

Augusto de Campos e a música contemporânea do século XX: escuta e invenção

Prof. Ms. Marcus Vinicius Marvila das Nevesⁱ (UFES)

Resumo:

Discutiremos a relação do poeta Augusto de Campos (1931-) com a música contemporânea do século XX, mais precisamente aquela denominada “música de invenção”. Estará em foco tanto o livro-mosaico de crítica especializada homônimo ao termo cunhado pelo autor, quanto alguns depoimentos pessoais esparsos ao longo de sua carreira sobre a influência do repertório em questão e sua relação com a música. Por vezes indicaremos alguns poemas que homenageiam ou citam, direta e indiretamente, essa mesma seleta de músicos – aqui, mais frequentemente Anton Webern (1883-1945) e John Cage (1921-1992) – apresentados nos ensaios de Música de invenção (1998) como modo de observar os reflexos da escuta de Campos na sua própria produção poética.

Palavras-chave: Augusto de Campos; música; invenção; escuta

Os escritos de Augusto de Campos (1931-) sobre música perfazem toda a sua carreira até os dias atuais. Nos mais variados suportes, dos jornais aos livros, passando pelos *sites*, as críticas musicais do poeta paulista, a cada lauda, vão permitindo ao seu leitor identificar quais os centros que parametrizam o local da sua escuta. Neste texto vamos abordar apenas o contato do poeta com a música contemporânea do século XX, a partir de *Música de invenção* (1998). A saber, Augusto de Campos publicou, ainda em 1968, *Balanço da bossa*, compilação de doze artigos veiculados em diversos jornais, entre 1960 e 1967, acerca da moderna música popular do país e sua interação com a música erudita. A sua segunda edição adiciona ao título original o *e outras bossas*, trazendo mais dezenove artigos escritos até 1974 e novas figuras da música brasileira comentadas. Outro tema de interesse do poeta no tocante à aproximação entre música e poesia é a obra trovadoresca provençal, com algumas traduções editadas em *Traduzir ou Trovar* (1968), escrito junto com seu irmão Haroldo de Campos, em *Verso, Reverso, Controverso* (1979), e outras trovas de Arnaut Daniel e Raimbaut d'Aurengas vertidas em *Mais Provençais: Raimbaut e Arnaut* (1982; 2ª ed. 1987) e *Invenção: de Daniel e Raimbaut a Dante e Cavalcante* (2003), além do artigo “Uma proeza: a música de Proença” (1979; 1998), o primeiro na edição de *Música de Invenção*.

Em 1985, pelas mãos do compositor Rogério Duprat (1932-2006), vem à tona a primeira tradução de John Cage (1912-1992) para o português, *A year from Monday* (1967) torna-se *De segunda a um ano*, e contou com a revisão e o texto prefacial, “Cage : chance : change”, do poeta concreto. Dez anos depois, Augusto de Campos também circulou pelos palcos com apresentações do seu CD-livro, *Poesia é risco* (1995), realizado em parceria com seu filho e músico Cid Campos (1958-). Já em 30 de março de 2010, o ensaísta, novamente acompanhado de seu descendente e da cantora Adriana Calcanhoto (1965-), retorna ao tablado em evento intitulado *Poemúsica*, promovido no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. Enfim, a afinidade do poeta com a música percorre todos esses seus pouco mais de 60 anos de carreira. Em entrevista de 10 de março de 2000, Augusto de Campos, quando questionado por Claudio Daniel sobre a importância da música para o seu trabalho poético, responde:

— A importância da música é obviamente muito grande em meu trabalho, que começou sob o signo dela. Antes mesmo do lançamento oficial da poesia concreta no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1956, três poemas do *Poetamenos* foram apresentados no Teatro de Arena, num espetáculo que já levava o título de Música e Poesia Concreta, ao lado de Machaut e Webern, em 1955. O trabalho com Cid Campos, no CD *Poesia é risco* e nos espetáculos do mesmo nome testemunham a continuidade da presença da música em minha atuação poética.

Assim como o recente *Música de invenção*, que tenta alertar para a grande lacuna cultural deste fim de século, que é a paradoxal marginalização da música erudita moderna, da "música contemporânea", uma das mais fascinantes aventuras da criação artística do nosso tempo. (CAMPOS; DANIEL, 2000)

Outrora o poeta já dissera também à revista *Código 5*: “Num certo sentido, sou um músico que se expressa com palavras. A influência da música sobre os meus poemas é palpável – suponho – para quem souber ouvir entre os signos.” (1981). As marcas musicais na fala de Augusto de Campos não deixam dúvida do seu apreço pela arte dos sons, assim como evidenciam uma escuta diferenciada, que privilegia, segundo o próprio, a invenção.

