

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARCUS VINICIUS MARVILA DAS NEVES

**ENTRE CAMPOS: A MÚSICA DE INVENÇÃO NA
POÉTICA DE AUGUSTO DE CAMPOS**

VITÓRIA

2010

MARCUS VINICIUS MARVILA DAS NEVES

**ENTRE CAMPOS: A MÚSICA DE INVENÇÃO NA
POÉTICA DE AUGUSTO DE CAMPOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

VITÓRIA

2010

MARCUS VINICIUS MARVILA DAS NEVES

**ENTRE CAMPOS: A MÚSICA DE INVENÇÃO NA POÉTICA
DE AUGUSTO DE CAMPOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof^a. Dra. Viviana Mónica Vermes
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza
Universidade Federal do Paraná
Membro Titular

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

Prof. Dr. Marcos Ribeiro de Moraes
Universidade Federal do Espírito Santo,
Departamento de Teoria da Arte e Música
Membro Suplente

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por tudo.

Ao meu padrinho Sérgio Pereira, pela disposição constante.

À minha pequena grandiosa mulher, Andréia de Lima Silva, pela força, coragem, carinho, paciência...

Ao Bith, pelos passes, dribles e corta-luzes poéticos, sempre.

À Mônica Vermes e Marcelo Paiva, referências musicais e literárias inequívocas para a constituição de quem aqui escreve.

Ao Marcos Moraes, José Viegas e Celso Ramalho, pelos ensinamentos.

Aos meus amigos: Juvenal Filho e Alexandre Zanon, pelo som, rock n' roll de cada dia, anos a finco kandarpiando por aí (“na direção, *no* direção, sem direção ou na contramão”); Vinícius Amorim, Gabriel Zonta, Francisley Dias e Pedro Henrique Neves, pelo papo, bola, boteco e jogos inesquecíveis; Herbert Baioco e Deyvid Martins, pelos *in* e *outlets*~ musicas, randômicas conversas recheadas de *pure dac's*~; inestimável Dori Sant'Ana, companheiro de todos os sons; Wander Santos, Wellington Rogério, Andressa Nathanailidis, Gina Denise, Rosângelas Fernandes e Thompson, pelas boas palavras, condutas e oportunidades.

Aos meus alunos, por muito me ensinarem.

Aos que acreditaram ser possível “viver de música”, muito obrigado.

Aos que desacreditaram sempre: alguém tem que contrabalancear os sonhos, mas...



Augusto de Campos

RESUMO

Quer-se com este trabalho estudar a importância da música de vanguarda do século XX na obra de Augusto de Campos. Para tanto, será necessário investigar como ela é apresentada nos textos críticos musicais, reunidos no livro *Música de Invenção* (1998), e, principalmente, analisar como o poeta se apropria de técnicas composicionais dos *inventors* para homenageá-los em sua obra poética. Tomaremos por amostragem os poemas que se referem a três dos músicos que aparecem com frequência no paideuma sonoro do autor: Arnold Schoenberg (1874-1951), John Cage (1912-1992) e Giacinto Scelsi (1905-1988). Também se fará uso dos conceitos de testemunha, memória e história provenientes da Literatura de testemunho – através dos discursos de Seligmann-Silva (2000; 2003), Felman (2000), Gagnebin (2004) – para, por analogia, entender a posição assumida por Augusto de Campos na defesa da música de invenção e alargar a ideia de homenagem. Paralelamente serão abordados temas relativos à música contemporânea do século XX – Caesar (2007), Gubernikoff (2007), Griffiths (1998), Ross (2009), Grout e Palisca (2005), Sadie (1994) – e à manutenção do livro enquanto suporte durável – Flusser (2010), Carrière e Eco (2010) –, além de traçarmos um panorama geral dos poemas que se referem aos músicos de recusa nas três antologias do poeta paulista.

Palavras-chave: Augusto de Campos; Música de invenção; testemunha; homenagem; recusa; paideuma sonoro.

RESUMEN

Se intenta con este trabajo estudiar la importancia de la música de vanguardia del siglo XX en la obra de Augusto de Campos. Para eso, es necesario pesquisar como el tema se presenta en los textos de la crítica musical, recogidos en el libro *Música de Invenção* (1998), y, sobre todo, analizar cómo el poeta se apropia de las técnicas de composición de los *inventors* para honrarlos en su poesía. Vamos a tomar una muestra de poemas que se refieren a tres de los músicos que aparecen con frecuencia en el paideuma sonoro del autor: Arnold Schoenberg (1874-1951), John Cage (1912-1992) y Giacinto Scelsi (1905-1988). También se hace uso de los conceptos de testigo, memoria y historia de la Literatura de testimonio – a través de los discursos de Seligmann-Silva (2000, 2003), Felman (2000), Gagnebin (2004) – para, por analogía, entender la posición adoptada por Augusto de Campos en su defensa de la música de invención y extender la idea de homenaje. Además se discutirán temas relacionados a la música contemporánea del siglo XX – Caesar (2007), Gubernikoff (2007), Griffiths (1998), Ross (2009), Grout y Palisca (2005), Sadie (1994) – y el mantenimiento del libro como soporte duradero – Flusser (2010), Carriere y Eco (2010) -, vamos a trazar también un panorama general de los poemas que se refieren a los músicos de rechazo en las tres antologías del poeta de São Paulo.

Palabras clave: Augusto de Campos; Música de invenção; testimonio; homenaje; rechazo; paideuma sonoro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de <i>Poesia de Recusa</i>	33
Figura 2 – Sem título, Henri Michaux (1960)	68
Figura 3 – <i>Número 32</i> , Jackson Pollock (1950)	69
Figura 4 – Cartaz fac-simile de <i>Ommagio a Henri Michaux</i>	81
Figura 5 – Assinatura de Scelsi e poema “omesmo som”	82
Figura 6 – Um dos <i>Plexigrams</i> da série (1969)	95
Figura 7 – <i>Plexigram II</i> (1969)	95
Figura 8 – <i>Shades</i> , Robert Rauschenberg (1964)	97
Figura 9 – Augusto de Campos e o protótipo do “poema bomba” (1987)	99
Figura 10 – Elementos de “Pentahexagrama” separados	99
Figura 11 – “Aquário pré-holográfico” de “Pentahexagrama”	100
Figura 12 – <i>Der Rote Blick</i> , Arnold Schoenberg (1910)	104
Figura 13 – Arnold Schoenberg (1916)	106
Figura 14 – Quadrado mágico	109

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2	INVENÇÃO E <i>IN-TENSÃO</i> : AUGUSTO DE CAMPOS, TESTEMUNHA DOS SONS DO SÉCULO XX	13
3	<i>OMAGGIO</i> DE UMA NOTA SÓ, ESCUTANDO “ <i>OMESMOSOM</i> ”	61
4	<i>CAGE: CHANCE: CHANGE</i>	86
5	A INTRADUÇÃO DO LEGADO: “ <i>DODESCHOENBERG</i> ”	102
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	124
7	REFERÊNCIAS	127

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A presença do pensamento musical contemporâneo se mostra de maneira destacada na obra do poeta brasileiro Augusto de Campos. Sua atuação como crítico musical tem sido relevante em vários aspectos: a) resgate da obra de vários poetas-músicos trovadores provençais da Idade Média; b) reflexão sobre a música popular brasileira do século passado, enfatizando principalmente a Bossa Nova e o movimento tropicalista; e c) difusão da obra de vanguarda da música de concerto do século XX. Será na alínea “c” que nos deteremos para pensar a obra de Augusto de Campos.

Em *Música de Invenção*, o poeta paulista discute as poéticas de relevantes músicos eruditos do século XX e apresenta a seus leitores outros que, de menor expressão, também tiveram importante contribuição para o alargamento do pensamento musical nas últimas décadas. Considerando que, na época de seu lançamento, *Música de Invenção* era um dos poucos estudos acerca da contemporaneidade musical, pode-se afirmar que Campos é figura importante enquanto difusor de compositores até então relegados ao desconhecimento em nosso país. Somente artistas e compositores brasileiros ligados às novas correntes é que tinham acesso a esse tipo de obra.

Já a produção poética de Campos apresenta por diversas vezes referência aos compositores de vanguarda, denunciando seu apreço pela nova música, mas somente aquela acomodada sob a bandeira da recusa. Tais nomes figuram também nos artigos publicados em *Música de invenção*, mantendo uma coerência interna na parte de seu projeto estético que *gira* em torno da defesa sistemática dessas figuras, que, segundo o próprio poeta, estão ainda alijadas pelo mercado fonográfico e, por conseguinte, dos ouvidos contemporâneos (ao lançamento do livro). Entre eles os que mais se destacam são: Giacinto Scelsi (1905-1988), John Cage (1912-1992) e Arnold Schoenberg (1874-1951), além da marcante presença de Anton Webern (1883-1945). É assim, por meio de artigos e poemas, que Augusto de Campos vai apresentando ao seu leitor o paideuma sonoro construído ao longo de um intenso

contato com a linguagem musical contemporânea desde o início de suas atividades artísticas.

Nas próximas páginas pretende-se analisar por vários ângulos o livro *Música de invenção*, buscando compreendê-lo desde seu conteúdo até seu posicionamento histórico, passando pela tentativa de achar um perfil do leitor interessado na voz partidária da recusa de Augusto de Campos. Logo após analisaremos três poemas recolhidos por amostragem na tentativa de observarmos como o poeta faz de algumas de suas obras poéticas espaço para a manutenção da memória dos compositores pertencentes ao seu paideuma sonoro através das homenagens. Desta maneira, pela nossa perspectiva, Augusto de Campos se colocaria, por analogia, em consonância com a figura da testemunha. Analogia, reconhecemos, surpreendente – surpresa que nos soa simpática se pensarmos o alto grau de inovação que, a cada obra, Augusto alcança.

Assim: recusa, projeto estético, paideuma sonoro, música contemporânea, leitor, livro, artigos, testemunho, memória, história serão temas abordados no Capítulo 2. Para entrecruzarmos os diversos assuntos, lançamos mão da análise de algumas introduções de obras, entrevistas e um poema de Augusto de Campos que entram em consonância com a proposta. Para quê? Para poder evidenciar a discussão em torno da apropriação de alguns termos da literatura de testemunho, a fim de relacioná-los (lembrando sempre: por analogia) ao autor e a sua obra aqui analisada. A fortuna crítica revisada passa, além do próprio poeta, por vários teóricos dos quais destacamos apenas alguns: Pignatari (1970), Nascimento (2005), Caesar (2007), Gubernikoff (2004; 2007), Seligmann-Silva (2000; 2003), Felman (2000), Gagnebin (2004), Piza (2008), Antunes (2003), Aguilar (2005), Pound (1977), Griffiths (1998), Ross (2009), Flusser (2010), Carrière e Eco (2010), Sadie (1994), Grout e Palisca (2005). A opção pela larga extensão do capítulo deve-se à necessidade de apresentar o arcabouço teórico já em diálogo com *Música de invenção*, sendo resgatado quando necessário nas análises que seguem.

A partir do capítulo 3 iniciaremos as análises, mixando poema, *inventor*, poeta e paralelos discursos. Neste capítulo tomaremos “omesmosom” (1989/1992), homenagem ao compositor Giacinto Scelsi, publicado pela primeira vez em

Despoesia (1994), como ponto central. Ainda revisaremos entre as antologias poéticas quais os músicos citados, homenageados ou intraduzidos em poemas. Enfatizaremos questões ligadas à memória e à condição nova da história a partir de autores já apresentados no segundo capítulo. Do centro hipnótico de “omesmosom” criticaremos algumas análises do poema, partindo de dados particulares de Scelsi – tanto da obra quanto da biografia – para enxergarmos detalhes impressos na página da segunda antologia do poeta.

O capítulo 4 tomará como foco uma ampliação da ideia de homenagem para discutir “Pentahexagrama para John Cage” (1977), impresso em *Viva Vaia* (2001), primeira seleta de poemas de Augusto de Campos, publicada em 1979. Já o quinto capítulo, na mesma toada, perquirirá nos blocos de “dodeschoenberg” (2000), veiculado em *Não* (2003), a condição de testemunha de seu tempo, terceira, *testis*, que o poeta assume ao codificar na página o legado de um dos músicos mais contestados do século XX, Arnold Schoenberg. Ou seja, três análises, três focos, porém ao final alguns elementos apontados se entrecruzam, circulares, nos poemas. O posicionamento espacial dos capítulos analíticos tende a ser em torno do segundo capítulo, apesar da aparente linearidade do texto no geral. A partir do exposto seguem as considerações finais acerca de uma possível pertinência na proposta de leitura realizada a partir de *Música de invenção* e das obras elencadas de Augusto de Campos.

A amostragem – dado que os poemas foram pinçados de diversas antologias – pode comprovar que há sim uma unidade dentro da posição radical da invenção – ou recusadora do fácil – na poética de Augusto de Campos, que se volta em favor dos músicos de seu paideuma sonoro. A escolha da escrita em fragmentos ecoa um diálogo com a ideia de rememoração. Fazer do texto o que nele se escreve. Retornar assuntos quando necessário e tecer linhas de fuga. Tentativa de escrita em rede. Sim: rever.

2 INVENÇÃO E IN-TENSÃO: AUGUSTO DE CAMPOS, TESTEMUNHA DOS SONS DO SÉCULO XX

*Menos olvido e mais ouvido
Augusto de Campos*

Desde a década de 1950, em textos que mais tarde foram compilados no livro *Teoria da poesia concreta*, publicado em 1963, até as produções críticas mais recentes, como as disponíveis em importantes *sites* de literatura como o *Cronópios*, Augusto de Campos tem-se mostrado um grande *escutador*, tanto da arte trovadoresca, quanto da música contemporânea do século XX, mais precisamente, a de vanguarda. O século passado proporcionou uma “destruição e câmbio de significados” cristalizados no cerne da música dita erudita que até hoje são difíceis de engolir pelos ouvidos que “não gostam daquilo que não entendem”. O Novecentos, nas artes em geral, foi marcado por mudanças significativas, e, na música, apresentou ao mundo novos sons, novos parâmetros de escuta aliados ao avanço tecnológico. John Cage, uma das figuras centrais de nosso trabalho, na famosa conferência na Juilliard School of Music, em 1952 – ano em que Augusto de Campos afirma ter tido seu primeiro contato com a obra do compositor americano –, disse: “mas com a música contemporânea não há tempo para fazer nada semelhante a ‘classificar’, você só tem de ouvir inesperadamente, da mesma forma que quando você fica resfriado tudo que você faz é inesperadamente espirrar [...]” (1985, p. 100). E acrescenta que, “muito frequentemente, ninguém sabe que a música contemporânea é arte ou podia sê-lo. Só a acham irritante. Irrita de uma ou de outra forma, impede que nos ossifiquemos” (1985, p. 101).

