



Poesia concreta e tropicalismo*

Charles Perrone

... do genuíno grão de alegria que destrói o tédio... (Waly Salomão)⁽¹⁾

As primeiras observações sobre possíveis afinidades entre a poesia concreta e a música popular brasileira datam de 1960, quando Brasil Rocha Brito valoriza algumas palavras críticas de Augusto de Campos em um primeiro balanço interpretativo do movimento da bossa nova. Comentando composições da tendência musical surgida da atuação inovadora de João Gilberto, o criador do *poetamenos* (1953) concentra a sua análise em duas estelares canções de Antônio Carlos Jobim e Newton Mendonça – “Desafinado” e “Samba de uma nota só” – nas quais percebe “uma busca no sentido da essencialização dos textos” e um “processo dialético semelhante àquele que os poetas concretos definiram como ‘isomorfismo’ (conflito fundo-forma em busca de identificação)”. Após ter demonstrado a estreita ligação entre as funções melódico-harmônica e verbal daquelas duas músicas hoje clássicas, Campos conclui que a “intencionalidade crítica” de algumas letras da bossa nova “configuram uma tendência que de certa forma (...) corresponde às manifestações da vanguarda poética, participando com ela de um mesmo processo cultural”. Rocha Brito, por sua vez, acha que outros textos da bossa nova merecem destaque “por sua síntese e funcionalidade”, chegando a qualificar um deles de “nitidamente influenciado pelos caminhos da poesia concreta”⁽¹⁾. Lamentavelmente o autor não transcreve este último texto no seu trabalho pioneiro.

Na introdução à primeira edição de *Teoria da poesia concreta* (1965), Augusto de Campos considera o impacto dos esforços feitos junto com Haroldo de Campos, Décio Pignatari e colegas, e afirma com maior energia o relacionamento entre a poesia concreta e a cultura nacional:

“Seu consumo se deu de maneira a mais surpreendente.

Na linguagem e na visualidade cotidianas, a poesia concreta comparece. Está no texto de propaganda, na paginação e na titulação do jornal, na diagramação do livro, no slogan de televisão, na letra de bossa nova”⁽²⁾.

Embora enfatizando aqui o aspecto verbal da tendência musical contemporânea, o ensaísta do grupo Noigandres poderia ter assinalado a modernização e sofisticação da harmonia e da técnica instrumental ao mostrar paralelos entre a pesquisa e realizações concretas e a composição e execução dos bossanovistas mais cômicos de seu papel inovador. Além deste refinamento técnico geral e da semelhança abstrata entre o “isomorfismo” concreto e o da bossa nova, é difícil estabelecer nexos entre as duas correntes artísticas⁽³⁾.

É a partir do surgimento do movimento da tropicália (1967) que começa a haver maiores vínculos entre o grupo Noigandres e o campo da música popular. Tanto é assim que dez anos mais tarde Gilberto Vasconcelos pode declarar: “É de todos sabido a aproximação entre a tropicália e o concretismo”⁽⁴⁾. Esta aproximação inicia-se em outubro de 1966, quando Augusto de Campos, em matéria jornalística, saúda o jovem compositor baiano Caetano Veloso e a sua música “Boa palavra” (II Festival Nacional da Música Popular, TV Excelsior). Traça então paralelos entre a “retomada da linha evolutiva” proposta por Caetano em entrevista e a deglutição estética de Oswald de Andrade, um dos artistas da palavra que inspiraram os poetas concretos⁽⁵⁾. Depois do

CHARLES PERRONE é professor de Literatura Brasileira no Department of Romance Languages da Universidade da Flórida, EUA.

* O presente trabalho saiu originalmente em inglês na *Latin American Music Review* 6:1 (1985), 58-79. Aparece aqui com a autorização da University of Texas Press. Há alguns acréscimos, mas a conclusão original mantém-se inalterada como reconhecimento/homenagem ao falecido poeta paraense Paulo Leminski, à procura de sua *perhappiness*.

1 “Bossa nova”, em *Balanço da bossa e outras bossas*, Brasil Rocha Brito, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1978, pp.38-39; reimpressão da 2ª edição ampliada (1974); 1ª edição *Balanço da bossa* (1968). Todas as citações seguintes são de Augusto de Campos, organizador e principal autor do livro.