Música de invenção, dado ao público no ano de 1998, é um livro-mosaico que reúne 26 artigos e 2 apêndices (1957 e 1973) anteriormente escritos para o *Suplemento Literário de Minas Gerais*, a *Enciclopédia Abril*, o *Jornal da Tarde*, o *Jornal do Brasil* e, principalmente, a revista *SomTrês* e a *Folha de São Paulo*, entre os anos de 1979 e 1997. Segundo Livio Tragtenberg, na quarta capa do livro:

Reunindo textos escritos a partir de 1957, *Música de Invenção* é um documento único sobre a vida musical e cultural brasileira nas últimas décadas. Por tudo isso, é certamente o livro mais importante sobre o assunto publicado no Brasil, obrigatório para os interessados e estudiosos da música criativa. Depois do *Balanço da Bossa*, o poeta do pós-tudo agora nos lança na pós-música dos silêncios, sons e ruídos. Prazer do texto e dos ouvidos, juntos. Só cabe, então, saudar: “– Música, maestro Augusto!” (TRAGTENBERG apud CAMPOS, 1998)

Ao final do artigo “Música de invenção”, texto que dar-se a analisar a publicação homônima do poeta paulista e pertencente à compilação *Sobre Augusto de Campos* (2004), a pesquisadora Carole Gubernikoff retrata o cenário confuso da música brasileira de concerto no século passado, a parca produção em torno da temática que Campos opera no livro, além, é claro, de sua importância:

O estudo sistemático e o acesso à produção radical e de invenção musical do século XX foi extremamente prejudicado no Brasil pelas dificuldades institucionais, pela resistência sem fundamento dos gestores culturais do país e pelas questúnculas internas dos poucos grupos que se propuseram a pesquisar formas mais livres de expressão. Lendo-se o livro de Augusto de Campos temos a impressão que a expressão muito empregada no Brasil de “década perdida” poderia se estender a “século perdido”. O século XX assistiu ao Brasil chapinhar na indecisão estética e no xenofobismo e seu correlato, o grupamento paroquial e as brigas internas. [...] Este livro é um guia seguro e um panorama dos eventos significativos para a experiência estética musical. Talvez as pessoas que o leiam desfrutem da curiosidade e busquem o elemento fundamental para a experiência estética musical: a escuta – baixando e gravando, no futuro, cópias da produção alternativa sem necessidade de recorrer ao mercado para ter acesso às músicas radicais. (GUBERNIKOFF, 2004, p. 266)

Eis que a fala da autora conduz o livro, hoje, para um diálogo com as práticas digitais relacionadas à música. O “mosaico musical”, expressão lançada na introdução do livro pelo próprio Augusto de Campos, quer reativar alguns músicos sem voz e vez e, no ajuntamento dos ensaios no suporte livro, garantir a sobrevida dos escritos e do ouvido, literalmente augusto, de Campos sobre os compositores *inventors*.

É preciso notar que *Música de invenção* não possui nem quer ter caráter musicológico nos seus escritos. Nem por isso e por outros motivos deixou de ser alvo de crítica negativa e verborrágica à época seu lançamento, como podemos ler em “Violentado pelo zelo modernista”, de

Carlos Palombini (1999; 2002):

Música de invenção tem o aspecto de um catecismo ilustrado do culto musical do poeta concreto. Sobre uma página das *Quattro pezzi per orchestra*, Campos sobrepõe a assinatura e o emblema de **Scelsi**. Sobre uma fotografia de **Webern** nos Alpes, Campos sobrepõe uma página das *Variationen für Klavier* opus 27. Sobre um close-up do olho de **Schoenberg**, Campos sobrepõe o esquema dodecafônico de Schoenberg. Sobre um close-up do **Varèse** jovem, Campos sobrepõe uma página de *Ionisation*. Sobre um close-up do Varèse velho, Campos sobrepõe uma página de *Hyperprism*. Sobre a fotografia de certo fenômeno interestelar, Campos sobrepõe a calva do **Nono** maduro: "Nono Big Bang"! Sobre a fotografia de outro fenômeno interestelar, Campos sobrepõe a calva do Nono velho: "Nono Quasar"! Sobre uma fotografia de **Cage** e de Campos, Campos sobrepõe a partitura de 4'33". O próprio Campos está *un peu partout*: com Olga Rudge em Castel Fontana em 1991; com familiares chez Cage em 1978; limpando batom da face de Cage em 1985; molestando Cage com poesia concreta em 1985. A música de invenção não se atém a regras de etiqueta ou erudição. Por que Campos se aterá? E por que nos ateríamos nós? (PALOMBINI, 1999; 2002; negritos nossos)

