidade total conserva-se mediante a melodia coral, a modulação, os indefiníveis vínculos de estilo e é reafirmada, ao fim, por um correto período de final firme, bem conclusivo. (BAS, 116)

O moteto que Gilberto Mendes compõe com o poema de Décio Pignatari encaixa-se, de uma forma geral, dentro desta definição, podendo ser considerado uma paródia de moteto. Este ar de paródia já se confirma no título: *Motet em Ré menor*. Se as três das quatro vozes cantam em Ré, Lá e Fá, configurando um acorde de Ré menor, a voz soprano entra no sexto compasso em Mi bemol, fora do acorde e em dissonância em relação a tonalidade sugerida pelas demais vozes³⁰. Isto não é por acaso. Gilberto Mendes, em *Uma Odisséia Musical* comenta a respeito: “A intenção no título era também provocar a fúria da crítica que, sabíamos, iria se irritar com essa denominação, considerá-la um erro de quem não conhece música, como nos julgavam, freqüentemente” (MENDES, 1994: 118-119).

A paródia se confirma ainda pelo tratamento dado às partes do moteto: ao invés de modulações sobre um tema, Gilberto Mendes realiza um “salto do pregão renascentista ao pregão moderno, o *jingle* publicitário para rádio-tevé” (idem: 102) e, desta forma, trabalha

²⁸ Não sendo a história do moteto nosso assunto, não vamos nos aprofundar, bastando aqui esta breve contextualização histórica. Para mais detalhes sobre a forma, conferir o verbete *Motet* do *Grove Dictionary of Music and Musicians*, que oferece um bom panorama sobre o moteto. A seção *O motete* da *História da Música Ocidental* de Grout e Palisca contém apontamentos históricos e técnicos a respeito, mas se detém na construção do moteto entre meados do século XII e final do século XIII.

²⁹ *cantus firmus*: “Uma melodia preexistente utilizada como base de uma nova composição polifônica” é a definição do *Harvard Dictionary of Music* (cf. Bibliografia).

³⁰ cf. Imagem 1 em Anexo.

apenas com as quatro notas já referidas (Ré, Lá, Fá e Mi bemol). Por contraponto às notas bem marcadas, passagens aleatórias que jogam com a microtonalidade, aleatoriedade³¹, sons extra-musicais. A semantização de determinadas passagens através da “bula” de leitura da partitura ajuda no contraponto à repetição das vozes: em referência a um determinado momento da explicação dos símbolos da partitura lê-se “entonação grotesca, irritada, rabujenta (sic) (como o Pato Donald)”³²; num outro momento (compasso 122), “todos os sopranos, contraltos e baixos *transformam* o som musical que vinham produzindo no ruído de uma ânsia de vômito, enquanto se contorcem com as mãos no estômago”³². O movimento contrapontístico - do qual a Coda³³, com seu rearranjo rítmico das sílabas do poema, ocasionando uma mudança na tônica de certas palavras e seu caráter explicitamente contrapontístico em relação a primeira parte da composição, é o ápice isomórfico - do microtonal, do aleatório e dos objetos musicais, posto em contraposição à objetividade das quatro vozes funciona metaforicamente como o movimento de perversão do *jingle* pelo anti-*jingle*. Assim como o poeta, o compositor transforma seu moteto em uma peça contra o refrigerante. Gilberto Mendes chega mesmo a relatar em sua tese-biografia o incidente de um contrato possivelmente rescindido pelo teor político da composição. Ainda da característica de moteto - ou paródia de -, são evidências do jogo de subversão de Gilberto Mendes em relação a propaganda da Coca-Cola que, em sua divisão dos episódios do moteto apareçam 1) justamente após o compasso 122 (uma simulação de ânsia de vômito), um grande arrote; 2) ao fim da Coda, e como elemento de retorno à exposição do tema principal (seguindo a descrição de Bas), o coro cante em uníssono a palavra “cloaca” ao invés de “coca cola”. Acrescido a isto, está previsto nas instruções de execução que, ao cantar “cloaca”, os músicos abram uma faixa com a palavra escrita, traçando um percurso texto-música-texto.

Desta forma, Gilberto Mendes faz com a forma histórica do moteto e traz para a música o que já expusemos pelas palavras de Haroldo de Campos, “‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação” (CAMPOS, 2013: 257-258). Se em Haroldo este jogo está explicitamente tomado pelo caso do barroco, no *Motet em Ré Menor* recria-se numa atitude análoga a tradição medieval tardia da música. Não à toa, se Augusto fala de uma “responsabilidade total perante a linguagem” (CAMPOS et al.:

³¹ cf. Imagem 2 e 3 em Anexo.