2 *Teoria da poesia concreta*, Augusto de Campos et al. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975, p.7.

3 O estudioso norte-americano Albert Bork, na Kentucky Foreign Language Conference, 1973, apresentou algumas considerações sobre esta relação, assim como sobre outras com a tropicália.

4 *Música popular: de olho na festa*, Gilberto Vasconcelos, Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1977, p.18.

5 “Boa palavra sobre a música popular”, *Correio da Manhã* de 14/10/66, São Paulo, e em *Balanço*. Citação de Caetano Veloso de uma entrevista em *Revista de Civilização Brasileira*, nº 7, maio, 1966.

festival seguinte (TV Record, outubro 1967), Augusto de Campos escreve uma série de artigos laudatórios sobre os jovens baianos, chamando a atenção para "Domingo no parque", de Gilberto Gil, e para "Alegria alegria", de Caetano Veloso. Vê nestas canções o máximo grau de inovação no festival e aplaude a "abertura experimental" que manifestam. Na contribuição de Caetano em particular percebe desabafo e desafio no refrão "por que não?". Em função das técnicas de montagem e fragmentação dos dois, e das atitudes radicais por eles expressadas em entrevista a Dirceu Soares, Campos os aproxima da vanguarda brasileira, "especialmente das postulações da poesia concreta"⁶.

O próprio Caetano Veloso lembra que foi pouco depois do III Festival que Augusto de Campos o procurou pela primeira vez. Até então não conhecera a poesia concreta, só ouvira falar. O compositor de "Alegria alegria" revela que recebeu dos irmãos Campos suas traduções de Ezra Pound, de Maiacovsky e de James Joyce, mais artigos de Décio Pignatari e Haroldo de Campos sobre a obra de Oswald de Andrade⁷. Foi, pois, em fins de 1967 que começou o contato de Caetano com o trabalho do grupo Noigandres – poemas, crítica, transcrições literárias da vanguarda internacional. Por coincidência, estreava também naquela época "O rei da vela", de Oswald de Andrade, encenada antropofagicamente por José Celso Martinez Correia. A peça impressionou Caetano profundamente e deu nova direção ao trabalho do compositor⁸.

Em subseqüentes artigos críticos de Augusto de Campos, será realçada a afinidade entre a prática de Caetano e Gil – agora à frente do grupo artístico tropicalista – e a antropofagia do autor do *Pau Brasil*. Todo esse relacionamento, assim como o do grupo baiano com o grupo paulistano é analisado a nível teórico por Celso F. Favaretto em *Tropicália: alegoria alegria*. Enfatizando objetos artísticos afins (revisão crítica de cultura nacional, ânimo de renovação) em vez de falar em influências diretas, Favaretto esclarece que no tropicalismo há "um emprego reduzido dos procedimentos típicos da poesia concreta (sintaxe não-discursiva, verbi-voco-visualidade, concisão verbal)"⁹. O próprio Augusto de Campos respondeu a perguntas sobre as ligações entre os dois grupos. Antes de assinalar pontos de contato, faz uma ressalva significativa: "Mas o que me fascina e me entusiasma neles não é tanto o fato de eventualmente incidirem ou coincidirem com a poesia concreta, como a capacidade que eles têm de fazer coisas diferentes do que fizemos e fazemos e que constituem informações originais até mesmo para nós, que nos especializamos na invenção"¹⁰.

Do trabalho coletivo tropicalista (Caetano, Gil, Gal Costa, Tom Zé, Capinan, Torquato Neto, Rita Lee, Mutantes, Rogério Duprat, Nara Leão), a única canção que realiza propositadamente uma noção concreta é "Batmacumba" (Veloso–Gil):

batmacumbaiéié batmacumbaoba
 batmacumbaiéié batmacumbao
 batmacumbaiéié batmacumba
 batmacumbaiéié batmacum
 batmacumbaiéié batman
 batmacumbaiéié bat
 batmacumbaiéié ba
 batmacumbaiéié
 batmacumbaié
 batmacumba
 batmacum
 batman
 bat
 ba
 bat
 batman
 batmacum
 batmacumba
 batmacumbaié
 batmacumbaiéié
 batmacumbaiéié ba
 batmacumbaiéié bat
 batmacumbaiéié batman
 batmacumbaiéié batmacum
 batmacumbaiéié batmacumbao
 batmacumbaiéié batmacumbaoba

(gravação *Tropicália ou panis et circensis*, Phillips, R 765.040L, 1968)

6 Campos, *Balanço*, p. 155.

7 *Alegria alegria*, Caetano Veloso, Rio, Ed. Pedra O Ronca p. 119. Entrevista a Hamilton Almeida. Organização geral de Waly Salomão.