À par, pelo menos aqui, das rugas acadêmicas e dos embates externos, e mesmo sem querer sacralizar o lugar do livro nas prateleiras da crítica musical brasileira, é preciso salientar que o recorte temporal escolhido pelo autor, 1979 a 1997, ganha fôlego. Textos especializados entre dezoito anos, em materiais vulneráveis ao tempo e à memória, reaparecem na prateleira da biblioteca (e das livrarias) para não deixar cair no esquecimento os músicos que, ao sabor do poeta, tiveram especiais contribuições para o cenário artístico de experimentação no século XX. O livro reinventa e amplia o público interessado em tema tão específico, dar-se ao folhear por mais mãos. Como afirmara Tragtenberg, no lançamento em 1998, e Gubernikoff em 2004, *Música de invenção* é referência para os amantes da perquirição do som, mas também se configura como revitalização do próprio pensar de Campos, de sua poética de recusa, quando opta pela republicação dos ensaios.

Da fala de Palombini é interessante notar como o crítico, em poucas linhas, dá ao leitor uma organização eficaz dos compositores *inventors* (em negrito na citação acima) retratados no livro e que, a nosso ver, formam, em primeira e segunda escala, o universo de escuta de Augusto de Campos dentro do repertório ligado à música contemporânea do século XX. A este denominamos paideuma sonoro. Aqui é preciso lembrar que também pertencem a tal envoltório os músicos vitalizados em *Balanço da bossa* e também os trovadores provençais, não-alvos da questão cerne aqui.

São do poeta, músico e crítico literário Ezra Pound (1895-1972) as definições tanto de *inventors*, quanto de paideuma, que Campos toma emprestado para sustentar seu discurso, não só nas páginas introdutórias de *Música de invenção*, mas para validar todos os seus arranjos ensaísticos e poéticos. Em *ABC da Literatura* (1977), traduzido pelos irmãos siamesmos e Décio Pignatari, Pound faz uma categorização das pessoas criadoras em literatura obedecendo a seguinte ordenação: [1] inventores; [2] mestres; [3] diluidores; [4] bons escritores sem qualidades; [5] beletistas; e [6] lançadores de moda; sendo o primeiro (e mais importante) descrito como: "Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo" (POUND, 2006, p. 42-43). No texto de introdução do livro-mosaico de 1998, Campos já alerta o seu leitor de quem ele falará:

Falo, sempre, de músicos-inventores, na acepção poundiana do termo 'invenção'. Não são os únicos, é claro. Tento apenas dar minha contribuição – tratando de alguns compositores da estirpe dos *inventors*, quase sempre pouco divulgados entre nós, para que essa forma de criação possa ser melhor identificada e fruída. (1998, p. 9)

Assim se estabelece o limite da obra crítica, uma contribuição pessoal, segundo o próprio autor, sobre aqueles que a sua escuta adjetiva como inventores. Ainda explica na sequência do texto acima a opção por este caminho, clarificando que existem outras opções e sonoridades passíveis de mesmo trato no universo musical. O parâmetro é o alegado esquecimento do mercado fonográfico brasileira aos compositores ali presentes, que em âmbito mundial, àquela altura, já haviam ganhado certa estirpe quase canônica para a música experimental do século XX. Isso também se faz ver nas palavras introdutórias:

O Brasil é um país que tem a fama de musical mas se permite o luxo de jamais ter prensado ou reprensado alguns itens mais decisivos e fundamentais da música do século – de **Schoenberg, Webern, Berg, Varèse, Cage**, tão escassa ou nulamente representados em nossos catálogos. Nem falar de **Ruggles, Cowell, Scelsi, Nancarrow, Ustvolskaia, Nono, Feldman** e de dezenas de outros inovadores, grandes músicos, quase todos nunca editados entre nós. (1998, p. 10; negrito nosso)

Atualmente o panorama ainda mudou muito, porém como vimos na fala de Gubernikoff, as alternativas virtuais de acesso a esse tipo de composição aproximam cada vez mais os apreciadores desse repertório. Os nomes grifados na citação acima, ou repetem-se, ou complementam os grifos já realizados na fala de Palombini, evidenciando quem de fato são os compositores que pertencem ao paideuma sonoro de Campos quando falamos de música contemporânea do século XX.

Música de invenção então faz as vias da “organização do conhecimento para que o próximo homem ou geração possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar o mínimo tempo com itens obsoletos” (POUND, 1977, p. 11-12), concepção que define, segundo Ezra Pound também em *ABC da Literatura*, paideuma. A ideia de paideuma está dentro do segundo ponto chamado “seleção: a ordenação geral e a mondanidade do que está sendo realizado; a eliminação de repetição e o estabelecimento do paideuma [...]” (POUND, 2006, p. 11-12)”. O primeiro ponto é a formulação crítica antecipadora da obra, realizável apenas pelos próprios compositores, e estes dois são apontados por Pound como as duas funções básicas da crítica.