³² cf. Imagem 4 em Anexo.

³³ “A última parte de uma peça ou melodia, implicando em alguma adição sendo feita a forma ou ao desenho padrão”, é a definição do Grove Dictionary.

2006, 71), o Música Nova abrirá seu manifesto publicado na *Invenção* nº3 com a frase “compromisso total com o mundo contemporâneo” (INVENÇÃO, 1963: 5) e afirmará em seguida o “levantamento do passado musical à base dos novos conhecimentos do homem” (idem). Sobre o processo de criação da música, Gilberto relata em seu livro:

Bati os olhos no poema [beba coca cola] e senti de imediato o contraponto renascentista, ainda com um leve toque *ars nova*, as linhas rápidas, incisivas, formadas pelas palavras, e logo Pound soprou em meus ouvidos: ‘Make it new!’ (MENDES, 1994: 102)

E:

Quando compus *Beba Coca-cola* estava com a cabeça cheia de Jannequin, Machaut, Palestrina, Obrecht, Ockeghem; pensava estar criando algo árido, enxuto, cerebralíssimo, um renascentismo feito novo, como aconselhava o poeta e também compositor Ezra Pound... (idem, 113)

O tom aqui não permite equívocos: Gilberto Mendes traz o moteto para um âmbito de sincronicidade em relação ao presente. A dupla citação de Ezra Pound não é um acaso. É Haroldo de Campos, em seu texto *Poética Sincrônica* quem lembra a passagem de Pound em que lê-se: “Todas as idades são contemporâneas” (POUND apud CAMPOS, 1969: 208).

Conclusão

Barroco e poesia concreta tiveram, portanto, associação profícua: quando não pela própria recriação e atualização do sentido de barroco, por ter sido o mote recuperador, na poesia de vanguarda brasileira, de uma forma de pensar a tradição apoiada na criação, servindo de parâmetro para diversos casos: assim se deu com a tradução dos provençais, da poesia da antiguidade e mesmo em outras frentes, como a música.

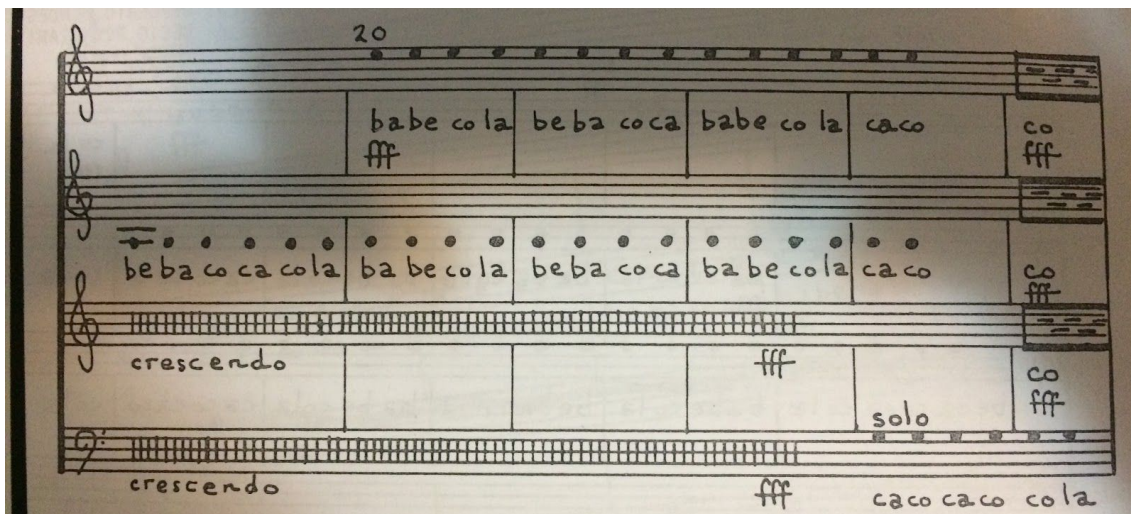
A reflexão sobre o barroco não se encerra na atividade linguística-metalinguística haroldiana dos anos 60, passando o conceito de “neobarroco” a ser aplicado em textos escritos décadas depois, como os que estão presentes em *O segundo arco-íris branco*. Mais e mais, “barroco”, “barroquizante” ou mesmo “barrocolúdio” passam a designar menos o contato com um barroco histórico e mais uma frente de invenção caracterizada por uma hipercapilarização referencial, onde muitas vezes, embora a materialidade mesma da linguagem seja exígua, seu teor estético-informativo (sobretudo de caráter conotativo) é altíssimo. Acreditamos que, não somente na música, *Motet em Ré Menor*, por sua amplitude referencial - e através das palavras de Gilberto Mendes podemos ver essa teia trans-histórica de forma mais evidente - e seus