8 "Conversa com Caetano Veloso", em *Balanço*, p. 204.

9 *Tropicália: alegoria alegria*, Celso F. Favaretto, São Paulo, Editora Kairós, 1979, p. 30. Posteriormente saiu *Convergências*, Lúcia Santaella (São Paulo, 1986), que examina estruturas de pensamento e propostas estéticas dos dois movimentos.

10 Campos, *Balanço*, p.286.

Há muito comentário crítico sobre esta composição. Augusto de Campos opina que "em vez de 'macumba para turistas' dos nacionaloides que Oswald condenava, parece que os baianos resolveram criar uma 'batmacumba para futuristas'"⁽¹¹⁾. Gerard Béhague lembra os processos verbais combinatórios da música – bate, Batman, macumba, obá, iê-iê – e assinala que a linha melódica repetida se expande ou contrai conforme a configuração visual do texto⁽¹²⁾. Nesta, um outro comentarista enxerga a forma das asas do morcego⁽¹³⁾. O fonema /K/ – também visível na transcrição em quartos verticais. Referências culturais várias entram numa sobreposição de signos verbais, acústicos, e (implicitamente) visuais que escapa da semântica e sintaxe linear como na poesia concreta bem realizada.

Uma outra ressonância direta do grupo concreto neste disco-manifesto está na canção "Geléia geral" (Gil-Torquato Neto), cujo título foi extraído duma exclamação de Décio Pignatari que aparece na introdução do número 5 da revista *Invenção*. Ao falar sobre estas e outras realizações contemporâneas, Augusto de Campos faz questão de mostrar que Gil e Caetano "já vinham caminhando para uma linguagem não-discursiva antes mesmo de estarem informados sobre a poesia concreta", e que "o que existe não é fruto de nenhum contrato ou convenção, mas simplesmente de uma natural comunidade de interesses"⁽¹⁴⁾.

Após a aventura coletiva e na fase "pós-tropicalista", Caetano Veloso continua a se interessar na potencialidade estética do jogo verbal baseado em efeitos fônico-semânticos e combinatórios. No poema falado "Acrílico", Haroldo de Campos percebe a presença do exímio experimentador lingüístico James Joyce, de quem Caetano conhecera trechos de *Finnegan's wake* na tradução dos irmãos Campos. No inusitado texto de Caetano, invenções como "adolescência" e "grandicência" demonstram bem um eficaz procedimento de fusão vocabular e semântica, mas é no próprio título que há a maior densidade sugestiva: acre, lírico, acrílico. O "Amar(g)o" do remate é também perturbador ao ouvido tradicional⁽¹⁵⁾.

ACRILÍCO (texto de Caetano Veloso)

disco Philips R765 086L, 1969

Olhar colírico
Lírios plásticos do campo e do contracampo
Telástico cinemascope
Teu sorriso tudo isso
Tudo ido e lido e lindo e vindo do
Vivido na minha adolescência
Idade de pedra e paz
Teu sorriso quieto no meu canto
ainda canto o ido o lido o dito
o dado o consumido o consumado
Ato do amor morto motor da saudade
diluído na grandicência idade de pedra
Ainda canto quieto o que conheço
Quero o que não mereço: o começo
quero canto de vinda
divindade do duro totem futuro total
tal qual quero canto
Por enquanto apenas mino o campo verde
Acre e lírico sorvete
Acrílico Santo Amar(g)o da
PURIFICAÇÃO

(texto segundo disposição da equipe de trabalho do artigo "Estudo fonostilístico do poema 'Acrílico'" SIGNUM 3/1977, Universidade Regional do Nordeste)

Este foi o último disco feito por Caetano antes de seu exílio em Londres. Depois da estada britânica com Gilberto Gil e do LP *Transa* (1972), o compositor de "Tropicália" produz o seu disco mais radical, *Araçá azul* (Philips 6349 054, 1973). Atinge o auge da experimentação de sua carreira, tanto pelo lado sonoro – justaposição de notas musicais e ruídos urbanos, mistura chocante de ritmos e coros afro-brasileiros com guitarras elétricas, etc. – quanto pelo lado verbal – a execução falada não-melódica já ensaiada em "Acrílico", produção de sons sem sentido, linguagem não-discursiva amontoada, etc.