A saber, desde as elucubrações concretistas do início da década de 1950, o conceito de paideuma circunda suas operações artísticas, seja por meio de manifesto, ensaio ou poesia, tendo como destaques dessa organização as invenções de Mallarmé, James Joyce, e. e. cummings, e do próprio Ezra Pound, em segundo plano, as de Apollinaire, e dos brasileiros Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Em “Olho por olho a olho nu (Manifesto)”, de 1956 (2006), Haroldo de Campos já mencionaria de forma enfática o termo poundiano acrescido da sua definição e dos porquês da inclusão de cada escritor dentro desta seleção:

PAIDEUMA =
elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico =
evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas: [...]
(CAMPOS, 2006, p. 74)

Fato importante a ser observado é que esse paideuma inicial não se restringiu a imutabilidade, alargou-se e absorveu diversos outros nomes levantados durante a carreira do poeta entre traduções e ensaios, como podemos ver, por exemplo, no texto de introdução de *Poesia de recusa* (2006). Falar de paideuma sonoro, portanto, é evidenciar uma proposta de escuta que parte do pressuposto da inventividade na acepção poundiana a fim de dar ao leitor **um dos** possíveis caminhos para adentrar no repertório da música experimental do século XX. Tal proposta ganha corpo quando analisamos a própria poesia de Augusto de Campos, repleta de referências diretas e indiretas aos mesmos nomes que figuram nas páginas de *Música de invenção*.

Não pretendendo discutir cada compositor que pertence ao ímpeto auscultador do poetaⁱⁱ, tomaremos como exemplo os dois principais nomes evidenciados tanto em *Música de invenção*, quanto nos seus poemas, o austríaco Anton Webern (1883-1945) e o estadunidense John Cage.

Anton Webern tem três artigos dedicados à sua obra no livro-mosaico, e aparece desde a década de 1950 influenciando na obra do poeta, seu apreço pelo compositor é exposto em diversas de suas entrevistas, como na concedida ao *site Digestivo Cultural*, de 24 de março de 2003. Novamente questionado sobre a influência da música na sua obra, responde:

É evidente que a música, e a música erudita contemporânea em particular, exercem grande influência sobre a minha poesia. POETAMENOS não teria existido, como tal, sem a minha paixão pela música de Webern, para mim o maior compositor de todos os tempos. As aventuras exploratórias dessa produção musical, de grande teor inventivo - marginalizada pelos meios de comunicação - estimulam a minha curiosidade e me instigam às vezes tanto ou mais do que a própria poesia. (CAVALCANTI, 2003)

O nome do compositor aparece nas três antologias de Augusto de Campos. Em *Viva Vaia* (1979; 2001) empresta sua técnica composicional, a *Klangfarbenmelodie* – melodia-de-timbres –, para a elaboração da série de poemas *Poetamenos* (1953), e aparece em “Perfilograma 2 – Hom’cage to webern” (1972), junto com John Cage, assim como em “Todos os sons” (1979), pertencente à *Despoesia* (1994), a segunda antologia. Nesta também encontramos outra citação do compositor em forma de epígrafe – “viver é defender uma forma”, Webern via Hölderlin – do poema “viv” (1992). Em *Não* (2003), outras duas vezes Webern é lembrado, no perfilograma “gouldwebern” (1998-2000), dividindo os traços com Glenn Gould (1932-1982), pianista e intérprete da obra do compositor austríaco, e no morfograma “João Webern” (1997), inserido no *Clip-poemas*, CD-ROM que acompanha a última antologia. A saber, a biografia de Webern já fora descrita no texto-coisa “João Gilberto/Anton Webern”, publicado na segunda edição de *Balanço da bossa e outras bossas*.

Mas é na série *Poetamenos*, de poemas pré-concretos – para Gonzalo Aguilar (2005, p. 286) já concretos –, que se evidenciam a primeira e mais viva apropriação que Augusto de Campos faz da poética weberniana, como o próprio explicita logo na introdução à obra:

ou aspirando à esperança de uma

KLANGFARBENMELODIE
(melodiadetimbres)

com palavras

como em Webern:

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro,
mudando constantemente sua cor:

instrumentos: frase/palavra/sílaba/letra(s), cujos timbres se definam p/ um tema gráfico-fonético ou “ideogrâmico”.

(CAMPOS, 2006, p. 65)

Ao final, após explicar a técnica implementada, indica o modo de performatização do mesmo:

reverberação: leitura oral – vozes reais agindo em (aproximadamente) timbre para o poema como os instrumentos na *klangfarbenmelodie* de Webern.