As duas primeiras frases entre aspas do parágrafo anterior são do poeta Décio Pignatari (1970), escritas em 1965, sob o título de “Vanguarda em explosão sonora”. O autor nos aponta, um mês depois do evento, um panorama da receptividade do público paulista presente no concerto do Festival de Música de Vanguarda, realizado no Teatro Municipal. Para nos situarmos historicamente, dois anos antes, em 1963, o grupo *Música Nova*, formado por jovens compositores brasileiros, entre eles Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia (mais tarde, arranjadores oficiais do movimento tropicalista), Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes, entres outros,

influenciados pelos concretistas, publicava um manifesto homônimo – publicado na revista *Invenção*, nº 3 – propondo um redimensionamento estrutural da música contemporânea do país. No programa do festival de 1965 constavam peças de Gilberto Mendes, Willy C. de Oliveira, John Cage e Anton Webern. É preciso citar trechos que representam bem o ouvido da época apontado por Pignatari:

Eis por que vemos, pelo mundo afora, sócio-quotistas de Mozart, condôminos de Beethoven, acionistas de Chopin... Falavam de música eterna de Beethoven porque crêem assim incorporar aos domínios de sua sensibilidade uma parcela de eternidade. Nem foi por outra razão que, a uma certa altura do concerto em São Paulo, depois de Pedrinho Mattar haver emendado, indiferentemente, trechos de Chopin e de tangos argentinos, uma senhora, do balcão, entre angustiada e feroz, exclamou: 'Não toquem no meu Mozart!'. [...] O que eles tentam, na verdade, é impedir que uma 'indiscriminada' massa de consumidores destrua os seus caros significados, criando novos e perturbando, assim, o seu mercado solene e tradicional. Não foi por acaso que a 'ofensa' sentida pela diretora do Teatro Municipal de São Paulo se somou à da maior parte dos críticos musicais: 'Uma coisas dessas, no nosso Teatro Municipal!?' (1970, p. 128-129)

É sobre a “destruição e câmbio de significados” e suas renovações totais na linguagem musical que o mesmo discursa. Ele utiliza o festival como um bom exemplo da tendência à imutabilidade dos parâmetros de escuta do ouvinte naquele momento no Brasil para com a música de vanguarda. Esse passado recente ainda parece fazer coro na socie(sonori)dade atual. Em livro chamado *Música Menor*, Guilherme Nascimento atesta a posição em que nossa música erudita contemporânea encontra-se:

Como música dominante no Brasil temos a enorme penetração da música popular brasileira e norte-americana e, em segundo lugar, a música erudita tradicional européia e brasileira. A música erudita contemporânea européia e norte-americana apareceriam em último lugar, à frente apenas da música contemporânea brasileira (esta, praticamente desconhecida). (2005, p. 58)

Rodolfo Caesar, em “As grandes orelhas da escuta” – relato composicional pertencente ao livro *Notas. Atos. Gestos*, organizado por Silvio Ferraz, no qual se encontram alguns textos dos principais compositores brasileiros da atualidade –, já apontara para a mesma questão vista acima. Ao final do discurso, perguntando ao leitor “para quê?” (a música / a escuta), o compositor questiona o lugar no cenário musical brasileiro da ala experimental. Fora do centro (do mercado / da escuta), dominado pela “periferia”, fora da “alta cultura”, lançada à “periferia da periferia”,

identifica-se no “fino espaço da ‘periferia da periferia da periferia’”. Vale lembrar que o tom irônico dado à “periferia”, alinhando-se à terminologia do alvo de seu ataque discreto, é somente para fechar seu texto com a seguinte frase: “com a diferença que não dispomos de um antropólogo gostando de nossa música” (2007, p. 51). Buscando uma resposta para a questão de Caesar, Carole Gubernikoff, em “A presença do presente”, incluído como texto inicial do mesmo livro, justifica a própria razão de ser deste suporte:

Talvez este livro seja a resposta à pergunta de Rodolfo Caesar, que constata no final de seu texto que não temos historiadores, antropólogos, sociólogos e psicanalistas que se debruçam sobre estas questões. Cabe a nós, então, fazê-lo. Apresentando nossos impasses, nossas opções *éticas e estéticas* e dando um *testemunho* desta época tão rica e tão cheia de possibilidade de realizações (2007, p. 18, grifo nosso)

A tal pergunta de Caesar nos parece vir ecoando na cabeça dos compositores brasileiros há mais tempo. Foi datado de 30 de dezembro de 1984 o aforisma de Rogério Duprat, vinte e um anos depois do “Manifesto Música Nova”: “A pergunta certa é: ‘ARTE, MÚZICA, LITERATURA, PARA QÊ?’” (DUPRAT apud GAÚNA, 2002, p. 194). Depois de afastar-se da esfera estrita da vanguarda erudita musical no final da década de 1960 para colocar-se em consonância com a arte popular e comercial, multiplicando-se, convergindo erudito e popular em uma linguagem musical sincrética, somente no início da década de 1980 Duprat retorna à composição no âmbito erudito. Seu retorno traz uma ampliação do seu pensamento, dadas as experiências anteriores, sobre a música. Imerso na escrita do dramaturgo Qorpo Santo, o compositor, em 10 de outubro de 1985, declara:

Dos artistas antigos, de 45 anos ou mais, dos que partisparam ou não das “vanguardas” dos anos 50 e 60, alguns proségem fazendo obras, asinando-as, preocupados com suas carreiras. Outros vêm esas coisas como fraquezas do pasádo, preferindo o novo enqantado mundo anônimo e coletivo. Entre os mais jovens, uns ségem as pegadas dos seus pais e avós, busqando glórias, susésó, obra individual. Outros desbravam as pegadas perigozas e emocionantes da inserteza, asociando novas teqnolojias a novos qomportamentos, menos personalistas. Assim são as coisas. Temos de aprender a qonviver com a diversidade. (DUPRAT apud GAÚNA, 2002, p. 194)

Duprat traça, ao seu modo, um breve panorama da produção musical brasileira de concerto até a década de 1980, oriunda da música de vanguarda. “Nem tanto ao

Wagner, nem tanto ao Webern” (DUPRAT apud GAÚNA, 2002, p. 195), Duprat praticou a diversidade e a leu no cerne do reduto erudito como chave sintomática para novas posturas em relação à música. Seu percurso musical foi marcado pela busca do novo, abandonou a vanguarda por não ter visto mais saída. Tomado pela surdez progressiva e pela “falta de profundidade’ composicional” na música comercial, também a deixou para trás e, retomando a composição erudita na década de 1980, não ansiava mais pelo original por não ter mais como fazê-lo, em sua opinião. Compunha apenas pelo prazer da criação, sem estilo composicional, técnica ou ideologia artístico-política específicos. Mote da carreira, a conclusão da impossibilidade do novo pode ter sido mais um ato de originalidade do compositor, ao passo que pela primeira vez ele não o procura. Ficava para trás a frase-colagem, assinada por ele e seus companheiros em 1963, que finalizava o manifesto: “maiacóvski: sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (KATER, 2001, p. 353).

Retomando o discurso de Pignatari, em 1968 Augusto de Campos publica um artigo denominado “Informação e redundância na música popular” (CAMPOS, 2005), no qual apontara, através da teoria da informação de A. Moles, para uma alta porcentagem de imprevisibilidade e uma taxa mínima de redundância da música de vanguarda, justificando a baixa compreensão por parte dos ouvintes: “é natural, portanto, que se afigure, a princípio, ‘ininteligível’ para a maioria dos ouvintes, é uma música para produtores e não para consumidores. O problema é comum a toda arte de vanguarda” (2005, p. 183).

O original, a invenção, o experimentalismo, a imprevisibilidade, a recepção, a música pós-1960. Para quê? Em torno de algumas vozes, não sistemáticas, pretendeu-se observar – sem querer impor uma visão única, mas de dentro do discurso dos próprios artistas e pesquisadores, em textos que datam da década de 1960 até os dias atuais – questões em torno do local da música erudita contemporânea no Brasil, identificando certos traços aproximados à postura do poeta paulista no seu livro *Música de invenção* (1998). Costurando nos seus artigos os fios remanescentes da postura artística vanguar-di(s)ta, principalmente advindas do projeto concreto, Campos **escuta**, logo, **testemunha** os sons do século XX sob a égide da **invenção**.

* * *

*Ontem é História, / Mas está tão longe –
 Ontem é Poesia – / É Filosofia –
 Ontem é mistério – / Mas onde está o Hoje?
 Mal especulamos / O tempo nos foge.
 Emily Dickinson*

A distinção etimológica entre ouvir e escutar faz-se necessária. Ouvir, mesmo sendo sinônimo de escutar na língua portuguesa, não garante o que o segundo verbo deseja: “estar consciente do que está ouvindo; ficar atento para ouvir, dar atenção a”, conforme a acepção do dicionário online Houaiss. Escutar vem do latim *asculto* e também substitui informalmente o verbo *auscultar*, que por sua vez designa na rubrica da medicina “escutar (determinada parte do organismo) para identificar e diagnosticar os ruídos, aplicando o ouvido diretamente sobre a parte, ou utilizando um aparelho” e como transitivo direto “procurar saber; inquirir; investigar”. Na década de 1960, Pierre Schaeffer já diferenciava os dois verbos entre as quatro funções da escuta (junte-se a eles o *entender* e o *compreender*), quando dissecava, no *Tratado dos objetos musicais*, questões diretamente relacionadas com a sua criação, datada do final dos anos 1940, a *musique concrète*. O pensamento schaefferiano, baseado na fenomenologia (de Husserl e Merleau-Ponty) e no estruturalismo (de Saussure, Jakobson e Lévi-Strauss), provocou mudanças significativas no conceito de escuta no campo musical, em que esta passa a ligar-se diretamente ao ato criativo: fazer e escutar já não são mais separáveis. Por sinal, a *musique concrète* junto à pintura concreta deram visão (*terminológica*) no “mirante culturomorfológico” para a poesia verbivocovisual autodenominar-se *concreta* nas terras tupiniquins, em meados de 1950, conforme escreveu Haroldo de Campos em “olho por olho a olho nu” (CAMPOS; PIGNATARI 1975, p. 47).

Já testemunhar é, entre algumas definições, segundo o mesmo *Houaiss*, “dar testemunho de ou acerca de; fazer declaração como testemunha; declarar ter visto, ouvido ou conhecido” e ainda “mostrar com clareza; tornar evidente; confirmar, comprovar, demonstrar”. Fica evidente que o “ouvido” usado na acepção de testemunhar quer ser lido como escutado ou ainda *ascultado*, já que para dar clareza ao testemunho é necessário ter visto, ouvido ou conhecido atentamente.

No campo dos estudos literários, o verbo testemunhar ganha destaque no cerne da categoria “literatura de testemunho”, que abarca os textos produzidos, a princípio, pelos sobreviventes da *Shoah* e da repressão dos governos e ditaduras latino-americanas. Hoje, com a ampliação dos conceitos relativos à testemunha e ao testemunho, absorvem-se também os discursos encobertos pela sombra da história “oficial”, muitas vezes, preocupada em “classificar” esteticamente, e não eticamente, as produções artísticas.

Márcio Seligmann-Silva em “O testemunho: entre a ficção e o ‘real’”, texto pertencente ao livro *História, Memória, Literatura*, organizado pelo próprio autor, discursa sobre pontos fundamentais para auxiliar na teorização da literatura do “real” – antimimética e antiirônica (2003, p. 373). O autor utiliza-se da etimologia da palavra para justificar o ato direto e indireto de testemunhar:

Em latim pode-se denominar o testemunho com duas palavras: *testis* e *superstes*. A primeira indica o depoimento de um terceiro em um processo. [...] Também o sentido de *superstes*: ele indica a pessoa que atravessou uma provação, o *sobrevivente*. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 373;374)

Na sequência aponta para a relação testemunho-“real”: “E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 375). Faz-se necessário observar: a literatura não está mais em primeiro plano nesse caso, mas ela é também mais um “suporte” para dar vazão ao “real”. A preocupação composicional recai sobre a dimensão ética com a mesma força que as forças que estão nos “braços” da dimensão estética. Na busca do esclarecimento do “real” com aspas, Seligmann-Silva associa-o à questão do trauma freudiano e aqui damos voz ao autor para melhor entendimento de sua proposição:

Na literatura de testemunho não se trata mais de *imitação* da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura, mas a *passagem* para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constituem a literatura é *marcada* pelo “real” que resiste à simbolização. Daí a categoria de o *trauma* ser central para compreender a modalidade de um “real” de que se trata aqui. Se compreendemos um “real” como trauma – é como uma “perfuração” na nossa mente e como uma ferida que não se fecha – então fica mais fácil de compreender o porquê do redimensionamento da literatura diante do evento da literatura de testemunho. Não se trata apenas de “psicanalisar” a literatura, pois o

testemunho, como vimos, é não apenas *superstes*, ou seja, a voz de um sobrevivente, mas também *testis*, enfrentamento, por assim dizer, “jurídico” com o real (sem aspas!) e reivindicação da verdade. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382-383)

Em ensaio anterior, “A história como trauma”, editado em *Catástrofe e representação* (2000), Seligmann também discutira vários temas centrais concernentes à literatura de testemunho com destaque para a impossibilidade de representação de um evento catastrófico a partir de Auschwitz. O escritor, e também organizador do livro, reflete sobre essa tarefa *necessária e impossível* do testemunho do evento “sublime” (na ótica kantiana) e sua ausência de limite. Passa a partir daí à questão do trauma e este é apresentado como “uma ferida na memória” (2000, p. 84). Seligmann-Silva lendo Freud ainda pontua uma definição mais precisa:

O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento *transbordante* – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de *recepção* de um evento que vai além dos “limites” da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática. O trauma, explica Freud, advém de uma quebra do *Reizschutz* (para-excitação), provocada por um susto (*Schreck*) que não foi amparado pela nossa *Angstbereitschaft* (estado de prevenção à angústia). A volta constante à cena do trauma (sobretudo nos sonhos) seria o resultado de um mecanismo de preparação para essa sobreexcitação que, patologicamente, vem atrasado. (2000, p. 84-85)

Esse conceito de trauma tem colaborado para a teoria da história e da literatura estabelecerem parâmetros para “problematizar a possibilidade de um acesso direto ao ‘real’” (2000, p. 85), pois o encontro com este, segundo o autor (via Lacan), é sempre traumático. O real é então estudado a partir da perspectiva de sua impossível apreensão por completo devido a diversos fatores; no caso da *Shoah*, pelo seu excesso de realidade. O que a literatura de testemunho tem feito é expandir a definição e a visão sobre o trauma freudiano para entender a ideia de realidade e a sua representação em forma de arte.

Está em *Catástrofe e representação* (2000) também o texto de Shoshana Felman intitulado “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”. Nele a autora apresenta sua ideia de testemunho atrelada ao ato performático da fala:

O testemunho é, em outras palavras, uma prática discursiva, em oposição à pura *teoria*. *Testemunhar – prestar juramento de contar, prometer e produzir* seu próprio discurso como evidência material da verdade – é realizar *um ato de fala*, ao invés de simplesmente formular um enunciado. Como um ato de fala performático, o testemunho volta-se para aquilo que, na história, é *ação* que excede qualquer significado substancializado, para o que, no acontecer, é *impacto* que explode dinamicamente qualquer reificação conceitual e delimitação constativa. (2000, p. 18)

Conforme as palavras de Felman no trecho denominado “Poesia e testemunho: Stéphane Mallarmé ou um acidente do verso” encontramos uma interessante comparação e aproximação das descobertas do poeta simbolista francês – a acidentalização do verso, anunciada em palestra na universidade de Oxford, na Inglaterra – e do psicanalista Freud – a teoria dos sonhos –, ambas de 1895 e que tocam na questão do testemunho e do acidente. A leitura apresentada pela autora sobre a fala de Mallarmé aponta para a aproximação pelo acidente da poesia e da política: “o acidente do verso de Mallarmé testemunha, de fato, sobre as transformações profundas no ritmo de vida e sobre processos de mudança cultural, política e histórica” (2000, p. 33). A revolução poética – com a ruptura do verso; a descanonização e dessacralização da tradição da poesia francesa até aquele momento pautada sobre o alexandrino clássico; e a dissolução das fronteiras entre poesia e prosa – atingiu um grau de acidentalização do aspecto estético e formal tão amplo que acabou sendo dotada de uma dimensão política inaugurada pela Revolução Francesa, que, por sua vez, falhou na consumação do acidente diante das classes e dos dogmas. Deste modo o gesto radical de Mallarmé testemunhou com o choque (susto ou *Schreck*), longe da trivialidade e direto do campo das artes, de forma profunda, aquilo que o golpe e o discurso ideológico não puderam sacramentar.

Do centro da ambigüidade que reside no discurso apresentado por Mallarmé na Inglaterra, o acidente e o testemunho se permutam assim: “o acidente que persegue a testemunha” e “a testemunha quem persegue o acidente”; Soshana Felman situa o poeta francês na segunda opção, aquele que persegue o “acidente do *verso livre*”, assim como Freud o “do sonho, o caminho para a *associação livre*”. Deste modo pontua:

Tanto o *verso livre*, como a *associação livre*, submetem-se ao processo de fragmentação – de quebra, de ruptura e de deslocamento – do sonho, do verso, da linguagem, da unidade aparente, mas enganosa, da sintaxe e do sentido. A passagem por esta fragmentação é a passagem por uma obscuridade radical (2000, p. 36).

Felman conclui o trecho dedicado ao poeta simbolista pormenorizando a ideia formulada em torno da figura da testemunha, amplificando sua abrangência ao ponto de incluir a performance poética de Mallarmé nessa categorização:

Tanto no caso de Mallarmé, como no de Freud, o que constitui a especificidade da figura inovadora da testemunha é, de fato, não apenas o simples relatar, não o simples fato de *reportar* o acidente, mas a disposição da testemunha para tornar-se, ela mesma, *meio para o testemunho* – e o *meio para o acidente* – em sua convicção inabalável de que o acidente, formal ou clínico, carrega uma importância histórica que ultrapassa o indivíduo e que *não* é, portanto, de fato, *trivial*, apesar de sua idiossincrasia. O que constitui a novidade e radicalidade da performance poética – e psicanalítica – de um testemunho, que é ao mesmo tempo “surpreendente” e profundo, é, em outras palavras, não apenas a inescapabilidade da vocação da testemunha, uma vez que o acidente a persegue, mas precisamente a prontidão da testemunha para *perseguir o acidente*, para perseguir ativamente seu caminho e seu percurso através da obscuridade, através da escuridão e através da fragmentação, sem compreender exatamente toda a abrangência e significados de suas implicações, sem prever inteiramente para onde leva a jornada e qual seria a natureza precisa de seu destino final (2000, p. 36-37).