No que diz respeito à conexão entre algumas composições deste novo disco e a poesia concreta, Afonso Romano de Sant'Anna acredita que "um texto como 'De palavra em palavra' revelaria a influência direta dos poetas de vanguarda com quem Caetano aprendeu os rudimentos

11 Ibidem, p. 287.

12 "Bossa and bossas: recent changes in Brazilian urban popular music", in *Ethnomusicology*, Gerard Béhague (malo, 1973), xvii, nº 2, pp. 217-218.

13 *Música popular e moderna poesia brasileira*, Afonso Romano de Sant'Anna (Petrópolis, Editora Vozes, 1978, p. 258).

14 Campos, op. cit., pp. 288-290.

15 "Sanscreed latinized: the wake in Brazil and Hispanic America", *Tri-quarterly*, nº 38 (winter, 1977), p. 60. Ver pp. 291-292 de *Balanço* para outros comentários sobre o disco citado.

da poesia concretista(...)", acrescentando que "O que aparece no disco é apenas oralização do texto, experiência semelhante à que músicos de vanguarda de São Paulo já haviam feito com textos concretistas brasileiros"⁽¹⁶⁾. No caso, o crítico estaria se referindo às atuações do grupo Ars Nova, que executou a várias vozes alguns poemas do *poetamenos* e outros poemas de Augusto de Campos (1955,1957), à musicalização do Rogério Duprat de "organismo" de Décio Pignatari (1961), e às composições musicais vanguardistas de Willy C. de Oliveira e Gilberto Mendes sobre, respectivamente, "movimento" de Pignatari e "nascemorre" de Haroldo de Campos (1963). Nestas instâncias, todavia, está-se fora do campo da música popular propriamente dito.

De qualquer forma, há, com efeito, certa semelhança entre o poema-para-performance "De palavra em palavra" e um texto dos anos 50 de Augusto de Campos:

DE PALAVRA EM PALAVRA

(Caetano Veloso)

som
 mar
 amarelanil
 maré
 anilina
 amaranilanilinalinarama
 som
 mar
 silêncio
 não
 som

com can
 som tem

con ten tam
 tem são bem

tom sem
 bem som

Se bem que os efeitos sonoro-semântico, cromático e acumulativo criados a partir do nome duma praia baiana no texto de Caetano o diferenciem do texto prévio, os dois se assemelham na tensão de som e silêncio, na distribuição de enunciações em pares e no arranjo visual. Ao contrário do que acontece com outros textos musicais experimentais da época, cuja transcrição tem que ser estabelecida na base da execução sonora, este exemplo é fixado pelo compositor em encarte para o disco.

16 Romano de Sant'Anna, p. 256.

No mesmo período deste trabalho, é gravada uma parceria de Caetano com Pedro Novis, a qual lembra imediatamente o "nascemorre" de Haroldo de Campos. Num *rock* brasileiro, trata-se de uma composição simétrica feita de uma sérieção de imperativos repetidos com o acréscimo de "re" – técnica que efetua diferenças semânticas significativas. É curioso notar que na primeira parte do texto, todas as palavras de maior extensão gráfica conotam exceção ou sair da alguma norma: "quebra", "ressalve", "ressalte", "requebra".

```

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