(CAMPOS, 2006, p. 65)

Como já vimos na própria voz do poeta, três dos seis poemas-ideogramas que compõem a série foram interpretados em 1955 e, mais tarde, em 1979, Caetano Veloso deu voz a “dias dias dias”, garantindo a impreterível coloração tímbrica que o autor pede. A *Klangfarbenmelodie*

juntamente ao dodecafonismo foram implementados por outro compositor austríaco, Arnold Schoenberg (1874-1951), mas foram radicalizados nas obras produzidas por Webern, seu aluno, assim como Alban Berg (1885-1935). Os três ficaram conhecidos como a Segunda escola de Viena. Augusto de Campos, em “Viva Webern”, ensaio de *Música de invenção* no qual faz uma espécie de recapitulação comentada da obra do compositor, indica, segundo ele, a fase mais radical do compositor:

Webern retorna às composições puramente instrumentais nos Op. 20 a 24 (1927-1934), período que Boulez classifica de “didático” – uma expressão que me parece menos feliz, por poder induzir à ideia de obras escolásticas ou demonstrativas, quando aqui estão, a meu ver, algumas das obras mais perfeitas, das mais caracterologicamente webernianas, de Webern, especialmente a *Sinfonia* op. 21, o *Quarteto* op. 22, e o *Concerto* op. 24. De minha parte prefiro chamá-lo de *período radical*. (CAMPOS, 1998, p. 109)

Ao termo radical pode-se interpretar também inventivo e parece ter sido tão importante para a escuta da obra weberniana em 1952, quando Augusto de Campos teve contato com os primeiros discos com obras do compositor austríaco, que o poeta faz da série *Poetamenos* campo de experimentação, desmanche de sintaxe e verso, inspirado nas cores concretas de Piet Mondrian (1872-1944) e na serialização e na *Klangfarbenmelodie* de Webern. É possível afirmar que Campos traduz os cinco primeiros compassos do *Quarteto para violino, clarinete, sax tenor e piano*, opus 22, para a disposição visual de “lygia fingers”, um dos seis poemas-ideogramas de *Poetamenos*ⁱⁱⁱ. A chave para leitura está na página 91 de *Música de invenção*, que colore as notas do sistema equivalente as usadas no poema, exceto na diferença do laranja na pauta, para o amarelo central em “lygia fingers”.

lygia finge
rs ser
digital
dedat illa(grypho)
lynx lynx assim
mãe felyna com ly
figlia me felix sim na nx
seja: quando so lange so
ly
gia la sera sorella
so only lonely tt-

Já em “Hom’cage to Webern”, da série Perfilogramas (1966-1974), os dois compositores aqui mencionados se encontram, sobrepostos, fumantes, logo, em silêncio, palavra presente na obra de ambos. Aqui o elemento visual é evidente, dialogando perfis entre a ordem – Webern – e o caos – Cage (LACERDA, 2009). O austríaco inovou a linguagem musical do início do século XX aplicando às suas obras o silêncio “como um aspecto da relação entre espaço e tempo” (TERRA, 2000, p. 55) no mesmo patamar de importância do som, trabalhando na tensão entre eles. Ao passo que Cage, também ex-discípulo (fugidio) de Schoenberg, tomou o silêncio weberniano como parâmetro essencial dos seus processos composicionais, esse mesmo elemento foi lido de forma avessa e com mesma importância pelos músicos europeus, nas figuras de Pierre Boulez (1925-) e

Karlheinz Stockhausen (1928-2007), que também levaram à cabo uma superestruturação da ideia serialista, ampliando-a para todos os parâmetros musicais, não só para o campo das alturas, como era a proposta inicial de Schoenberg.

Cage partira do silêncio enquanto campo de possibilidades para evidenciar sons e ruídos, associando-o ao parâmetro das durações, logo a partir de uma dimensão temporal pensara sua obra como processo. Boulez, ao contrário, também realizando uma leitura da estética weberniana, tentaria ouvir o silêncio em Webern como proveniente do parâmetro das alturas, invólucro dos sons musicais, formando uma constelação de sons, dando a eles relevo e volume, colocando-os na dimensão espacial, desta maneira, concebendo a obra como objeto (TERRA, 2000). Essas diferenças são marcantes para se entender os discursos opostos dentro da música experimental do século XX. Campos as demonstra conhecer bem, apesar de não aparecer em *Música de invenção* nenhum artigo especificamente dedicado a Boulez, apenas sua tradução de 1957, “Homenagem a Webern”, no qual o francês retoma questões sobre o silêncio na obra do compositor do *Quarteto* opus 22. Porém, o ensaísta o cita frequentemente nos textos dedicados a Webern, nos quais várias passagens podem ser até mesmo encontradas em *Apontamentos de Aprendiz* (1995), de Pierre Boulez, publicado pela série Signos Música, da editora Perspectiva, onde fora coordenador desse setor junto com Livio Tragtenberg e Gilberto Mendes, à época da edição brasileira do livro do maestro francês.