Seguindo o viés da expansão do conceito de testemunha, Jeanne Marie Gagnebin, no artigo “Memória, História e Testemunho”, publicado na coletânea *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível* (2004), discute o fim da narração tradicional com base em dois textos de Walter Benjamin, “Experiência e pobreza” e “O narrador”. Após refletir sobre os dois trabalhos do filósofo alemão, a autora cita a figura de narração do sonho de Primo Levi: sua volta para casa após Auschwitz é ofuscada pela indiferença dos ouvidos que levantam e vão embora, protagonizando o “simples” ato de não escutar o relato do horror vivido e passado por ele no campo de concentração. Gagnebin, então, passa a criticar, a partir da perspectiva de uma exacerbação do caráter testemunhal, o que chama de abusos da memória, quando nos discursos persistem uma fixação ao passado e a incapacidade de bem viver o presente, assim criando uma identificação quase patológica com os papéis do algoz e da vítima, nesse caso de um massacre, a *Shoah*, quando, muitas vezes, passam distantes da herança de tal atrocidade. Para justificar seu texto sem que caia nas malhas da fixação e da identificação – a autora

já se “acusa” da não hereditariedade direta de qualquer evento desse porte –, Gagnebin se utiliza da prerrogativa da força (da palavra) e do lugar que ocupa (a universidade), alhures, “terceiro”, como condição para restabelecer o espaço simbólico não pertencente ao círculo infernal algoz-vítima e dar sentido humano ao mundo. Assim, discute a função dos ouvintes, no sonho de Primo Levi, como aqueles que deveriam ocupar esse lugar “terceiro” (como ela):

No sonho de Primo Levi, deveria ser a função dos ouvintes, que, em vez disso e para desespero do sonhador, vão embora, não querem saber, não querem permitir que essa história, ofegante e sempre ameaçada por sua própria impossibilidade, alcance-os, ameace também *sua* linguagem ainda tranqüila; mas somente assim poderia essa história ser retomada e transmitida em palavras diferentes. (2004, p. 93)

Vale observar que, guardadas as devidas proporções que separam uma situação da outra, principalmente os motivos fundamentais de cada questão, a ameaça à “*sua* linguagem [do ouvinte] ainda tranqüila” soa muito próxima do grito “não toquem no meu Mozart!”. Mas de fato a sutil ligação de incômodo e recusa dos ouvintes em ambos os casos, mesmo que um em sonho e o outro em som, sempre passa pela linguagem e pela recepção. *O segredo de Beethoven* (2006), dirigido por Agnieszka Holland, traz em suas cenas finais uma imagem também muito similar ao sonho de Levi. A película retrata no campo da ficção a pouca receptividade do público diante da execução da *Grande fuga*, opus 133, que junto com os outros últimos quartetos – compostos na terceira fase da vida do músico alemão, momento de maior liberdade criativa e de experimentação de sua carreira e também de ápice do desenvolvimento de sua doença, a saber, a surdez – são importantes marcos na obra do compositor e na história da música. O progressivo esvaziamento da sala de concerto onde se fazia a execução da obra, cada ouvinte no seu levantar e ir embora mostra o quão inaudíveis foram as transformações mais radicais na linguagem musical promovidas por Beethoven em sua poética. Longe das questões meritórias ou juízos de valor sobre aspectos cinematográficos ou musicológicos gerais da obra de Holland, evidenciamos a cena acima referida apenas por se tratar de uma interessante leitura ficcional do diretor dos fatos verídicos envolvendo a recepção das últimas obras do compositor alemão. Não é de hoje o ato de desmerecimento do espectador frente às radicalizações, não só no campo da música e dos estudos de testemunho. A taxa

mínima de redundância na linguagem é sempre vítima da estranheza causada aos ouvidos do *expectador* do mesmo som.

Gagnebin também encerra seu ensaio estabelecendo um novo olhar para aquele que “vê, ouve e/ou conhece”, ampliando o conceito de uns dos termos centrais da literatura de testemunho:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; a testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezem* a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repetirmos infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (2004, p. 93)

Na relação testemunho e memória observamos “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento” (2003), publicado no livro *História, Memória, Literatura*, texto no qual Márcio Seligmann-Silva pensa, a partir de extensa revisão do trabalho de alguns historiadores importantes contemporâneos, a relação entre a história e a memória dentro da historiografia entendida como moderna, contrapondo-a ao seu viés tradicionalista. Esta, amplamente exercida principalmente no século XIX, acreditava na apreensão do passado “por inteiro”, sendo a história um campo da neutralidade, da objetividade, do “universal”, não tendo lugar para rastros pessoais, negando uma “interação dialética entre memória e historiografia” (2003, p. 67). Seligmann-Silva, tomando como um dos discursos centrais a posição de Walter Benjamin, aponta para uma construção moderna da história na qual se esquia da possibilidade historicista de uma restituição e representação total do passado para, através do conceito de memória, pensá-la como um campo da “*apresentação* enquanto construção a partir do *presente*” (2003, p. 70). No final de seu artigo, dialogando com o historiador Friedländer, o autor reitera o exposto:

Daí Friedländer propor um “limite” para a representação, a saber, uma passagem do registro tradicional da representação para o da apresentação (*Darstellung*) e (re)inscrição no *presente*. Não se trata de impor um limite à pesquisa historiográfica, mas sim de refletir sobre a sua apresentação como um momento essencial e que está comprometido com diversos níveis de significado (político, ético, científico etc.). (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 83)

Tendo como vetor dessa nova perspectiva histórica o testemunho, Seligmann-Silva aponta as características do registro da memória – “[elemento] fragmentário [da temporalidade], calcado na experiência individual [registro pessoal] e da comunidade [memória coletiva], no apego a locais simbólicos” (2003, p. 65) – para trazer à luz a figura do historiador “arqueólogo-cartógrafo”, ou ainda a do catador de trapos benjaminiano, e diz:

Devemos salvar os cacos do passado sem distinguir os mais valiosos dos aparentemente sem valor; a felicidade do catador-colecionador advém de sua capacidade de reordenação salvadora desses materiais abandonados pela humanidade carregada pelo “progresso” no seu caminhar cego. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 77)

O perfil do catador-colecionador de trapos, que na reordenação dos materiais refaz as características do registro da memória vinculadas à questão historiográfica moderna, ressoa na imagem que o próprio Benjamin constrói na sua nona tese, em “Sobre o conceito de história”, último texto de sua produção, datado de 1940. Utilizando-se do quadro *Angelus Novus* (1920), do pintor Paul Klee (1879-1940) – comprado pelo próprio filósofo e crítico literário alemão em 1921 –, Benjamin recorre à figura do anjo boquiaberto para discutir acerca do progresso em trecho célebre:

[...] O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1994, p. 226)

A vontade do anjo é a postura exigida do histori(c)a(ta)dor, anti-historicista, sempre sobre a afirmação do presente, logo, do progresso como catástrofe: “deve visar a construção de uma *montagem*: vale dizer, de uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 70).

* * *

Música de Invenção, publicado em 1998, é composto por artigos veiculados em jornais e revistas a partir da década de 1970. Com precisão, 26 textos que datam entre 1979 e 1997, além dos Apêndices – verbetes de dicionário e uma tradução –, respectivamente de 1973 e 1951. O próprio autor aponta não haver um processo de sistematização, pelo menos no que se refere à disposição cronológica. Dos artigos, os principais veiculadores foram a revista *SomTrês* (oito) e o jornal *Folha de São Paulo* (quinze), além do *Jornal da Tarde* (um inédito e duas republicações da *SomTrês*), do *Suplemento literário de Minas Gerais* (um) e um encarte de disco. Já os Apêndices foram editados na *Enciclopédia Abril* e no “Suplemento Literário” do *Jornal do Brasil*. É importante observar, os dois principais veículos de publicação dos artigos, a revista *SomTrês* e o jornal *Folha de São Paulo*, para mapearmos qual era o espaço ocupado por seus artigos antes de serem recolocados diante do leitor em forma de livro.

A *SomTrês* foi um marco de segmentação do mercado brasileiro, sua primeira edição é de 1979 e circulou até 1989. Seu público-alvo eram os audiófilos e apresentava assuntos relacionados à música e ao som (equipamentos e tecnologias, lançamentos de LP’s, etc.), tinha como editor Maurício Kubrusly.

Também na década de 1980 ocorre a ascensão no mercado dos dois principais jornais paulistas, o *Estado de São Paulo* e a *Folha de São Paulo*. Esta ganha força após o movimento Diretas-já, em 1984, consolidando também seu caderno cultural diário, a “Ilustrada” (PIZA, 2008, p 40). O caderno ficou famoso pela faceta polêmica e pela atenção à cultura jovem internacional, e as reportagens tinham tom autoral, endossando opinativamente a matéria veiculada. Segundo Piza: “o caderno manteve essa variedade e quentura até meados dos anos 90, quando o peso relativo da opinião diminuiu sensivelmente, e a agenda passiva começou a se tornar dominante” (2008, p. 41). Cassiano Elek Machado, em “A revolução cultural”, texto presente na edição comemorativa de 80 anos da *Folha*, afirma que paralelo ao caderno havia um outro suplemento que circulava como revista da semana: era o “Folhetim”, criado em 1977. Inicialmente com um tom esquerdista não ortodoxo, a partir de 1980, aproxima-se da universidade e passa a tematizar questões ligadas ao campo social e político, “a partir de debates organizados pelo suplemento no auditório do jornal” (MACHADO, 2001). Abria-se então espaço para a “nova

inteligência brasileira, também empenhada em debater o processo de redemocratização”.

Da mesma forma na década de 1980 a “Ilustrada” começa a redefinir sua área de cobertura e passa a tratar a cultura como fator de mercado, mais atuante na crítica de produtos específicos. Entre os quatro grupos que se fizeram presentes na renovação do jornalismo cultural da *Folha* naquela época, em um deles estavam Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e uma geração mais jovem ligada a eles. O caderno dá espaço a uma cultura menos militante quanto à política e abre as portas para a “criação das vanguardas culturais, a cultura *pop* e os grupos de *rock*”. Machado lança mão de dois depoimentos para ilustrar essa mudança de posicionamento do caderno e conseqüentemente do jornal. O primeiro é de Marcos Augusto Gonçalves, chefe do “Folhetim” e editor da “Ilustrada” entre 1984-1985 e 1986-1987: “A ‘Folha’ combate um populismo nacionalista que havia nos cadernos do período, questiona abertamente a política da esquerda oficial, que receitava Jorge Amado, Ferreira Gullar, a busca das raízes brasileiras” (MACHADO, 2001). O outro depoimento pertence a Matinas Suzuki Júnior, ex-editor da “Ilustrada” entre 1982-1984 e 1985-1986:

Essa iconoclastia da Ilustrada refletia o momento histórico, em que estava sendo tirada a tampa do caldeirão. Durante os anos militares, todos falavam a mesma linguagem. Eram todos contrários ao governo militar. Quando abriram a panela de pressão, apareceram discursos muito diferentes. (MACHADO, 2001)

A partir de 1989 o “Folhetim” deixa de circular, dando lugar ao caderno “Letras”. A “Ilustrada”, veiculada de segunda a domingo por três décadas (1958 a 1992), após esse período, cede espaço para a edição dominical do caderno “Mais!”, que Alcino Leite Neto, editor entre 1994-2000, assim definia:

O Mais! é a revolução permanente do jornalismo cultural da “Folha”. Seu objetivo sempre foi informar o leitor sobre os principais debates desta época, segundo um modelo em que atitude jornalística e reflexão intelectual não se contradizem. (MACHADO, 2001)

Só em 2003 a “Ilustrada” retornou aos domingos.

Os oito artigos de Campos publicados na *SomTrês*, pertencentes ao *Música de Invenção*, encampam um período entre maio de 1979 (nº 5) e abril de 1981 (nº 28), sem uma periodicidade aparente. Revista para audiófilos e espaço inaugurador no segmento mercadológico, circularam por seus textos Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945), Igor Stravinsky (1882-1971), Eric Satie (1866-1925) e os compositores estadunidenses “esquecidos” do início do século passado. Todos ocuparam lugar de destaque na história da música na primeira metade do Novecentos. Lá também é possível ler artigos sobre os trovadores (séculos XII e XIII) e John Cage (1912-1992), além do compositor suíço-brasileiro que manteve residência na Bahia e foi professor da UFBA, Walter Smetak (1913-1984). Este teve seu legado de experimentações e construções sonoras decupado no artigo “Smetak, para quem souber”, depois alocado na seção “Radicais da música”, no *Música de invenção*. Espaço novo – público especializado em música, mas não na de invenção – para um discurso sobre compositores ainda pouco conhecidos dos ouvidos brasileiros naquele momento.

Os quinze artigos veiculados na *Folha de São Paulo* contemplam os anos entre 1982 e 1997. Três datados de 1983 foram identificados em *Música de invenção* como veiculados no “Folhetim”. Dos outros doze, pelas datas e dia da semana, todos veiculados aos domingos, três (um de 1982 e dois de 1985) poderiam encontrar-se tanto no “Folhetim” como na “Ilustrada”, um (de 1992) na “Ilustrada” e os outros (de 1993, 1995, 1996 e quatro de 1997) poderiam ter circulado no “Mais!”. A falta de especificação no livro quanto aos cadernos da *Folha* só nos permite estimar o local dos artigos no jornal. Mas, independente do lugar de cada um, ficou claro que o espaço encontrado por Augusto de Campos na *Folha*, e ele teve participação ativa na construção deste, foi amplamente propício para alocar seu pensamento acerca da música de invenção pelo perfil que o veículo assumiu durante os anos de 1980 e 1990. O combate ao populismo nacionalista, “a abertura da panela de pressão”, a postura iconoclasta, a possibilidade da reflexão intelectual permitiram a Campos materializar em palavras seu ouvido. Na *Folha* o poeta deu importantes informações sobre obras gravadas, aspectos biográficos e composicionais de importantes figuras como: Ezra Pound (1875-1972), Edgard Varèse (1883-1965), John Cage, Pierre Boulez (1925-), Giacinto Scelsi, Conlon Nancarrow (1912-1997), Luigi Nono (1924-1990), George Antheil (1900-1959),

Galina Ustvólkskaia (1919-2006), Henry Cowell (1897-1965); e teceu duras críticas ao mercado fonográfico brasileiro e ao desleixo dos ouvidos tupiniquins quanto à música de invenção.

```

a h t t t m a l l a r m é
t t t t t t t t t t t t
a c a r n e é t r i s t e
t t t t t t t t t t t t
e n i n g u é m t t e l ê
t t t t t t t t t t t t
t u d o t t t e x i s t e
t t t t t t t t t t t t
p r a a c a b a r e m t v

```

(CAMPOS, 1994, p. 109)

Os versos do poema-tela “tvgrama I (tombeau de Mallarmé)” – “ah mallarmé / a carne é triste / e ninguém te lê / tudo existe / pra acabar em TV” (1988) (CAMPOS, 1994, p. 109) – contidos entre os “ttttttttttt”, ali, iconicamente representando, não só, mas também, as antenas (da massa e não da raça) – apontavam naquela década para o domínio da imagem frente ao exercício da leitura (SALGUEIRO, 2002). Já se iam 38 anos da inserção televisiva no cotidiano brasileiro pelas mãos de Assis Chateaubriand e, conseqüentemente, um sutil desinteresse pelos meios impressos de comunicação. A par da diminuição do número de leitores de jornal no país, é importante observar o perfil do leitor da *Folha de São Paulo*. Em 1988, realizou-se a primeira sondagem oficial do “retrato” do frequentador das páginas do impresso paulista. Segundo Mota (2001), naquele ano, esses eram os dados relacionados à figura do leitor na primeira pesquisa: a) 79% eram homens; b) 28% tinham mais de 50 anos; c) os jovens até 29 anos eram 29%; d) 71% tinham curso superior; e) 9% tinham pós-graduação. Com exceção do item “a”, pois o número de leitoras vem subindo gradativamente, na pesquisa iniciada em 2000 e publicada na forma do texto “Leitor tem renda e escolaridade altas”, na edição de comemoração dos 80 anos do jornal, quase todos os outros itens ou se mantiveram nesta faixa, ou tiveram aumento significativo, principalmente o número de leitores pós-graduados. Apenas o número de jovens é que declinou de forma acentuada, falha assumida pelo próprio veículo por falta de atrativos imediatos para essa faixa etária. O envelhecimento do leitor e seu aumento do nível de instrução educacional de 1988 até 2000 foram

vistos como reflexo da “inserção do jornal no *establishment* da opinião pública brasileira” (MOTA, 2001). Ou seja, o leitor apontado pelos resultados preliminares da pesquisa de 2000 teria este perfil:

O leitor típico da **Folha** tem 40 anos e um alto padrão de renda e de escolaridade. Se uma pessoa for escolhida ao acaso no universo de leitores do jornal, a probabilidade de que seja homem é idêntica à de que seja mulher. Sua faixa etária estará no intervalo que vai de 30 a 49 anos (a idade média é 40,3). Além disso, esse leitor-síntese teria formação superior, seria casado, estaria empregado no setor formal da economia, teria renda individual na faixa que vai até 15 salários mínimos (R\$ 2.265) e familiar na que ultrapassa os 30 mínimos (R\$ 4.530). Faria parte ou da classe A ou da B. Seria católico, possuiria TV por assinatura e utilizaria a Internet. (MOTA, 2001)

A saber, a *Folha* é desde 1980 o jornal mais vendido no país, mas esse dado não é sinônimo de grande abrangência de público diferenciado, pois o que a pesquisa aponta é uma concentração de leitores primários – aqueles que ou são assinantes ou compradores diretos das bancas de revista –, de perfil intelectualizado, situados em uma classe econômica (A/B), cuja representatividade numérica populacional é inversamente proporcional à que a coloca nessa faixa de classificação conforme apontam o censo 2000 do IBGE (pesquisa mais próxima da década de 1990, na qual foi publicada na *Folha* grande parte dos ensaios incluídos em *Música de invenção*).