contatos com os *punti luminosi* (para empregar a expressão de Pound, caro a Gilberto) não só da música, mas da poesia, seja um exemplo excelente desta relação entre tradição e (re)criação.

Anexo



Imagem 1: os seis primeiros compassos de *Motet em Ré Menor*. No sexto (no alto à direita, destacado em rosa) entra o Mi bemol.



nota longa que dura a sua extensão gráfica.

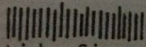

 Cada cantor emite a voz numa altura qualquer, mantida firme, do seu registro central, mais agudo ou mais grave, conforme indicação do gráfico. O resultado, aleatoriamente obtido, será um complexo sonoro em que todas as vozes, individualmente, estarão em relacionamento intervalar microtonal.

Imagem 2: marcação da microtonalidade na partitura; **Imagem 3:** explicação da marcação na “bula” de leitura da partitura.

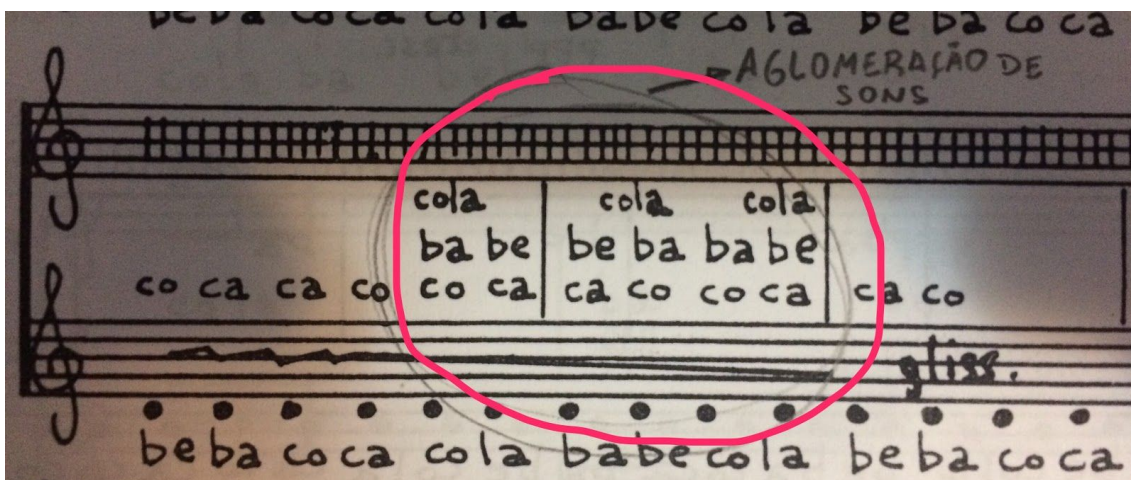


Imagem 4: compassos 121-122, momento da música em que a aglomeração de sons simula ruídos de uma ânsia de vômito.

Bibliografia

A ODISSÉIA MUSICAL DE GILBERTO MENDES. Direção: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. 2005. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=E4KBrkWhEG4>

ANDRADE, Mário de. *A Escrava que não é Isaura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

_____. *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*. Rio de Janeiro: Globo, 2011.

_____. *Ponta de Lança* (Obras Completas Vol. 5). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. SP: Ed. perspectiva, 1971.

BANDEIRA, João (org.). *Arte concreta paulista: documentos*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002

_____; BARROS, Lenora de. *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify; Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi, s/d.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. SP: Ed. Perspectiva, 1995

CAGE, John. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Carta a Décio Pignatari de 21 de fevereiro de 1956*. Inédita.