```

Nos anos 70, Augusto de Campos manteve contato com figuras da música popular preocupadas com a expressão experimental. Escreveu a contracapa dos primeiros dois LPs dos Novos Baianos (*É ferro na boneca*, RGE XRLP 5340, 1970; *Acabou chorare*, SSIG 6004, 1972), pondo em evidência envolvimento em e compreensão de novas correntes da MPB. O poema "Viva vaia" (1972) foi dedicado a Caetano Veloso e até mesmo inspirado pelo compositor de "É proibido proibir"; sua coragem perante vaias e abusos do público do III Festival Internacional da Canção (São Paulo, 1968) constituiu motivo de admiração. Junto com o "Viva vaia", Augusto de Campos publica em *Balanço da bossa e outras bossas* uma elegia ao falecido Torquato Neto, e uma colagem de citações, notações musicais, quadrinhos e textos próprios, "João GilBERTo/Antônio WeBERn". Em 1973, redige uma breve letra para uma composição inusitada de Tom Zé, "Cademar": "Oh, oh Cademar/oh, oh cadê/oh, oh, oh, Cademar/que aqui não vem" (gravação de Tom Zé, *Todos os olhos*, Continental SLP 10121; vide *popcreto* de Augusto, *olho por olho*, na capa interna do disco). O mesmo Tom Zé fez gravar "cidade" para outro LP: "o primeiro poema concreto a aparecer em disco em circuito comercial", conforme declaração do poeta¹⁸.

Em 1972, Walter Franco cria uma novidade sem paralelo: "Cabeça". É uma montagem revolucionária de vozes em liberdade. Augusto de Campos aceitou o desafio de fazer uma versão inglesa dela¹⁹. A disposição gráfica da letra revela semelhanças com "Batmacumba" e "Júlia/moreno", se bem que a execução sonora de "Cabeça" não admita fácil transcrição por ser não-linear e caótica. Uma outra composição de Walter Franco é concretamente associável à vanguarda poética de São Paulo. Trata-se de "Mãe d'água", que foi publicada na revista *Poesia em G* (São Paulo, Edições Greve, 1975, s/p).

```

lara eu
lara eu te amo
lara eu te amo muito
lara eu te amo muito mais
lara eu te amo muito mais agora
lara eu te amo muito mais agora é tarde
lara eu te amo muito mais agora é tarde eu vou
lara eu te amo muito mais agora é tarde eu vou dormir
lara eu te amo muito mais agora é tarde eu vou
lara eu te amo muito mais agora é tarde
lara eu te amo muito mais agora
lara eu te amo muito mais
lara eu te amo muito
lara eu te amo
lara eu

```

(gravação em *Revolver*, Continental, 1-01-404-118, 1975)

18 *Balanço*, Campos, p. 345, SLP Continental 10121, 1973. Sobre a letra de "Cademar", p. 337. Ver seção sobre Tom Zé em Charles A. Perrone, *Letras e letras da MPB* (Rio de Janeiro, Elo, 1988). Há ainda capítulos sobre Chico, Caetano, Gil, Belchior, Marcus Vinícius, Zé Ramalho, Walter Franco, outros compositores e poetas-letristas.

19 *Balanço*, p. 311. Texto original e tradução. "Cabeça" premiada no VII Festival Internacional da Canção, Rio Simples (1972) e no LP Continental SPL 10095 (1973).

Ao lançar seu terceiro LP, Walter Franco dedicará a Augusto de Campos e Lúgia um aca-lanto enigmático, "Berceuse dos elefantes": "Gostas/dos elefantes/muito mais do que de mim/E-les são tão pacientes/com seus dentes de marfim" (gravação, *Respire fundo*, CBS Epic 144243, 1978).

À parte esta dedicatória, Augusto de Campos foi homenageado pela gravação de outros de seus poemas. Caetano Veloso "pega o 'dias dias' do *poetamenos* e faz uma incrível oralização a várias vozes, embutindo o poema na 'Volta' de um Lupicínio webernizado no piano elétrico com trocas de timbres e toques de dinâmica"⁽²⁰⁾. Na interpretação de um informadíssimo professor alemão-norte-americano, Caetano fez a mixagem das vozes no poema conforme o policromatismo do texto escrito original⁽²¹⁾. A integração da canção de Lupicínio Rodrigues é significativa, uma vez que Augusto de Campos vinha reavaliando a obra lírico-musical do compositor do Rio Grande do Sul desde a década de 60⁽²²⁾. Em 1975, Caetano também sonorizou o "pulsar", trabalho gráfico-poético. Um disco compacto simples das duas gravações acompanha a coletânea textual de Augusto de Campos, *Poesia 1949-1979* (São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979)⁽²³⁾.