Em breve análise dos principais veículos em que a maioria dos artigos de *Música de invenção* foram editados, a revista *Som três* e o jornal *Folha de São Paulo*, é possível traçar um perfil de público que usufruiu dos escritos de Augusto de Campos. Os ouvidos foram “selecionados”, os textos atingiam um tipo de leitor: ora especializado, audiófilo faminto por questões acerca de música e tecnologia; ora familiarizado com um impresso cuja postura editorial proporcionava certa valorização da intelectualidade e liberdade de reflexão, e dialogando com as camadas mais altas da classe econômica. Ou seja, para ter acesso ao bradar do poeta em defesa de uma música de cunho experimental, era necessário percorrer um caminho intelectual espinhoso a que a grande maioria da massa sequer tem acesso até os dias atuais: ser letrado, leitor, sem atraso no *timing* do conhecimento musical, intelectualizado, mais um membro da classe A e B compactuado com as mesmas posições editoriais de determinado jornal. A música de invenção veiculada por Augusto de Campos também inventou seu público, traçou seu caminho para atingir os ouvidos que

supostamente podiam escutá-la. Nada muito diferente do que ocorrera com sua poesia.

* * *

*A massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico.
Oswald de Andrade*

Arnaldo Antunes, na “orelha” de *Não poemas* (2003), aponta para a coerência e fidelidade na manutenção do projeto estético que Augusto de Campos tem realizado ao longo de pouco mais de meio século de trabalho poético. Tal constância deve-se ao *giro* sempre em torno da ideia de negação que atravessa a obra do poeta paulista. Antunes resume com destreza o obrar de Campos:

Entre o falar e o calar, seus poemas parecem dizer o indizível, por não tentar dizê-lo, mas realizá-lo através da linguagem.
Dessa condição limítrofe surgem as marcas de negação que vêm caracterizando sua poesia há muitos anos – poetamenos, expoemas, despoesia, o afazer da afasia, o vácuo o vazio o branco, o oco, a canção sem voz, poesia sem placebo, semsaída, nãoopoemas, não.
Tais sinais de menos adquirem positividade na medida em que os poemas se efetivam; minérios extraídos de recusas a todos os excessos e facilidades.
(ANTUNES, 2003)

A marca da negatividade através da ética/estética da recusa se espalha também pelas obras de tradução e estudos críticos, ensaios – sobre Literatura, Música, Artes Plásticas – e diversos (como aparece na classificação das publicações do poeta em seu *site* oficial). Assim como *Música de invenção* é uma compilação de artigos sobre diversos compositores alinhados sob a mesma bandeira erguida pelo autor, os livros dedicados à tradução também trazem no seu âmago uma escolha de poemas e poetas que em suas obras fazem do novo mote do fazer poético. O próprio discurso de Campos, apresentado sempre nas introduções dos seus livros de tradução ou ensaios para justificar a escolha do material ali trabalhado – e isso se repete também nos seus próprios livros de poesia –, manifesta sua conduta diante do que vem se configurando como um ato de “dar voz aos inventores” esquecidos pela história oficial.

Tomamos duas coletâneas de poemas traduzidos para observar como esse discurso vem sendo mantido mesmo com o passar dos anos. *Verso, reverso controverso*

(2009) perfaz “uma viagem pelo presente do passado da poesia, dos trovadores provençais aos cantadores nordestinos”. Sua primeira edição data de 1979 e é uma das primeiras antologias de seu trabalho tradutório. Neste mesmo ano o poeta publicara na revista *Som três três* artigos que mais tarde estariam em *Música de invenção* como os de veiculação mais antiga dentre todos ali reunidos. Um dos textos era “Uma proeza: a música de Provença”, também ligado à temática abarcada no livro de tradução. Campos abre a introdução de sua antologia declarando exatamente sua posição em relação ao novo:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é *preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias* que nos impingiram durante tanto tempo. (CAMPOS, 2009, p. 7, grifo nosso)

A concepção de novo do poeta é sempre atemporal e tangencia a importância dada à invenção. Ao falar de poesia, o tradutor reafirma com mais clareza a “nau de linha” que ali capitaneia:

A poesia é uma família dispersa de naufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir aqui alguns dos seus raros sobreviventes, dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor. Os intraduzidos e os intraduzíveis. Os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso. (CAMPOS, 2009, p. 8)

Os últimos livros de tradução de Campos datam de 2009: *Poemas Estalactites* (sob a chancela da coleção Signos, da editora Perspectiva), onde o poeta da vez é o alemão August Stramm (1874-1915), e *Byron e Keats: entreversos* (pela editora Unicamp), o Lord (1788-1824) e o John (1795-1821), antagônicos poetas de maior destaque do Romantismo inglês. Porém recorremos a *Poesia da recusa*, de 2006, pois esta é a última antologia de poemas lançada até então e nela reúne poetas “marginais” (segundo o autor), soterrados nas ruínas mais próximas, as do século XX. Como em 1979, Campos abre sua introdução “pondo a mão na ferida”:

Em defesa de Mallarmé, afirmou Váleriy, certa vez, que o trabalho severo, em literatura, se manifesta e se opera por meio de recusas; pode-se dizer que ele é medido pelo número de recusas.

A melhor poesia que se praticou em nosso tempo passou por esse crivo. Da recusa estética (Mallarmé) à recusa ética (Tzvetáieva), se é que ambas não estão confundidas numa só, essa poesia, baluarte contra o fácil, o convencional e o impositivo, ficou só à margem e precisa, de quando em vez,

ser lembrada para que a sua grandeza essencial avulte sobre o aviltamento dos cosméticos culturais. (CAMPOS, 2006, p. 15)

Quase trinta anos separam os dois livros, mas o discurso permanece imerso no meio da recusa ao fácil, ou aceite do não-fácil, do laborioso, diria. Apesar de esclarecer que nem todos ali reunidos pertencem a tal categoria da invenção, o tradutor, encerrando seu texto, salienta:

Não há concessões. Não há apelações. A poesia requer de nós algum instinto revolucionário, sem o qual ela não tem sentido. Os textos escolhidos manifestam, implícita ou explicitamente, formas de desacordo com a sociedade ou com a vida, capazes – eu suponho – de despertar esse *ímpeto revolucionário* nos leitores e fazer com que as suas vivências se enriqueçam com a sofrida experiência da recusa. (CAMPOS, 2006, p. 17, grifo nosso)

O grupo *Música Nova* em seu manifesto de 1963 seguiu à risca a influência concretista, quando no final do texto deixou soar a mesma voz do *post-scriptum 1961* do “plano-piloto para a poesia concreta”, inicialmente publicado em 1958 na revista *Noigandres*, em São Paulo: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária’ (maiacóvski)” (CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 158). Para despertar o “ímpeto revolucionário”, a frase do poeta russo vai se repetindo/refazendo/recompondo e ampliando em abrangência a cada *giro* no tempo. Essa força da poesia vista nos poemas *de recusa* aliada à precisão para “discerni-lo [o novo] no meio da velhaca velharia” proposta nos *reversos* se espalha no *pré-, com- e pós-Concreto* de modo que não só existe um projeto estético em sua obra, como pontuou Arnaldo Antunes em *Não*, mas é possível observar uma questão ética também conforme vimos no trecho inicial da introdução da obra tradutória de 2006. Ali Campos deixou claro que o limite entre essas duas forças (ética/estética) é quase inobservável na maioria das vezes. Assim, recusa e invenção têm se constituído requisitos básicos para o alargamento do paideuma do poeta.

Depois de partir de dois livros os quais denominamos de antologias, assim como *Música de invenção*, fique claro que em nenhum momento o tradutor se refere a eles por tal denominação, visto que a própria palavra antologia traz na sua acepção o peso de “geralmente” ser uma coletânea de “autores consagrados”. Não é o caso dos autores reunidos por Campos, pois na maioria das vezes grande parte ainda

está à margem e precisa ser lembrada de vez em quando conforme o próprio poeta proferiu. O uso dado ao termo aqui se quer apenas como sinonímia de coletânea. Muito provavelmente, seguindo a dicção do tradutor, se configurariam mais como *desantologias*.

Em um pequeno parêntese antes de chegar novamente ao *Música de invenção*, é necessário notar algo interessante em *Poesia da recusa*: sua capa.



Figura 1 – Capa de *Poesia da Recusa*

O título fragmentário, no qual po/es/ia se desmonta em três blocos de dois grafemas, lembra sutilmente o tratamento dado a essa palavra na construção do poema “Não”, de 1990 (CAMPOS, 2004, p. 18-39), que se rarefaz nas páginas em colunas verticais chegando ao “limite vertebral” da palavra “oesia” (que de fato não é poesia, tema da obra). A leitura ideogrâmica que impera também na capa do livro fica mais clara no complemento do nome dado ao livro: “da recusa”; verticalizado e inserido em uma fenda vermelha em baixo relevo que rompe a página branca e o quadrado da “po/es/ia”.

Por analogia – como sempre será nesse trabalho – é possível rememorarmos alguns conceitos já vistos, entre eles a posição de Seligmann-Silva (2003) quanto ao trauma: “Se compreendemos um ‘real’ como trauma – é como uma ‘perfuração’ na nossa mente e como uma ferida que não se fecha”. Campos abre a ferida na capa – e na “po/es/ia” – (como também nas introduções dos livros mediante seu discurso

pontiagudo) e lê o “real”, na sua impossibilidade de representação total, através de sua *des-não-ex-obra*. A recusa serve como arma nos seus poemas e no mais: como forma de enfrentar essa representatividade fácil e total do “real” via poesia, afinal “meu amor dor / não é poesia / amar viver m / orrer ainda / não é poesia” (2004, p. 21); e de confrontar a passividade do verso linear/horizontal através do “acidente”, da “ruptura”, da “fragmentação” retomados durante todo o seu percurso poético. A repetição da “cena traumática” se dá a cada poema ou livro meticulosamente editado e assim é fornecida ao público, que desde o primeiro “choque” mais radical, lá no pré-concreto *Poetamenos* (1953) – Gonzalo Aguilar já o vê como obra concreta (AGUILAR, 2005, p. 286) –, vem sendo confrontado com a ferida verbivocovisual. Ou seja, a perfuração é aberta na linguagem e também na mente do leitor e o autor não deixa ambas fecharem. Essa “cicatristeza” em riste, irremediável, ainda hoje provoca a angústia de certa parte da crítica especializada.

Para não perdermos o fio do discurso, repitamos: “Campos abre a ferida na capa – e na ‘po/es/ia’ – (como também nas introduções dos livros mediante seu discurso pontiagudo) e lê o ‘real’, na sua impossibilidade de representação total, através de sua *des-não-ex-obra*. A recusa serve” também como arma nos seus ensaios, traduções e diversos, para erguer a bandeira da invenção e trazer à tona poetas, artistas plásticos, músicos encobertos pela história oficial.

Retomando as palavras de Shoshana Felman sobre Mallarmé (poeta que, por sinal, também está incluído em *Poesia da Recusa*):

Tanto no caso de Mallarmé, como no de Freud, o que constitui a especificidade da figura inovadora da testemunha é, de fato, não apenas o simples relatar, não o simples fato de *reportar* o acidente, mas a disposição da testemunha para tornar-se, ela mesma, *meio para o testemunho – e o meio para o acidente* – em sua convicção inabalável de que o acidente, formal ou clínico, carrega uma importância histórica que ultrapassa o indivíduo e que *não é*, portanto, de fato, *trivial*, apesar de sua idiosincrasia. O que constitui a novidade e radicalidade da performance poética – e psicanalítica – de um testemunho, que é ao mesmo tempo “surpreendente” e profundo, é, em outras palavras, não apenas a inescapabilidade da vocação da testemunha, uma vez que o acidente a persegue, mas precisamente a prontidão da testemunha para *perseguir o acidente*, para perseguir ativamente seu caminho e seu percurso através da obscuridade, através da escuridão e através da fragmentação, sem compreender exatamente toda a abrangência e significados de suas implicações, sem prever inteiramente para onde leva a jornada e qual seria a natureza precisa de seu destino final (2000, p. 36-37).

“*Meio para o testemunho*”. Através da concepção de testemunha de Felman começamos a desenhar o pensamento proposto em relação à figura de Augusto de Campos, que, assim como Mallarmé, parece se encaixar na proposta da autora diferenciando-se apenas na parte final de sua fala. O poeta francês sublinhava no seu discurso em Oxford para a falta de compreensão imediata da proporção do seu achado:

De fato trago novidades e das mais surpreendentes (...)

Fizemos violência ao verso (...)

É apropriado que me livre imediatamente de tal notícia – para falar agora do assunto – tal como um viajante convidado que, sem demora, com respiração ofegante, se desfaz do testemunho de um acidente conhecido e que o persegue...

Devo eu parar por aqui – e de onde obtenho a sensação de *que cheguei a um tema mais vasto e talvez desconhecido por mim* – mais vasto do que esta ou aquela inovação de ritos ou rimas; na *tentativa de alcançar* este tema, se não para tratar dele (...)

À nossa consciência falta aquilo que, acima, explode ou rompe. (MALLARMÉ apud FELMAN, 2000, p. 34)

Campos, desde a *trifaceta* concreta (os irmãos siamesmos e Décio Pignatari), no tocante ao seu paideuma tinha em Mallarmé, juntamente com James Joyce, e. e. cummings, Ezra Pound e, em segundo plano, Apollinaire, os pilares iniciais da constituição de seu obrar, portanto, já não partira de um ineditismo, mas remontava, de forma antropofágica, sob a insígnia de algumas poéticas ainda no Brasil praticamente desconhecidas – bem exatamente na acepção dicionarística do adjetivo que qualifica de que se ignora a existência –, o meticuloso trabalho em busca do novo. Portanto o poeta (e seus parceiros) retomava a “linha evolutiva” da ruptura do verso, para usar a expressão cunhada por Caetano Veloso em meados da década de 1960 com o intuito de justificar sua poética pós-João Gilberto. A constituição desse paideuma concreto fora a primeira “garimpada” nas ruínas da história, reat(v)ivando algumas obras ainda pouco notáveis no ambiente literário brasileiro. A partir daí o vultoso número de publicações de ensaios e traduções, assim como a própria composição de alguns poemas referenciais iniciaram o que tentamos aqui ler como o testemunho de Augusto de Campos.

Quando John Cage nos fala sobre a não ossificação, ele quer dizer afirmar o reconhecimento do estar *vivo* escutando o presente, diante de uma linguagem

renovada. “Não toquem no meu Mozart!”. A ossificação é a estratégia do levantar-se e ir embora. [Recusa, em branco, verticalizada, é iconicamente o osso que transparece em meio à ferida/carne/sangue aberta na capa do livro e no quadrado da poesia. A ossificação no poeta, neste caso, não é o estado estático apontado por Cage, é o não ossificar. Mesmo reverso o paulista reverbera o americano]. Com os ouvidos atentos, Augusto de Campos, entre artigos e poemas, assume a condição de testemunha. Não levanta; fica, escuta e escreve sobre a música do século XX. O cenário musical, como vimos, era pouco receptivo a essa música, mas Campos se manteve firme na empreitada: falar do que chamou de **música de invenção**.

É no texto introdutório do livro homônimo que nos deteremos agora a fim de observar, no seu *ato de fala*, sua posição marcante como testemunha de seu tempo, corroborando para cada vez mais conseguirmos aproximá-lo analogicamente do que em Seligmann-Silva se apresenta como a figura do *testis* e em Gagnebin assume a ideia do testemunho de um “lugar terceiro”.

Ao iniciar o texto, Campos já situa o seu leitor ante a matéria de que 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)

Para Ezra Pound, inventores são os “homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (1977, p. 42). Carole Gubernikoff, em “Música de invenção”, ensaio pertencente à coletânea *Sobre Augusto de Campos*, aponta a transferência da “sua fidelidade à literatura engajada no risco da recriação da língua e da poesia” para a música contemporânea. Gubernikoff mostra ponto importante a ser observado: “não é a toda música contemporânea que este livro se refere, mas apenas a certas tendências mais identificadas com o experimentalismo e com a radicalidade da expressão” (2004, p. 257). Campos também alerta ao leitor com certo teor irônico que há “outros caminhos e outros sons que merecem atenção e amor”. Logo, o termo exaustivamente propagado pelo poeta, música de invenção, categoriza determinados compositores contemporâneos afinados com suas propostas enquanto

artista do *não*, do *des*, da *recusa*, do *risco*. Mas a seleta não se resume só aos músicos-inventores do século XX, já que, como vimos, há a inclusão dos trovadores e, em consonância com a fala de Campos na introdução de *Verso, reverso, controverso*, é possível ver que a invenção quer ser vista também na música tanto no “novo” quanto no “velho”.

Gubernikoff nota ausência significativa de diálogo que o livro se permite com os compositores brasileiros da segunda metade do século passado e a justifica devido à proximidade de Augusto de Campos com vários deles. E, por isso, pelo conhecimento das intrigas entre esses músicos durante a tentativa de aproximação do cenário nacional às técnicas contemporâneas de composição, as menções se apresentam sempre nas entrelinhas dos artigos. Mesmo assim, em meio à decupagem do livro a ensaísta não deixa de mencionar alguns músicos brasileiros que estão atuando de forma efetiva nesta primeira década do século XXI em cada especificidade inventiva observada no discurso do poeta.