Assim, “Hom’ cage to Webern” parece concentrar para além de ordem e caos na emblemática visualidade silenciosa de quem fuma um cigarro com sombreado “oblíquo”. Cage, sobreposto em sombra a Webern, deve lembrar ao leitor curioso que o caos é fruto do campo de possibilidades que o silêncio detona, modo como Cage quis enxergar no nítido compositor austríaco o seu silêncio de fumante e fundador de uma nova invenção para a linguagem musical do século XX.



Contemplado com seis artigos no livro de ensaios, Cage influenciou Campos em dois momentos, como o próprio conta em *Música de invenção*: [a] até a década de 1950 o interessava a “concepção espacial de composição, o seu uso do silêncio e da melodia-de-timbres percussiva”; [b] nos anos de 1960 foi a poética de indeterminação através de procedimentos baseados no acaso que o

influuiu a praticá-la em alguns de seus poemas (CAMPOS, 1998, p. 143).

Entre silêncios, sons e ruídos, Cage também aparece em todas as antologias de poemas de Augusto de Campos. O compositor ora é homenageado – como em “Perfilograma 2 – Hom’cage to Webern”, “Pentahexagrama para John Cage” (1977)^{iv}, “Todos os sons” (1979), “Caoscage” (1997) e “Cage Boulez” (1997), os dois primeiros são reeditados na página 131 de *Música de invenção* –, ora é influência indireta – no caso de “Acaso” e “Cidade” (1963), “Caos” (1974), “Memos” (1976), “Coisa” (1983/1988), “Ruído” (1993), entre outros. Reconhecendo a impossibilidade do uso da indeterminação absoluta, mas “um balanceamento entre o acaso e a razão semântica, que acaba direcionando o poema” (1998, p. 143) “Cidade”, Campos explica como o construiu: “as palavras terminadas em cidade foram simplesmente arroladas em ordem alfabética, e depois reduzidas, por um segundo critério arbitrário (o da identidade da grafia em português, francês e inglês) ao formato final do poema” (1998, p.143).

Citamos “Cidade”^v, pois este parece ser, junto com “Acaso” – cujo material é o próprio título permutado em busca da liberação semântica – a primeira experiência aproximada com a poética cageana de indeterminação. Doze anos antes Cage compusera *Music of Changes* (1951), destituindo-o do controle composicional da peça, na qual as determinações escritas na pauta foram obra de operações do acaso através do *I Ching*, o livro de oráculos chinês. Se Campos coloca sua incapacidade de trabalhar o acaso em sua totalidade (1998, p.43) e aponta que este é um aspecto que o distancia do pensamento de Cage, apesar dos vários pontos de contato que existem entre as poéticas, talvez ele esteja se contrapondo à ação máxima de desprendimento do controle realizada por Cage, *4’33’’*, estreada um ano depois de *Music of Changes* e performatizada pelo pianista David Tudor (1926-1996).

Por outro lado, se “Cidade” não escapa do direcionamento, a primeira experiência de liberação de controle de Cage também resulta em uma peça altamente controlada e detalhista, já que as operações de acaso se dão sobre parâmetros musicais pré-estabelecidos e no ato da composição apenas. Os signos operados por acaso acabam em partitura, em notação convencional, sem que o *performer* possa opinar na execução. Mesmo *4’33’’* necessita de mínimas determinações para sua execução, o que torna o acaso total, ou seja, as liberações das amarras, um discurso que na prática musical é inviável, assim o distanciamento apontado por Augusto de Campos, em termos de elaboração da obra, talvez seja menor do que o apontado na sua entrevista a J. Jota de Moraes, (re)publicada em *Música de invenção*.