No ano seguinte, o versátil Marcus Vinícius (poeta, teatrólogo, compositor, produtor) interpreta o celebrado poema concreto policromático "lygia fingers" (*Trem dos condenados*, Discos Marcus Pereira, MPA 9351, 1976). Percebe-se a presença de certas preocupações do grupo concreto no próprio documentário que Marcus Vinícius faz de suas canções: "Nelas há também um pouco da intenção weberniana, concisão, economia, síntese. 'GRR' é uma canção de alternância tonal/atonal (...) cuja letra (...) é construída a partir de efeitos aliterativos com o fonema 'Gr'" (capa interna de *Trem dos condenados*).

No que se refere à composição musical de teor concretista, é notável o primeiro LP de Belchior (Chantecler 2-08-404-039, 1973), que traz quatro letras de construção "deconstrutiva" e visual (cf. versões escritas na capa). A mais importante é "mote e glosa", que configura as letras "h n" (homem nordestino) e insiste no tema da novidade através da repetição de "é o novo". Durante anos, Belchior pensou num projeto muito pertinente: fazer um disco só de musicalizações de textos concretos.

Além das gravações de poemas concretos, apareceram várias versões de Augusto de Campos em disco. No LP *Caras e bocas* (Philips 6349 335, 1977) Gal Costa, veterana da tropicália, grava "Crazy he calls me" (C. Sigman-B. Russell) e "Solitude" (Duke Ellington-E. de Lange-J. Mills), ambas vertidas para o português por Augusto de Campos. No mesmo disco, está "Um favor", de Lupicínio, ressuscitado pelos esforços do autor do *Balanço da bossa e outras bossas*. Mais adiante se falará de outras versões dele.

Voltando à impressão que a poesia concreta deixou na área da composição, é preciso considerar o LP *Jóia* de Caetano Veloso. Ali há quatro composições que manifestam a constância das afinidades estéticas entre o trabalho dele e o grupo concreto. A canção "Asa" se constrói sobre a reiteração da palavra "pássaro", apoiada por uma pulsação rítmica inalterada. Desta forma é associável a poemas concretos que se regem por uma só unidade vocabular, caso de "terra" de Décio Pignatari ou "forma" de José Lino Grünewald. Por outro lado, o jogo fonético-semântico de "Asa" é característico da poesia concreta, como o é a estrutura não-discursiva.

ASA

PÁSSARO UM
PÁSSARO PAIRANDO UM
PÁSSARO MOMENTO UM
PÁSSARO AR
PÁSSARO IMPAR
PAROU POUSA
PAROU REPOUSA

PÁSSARO SOM
PÁSSARO PARADO UM
PÁSSARO SILÊNCIO UM
PÁSSARO IR (IR)
PÁSSARO RITMO (RITMO)

PASSÁ VOOU
PASSÁ AVOOU

PÁSSARO PAR
PÁSSARO PAR

(*Jóia*, Philips 6349 132, 1975)

20 *Balanço*, p. 345.

21 "Klangfarbenmelodie in polychromatic poems: A. von Webern and A. de Campos", in *Comparative literature studies* (University of Illinois) XVIII: 3, setembro, 1981, p.393.

22 Ver artigos a respeito em *Balanço*. Não é por acaso que Gal Costa grava "Volta" junto com "Relance".

23 Também contido em Augusto de Campos/Julio Plaza, *Caixa preta* (São Paulo, Edições Invenção, 1975). Regravações por Caetano: em *Velô* (Philips 824, 024-1, 1984) e *Caetano Veloso*, Nonesuch USA, 1986.

O impacto de "Tudo tudo tudo" também depende de fixidez rítmica, aqui palmas. As unidades do "mar" e do "tudo" contrastam com os infinitivos para criar uma justaposição abstrata e estranha de vida e morte, parecida com a do poema "nascemorre" de Haroldo de Campos. Quem conhecer "branco...", do mesmo poeta, não deixará de sentir alguma ressonância daquele poema em "Lua lua lua" de Caetano. Neste texto, nitidamente enunciado na gravação, cria-se um neologismo combinatório ("compactar-pactuar") para efeitos de rima, de parentesco com o pronome possessivo, e de condensação semântica geral. Há multiplicidade de associações entre os elementos do texto, como é freqüente na melhor poesia concreta.