Em *Música de invenção* o escritor revela o seu *paideuma sonoro* referente à música de tradição européia. Tal agrupamento de referências musicais já havia sido realizado no campo da música popular brasileira quando lançou a coletânea de artigos datados entre 1960 e 1968 sob o nome de *Balanço da Bossa*, ainda em 1968. Esta obteve uma segunda edição ampliada em 1974 tendo o título ampliado para *Balanço da bossa e outras bossas* e o acréscimo de vários outros textos ligados à temática da obra.

Mediante sua escuta privilegiada pelo prematuro contato com a música do século XX, Campos registra, na prática discursiva, através de seus ensaios, seu testemunho contra a manutenção do ouvido obsoleto. Segue quase panfletário no discurso introdutório do livro de 1998:

Já é tempo de dar um tempo aos colchões sonoros da música palatável e aprender a ouvir aquela outra música, a música-pensamento dos grandes mestres e inventores, que impõe uma outra escuta, onde a reflexão, a concentração, a sensibilidade e a inteligência são ativadas ao extremo. (1998, p. 9)

O poeta chamava a atenção para o “ouvir com atenção”, ainda negado pelo público às poéticas ali apresentadas. Mais adiante Campos define mais uma vez os músicos inventores associando-os a uma imagem forçosamente religiosa e guerrilheira e salienta os percalços do trabalho ligado à militância da invenção:

Nada, porém, pode substituir a exemplaridade da *aventura ética e estética* dos grandes inventores da música contemporânea, os santos e mártires da nova linguagem, aqueles que enfrentaram preconceitos e perseguições e, às vezes, até a pobreza material e a humilhação para alargar o horizonte da nossa sensibilidade e levar a indagação musical aos seus últimos limites. *O trabalho dos inventores* é o mais pedregoso e sofrido, pela própria natureza de sua atividade, que é a de desbravar caminhos, conflitando com o repertório habitual. Por isso mesmo, se alguns conseguiram sucesso após os primeiros percalços de suas carreiras, quase todos só chegaram a ter sua obra resgatada em idade provecta, ou até *post mortem*. Faz-se necessário lutar ainda – e muito – por eles. (1998, p. 10, os dois primeiros grifos são nosso).

Novamente ética e estética aparecem no “depoimento” do poeta e são chamadas para engrandecer as façanhas dos seus escolhidos inventores. Não seria abusivo ver a própria imagem do poeta refletida em meio à batalha em torno da sobrevivência artística do *inventor* poundiano apresentada nesse trecho. Em entrevista a Ana Lúcia Vasconcelos no mês de maio de 2006, veiculada no *Cronópios* – site especializado em literatura, e onde o poeta tem publicado alguns dos seus últimos ensaios sobre música –, questionado sobre a baixa recepção da poesia concreta, o poeta explica:

P.: Você diz em outras entrevistas que seus livros de poemas vendem menos que as traduções. A que atribui a menor demanda para a poesia concreta de parte do público leitor? Seria aquela velha estória de que brasileiro não lê?

Augusto: É uma coisa lógica. As traduções sempre têm como referências nomes já institucionalizados, mesmo na área da vanguarda, como a poesia russa moderna, Maiakóvski, Mallarmé, Joyce, Pound, Valéry. *A poesia concreta é mais recente e ainda muito contestada pela crítica e pelos próprios poetas militantes, muitos dos quais se sentem atingidos por ela, na medida em que ela pôs em xeque a produção convencional de poesia, que constitui a prática generalizada. É necessária uma assimilação. E esta é sempre lenta no caso da poesia de vanguarda, experimental ou de invenção.* Acho, no entanto, que a demanda por essa poesia tem crescido entre nós. No que me diz respeito, a edição do meu livro VIVA VAIA (Poesia 1949-1979) esgotou-se este ano. POEMÓBILES reeditado ano passado — 1.000 exemplares — também está praticamente esgotado. O principal problema é a timidez dos editores e a sua dificuldade em acolher recursos gráficos não-ortodoxos (que incluem cores, no meu caso). O público se mostra interessado. O fascículo da Abril (**Literatura Comentada**) sobre POESIA CONCRETA teve mais de uma tiragem e cerca de 30 mil exemplares vendidos. E o poema PULSAR, incluído no LP de Caetano, VELÔ, teve uma edição de mais de 100 mil exemplares, em couchê no encarte. Numa danceteria ouvi um público

cantando junto com Caetano. Quem sabe as coisas não estão assim tão mal paradas? (VASCONCELOS, 2006, grifo nosso)

Augusto de Campos, aos 75 anos, elenca dados que começam a dar substância à sua obra – adjetivada por ele mesmo como “de vanguarda, experimental ou de invenção” – em termos de mercado editorial, mas, lembremos, a entrevista é de 2006, oito anos após *Música de invenção*, e os números singelos apresentados ainda esbarram certamente na contestação de parte da crítica e da pouca assimilação e informação do público leigo. A reparar, o poeta ao falar do trabalho árduo e pedregoso na introdução do mosaico musical, por mais que esteja subentendida a referência aos músicos, abre novo parágrafo e generaliza. Sutilmente é possível ver sua presença: “O trabalho dos inventores é mais pedregoso e sofrido [...]”. Inventores aqui não nos parece compreender somente os músicos a que ele se refere. Já que há um projeto que perfura poemas, traduções e ensaios, a construção seria um ato falho ou proposital?

Retomando o discurso, o poeta passa então a denunciar a deficiência do mercado fonográfico brasileiro relativo à música do século XX em pleno final da década de 1990:

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, Ustvólkskaia, Nono, Feldman e de dezenas de outros inovadores, grandes músicos, quase todos nunca editados entre nós. (1998, p. 10)

Em breve análise do mercado fonográfico brasileiro do final do século passado no campo da música popular e a posição da MPB nele, Marcos Napolitano aponta:

Ao mesmo tempo, apesar do estrondoso sucesso do rock brasileiro dos anos 80 e dos gêneros populares dos anos 90 (sertanejo, pagode, axé e funk), estigmatizados pela classe média herdeira do “bom gosto” musical, os “monstros sagrados” da MPB – Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Milton Nascimento, Gal Costa, Djavan, entre outros – ainda permanecem como *tops* no cenário musical brasileiro, inclusive do ponto de vista comercial (se não em números absolutos, em valores agregados e relativos). (NAPOLITANO, 2005, p. 75)

A fala do historiador nos mostra a quantidade de gêneros musicais que disputavam o mercado fonográfico nos últimos vinte anos do século XX, seja por quantidade, seja por qualidade. No escrito de 2005, como mencionamos no fragmento inicial, Nascimento nos mostra a música contemporânea européia e americana no último lugar em termos de dominação de mercado. “Periferia da periferia da periferia”, segundo Caesar (2007). Em 2009, segundo números da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), a música clássica deteve 3,4% do mercado, enquanto em 2008 apenas 2,4%, mas esses números dão conta somente dos discos lançados no catálogo nacional, desconsiderando o controle das vendas de importados. A importação, mediante um mercado ainda bastante omisso quanto à música clássica, é corriqueira, principalmente com a possibilidade do acesso direto a *sites* especializados em vendas desse tipo (COELHO, 2002). Mesmo assim e apesar do crescimento das vendas nacionais, o número é ínfimo em relação à posição da música nacional e internacional no mercado, respectivamente 66% e 30,6%. Quando se diz música clássica, neste caso, estão alocadas no mesmo pacote a dita tradicional e a contemporânea, com ampla vantagem para a primeira em termos de distribuição, como o próprio Campos apontou em seus ensaios, escritos ainda entre 1979 e 1997. Ou seja, se hoje ainda persistimos em uma realidade desfavorável ao alcance da música erudita, a voz de Campos – lutando pela música de invenção desde um tempo de inexistência das conexões virtuais, em que importar era bastante oneroso e o mercado brasileiro fonográfico ainda era sustentável (diferente de hoje, quando rui perante a tecnologia), tendo diversos estilos da música nacional como carro chefe – necessariamente foi pouco escutada e mais lida pelos que acessaram os artigos separadamente ou atreveram-se a *folhear* o livro. A crítica de Campos à mediocridade da indústria fonográfica e o descaso para com os inventores era (e é) totalmente pertinente, porém é importante observar que os produtores de discos deveriam sempre se perguntar diante da possibilidade de edição de tais obras musicais: Para quê?

“Faz-se necessário lutar por eles”. É na introdução do livro *Música de invenção* que Campos já diz ao leitor que está no lado “terceiro”, não faz parte do “círculo algoz-vítima”, mas não vai se levantar e ir embora, utilizará a força da palavra para “ousar uma outra história”. Ou seja: “quem quiser que aceite esse escândalo-recorde de desinformação. Este livro o denuncia e o renega” (1998, p. 10).

No texto introdutório o escritor também já lança sua lista de nomes que aparecerão ao longo das páginas seguintes pormenorizados. Essa lista nada mais é do que o seu *paideuma sonoro*. O conceito de *paideuma*, segundo Pound, é: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (1977, p. 161). Aqui alargamos o conceito que envolve a palavra aplicada lá no movimento concretista a alguns nomes da literatura resgatados pelos poetas do grupo acrescentando o *sonoro*. Campos faz de *Música de invenção*, muito mais que uma mera coletânea-mosaico de artigos datados, uma *antologia de inventores* (aqui, sim, na acepção mais corrente da palavra), contemplando, *ao seu gosto*, o leitor mais curioso pela arte do **escutar**.

* * *

Salve-se quem souber
Walter Smetak

Ao fazermos uma ordenação dos principais nomes ali indicados é possível mapear por onde *gira* a escuta do poeta, logo, quais são as posturas ético-estéticas do século XX que fazem parte da sua música de invenção. Não almejando biografar todos os citados abaixo, apresentamos os compositores observados: a) Os músicos da chamada “segunda escola de Viena”; b) os músicos americanos; c) os franceses; d) os compositores “pós-música”. Vamos a eles:

a) Os músicos da chamada “segunda escola de Viena”:

Arnold Schoenberg (1874-1951), responsável pela criação da *Klangfarbenmelodie* (melodia-de-timbre), do *Sprechgesang* (canto falado) e do dodecafonismo (ou ainda serialismo). O destaque recebido nos artigos deve-se à obra *Pierrot Lunaire* (1912), para voz e pequeno conjunto instrumental, da fase atonal (ou, como queiram outros, pantonal) do compositor. Esta se põe a um passo da organização serialista proposta por Schoenberg em 1923. A invenção fica por conta do uso do canto falado, “prática vocal ainda inaudita na tradição musical Ocidental” (CAMPOS, 1998, p. 37). Em “*Pierrot, Pierrôs*” o poeta se dedica a uma extensa discussão sobre a obra, seu

aspecto inovador, juntamente com a *Sagração da primavera* (1913), do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), questões ligadas à utilização do *Sprechgesang*, lista as pouquíssimas apresentações no Brasil, lembra a proximidade com o teatro *Nô* japonês e discute sua tradução da obra para o português da obra. O estudo vem acompanhado da tradução dos 21 poemas do belga Albert Giraud sobre os quais Schoenberg estruturou sua obra e tem como objetivo a realização de montagens em português, assim o autor se preocupou “em manter a dicção e a prosódia sugeridas, agora no caminho inverso, pela rítmica musical” (GUBERNIKOFF, 2007, p. 260).

Seu aluno Anton Webern (1883-1945), segundo o próprio Augusto de Campos “o arquiteto do som-silêncio”. Destacou-se pela habilidade no trato da *Klangfabermelodie* e exploração extremada da técnica serialista, tornando-se uma das maiores referências da música produzida a partir da segunda metade do século XX, principalmente para os compositores da escola de Darmstadt ligados à expansão do modelo serial, integralizando-a, e dando a todos os parâmetros musicais o mesmo tratamento dado à altura pelo serialismo. A Webern são dedicados três artigos – “Ouvir Webern e morrer”, “Meio século de silêncio”, “Viva Webern”. Neles, o poeta apresenta as principais características composicionais da obra do austríaco, as poucas e significativas gravações disponíveis no nosso mercado fonográfico, logo não evitando as críticas ao descaso com a música weberniana, e o lugar de importância que o compositor assumiu no círculo da música contemporânea. No “Apêndice 1: Notas sobre notas” de *Música de invenção*, Campos apresenta verbetes publicados em 1973 na *Enciclopédia Abril*, fala do microtonalismo, de Stravinski e na edição nº 108 esclarece as bases da “melodia de timbres”, tão importante na poética do austríaco e um dos pontos de partida do poeta brasileiro para a realização da série *Poetamenos* (1953) através da timbragem das palavras com cores. Situado na seção “Radicais da Música”, Webern é um dos compositores mais evidenciados por Campos. Em *Balanço da bossa e outras bossas* o poeta publicara na reedição “a coisa” “João Gilberto / Anton Webern” (CAMPOS, 2005), “infiltração poética” que aproxima o erudito e o popular inventivo. A aproximação dos dois também não passa despercebida em *Música de invenção*, além de o poeta apresentar o quadrado-mágico que o compositor expunha costumeiramente ao final de suas conferências e fotos curiosas – três das cruces túmulo do compositor austríaco e uma em ação, regendo –, da página 95 à 112, à

sua direita nas páginas ímpares, esquerda nas pares, encontram-se os *frames* do morfograma “João Webern” (1995), publicado digitalmente no CD *Clip-poemas* (1997/2003), distribuído juntamente ao livro *Não* (2003). No folhear rápido da primeira (p. 95) à última (p. 112) veremos o rosto-rabisco de Webern transformar-se no de João Gilberto, assim como, de trás para frente, o efeito será o mesmo. Dessa forma, ao aproximar os inventores pelos seus traços faciais proporciona ao leitor via *olho* o que o ouvido mal consegue apreender quando é posto à escuta: a simétrica serialização imposta ao som por Anton Webern. A saber, os *frames* ocupam exatamente o espaço no livro dedicado à obra do austríaco e a foto de João Gilberto é a mesma que toma a contracapa de *Balanço da bossa e outras bossas* e refaz em imagem a frase do músico bossanovista dita ao poeta sobre Caetano em 1968: “Diga que vou ficar olhando para ele” (CAMPOS, 2005, p. 252).

Notam-se as poucas menções ao terceiro músico da tríade, Alban Berg (1885-1935), também aluno de Schoenberg e o mais próximo da tradição lírica germânica. O compositor das óperas *Wozzeck* (1917-1922) e a incompleta *Lulu* manteve sempre um diálogo tonal-serial nas suas obras, a partir de 1923, quando seu professor anunciara o advento do dodecafonismo. Em “Viva Webern” (1998, p. 105) Campos menciona Berg como de menor expressão inventiva, “mas não menos notável”, talvez justamente pela sua postura pouco radical (na acepção específica do poeta) em relação principalmente a Webern.

b) Os músicos americanos:

Em “A música da ‘Geração perdida’”, o autor aponta os músicos estadunidenses da primeira metade do século passado que “à margem do contato com seus contemporâneos europeus” mantiveram profícua produção, entre eles: “O patriarca da música moderna”, Charles Ives (1874-1954); Charles “Carl” Ruggles (1876-1971), “o mais severo dos ultramodernos” (ROSS, 2009, p. 154); Henry Cowell, criador dos blocos sonoros, os *clusters*, “grupos de notas contíguas pressionadas com o punho, a palma e o antebraço” ao piano (GRIFFITHS, 1998, p. 105), e também um dos primeiros a explorar os sons do interior desse instrumento, pinçando, golpeando ou raspando as cordas. Os dois apontados como mais significativos são Virgil Thompson (1896-1989) – ao qual o artigo citado mais se

refere, expondo as obras mais importantes de seu repertório, gravações e sua proximidade e trabalhos com Gertrude Stein – e George Antheil. A este Campos dedicou extenso artigo, “Balé mecânico na era eletrônica”, destacando o resgate da obra *Ballet Mécanique* (1924) pelo regente e pesquisador Maurice Peress. Mantendo a coerência de seus textos “didáticos”, o poeta apresenta o compositor, sua obra, gravações e traz trechos do texto de Ezra Pound sobre a peça do músico americano que assim o qualifica: “Antheil é provavelmente o primeiro artista a usar máquinas – máquinas modernas, sem sentimentalismo” (POUND apud CAMPOS, 1998, p. 204). Sobre o inventor dos *clusters* o Concreto publicou “Henry Cowell: sons de ‘agora’” em formato da mesma estirpe dos outros ensaios. Aqui vale o destaque para o apontamento de Gubernikoff sobre os títulos dos artigos de *Música de invenção*:

Aliás, são comuns no livro o uso de ambiguidades conceituais e de jogos de palavras nos títulos dos artigos. Essa atitude pode ser um recurso para chamar a atenção do leitor para seu conteúdo ou, ainda, para dar um tratamento menos formal a um assunto que muitas vezes é apresentado sob a capa empoeirada da sisudez intelectual.(GUBERNIKOFF, 2004, p. 261)

Fora ambiguidades e jogos, grande parte dos títulos apresenta o nome do compositor escolhido para a discussão no artigo, fato que também pode servir de atrativo para o leitor menos preparado, através da curiosidade e da informação direta, como para o público especializado, familiar aos nomes dos inventores.