_____. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. *Música de Invenção 2*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. *Para Augusto de Campos, inovações de Décio Pignatari fazem falta à poesia de agora*. Folha de São Paulo, quatro de dezembro de 2012. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1195087-para-augusto-de-campos-inovacoes-de-decio-pignatari-fazem-falta-a-poesia-de-agora.shtml>

_____. *A arte na era eletrônica*. Correio da Manhã. 4º Caderno. Primeiro de janeiro de 1967, página 3.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

_____; _____; _____. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.

_____. *Entrevista no programa Roda-viva*. 1996. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=0LcTkGEiV-U>

_____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASTRO, Willys de. *Willys de Castro: deformações dinâmicas*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013.

CÓDIGO 11. Disponível em <http://www.codigorevista.org/>.

ECO, Umberto. *Pensamento estrutural e pensamento serial*. In; *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, sem data.

GAÚNA, Regiane. *Rogério Duprat: sonoridades múltiplas*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Formato digital.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O Espírito e a Letra. Estudos de crítica literária, 1948-1959*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

INVENÇÃO. Revista de arte de vanguarda. São Paulo: GRD, 1962. Ano 1, nº1.

_____. São Paulo: Edição Invenção. Ano 2, nº3.

_____. São Paulo: Edição Invenção. Ano 6, nº5.

INVENÇÃO, página. In: *Correio Paulistano*. São Paulo, janeiro de 1960 a fevereiro de 1961.

IVO, Ledo. *A nova poesia brasileira (entrevista)*. In: *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, dez de junho de 1951.

KOPKE, Carlos Burlamarqui. *Valorização do Estético em Mário de Andrade*. In: *Revista Brasileira de Poesia*. Ano I, Número I. São Paulo, Dezembro de 1947.

JACKSON, Kenneth David. *Augusto de Campos e o Trompe-L'oeil da poesia concreta*. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

MATA, Rodolfo. *Barroco, caos y teoría de la información en la obra de Haroldo de Campos*. In: *Cuadernos Americanos. Nueva época*. Ano X, volume 3, nº 57, mayo-junio de 1996, UNAM, pp. 141-149.

MEDAGLIA, Julio. *Entrevista* (inédita). Realizada por Rafael Lemos no dia 2 de setembro de 2016.

MENDES, Gilberto. *Uma Odisséia Musical: Dos mares do Sul Expressionista à Elegância Pop/Art Déco*. São Paulo: EdUSP, 1994.

_____. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico* (v. 6). São Paulo: Martins, 1982.

_____. *Panorama da moderna poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Saúde, 1952.

PACHECO, Diogo. *Verbalização da Poesia Concreta*. Maio de 1957. Fac-símile In: *Willys de Castro: deformações dinâmicas*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.

PIMENTEL, Cyro. *Poetas e Poesias*. In: *Letras e Artes* (suplemento de *A Manhã*). Rio de Janeiro, dezesseis de setembro de 1951.

_____. “*O Rei Menos o Reino*”. In: *Letras e Artes* (suplemento de *A Manhã*). Rio de Janeiro, dezoito de novembro de 1951.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *O Neo-Modernismo*. In: *Revista Brasileira de Poesia*. Ano I, Número I. São Paulo, Dezembro de 1947.

_____. *Ritmo, parnasianismo e palpites*. In: *Revista Brasileira de Poesia* (texto reproduzido do *Correio Paulistano*). Ano I, Número 3. São Paulo, Agosto de 1948.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press, 2003. Consultado em: https://books.google.com.br/books?redir_esc=y&hl=pt-BR&id=02rFSecPhEsC&q=cantus+firmus#v=snippet&q=cantus%20firmus&f=false

SÁ, Marina Damasceno de. *O Empalhador de Passarinho, de Mário de Andrade. Edição de texto fiel e anotado*. Dissertação apresentada ao PPG de Literatura Brasileira da USP. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-29012014-110242/pt-br.php>

SANDERS, Ernest H.; LEFFERTS, Peter M. *Motet*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Edição digital.

SARDUY, Severo. *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Há uma nova poesia no Brasil*. In: *Revista Brasileira de Poesia*. Ano I, Número 3. São Paulo, Agosto de 1948.

SMALLEY, John. *Gesang der Jünglinge. History and Analysis*. Disponível em <http://sites.music.columbia.edu/masterpieces/notes/stockhausen/GesangHistoryandAnalysis.pdf>

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1983.

VASCONCELLOS, Jorge; FERREIRA, Claudiney (orgs.). *Certas palavras*. São Paulo: Estação Liberdade; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

XISTO, Pedro. Poesia Concreta II. *Folha da Manhã*. São Paulo. Caderno *Atualidades e comentários*, p.2, 1957.