Tudo tudo tudo

mmmmmmmmmm
mmmmmmmmmm
mmmmmmmmar

Tudo comer
tudo dormir
tudo no fundo do mar

(*Alegria alegria*, pp. 159, 161)

Lua lua lua

lua lua lua lua
por um momento
meu canto contigo compactua

e mesmo o vento
cantasse compacto no tempo
estanca

branca branca branca branca
a minha a nossa voz a tua
sendo silêncio
meu canto não tem nada a ver
com a lua

branco

branco

branco

branco

vermelho

estanco

vermelho

espelho

vermelho

estanco

branco

A partir do núcleo da sílaba "guá", Caetano pretende, na composição homônima, expressar a "relação mítica" entre seu orixá e o reino aquático baiano⁽²⁴⁾. A execução fluida do texto – sobre um fundo musical simples e repetitivo que evoca a queda d'água – sugere ainda mais a conexão entre os elementos léxicos afro-brasileiros por meio de uma sinalefa acentuada. A dialética semântico-visual operada na poesia concreta escrita é aqui realizada de forma semântico-auditiva.

Guá (parceria Perinho Albuquerque)

água
guamá
iguape
ibu-alama

Embora não tenha produzido textos diretamente relacionáveis com técnicas concretas depois de *Jóia*, Caetano Veloso continua cultivando amizade estética e pessoal com os poetas paulistanos de invenção. No disco *Muito* (Philips 6349 382, 1978), o consagrado artista baiano não

24 *Alegria alegria*, p. 162.

deixa de lembrar a importância desses poetas na sua trajetória artística. Na longa retrospectiva lírica, "Sampa", Caetano canta:

...é que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
da dura poesia concreta de tuas esquinas...
da feia fumaça que sobe apagando as estrelas
eu vejo surgir os teus poetas de campos e espaços...
...porque és o avesso do avesso do avesso...
e novos baianos te podem curtir numa boa.

E no samba-rap "Língua" (*Velô*), Caetano volta a afirmar uma identificação com a poesia concreta. No que se refere a versões/traduições, *Cinema transcendental* (Philips 6349 436, 1979), de Caetano, traz "Elegia", musicalização de Péricles Cavalcanti de trechos de uma tradução de "Elegie: going to bed", de John Donne (século XVII), "um longo poema que a censura da época proibiu e que Augusto de Campos, com sua fina arte de garimpeiro poético três, séculos depois, traduziu para 'Elegia: indo para o leito' "(25)). Neste caso, é importante lembrar que os irmãos Campos e Décio Pignatari dedicaram grande parte de seus esforços à investigação da linguagem poética de invenção de todos os séculos, e à cuidadosa tradução (transcrição) e divulgação dela. Assim como as traduções de James Joyce em fins da década de 60 podem ter estimulado o desenvolvimento de procedimentos verbo-voco-visuais em trabalhos anteriores de Caetano, uma adaptação musical de poesia metafísica/erótica inglesa vertida criativamente para o português pode ter lhe revelado novas possibilidades de interpretação.

Quanto ao seu relacionamento com os poetas concretos e à importância da aprendizagem com eles, Caetano Veloso, no encarte para o seu LP *Outras palavras* (Philips 6328 303, 1980), faz um depoimento que fala por si:

"Detesto um papo que ouvi de gente importante dizendo que a minha amizade com Augusto de Campos é um estratagema de poder cultural onde eu entro para divulgar a inviolável vanguarda dos paulistas e Augusto para legitimar intelectualmente minha produção comercial e irresponsável. É o argumento da inveja e da paranóia de quem faz indústria de diversão para massas mas finge que escreve o poema definitivo porque no fundo deseja ser o imperador despótico. 'Outras palavras' (a canção) também é fruto de antigas leituras das traduções paulistas de *Finnegan's wake* de Joyce e do "Jaguardarte" de Carroll – de Campos, mas também de recente conversa que tive com Haroldo de Campos... Augusto entendeu o que transo e entendeu bem cedo. O resto é conversa fiada".

A propósito do "Jaguardarte", o sempre atento Caetano não é a única figura da música popular que se interessou nesta transcrição de Augusto de Campos do "Jabberwocky" de Lewis Carroll (26). Tetê Espíndola gravou a primeira estrofe do poema, musicada para piano por Arrigo Barnabé num espírito lúdico e anticonvencional:

era briluz as lesmolisas touvas
roldavam e relviam nos gramilvos
estavam mimsicais as pintalouvas
e os momirratos davam grilvos.