O grande destaque entre os americanos, com espaço privilegiado no livro é o compositor John Cage (1912-1992). Do acaso aos cogumelos e rádios, da influência da cultura oriental à escuta do som-silêncio-ruído, dos *happenings* à criação do piano preparado, sua contribuição para a música na segunda metade do século XX é uma das mais importantes desse período. Exercia também o ofício da escrita e da composição no campo das artes visuais. Para Campos, “o mais completo artista inter-semiótico de nosso tempo, e poeta dos multimedia: músicopoetapintor” (1998, p. 130). A Cage é dedicada uma seção inteira do livro, a “Musicaos”, palavra-valise comunicadora do “caos” estabelecido na linguagem musical tradicional através de sua ação no mundo, afinal para ele “a música é inconcebível à parte da vida. Questões estritamente musicais não lhe parecem mais questões sérias” (1998, p. 129). Lá foram compilados cinco artigos que incluem obra musical-literária-plástica,

filosofia, gravações, execuções, as cartas a Pierre Boulez, dados biográficos, a entrevista do poeta brasileiro a J. Jota Moraes sobre o lançamento no Brasil da primeira tradução de Cage para o português, *De segunda a um ano* (1985), realizada por Rogério Duprat, revisada e prefaciada por Augusto de Campos. Antecede os artigos a intradução “Cage rain” e encerra a seção o “Mesósticages”, que toma emprestado a escrita em formato de mesósticos praticada pelo americano para homenageá-lo: “modesta homenagem ao profeta da arte interdisciplinar, tentam desembalar do berço esplêndido a adormecida consciência musical brasileira e demandar-lha MENOS OLVIDO E MAIS OUVIDO” (1998, p. 164). Tendo encontrado em Cage a figura central da poética da invenção na música, no quinto mesóstico o concreto dispara:

areJando
osOuvidos
com o barulHo do silêncio
para defeNder o novo
de Varèse a NanCarrow
de SAtie a Webern
de SchoenberG
a ScElsi

(CAMPOS, 1998, p. 168)

O barulho do não e o do silêncio se confundem, a bandeira do poeta brasileiro entra em consonância com a busca do músico. Junto aos textos aparecem inúmeras fotos, partituras, dois poemas visuais de Campos – “profilograma 2: hom’cage to webern” (1972) e “penta-hexagrama para john cage” (1977), ambos reunidos em *Despoesia* – e entre as páginas 147 e 164, assim como em “João Webern”, está o morfograma “Cage Boulez” (1997). “Musicaos” apreende na interseção do mundo Campos-Cage o caos de informações sobre a mais provocativa das ações ligadas à invenção do século XX. Já Morton Feldman (1926-1987), um dos principais seguidores de Cage, um dos “inovadores” citados já na introdução de *Música de invenção*, aparece sempre rarefeito entre um e outro texto.

c) Os franceses:

Edgar Varèse “já é a música nova em ação, riocorrente” (1998, p. 113). Um dos precursores das novas sonoridades, compositor de *Ionisation* (1929-1931), obra que inaugura o repertório ocidental exclusivo para percussão e *Poème Electronique*

(1958), música em fita concebida especialmente para o pavilhão Phillips da Exposição de Bruxelas, de 1958 (GRIFFTITHS, 1998, p. 101; 146), é “varrido” em “Viva Varèse”, uma apresentação da obra e um paralelo com Webern são costurados nesse artigo. Não faltando também as críticas à pouca divulgação da obra do francês no país, Campos volta a vociferar no final do escrito de 1983:

A história já demonstrou que foram os que encararam de frente a realidade desses compositores-limites os que melhor compreenderam a sua época e melhor produziram. Rever Webern? Varrer Varèse? *Para quê?* Para voltar às velharias de Eisler e Shostakovitch e aos *diktat* jdanovistas? Ouvidos velhos para o homem novo? Uma “bagatela” de Webern vale mais do que tudo isso junto. Precisamos é ouvir Webern e ouvir Varèse – coisa de que os brasileiros estão praticamente impedidos pela insensibilidade das nossas gravadoras e pela timidez dos nossos programadores de música. (1998, p. 122, o primeiro grifo é nosso)

A frase que abre a citação mais uma vez mostra uma defesa dos “outros” e, conseqüentemente, à socapa, da sua própria posição enquanto leitor e poeta. Pierre Boulez (1925-), fundador do IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), é considerado um dos importantes nomes do que se pode chamar hoje de uma *avant-garde* institucionalizada, pós-1950 (NASCIMENTO, 2005), derivada da Escola de Darmstadt. Citado em vários textos, o compositor francês ganha espaço reservado no Apêndice II, no qual estão dois artigos de 1957 sob a alcunha “Polêmica”, publicados no “Suplemento Literário” do *Jornal do Brasil*. O primeiro, “Boulez – Bilis – Bento”, é uma resposta contundente “à fogueira reacionária” e ao “dogmatismo fúnebre” impregnados no artigo do crítico “Sr. Antonio Bento”, desqualificando as então recém-nascidas músicas concreta e eletrônica e a figura de Boulez e sua produção. O outro é a tradução de um texto do próprio Boulez, “Homenagem a Webern”, onde, na defesa do compositor austríaco, pondera a diferença essencial – o desprendimento “à decadência da grande corrente romântica alemã” (1998, p. 269) – que o manteve em posição mais privilegiada que Schoenberg e Berg, reconhecendo-o como “o limiar” da nova música. O músico francês compara a tensão sonora de Webern, obtida através de uma “respiração real”, somente às constelações de Mallarmé, principalmente em *Un coup de dés*.

Outro francês que ganha destaque no mosaico musical do poeta é “Satie, o velhinho prodígio da música”, ou melhor, Eric Satie (1866-1925). Suas páginas encontram-se na seção “Radicais da música”, junto a Webern e Varèse, muito provavelmente por

sua coexistência no mundo (da invenção). O artigo traz na triangulação Oswald de Andrade-John Cage-Eric Satie a defesa do músico francês pelos dois primeiros, suas colocações recheadas de “humor crítico” e “implacável”, marca de sua poética, e aponta suas principais obras. O outro texto foi veiculado junto ao encarte do disco (LP) *Joplin/Satie – Clara Sverner/João Carlos Assis Brasil*, de 1984, que reúne o erudito e a “música de divertimento”, o *ragtime* de Scott Joplin (1868-1917), e traz ao final duas traduções de textos do próprio francês. “Mostrem-me alguma coisa nova. Eu começo tudo outra vez” (SATIE apud CAMPOS, 1998, p. 76). É o Satie satírio embarcado pelo poeta na sua “nau de linha”. A respeito do novo, assim como o músico francês, Campos, em 2003, escrevera no prefácio de *Não*: “Cada poema é para mim uma mínima coisa nova, vida ou morte, NÃO gosto de repetir, e a prática digital, com a sedução dos seus multiinstrumentos, ainda veio agravar o problema” (CAMPOS, 2003, p. 11). O mordaz humor na busca pelo sempre novo, a invenção.

d) Os compositores “Pós-música”:

Alguns músicos que não aparecem como pilares na “história oficial da música”, mas são possuidores de significativas contribuições para o século XX, se tornam fontes a serem “resgatadas” nos escritos de Campos e também compilados nesta seção. Cada um obteve artigo exclusivo que segue os mesmos padrões dos elencados até agora. Destaca-se a presença dos italianos [a] Luigi Nono, no seu equilíbrio entre a consciência política e o rigor estético – características refletidas nas duas páginas em que se põem frente a frente, apesar das várias páginas que as separam, o “Nono quasar: ‘a lonjura nostálgica utópica futura’” (p. 210) e o “Nono big bang: ‘ouvir as pedras’” –, e [b] Giacinto Scelsi (1905-1988) com seu silêncio e sua meticulosa pesquisa de exploração máxima do mínimo som, “omesmosom”; [c] do americano Conlon Nancarrow, radicado por longos anos no México, revolucionário das pianolas e pianos mecânicos; [d] da russa Galina Ustvólskaia (1919-2006), “descoberta” há apenas algum tempo, permanecida por anos na sombra dos dogmas do “realismo socialista” (CAMPOS, 1998, p. 222), entre outros. Campos aponta a originalidade da compositora russa em meio ao silêncio de sua divulgação e ínfimo contato com a música contemporânea de seu tempo. Ainda a compara, na sua “arte de recusas”, à poetisa americana Emily Dickinson, cuja “revolução silenciosa e solitária dos poemas”, fez com que estes ficassem “inéditos durante sua

vida”, e à compatriota-poeta-suicida Tsvietáieva, “uma das muitas vítimas do Stalinismo” (1998, p. 225). A última teve parte de sua poesia traduzida no livro *Poesia da Recusa*. Por sinal, este evidencia a vitalidade do poeta pesquisador paulista, que amplia, com invejável coerência e verticalidade, o paideuma iniciado há mais de meio século.

* * *

Tout existe pour finir en Livre
Mallarmé

A produção de Augusto de Campos se destaca pela diversidade de suportes utilizados na composição de suas obras. Poema-objeto, CD-ROM, “do cartão ao cartaz”, multimídia. Experimentar foi (e é) preciso, afinal, “o caminho é sem saída” e nesta assertiva, em se tratando de poesia, os vácuos entre as antologias funcionavam como um campo aberto para explorar novas linguagens, digitalizar poemas, aproximar-se da realização total do *leitmotiv* concretista: a verbivocovisualidade. De súbito em súbito, por mais alargados os meios composicionais do seu obrar, o expoeta sempre retorna àquele suporte “imbatível”: o livro. Foram quinze anos sem publicar um “livro” (as aspas são do autor) entre *Despoesia* (1994) e *Viva Vaia* (1979; 2001), e ao “justificar-se” no “desfácio” diz: “assim, já era hora de voltar a este imbatível receptáculo do verbo: o livro” (CAMPOS, 1994). No “NÃOfácio”, de *Não* (2003), nove anos depois do “des”datiloscrito, o menospoeta rompe novamente o “silêncio livropoético” e, ao comentar sua afeição cada vez maior pela prática digital e outras práticas, volta a ressaltar a importância do livro como suporte:

O fato é que estes meus poemas caberiam melhor talvez numa exposição, propostas como quadros, do que num livro. Mas o livro, mesmo bombardeado pelos novos meios tecnológicos, é uma embalagem inelutável, ainda mais pelos guetos e guerrilhas da poesia e suas surdas investidas catacumbicas. (2003, p. 11)

E mais adiante complementa: “é esse território [o tecnológico] que mais me incita e desafia agorapós-tudo. Mas as ferramentas computadorizadas que filtram toda minha produção, há mais de 10 anos, também fabricam o poema palatável ao papel e ao livro” (2003, p. 11).

A discussão da sobrevivência do livro como suporte – não só para a poesia, mas de modo geral – e da escrita em meio aos avanços tecnológicos desenfreados tem sido cada vez mais recorrente nos últimos anos. Já em 1926, Walter Benjamin, em texto intitulado “*Vereidigter Bücherrevisor*” – “Revisor de livros juramentados”, traduzido por Haroldo de Campos em *Mallarmé* (2006) sob o título de “Uma profecia de Walter Benjamin” –, antecipava-se: “Agora tudo indica que o livro, nessa forma tradicional, encaminha-se para o seu fim” (BENJAMIN apud CAMPOS; PIGNATARI, 2006, p. 205). O filósofo alemão se referia à extrapolação do espaço tradicional do livro a partir das “tensões gráficas do reclame na figuração da página” iniciadas por Mallarmé em *Un coup de dés* (1897). Benjamin aponta a “partitura mallarmaica” como propulsora para a escrita ganhar terreno no campo da publicidade:

A escrita, que tinha encontrado asilo no livro impresso, para onde carreará o seu destino autônomo, viu-se inexoravelmente lançada à rua, arrastada pelos reclames, submetida à brutal heteronomia do caos econômico. Eis o árduo currículo escolar de sua nova forma (CAMPOS, 2006, p. 205).

O percurso que deslocara a escrita, desde seu surgimento, da verticalidade para o “acamar-se no livro impresso”, é novamente realinhado ao “eixo y” através do jornal, do filme e do anúncio. Assim, o filósofo vaticina: “E antes que um contemporâneo chegue a *abrir* um livro, terá desabado sobre seus olhos um turbilhão tão denso de letras móveis, coloridas, ligantes, que as chances de adentramento no arcaico estilo do livro já estarão reduzidas a um mínimo” (BENJAMIN apud CAMPOS; PIGNATARI CAMPOS, p. 205-206, grifo nosso). A profética fala benjaminiana para o ato de *chegar a abrir* um livro ante o assédio dos outros meios faz do caminho à “parede de segundo grau” algo mais nebuloso.

Vilém Flusser publicou, no ano de 1987, *A escrita: há futuro para a escrita?* (2010). Calcado na especulação linguística e filosófica juntamente com a observação apurada dos novos meios de comunicação, seu trabalho lança-se em uma metaescrita que almeja provocar uma reflexão sobre o surgimento dos códigos digitais a partir da perquirição do título. No capítulo denominado “Livro”, o filósofo tcheco-brasileiro pergunta o que se fará sobre as manifestações concretas do que já foi escrito. Comparando a biblioteca e as memórias artificiais, suas capacidades de

armazenamento de informação e seu espaço concreto e virtual, Flusser dirige a discussão até a questão do papel: “memórias automáticas altamente funcionais, por um lado, e florestas verdes, por outro, são lugares de passeio e não de moradia para homens afeitos a papel, como nós” (2010, p. 108). O filósofo desenha o espaço e importância do papel entre a imagem da floresta verde e a introdução do homem à convivência com a inteligência artificial:

O papel é qualquer base que absorve todas as nossas experiências e todos os nossos conhecimentos, sejam os novos sinais excêntricos das memórias artificiais, sejam os borrões verdes das florestas. Suspeitamos de que tudo aquilo que não se pode pôr no papel não seja nada. O papel é nossa pátria, até mesmo quando essa pátria ameaça nos inundar como um mar agitado. Poderíamos dizer, por isso, que a revolução da informática não salva apenas as florestas, mas também nós mesmos do perigo de sermos inundados por papéis. Mas somos certamente traças de livros, e nos alimentamos daquilo que nos devora. Vivemos de livros e para os livros. (FLUSSER, 2010, p. 108)

Entre o afogamento em papel revoltado e a facilidade com que a revolução informática nos permite armazenar dados e bibliotecas em espaços menores que um centímetro cúbico, o debate entre o fim do livro e conseqüentemente da escrita também percorre as folhas de *Não contem com o fim do livro* (2010). A conversa aberta entre Umberto Eco e Jean-Claude Carrière, grandes bibliófilos, mediada pelo jornalista Jean-Philippe de Tonnac, traz formulações acerca da permanência do suporte físico mesmo na iminência do avançar mercadológico dos *e-books* e da Internet. A esta se atribui a responsabilidade pelo possível desaparecimento do exemplar de papel, ideia fixa da opinião pública, segundo Eco. Os letreiros luminosos apontados por Benjamin ganham ainda no século XX a companhia da rede mundial de computadores, mas nem o artefato publicitário nem a interface mediadora entre o real e o virtual e a rapidez das informações foram suficientes para tirar do livro o seu lugar no mundo das traças humanas. O escritor italiano sentencia:

Com a Internet, voltamos à era alfabética. Se um dia acreditamos ter entrado na civilização das imagens, eis que o computador nos reintroduz na galáxia de Gutemberg, e doravante todo mundo vê-se obrigado a ler. [...] O livro venceu seus desafios e não vemos como, para o mesmo uso, poderíamos fazer algo melhor que o próprio livro. Talvez ele evolua em seus componentes, talvez as páginas não sejam mais de papel, mas ele permanecerá o que é. (CARRIÈRE; ECO, 2010, p. 16; 17)

Desde o primeiro exemplar, no Renascimento, até hoje muitas foram as seleções e filtrações realizadas nas bibliotecas forçadas pelo contexto sociocultural. Tonnac, no prefácio do livro, conceitua cultura a partir desta ótica:

Seja qual for a nossa insistência em fazer o passado falar, nunca poderemos encontrar em nossas bibliotecas, nossos museus ou nossas cinematecas senão as obras que o tempo não fez, ou não pôde fazer, desaparecer. Mais que nunca, compreendemos que a cultura é muito precisamente o que resta quando tudo foi esquecido. (2010, p. 11)

Resistindo às marcas históricas imprimidas em seus conteúdos, o suporte permanece vivo ocupando as prateleiras que lhe cabem, dividindo espaço com a tecnologia do computador. O acesso às informações do livro não depende única e exclusivamente da intermediação da energia, de *softwares*, de interfaces, basta *girá-lo*. Assim, a facilidade das informações proporcionada pela tecnologia se mostra, ao invés de permanente, bastante efêmera devido à velocidade do aprimoramento dos ditos “suportes duráveis”: disquete, fita cassete, CD-ROM, DVD, *pen drives*. Carrière aponta muito precisamente:

Aliás, esta é uma tendência da nossa época: colecionar o que a tecnologia pejeja para descartar. [...] Portanto, ainda somos capazes de ler um texto impresso há cinco séculos. Mas somos incapazes de ler, não podemos mais ver, um cassete eletrônico ou um CD-ROM com apenas poucos anos de idade. A menos que guardemos nossos velhos computadores em nossos porões (2010, p. 23; 24)

Por sua vez, Eco conclui ser mais fácil, em uma situação catastrófica, salvar um livro do qualquer outro suporte sem precisar levar consigo seu leitor, correndo ainda o risco do defeito incorrigível a qualquer momento. Retomando o texto flusseriano: o filósofo nos apresenta uma “localização geográfica” do livro enquanto suporte e a etimologia que cerca a palavra dada ao objeto:

O livro é, pode-se ver assim, um estágio intermediário no caminho que procede da floresta em direção à terra das inteligências artificiais. Ele é sempre um pedaço da floresta: “livro” é um nome de uma árvore, “*liber*” significa córtice de árvores e origina-se do grego “*lepis*” (casca), que por sua vez origina-se do antigo “*lep*” (descascar). O livro foi descascado da sua floresta e suas folhas dizem o que justamente dizem. Mas o livro já é também um pedaço de inteligência artificial, pois é um suporte de memória artificial e contém informações computadas em bits (letras). O livro mostra, pode-se ver assim, que temos de atravessá-lo para chegarmos às memórias artificiais (mesmo que essa passagem também leve milhares de anos). Mas não vemos o livro exatamente assim. (FLUSSER, 2010, p.108-109)

Não o vemos assim porque o autor de *A escrita* nos alerta para o fato de o livro aparecer diante de nossas visões sempre através de sua **lombada**, sempre com gestos sedutores e promissores: “a sedução está na lombada”. Tal atração é que provoca a reação do leitor em direção a três gestos:

Ele [o livro] quer ser girado, aberto e folheado. Esses três movimentos, para os quais a lombada dos livros nos seduz, não são factíveis nem com árvores nem com inteligências artificiais. Eles são característicos apenas do estágio intermediário entre ambos. (FLUSSER, 2010, p. 109)

Girar. Abrir. Folhear. Flusser reflete sobre os três infinitivos a partir da ação que possibilita realizá-los plenamente. Diante da parede da biblioteca, da qual o filósofo ressalta a diferenciação em relação às outras divisórias, forma-se uma segunda, “uma parede de segundo grau”. Entre a alvenaria de tijolo e a de livros forma-se uma “zona de papel” onde habitam vários braços sempre prontos a nos capturar. Mas só há apreensão quando esticamos nossos próprios membros superiores em sua direção e “pegamos da parede uma lombada de livro e giramos esse livro alcançado para nos deixar capturar por ele” (FLUSSER, 2010, p. 110). O ato de *girar*, o “giro”, para o filósofo é sinônimo de “revolução”. Respondendo às duas questões as quais validam um ato revolucionário – “para que” e “contra que” –, Flusser aponta que a segunda designa uma reação contra a parede, girar a lombada é dar a chance de ser apreen(vi)sível aquilo que se encontra atrás do livro retirado. Já o ataque à divisória de papel tem por finalidade (por “para que”) o outro. O completo ato giratório se torna exemplo de modelo revolucionário, e o autor conclui: “a parede da biblioteca, contudo, não permite apenas, ela exige o gesto revolucionário, porque o outro está em seu interior” (FLUSSER, 2010, p. 111). O outro se configura aqui como o dono dos braços prontos a nos capturar.

Abrir leva a quatro ações: a averiguação do sumário; do índice onomástico ou remisso; das imagens; e o próprio ato de folhear. A leitura do sumário é a verificação do assunto ao qual o livro se dedica. A ida aos índices é a tentativa de observar em qual agrupamento o autor se localiza, “é pegar o braço do outro para participar de seu convívio social” e “esse gesto intersubjetivo de folhear [por índice] encontra no livro um segmento de diálogo e um convite para entrar nesse diálogo” (FLUSSER,

2010, p. 111-112). Flusser inclusive aponta que o livro (*A escrita*) não tem índice e que tal fato proporciona as seguintes situações:

Por isso, a ausência de tal registro é para aquele que folheia o livro um aborrecimento e uma provocação: ele irrita-se porque não sabe com que está lidando, e é desafiado a reconhecer o outro – esse outro cujo braço ele pegou – (e não pode reconhecê-lo a não ser assim). Caso esse desafio seja aceito, pode surgir um diálogo novo e não um prosseguimento de um diálogo já iniciado. (FLUSSER, 2010, p. 112)

Música de invenção também não tem índice remissivo ou onomástico. Neste caso a edição do livro foi tão “omissa” quanto *A escrita*, de Flusser.

Folhear é dar-se à liberdade, ao “por acaso”. As camadas de causas nos acasos e vice-versa “fazem com que o folhear se transforme na causa, cuja consequência é um modo de leitura específico [por acaso] pelo qual o livro folheado pode ser decifrado” (FLUSSER, 2010, p. 113). Tendo assim diversas variantes de acesso ao conteúdo da zona de papel, a incitação cai sobre a ausência de um virar a página, escolher e deixar-se ao acaso a partir da rendição às memórias automatizadas. O acesso às informações estaria vinculado aos métodos mais refinados, sem a materialidade dos gestos girar, abrir e folhear. A lombada nem sequer aparece escaneada no arquivos *pdf* e nos *e-books*. Mas vinte anos depois das reflexões flusserianas, Eco e Carrière ainda mantêm o livro no seu lugar, por enquanto convivendo ao lado das mais avançadas tecnologias, sobrevivente às luzes dos reclames apontadas por Benjamin no início do século passado.

Augusto de Campos nos seus prefácios apontou para uma necessidade do retorno aos livros como suporte apesar de todas as suas elucubrações digitais, mesmo em décadas diferentes, 1994 e 2003, o que demonstra a importância em igual instância do papel e da tela, sem pender para qualquer dos lados, por enquanto. Sua poesia ainda se permite encontrar soluções no papel que sustentam as perguntas (e as respostas) “contra que” (a estética da estagnação) e o “para que” (ética da invenção). Seu lugar como tradutor e ensaísta – neste artigo, o peso recai sobre o crítico musical – também se situa nas respostas acima.

Em se tratando do objeto selecionado, *Música de invenção*, é interessante observar que o seu lugar na prateleira da crítica e história da música – mesmo que seus textos não tenham cunho estritamente musicológico, segundo Gubernikoff, e sim provoquem “a utilização dos meios de massa para a divulgação mais inventiva e arrojada do século [XX]” (2004, p. 258) – parece estar lá, onde memória, história e testemunho dão seus braços à captura do leitor que gira, abre e folheia. A lombada de *Música de invenção* é o centro do disco que se divide entre capa e contracapa. Discos são os principais materiais de análise de Campos e é a partir deles que o discurso escorre pela veia criativa do poeta levando-a, entre sulcos e sumos, a vários aspectos da obra do compositor analisado, desde sua biografia até o seu legado. Feitos e fatos, (in)traduções e fotos, entre partituras e parágrafos: poesia. Ainda em *A escrita*, Vilém Flusser, discutindo poesia e memórias artificiais, coloca-se assim quanto à primeira:

Tradicionalmente, faz-se uma distinção entre poesia e imitação (“poiesis” e “mimesis”). Todavia, com a hegemonia do alfabeto, essa associação estreita do pensamento à língua, entende-se majoritariamente “poesia” um jogo com a linguagem cuja estratégia é aumentar criativamente o universo da língua. Esse universo é aprofundado e ampliado poeticamente devido à manipulação de palavras e frases, modulação e funções rítmicas e melódicas dos fonemas. Poesia, nesse sentido, é qualquer fonte da qual a língua sempre nasce renovada, e precisamente em qualquer literatura, ou seja, também nos textos científicos, filosóficos e políticos, e não apenas nos “poéticos”. (FLUSSER, 2010, p. 85)

Campos faz de *Música de invenção* um livro plural, tanto na escuta, quanto no visual: a fronteira entre ensaio e poesia é, no sentido flusseriano, pouco reconhecível. Aquele que se dispõe a girar, abrir e dar-se ao acaso nas páginas dessa alvenaria de papel depara-se com um universo verbivocovisual latente. É *linguaviagem* que o constitui. Já na capa o teor do discurso coincidentemente reflete na imagem do disco. Giro no gramofone ou no aparelho “3 em 1”, no leitor de CD, DVD ou *Blue-ray*, a figura do disco traz a revolução da escuta que ali se instalará em palavras e imagens – a perceber, as linhas brancas que conduzem a leitura da agulha/lente se colocam em movimento no desenho, sugestão de rotação. Aqui o padrão gráfico das capas da Coleção Signos/Música contribuiu também para um adensamento das palavras situadas na zona de papel. Roda o disco. Para quê? Se o giro é a revolução, é também encantatório (AGUILAR, 2005). Lombada padrão, mas o “nome do disco” e o autor estão ali dando braços para os simpatizantes do

experimentalismo. Se “cultura é muito precisamente o que resta quando tudo foi esquecido”, Campos resgata e não deixa esquecer os (seus) músicos inventivos e caso apaguem as luzes, *blackout*, ou se percam os *backups*, o livro de Campos está lá na prateleira, desde 1998, juntamente com os outros já publicados sobre o assunto. É também necessário ressaltar a empreitada “vanguardística”, como atestara Lívio Tragtenberg na contracapa:

Por isso, este é certamente o livro mais importante sobre o assunto publicado no Brasil, obrigatório para os interessados e estudiosos da música criativa. Depois de *Balanço da bossa*, o poeta pós-tudo agora lança na pós-música dos silêncios, sons e ruídos. Prazer do texto e dos ouvidos, juntos. (TRAGTENBERG apud CAMPOS, 1998)

Ao final do artigo “Música de invenção”, pertencente à compilação *Sobre Augusto de Campos* (2004), Carole Gubernikoff retrata o cenário confuso da música brasileira de concerto no século passado e a parca produção em torno da temática que Campos opera no livro:

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 questiúnculas 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 para um diálogo com as práticas digitais relacionadas à música. O “mosaico musical”, expressão lançada na introdução do livro pelo próprio Augusto de Campos, reativa alguns músicos sem voz e vez e, no ajuntamento dos ensaios no suporte livro, garante a sobrevivência dos escritos e do ouvido, literalmente *augusto*, de Campos sobre os compositores *inventors*.

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 através da lombada, dar-se ao folhear por mais mãos. Como afirmara Tragtenberg, no lançamento em 1998, e Gubernikoff em 2004, *Música de invenção* é referência segura para os amantes da perquirição do som, mas também se configura como revitalização do próprio pensar de Campos, de sua poética de recusa. Mais um lance de Des-.

* * *

Já discutimos a aproximação de Augusto de Campos à figura da testemunha apontada por Shoshana Feldman em “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”. O poeta, no seu “ato de fala”, põe-se como “meio para o testemunho”. A diferença maior apontada entre Campos e Mallarmé é a compreensão clara do “para onde”, em que o brasileiro sabe a “abrangência e significados” e “onde leva a jornada”, já o francês não, mas os dois caminham “através da obscuridade, através da escuridão e através da fragmentação”. O obscuro por onde andam as palavras do Concreto sobre o mundo de invenção musical do século XX é formado por vários fatores: o dificultoso acesso aos discos pelos ouvintes interessados e curiosos devido ao pouco interesse do mercado fonográfico e dos programadores de concerto; a pouca receptividade da música contemporânea no país tanto pela crítica quanto pelo público ainda melindroso no trato com a atualização da linguagem musical que esse tipo de repertório exige dos ouvidos atentos; e o próprio espaço pelo qual os artigos circulavam já com seu público restrito a empatias por especificidades e ideologias.

O rearranjo dos textos em livro possibilitou um acesso mais direto via lombada às informações sobre esse tipo de música, mas este não era o único no mercado que tratava da “nova música”. Por exemplo, data de 1987 a primeira edição em português de *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*, do musicólogo Paul Griffiths, editado pela Jorge Zahar, na qual se concentra grande parte das informações sobre os músicos apresentados por Campos (mesmo assim não eram – e não são – muitas as edições em português que tratavam desse assunto nas prateleiras). Porém os artigos, logo também o livro do poeta, não tinham

cunho musicológico como já afirmara Gubernikoff: lá se encontram muitas vezes pequenas biografias dos músicos, críticas de discos e apresentações de obras musicais, fotos, poemas do próprio Augusto de Campos, tudo “à sua revelia”.

Portanto: para que afirmar Augusto de Campos como testemunha dos sons de seu tempo? O poeta paulista usa sua voz já estabelecida dentro do campo artístico brasileiro para trazer à tona uma realidade evidenciada, mas pouco enfrentada: a desvalorização de grande parte da música do século XX. Santuza Cambraia Naves em “Balanço da Bossa: Augusto de Campos e a crítica de música popular” aponta o seguinte aspecto sobre a edição do livro que intitula seu ensaio:

Trata-se, sem dúvida, de um livro emblemático para a época por diversas razões. A primeira – e talvez a mais importante – refere-se ao fato de Augusto de Campos, um poeta “erudito”, perceber a criação, no cenário cultural dos anos 1960, de um estatuto singular para a canção popular brasileira. (NAVES, 2004, p. 254)

A defesa do poeta “erudito” ao que ele chamou de “música popular de vanguarda” é realmente singular, pois ele se desloca do “seu mundo” para ver “no campo alheio”, o popular, aquilo que de mais importante faz interseção com sua obra: o poder de invenção, a busca do novo, que reverberava naquele momento da bossa nova e do tropicalismo. Já em *Música de invenção*, lançado exatos trinta anos depois da primeira edição de *Balanço da Bossa*, é do campo “do erudito” que parte o ataque “final” do poeta paulista contra o ouvido obsoleto que ele detecta. Por mais que falemos de um livro que reúne artigos no espaço temporal de 1979 a 1997, e ainda reedita verbetes de 1973 e dois textos de 1957 – o que mostra realmente a firmeza em prol do projeto valorizador da invenção –, esse suporte em que o autor congrega todo aqueles anos e os coloca novamente disponíveis aos olhos do leitor quer comunicar que ainda em 1998 existe um grande trauma na escuta da música brasileira, que sempre vem à tona. A manutenção de “não toquem no meu Mozart!” ecoava para Campos ainda no final do século passado e parece ecoar até hoje. Em contrapartida, como já vimos, o poeta também faz dos seus textos feridas abertas, choques sistemáticos no ouvido de quem lê. É essa reiteração a mesma que mais tarde seria descrita na introdução de *Poesia da Recusa*: “essa poesia, baluarte contra o fácil, o convencional e o impositivo, ficou só à margem e precisa, de quando

em vez, ser lembrada para que a sua grandeza essencial avulte sobre o aviltamento dos cosméticos culturais” (2006, p. 15). Onde lê-se poesia, leia-se música.

Existe nos escritos de *Música de invenção* o que por analogia podemos associar ao testemunho *testis* apontado por Márcio Seligmann-Silva: “enfrentamento, por assim dizer, ‘jurídico’ com o real (sem aspas!) e reivindicação da verdade” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 383). Outrora o poeta declarou, como vimos, na sua introdução: “quem quiser que aceite esse escândalo-recorde de desinformação. Este livro o denuncia e o renega” (1998, p. 10). Lembremos ser o *testis* o depoimento de um terceiro no processo, aqui, o de afirmação de uma música que ainda não é sequer ouvida com atenção (e pouco lida, assim como a própria obra de Augusto de Campos). É a palavra “terceiro” que nos conduz a um contato mais direto com o alargamento da condição de testemunha proposta por Jeanne Marie Gagnebin e aqui dela usufruímos por aproximação. Retomando a fala da autora, temos:

Nesse sentido, uma ampliação do conceito de *testemunha* se torna necessária; a testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezem* a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repetirmos infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (2004, p. 93)

Campos, assim como Gagnebin, se vale “da prerrogativa da força (da palavra) e do lugar que ocupa” (da erudição e do cânone literário) para revitalizar seus textos em livro e (re)transmitir obras que caíram no esquecimento antes mesmo de serem lembradas. Ao obter de Arthur Nestrovski informações e áudios sobre as obras de Giacinto Scelsi e Conlon Nancarrow o poeta não “se levantou e foi embora”. Ouviu e as recolocou em artigos (dois para cada um), assim como incluiu também a esquecida russa Galina Ustválskaia em *Música de invenção*. Mesmo sabendo que essa revitalização de artigos também pode ser uma forma de manutenção de um discurso construído durante anos através de escritos em torno dessa polêmica, é importante observar, por exemplo, que os três compositores citados sequer figuram em alguns livros de referência em história da música publicados em nosso idioma. No índice onomástico de *A música moderna* (mesmo na edição de 1998), de

Griffiths, e a impressão em português de *O resto é ruído: escutando o século XX* (2009), de Alex Ross, garante a presença de Scelsi e Ustvólkskaia em apenas uma página, enquanto a de Nancarrow em duas, mas todas sem informações significativas sobre eles. Já *História da Música Ocidental*, dos musicólogos Donald Grout e Claude Palisca, na edição em português de 2005, não traz nenhuma menção aos três compositores.