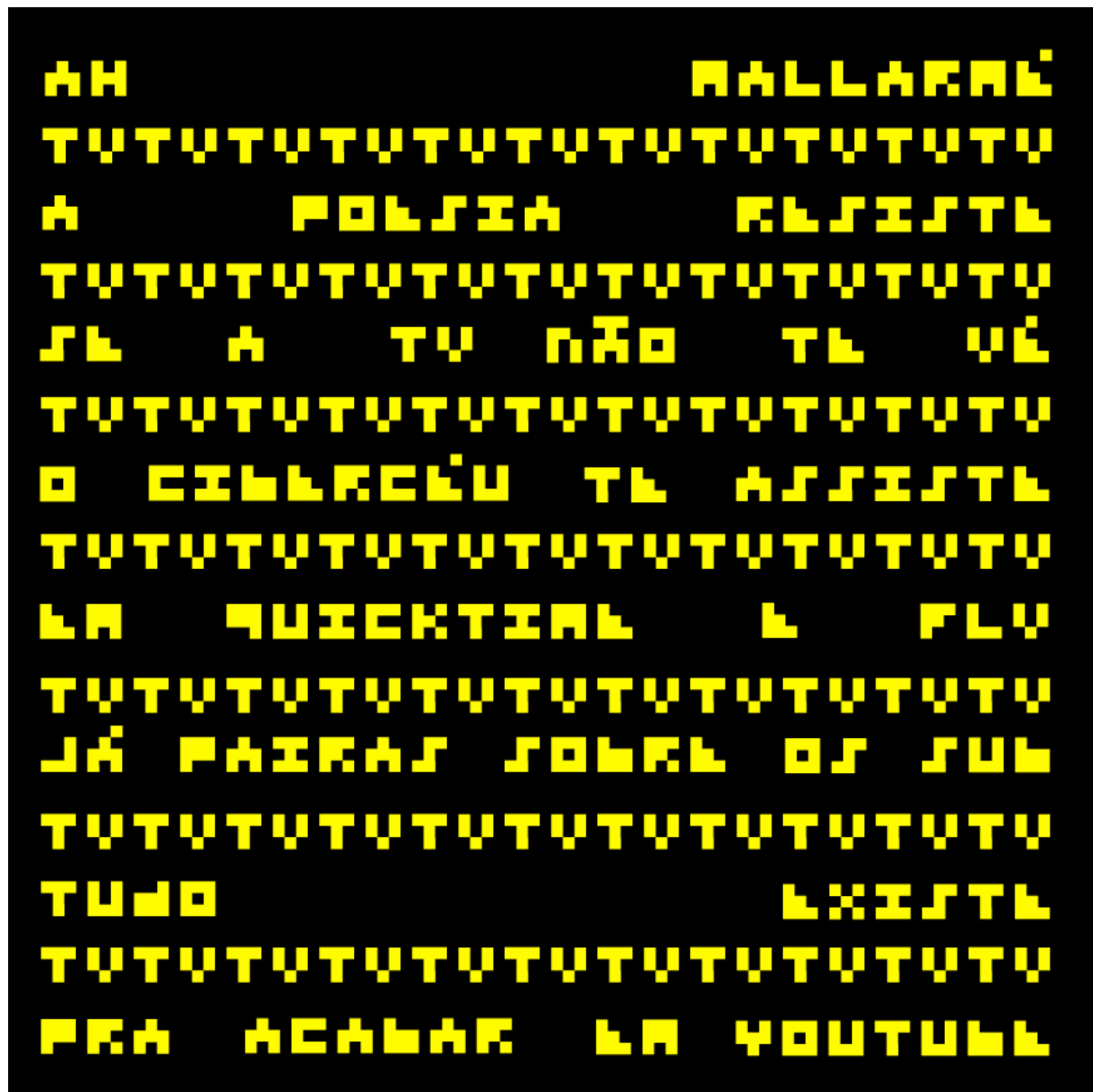
Fato é que Cage foi, inquestionavelmente, determinante para algumas escolhas do poeta ao longo de sua produção artística, desde o aspecto visual empregado em “Pentahexagrama para John Cage” – poema biográfico sobre o compositor –, até poemas que adotam a multiplicidade tipográfica e enfraquecem a possibilidade do leitor de construir um caminho costumaz de leitura – herança também do concretismo ortodoxo – quando os brancos/silêncios aparecem entre as palavras e/ou a disposição das mesmas na página exclui uma fácil identificação sintática ou a anula, como em “Memos”, “Todos os sons” e “Coisa”. Outrossim, a variabilidade de suportes, computadores, objetos, o trato interdisciplinar foram inspirações para Campos, que já em “Caoscage” e “Cageboulez” – este prenunciado nas bordas páginas 147 até 164 de *Música de invenção* –, como em diversas outras obras de *Clip-poemas* e mesmo anteriores, faz uso do virtual para por em voga o tão aclamado projeto verbivocovisual concretista.