(gravação *Pássaro na garganta*, Som da gente SDG 012/82, 1982)

Um outro cantor gravou "Asa linda", versão de Augusto de Campos de "Little wing", de Jimi Hendrix. Trata-se de Tiago Araripe, que como compositor fez "Teu coração bate, o meu apanha" (1974) e "Drácula" (1975) em parceria com Décio Pignatari(27).

Mais uma versão de Augusto de Campos aparece em *Outros sons* (Vão livre – Emi Odeon 31C-062420676, 1982) de Eliete Negreiros: a canção "Cinzas, negras borboletas", recriação da canção correspondente do "Pierrot Lunaire" de Schoenberg, texto original de Hartleben. Passoca musicou "Num barraco precário", tradução parcial de "Hugh Selwyn Mauberly" de Ezra Pound

25 "Péricles Cavalcanti compositor popular", Sérgio Pinto de Almeida, *Folha de S. Paulo*, 13/4/1980. Tradução de *Traduzir e Trovar* (Edições Papyrus, 1968), posteriormente em *Verso reverso controverso*. Haroldo de Campos escreveu "Baladeta à moda toscana" para Péricles musicar. O texto lírico apareceu em "Folhetim", de 23/10/1983, p. 12.

26 Na página "Invenção" do *Correio Paulistano*, 23/10/80, reproduzido em *Panorama do Finnegan's wake* (São Paulo: CEC, 1962) com Haroldo de Campos.

27 Com a segunda canção, Araripe participou do Festival Abertura da Globo. Gravou com Tom Zé a primeira. "Asa linda" é uma das faixas de *Cabelo de Sansão*, Lira Paulistana LP 0002, 1982.

(gravação LP *Sonora guarda*. Estes e outros artistas participaram de uma homenagem a Augusto de Campos na televisão, musicando e executando trechos literários traduzidos e versões musicais ("Fábrica do som" – TV Cultura, São Paulo, 17/9/1983). Este evento, com a presença de Décio Pignatari e Haroldo de Campos, ilustra das mais evidentes formas ligações entre o grupo "Noigandres" e a série musical²⁸).

A fase heróica da poesia concreta já passou, mas a criatividade dos "três rapazes do bairro de Perdizes" – sobretudo a de Augusto de Campos – não pára de manifestar-se no campo da música popular brasileira. Décio Pignatari, ao falar em "nova poesia: concreta" (1956), declarava com entusiasmo "uma arte geral da linguagem, propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema, uma arte popular"²⁹. Será surpreendente que, mais de 25 anos mais tarde, o texto do cidadão brasileiro com o qual se dá fim a estas considerações seja aproveitado para um *press-release* para o novo disco de um destacado artista da música popular brasileira contemporânea?

m i l a g r e
a
l
e
g r
i
a

28 Versões/textos musicados de Augusto de Campos mais recentes incluem "Mãe merece" ("God bless de child"), Zizi Possi, Philips 6A 285 215, 1980; "Tudo está dito" (Barnabé-A. de Campos), Eliete Negreiros – Ângulos, Copacabana-BomTempo COLP 12889, 1986; "Shirley Sombra" (Barnabé-A. de Campos), sobre versão de Edward Fitzgerald do *Rubayat* de Omar Khayyam, Arrigo Barnabé, *Cidade oculta*, Barclay 831 210-1986; "Sophisticated lady" (Elliott-Ington-A. de Campos), Elza Soares, SIGLA 530 017, 1985; "Além do arco-íris" ("Somewhere over the rainbow") (Arlen-Harburg-A. de Campos), Vânia Bastos, Copacabana BomTempo COLP 12896, 1986. Dentre as musicalizações feitas mas sem gravar, podem citar-se: "Nuvoletta", fragmento do *Finnegan's wake* por Péricles Cavalcanti; "Fiz um poema sobre nada", do trovador provençal Guilhem de Peitieu, nova música de Lívio Tragtenberg; "Quem faz bem", Ode 274 de Confúcio com Jards Macalé; e várias outras.

29 *Teoria da poesia concreta*, p. 41. Originalmente em *ad-arquitetura e decoração*, nº 20, nov.-dez., 1956; republicado no "Suplemento Dominical" do *Jornal do Brasil*, 5/5/57.



(para Moraes Moreira, *Coisa acesa*, Ariola 201-904, 1982, inclui a faixa "Milagre da alegria")