O percurso apresentado até agora quis dar ao leitor algumas entradas nessa relação complexa entre música e poesia que se dá na obra de Augusto de Campos, na qual *Música de invenção* parece, para além de um livro de ensaios sobre música experimental do século XX, uma chave de leitura para diversos poemas que tocam direta ou indiretamente na intersecção das artes. Retomando a crítica de Carlos Palombini, ela vai se encerrando assim:

Na medida em que apresenta um poeta essencialmente visual no papel de farol da

vanguarda musical, *Música de invenção* de fato é, como o quer Tragtenberg, "um documento único sobre a vida musical e cultural brasileira das últimas décadas". Campos deve ser responsabilizado pelo fato de que o trocadilho barato se tenha visto promovido ao estatuto de forma honrada de atividade mental e, portanto, pelo fato de que cantores populares se tenham visto promovidos ao estatuto de intelectuais. Desta forma, o pensamento foi aviltado. A facilidade com que o amador Campos coleta e distribui novidades do exterior é a facilidade com que o intelectual aposentado Cardoso coleta e distribui memorandos do Fundo Monetário Internacional. O musicólogo Campos há de tornar-se redundante por obra da rede mundial. (PALOMBINI, 1999; 2002)

Com havíamos mencionado antes, *Música de invenção* não se trata de um livro com rigor metodológico da musicologia, serve mais para conhecer não só a escuta e o paideuma sonoro de Augusto de Campos, como sua própria obra. Vimos também a dica de Gubernikoff, associar sua leitura aos recursos virtuais. Nesse aspecto Palombini profetizou tanto o artigo da pesquisadora quanto o novo “Tygrama” para Mallarmé, de 2010, com o qual finalizamos nosso texto.



Referências Bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. Cage: Chance: Change. In. CAGE, John. **De segunda a um ano**. Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985, p. XI-XXIII.

_____. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

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

_____. **Não poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. **Poesia de recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Revista Código 5**. Bahia, [S.I.], 1981. Entrevista concedida a J. Jota Morales. [Veiculada no Jornal da Tarde, 26 abr. 1980].

_____. **Viva vaia**: poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CAVALCANTI, Jardel Dias. Entrevista com o poeta agusto de Campos. Disponível em <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993&titulo=Entrevista_com_o_poeta_Augusto_de_Campos>. Acesso em 22 jun. 2011.

Clüver, Claus. *Klangfarbenmelodie* in polychromatic poems: A. von Webern and A. de Campos. **Comparative literature studies**. Vol. XVIII, No. 3, setembro, 1981.

DANIEL, Cláudio. Augusto de Campo conversa com Cláudio Daniel. In. **Revista Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do estado de Minas Gerais, 2000, p. 10.

DICK, André. Canto abafado entre paredes sobre a poesia de Augusto de Campos. Disponível em <http://www.revistazunai.com/ensaios/andre_dick_augusto_de_campos.htm>. Acesso em 20 jun. 2011.

GUBERNIKOFF, Carole. Música de Invenção. In. GUIMARÃES, Julio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (orgs.) **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 257-266.

LACERDA, Daniel. John Cage – Augusto de Campos: um diálogo. Disponível <http://www.revistazunai.com/ensaios/daniel_lacerda_johncage.htm>. Acesso em 20 jun. de 2011.

SÜSSEKIND, Flora (orgs.) **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 257-266.

PALOMBINI, Carlos. Violentado pelo zelo modernista. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMy7/Campos/Violentado.html>. Acesso em 10 jun. 2011

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TERRA, Vera. **Acaso e aleatório na música**: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC, Fapesp, 2000.

TRAGTENBERG, Livio. Quarta capa. In: CAMPOS, Augusto de. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

<<http://www.uol.com.br/augustodecampos>>. Acesso em: 01 mai. 2011.

i **Marcus Vinicius Marvila das NEVES, Prof. Ms. em Letras – área de concentração: estudos literários**, pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
Departamento de Teoria da Arte e Música (DTAM)
creed.mvmn@gmail.com

ii Para uma análise mais detalhada dos compositores presentes em Música de invenção, ver “Notas sobre recusa, *inventors* e paideuma sonoro em *Música de invenção*, de Augusto de Campos”, a ser publicado no segundo semestre de 2011 na Revista *Contexto*, do Programa de Pós-graduação em Letras da UFES. Ou ainda nossa dissertação de mestrado *Entre campos: a música de invenção na poética de Augusto de Campos* (2010), disponível em <http://www.ufes.br/ppgl/diss_11_integral.htm>.

iii Para ver uma análise mais detalhada, ver Clüver (1981).

iv Para análise do poema, ver Neves (2010).

v Cidade ganhará posteriormente versão que será “levada às últimas conseqüências na oralização por Augusto de Campos operada, com sonorização de Cid Campos, no CD “Poesia É Risco”, onde ecos, reverberações, alterações de velocidade e de entonação legam à peça a atmosfera caótica de uma cidade como São Paulo, por exemplo; ou Paris; ou Nova Iorque: trilingüe, o poema pode ser lido em tanto em português, como em francês ou em inglês” (LACERDA, 2009). Erthos Albino de Souza (1932-2000), em 1975, realizou também uma transcrição computadorizado poema que, em 1987, foi montado na Bienal de São Paulo por Júlio Plaza (1938-2003). Para ver as versões, acessar o site oficial do poeta.