Citamos somente estes três livros a título de observar como são significativos os textos escritos por Campos ainda em 1985 e 1993 (Scelsi), 1985 e 1997 (Nancarrow) e 1996 (Ustvólkskaia). Porém não podemos deixar de mencionar que a primeira edição do *Dicionário Grove de Música* em português, de 1994, organizado por Stanley Sadie, já trazia pequenas notas sobre os três inventores, mas não muito relevantes quanto às produções musicais dos referidos. Apesar de *Música de invenção* ser posterior à edição do *Grove*, comparando com as datas das publicações dos artigos, por exemplo, veremos que somente um artigo sobre Nancarrow e o único sobre Ustvólkskaia possuem data posterior ao mais importante dicionário de música em língua vernácula. Aqui, insistimos em lembrar que a escolha dos livros citados se deu pela representatividade que os mesmos ocupam na área de história da música, pelas datas e edições em português, porém não é intuito do trabalho analisar com proficuidade o mercado editorial e nem seria pertinente nesse momento, quando o objetivo inicial se encaminha para outras questões. A ideia é apenas situar rapidamente *Música de invenção* no entorno de seu lançamento. Panorama geral deste autor do trabalho para o leitor leigo na área de música e ávido por outras leituras. Logicamente deixamos de citar outras referências ligadas à história da música, mas, a saber, o número de edições em português dessa temática era (e continua sendo até agora) bastante reduzido, comprovando o que Augusto de Campos relata em seus artigos. Não obstante o problema do mercado editorial em português na área de música não se restringe somente aos textos sobre música contemporânea (do século XX e XXI), mas a toda ela. Sendo “periferia da periferia da periferia”, é possível ter noção da parcela de representativa que esta ocupa dentro desse nicho mercadológico.

De fato, talvez esses três resgates sejam os mais significativos de todos os compositores que pertencem ao mosaico musical de Augusto de Campos,

justamente pela falta de material em língua portuguesa sobre suas obras ainda nas datas de seus artigos. Mesmo assim, as leituras de Webern, Schoenberg, Cage, Satie e outros só corroboram para afirmar um Augusto de Campos que, seja na poesia, com suas traduções, ou na música com seus ensaios, ousa esboçar uma outra história, inventar o presente, sob a ótica dos menos escutados, cobrando “mais ouvidos, menos olvidos”. Logo também cumprindo, mesmo não sendo musicólogo, o papel do histori(c)a(ta)dor, anti-historicista que “deve visar a construção de uma *montagem*: vale dizer, de uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 70). Ao dar ao público brasileiro palavras que revitalizam os compositores aqui apontados, o poeta direcionou para o campo da música a atitude mais uma vez iniciada no campo da literatura: a re/visão dos colocados à margem, na obscuridade. Trouxe e continua trazendo, assim como os músicos, Sousândrade (1833-1902), Kilkerry (1885-1917), a poesia provençal, Hopkins (1844-1889), Rilke (1875-1926), Dickinson (1830-1886), Byron (1788-1824), Keats (1795-1821), Stramm (1874-1915), os vários poetas de *Poesia da Recusa* e tantos outros inventores para mais perto da luz. Retina, tímpano – olhar, ouvir. Mais: ver, escutar.

* * *

Nos próximos capítulos analisaremos alguns poemas selecionados a fim de observar como Augusto de Campos utilizou procedimentos advindos da poética dos compositores para homenageá-los ou intraduzi-los. Mais uma vez, agora através de seu projeto estético (e por que não ético?), tentaremos aproximar o poeta da condição de testemunha terceira e ver como é dada a sobrevivência aos músicos por meio de seus poemas. Estes, que assim como fez com os artigos de *Música de invenção*, estão registrados nos suporte livro, que, por sua vez, não tendo ainda passado pela filtragem da história, nem sucumbido à era dos *e-books* e da Internet, permanece tentando atrair os leitores na estante das bibliotecas através de sua lombada para a revolução. Só relembramos mais uma vez que “testemunho” se refere, de forma ortodoxa, aos relatos de sobreviventes (de guerras, de ditaduras, de dores coletivas) e que, aqui, o termo ganha uma extensão especial – até mesmo como homenagem – e traz consigo, também por extensão, as reflexões sobre memória e história que a condição de testemunha exige.

3 OMAGGIO DE UMA NOTA SÓ, ESCUTANDO “OMESMOSOM”

Aqui pretendemos analisar como Augusto de Campos se utilizou da poética do compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988) para homenageá-lo. Não se trata de mensurar até que ponto tal procedimento é bem-sucedido, mas sim discutir como as características composicionais do italiano e outros dados são condensados pelo poeta no poema “omesmosom” (1989/1992) – escrito em letras minúsculas em única palavra como no sumário de *Despoesia* (1994) –, permitindo uma leitura crítica que aproxime Campos, agora na sua realização artística, daquele que escuta, à sua maneira e vontade, e reescreve em forma de homenagem o que ainda se faz desconhecido e esquecido. Antes da análise, o olhar passará pelos artigos “Um velho novíssimo” e “Scelsi: o celocanto da música”, presentes em *Música de invenção*, como forma de observarmos a importância que o poeta paulista atribui à obra do músico. Analisaremos apenas a versão impressa na antologia de 1994, pois esta já satisfaz a proposta do trabalho, mesmo tendo conhecimento do trato digital dado ao poema no CD-ROM *Clip poemas*, veiculado em *Não poemas* (2003).

* * *

Ao se observar a produção poética de Campos, vê-se o extenso diálogo que ele mantém ao longo de seu percurso literário com os músicos inventores. Nas antologias – *Viva Vaia* (1979; 2001), *Despoesia* (1994) e *Não poemas* (2003) – vemos a presença constante de nomes significativos, os mesmos que marcam presença no livro mosaico-musical. Em *Viva Vaia*, que abarca a poesia entre 1949-1979, aparecem as figuras de Anton Webern e John Cage, os dois músicos mais presentes e influentes na obra do poeta. O encontro com as obras musicais dos dois compositores se deu ainda bem cedo, em 1952, quando “Augusto lembra de ter comprado [...] o primeiro registro da obra de Anton Webern em LP, pelo selo Dial, e ainda outros discos de Cage e Varèse” (BANDEIRA; BARROS, 2002, p. 16, nota 11).

No livro, Webern aparece na reedição da série *Poetamenos*, de 1953, através da *Klangfarbenmelodie*, “uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o

outro, mudando constantemente de cor”. O (pré)Concreto faz da(s) “frase/palavra/sílaba/letra(s)” instrumento(s) e campo de ação para experimentar a técnica criada por Schoenberg e extrapolada por seu aluno (CAMPOS, 2001, p. 65). Já a aparição de Cage é junto à nova inserção de Webern em “Profílograma 2 – Hom’cage to webern”, de 1972. Nele, Campos polariza na mesma página “o controle máximo da estrutura da peça” do austríaco com a poética de indeterminação e acaso do americano (WISNIK, 2004, p. 245), perfilando-os. O ponto de consonância dos rostos fica por conta do cigarro que toca a boca-mão em um sugestivo ato de tragar-pensar. Há também o “Pentahexagrama para John Cage” (1977), cujo nome já diz algo (mas o papo é para outra bossa). Ainda marca presença a “Intradução”, de 1974, do trovador Bernart de Ventadorn (c. 1130 – c. 1220).

Em *Despoesia*, antologia reunindo produção de 1979 a 1993, além dos já citados entrelaçados na rede de “Todos os sons” (1979), junto com o ícone inventivo da música popular brasileira do final da década de 1950, João Gilberto, Augusto de Campos convoca o italiano Giacinto Scelsi para sua “nau de linha”. A primeira alusão é em “omesmosom” (1989/1992), nosso mote, e a segunda na intradução “pó de tudo” (1993). A sutil presença de Arnaut Daniel (c. 1150 – c. 1210), Cole Porter (1891-1964) e Ventadorn juntos ao poeta Guido Cavalcanti (1250-1300), em “coisa” (1983/1988), colagem tipográfica, poliglota, multimídia no espaço-página, é mais som entre letras e imagens – o, para alguns misterioso, verbivocovisual.

Já em *Não poemas*, compilação de poemas datados até 2002, temos a citação do pianista e compositor canadense Glenn Gould em “gouldwebern” (1998-2000), que dentre tantos nomes interpretava também com a peculiar precisão as obras do músico austríaco. Outro mencionado, Arnold Schoenberg aparece na intradução “dodeschoenberg” (2000), cifra pautada para hora futura. No CD-ROM *Clip-poemas* (1997/2003), que acompanha *Não*, ainda encontramos por lá a figura do francês Pierre Boulez no morfograma “Cage Boulez” (1997), assim como o já mencionado “João [Gilberto] [Anton] Webern” (1995), e dois relativos à figura de Ezra Pound: “Pound Maiakovski” (1995) e “[Gertrude] Stein Pound” (1996). Inclusive Augusto de Campos dedica um artigo, incluído em *Música de invenção*, somente a comentários acerca do trabalho do americano na sua faceta de músico. Sob o título de “O testamento de Ezra Pound: uma antiópera” se desenrola o conteúdo mencionado e

ainda o poeta paulista refaz, juntamente com o artigo anterior a ele, no mesmo lugar de sempre, o morfograma. Estende nas páginas corridas a transformação de Pound em Stein e vice-versa. Cage ganha voz no interpoema “Caoscage” (1997) e Scelsi também reaparece na versão digitalizada de “o mesmo som” (1989-1996) – grafia na versão digital – na seção animogramas, com nota esclarecedora para a compreensão do poema.

Essa pequena revisão tomou por amostragem somente aqueles poemas em que os nomes dos compositores aparecem citados, homenageados ou intraduzidos, fato que faz deixar para outra listagem aquelas obras incorporadoras de frases ou de processos criativos dos artistas sem transparecer a referência direta. Antes de prosseguirmos, observemos, na própria voz do poeta, em vários recortes de entrevista, uma coletânea de discursos nos quais Campos aponta a importância da música para sua obra e sua relação com a mesma, principalmente a erudita contemporânea. É o ato de fala direto, um testemunho organizado via montagem sobre a música de recusa:

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. (REVISTA CÓDIGO 5, 1981, [s.p.]

A música é para mim uma ‘nutrição’ indispensável. Como a poesia, no dizer de Pound, está mais próxima da música e das artes plásticas do que da própria literatura, acho natural que assim seja. Sem Webern, Mondrian e Malévitch, eu não teria formulado o ‘Poetamenos’ (também devedor, é óbvio, de Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings). (LACERDA, 2006, p. 4)

[...] Não vejo a mesma tensão criativa na atualidade, a não ser em alguns casos isolados. Por isso mesmo, já há bastante tempo tenho-me concentrado na música (erudita) contemporânea, a mais marginalizada dentre as artes da modernidade. Especialmente na obra de alguns “velhos” compositores como Giacinto Scelsi (1905-1988), John Cage (1912-1993), Luigi Nono (1924-1990), Conlon Nancarrow (n.1912 e ainda vivo) que ou foram redescobertos ou descobriram caminhos a partir da década de 80. [...] (MACHADO, 1996, p. 213)

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 de *Poetamenos* foram apresentados no Teatro 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, testemunha 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. (DANIEL, 2000, p. 10)

A seleta acima nos possibilita ratificar a firmeza dos braços que saltam do projeto (est)ético de Augusto de Campos. Na arte dos sons, eles abarcam para além de seus escritos compilados em *Música de invenção*. Outrora, em *Balanço da Bossa* a defesa da experimentação e a recusa “ao fácil” já marcaram o discurso do poeta, e como vimos sua aproximação à música contemporânea se dá juntamente ao início de seu trabalho poético. Assim, nossa tentativa de ouvir agora entre os signos, ou melhor, escutar, é ao mesmo tempo uma retificação de certas arestas demasiadamente dissonantes de um ou outro crítico, e um esforço para amplificar o coro das análises que, na medida do sensato, leem as obras *na* e não *fora da* intersecção entre poesia e “música contemporânea”. Esse ponto de encontro passa, aos nossos olhouvidos, pela ação do testemunho terceiro que Augusto de Campos tem se esforçado em garantir tanto nos textos quanto nos poemas apontados acima, em grande parte na toada da homenagem, citação ou mesmo intradução. O registro dos nomes, signos, técnicas composicionais, dados biográficos e outros mais na sua poesia publicada, seja no livro, no disco, noutro suporte, até digital, é para o poeta outra forma de manter seu paideuma sonoro ativo e à disposição dos vivos. A nós, cabe – entre outros movimentos – discuti-lo.

* * *

São dois os artigos dedicados ao compositor italiano e reunidos em *Música de Invenção*: “Um velho novíssimo” e “Scelsi: o celocanto da música”, ambos publicados no jornal *Folha de São Paulo*, respectivamente, em 1985 e 1993. Os dois textos estão na seção designada “Pós-música”. Carole Gubernikoff descreve o teor dessa parte do livro:

A seção “Pós-música” poderia se chamar de ‘Miscelânea’, se fosse este um livro mais antigo! Saímos do âmbito dos grandes nomes e temas para olharmos diversas tendências e obras particulares, que não são menores no sentido da criação, mas que estabelecem as diversas derivas por onde anda o pensamento musical. [...] (2004, p. 264-265)

No primeiro artigo, Augusto de Campos relata sua aproximação com a obra de Scelsi a partir do músico e compositor brasileiro Arthur Nastrovski, então estudante de música radicado na Inglaterra. As trocas de correspondências e fitas contendo as novidades musicais que saltavam aos ouvidos do gaúcho naquele ano de 1983 traziam Trevor Wishart (1946), Brian Ferneyhough (1943), Denis Smalley (1946), Philip Glass (1937), entre outros. O poeta destaca no meio das coletâneas de áudio as fortes impressões ao escutar *Quattro Pezzi per Orchestra (ciascuno su una sola nota)* (1959) de Giacinto Scelsi e *Studies for player piano* de Conlon Nancarrow. Daí, Campos apresenta aos seus leitores o “esquecido” italiano. Obras, procedimentos composicionais e discografia disponível são entrecortados pela discussão sobre a tardia descoberta e até certo culto à figura de Scelsi no início da década de 1980. Após tentar acesso ao máximo de material sobre o músico até 1985, ano em que publica esse artigo, o poeta traça a hipótese de o compositor ter sido gravado pela primeira vez apenas após ultrapassar os 70 anos.

A partir de uma comparação sugerida por Morton Feldman entre Giacinto Scelsi e Charles Ives, inicia-se uma aproximação do italiano à figura do francês Edgard Varèse, mais pelo aspecto radical na exploração do fenômeno sonoro nas duas obras do que pelos aspectos biográficos, principalmente no campo religioso. Vale lembrar também a menção dada ao suíço-baiano Walter Smetak e sua postura inventiva muito próxima à do músico italiano, com destaque para o trato com o microtonalismo e o misticismo. Outro ponto importante é a visão dada por Campos da música de Scelsi como uma prefiguração, por analogia, do minimalismo da década de 1970, o qual se baseava muitas vezes no trato monocórdico e na “aparente simplificação” do discurso sonoro (CAMPOS, 1998, p. 176). O italiano partiria frequentemente da monodia associada ao trato microtonal para mergulhar na profunda exploração do som em busca de seu “desnudamento”.

A saber, essa prefiguração vista por Campos é pertinente, porém de maior importância e mais palpável averiguação é a curiosidade e a admiração por – bem como a influência de Scelsi sobre – alguns compositores franceses da década de 1970 – Michäel Lévinas (1949-), Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947) – que formariam o grupo iniciador da música espectral, vertente importante da segunda metade do século XX. Das raras execuções de suas obras em vida, em

1982 no *Ferienkurse für Neue Musik*, em Darmstadt na Alemanha, teve parte delas reconhecidas e apresentadas no principal evento de música contemporânea do mundo desde 1946, conforme aponta sua biografia disponível no *site Brahms*, base de documentação sobre música contemporânea mantida pelo IRCAM.

Ao final do artigo de 1985, o poeta traz dados curiosos sobre o músico, sua aversão à fotografia pessoal e sua marca: a assinatura com um “singelo signo zen” (CAMPOS, 1998, p. 176). O texto vem acompanhado, como um “prefácio”, do trecho inicial da partitura da primeira peça de *Quattro Pezzi per Orchestra (ciascuno su una sola nota)* – traduzido por Campos como *Quatro Fragmentos sobre uma Nota Só* (CAMPOS, 1998, p. 172; 174) –, sobrescrito com o símbolo-assinatura do compositor. A página posterior ao fim do artigo é encarada como um interlúdio para o próximo, e nele constam os poemas já publicados em *Despoesia* – “omesmosom” e a intradução “Pó de tudo”, e seu respectivo manuscrito original –, a partitura de *Rotativa* (1930), assim como o mesóstico de John Cage dedicado ao italiano e uma fotografia de sua escultura produzida na década de 1960. Campos monta, nessa passagem entre um e outro texto, um portfólio de Scelsi, apresenta suas várias vertentes artísticas, mantendo o leitor informado, visualmente, de tudo que foi ou será expresso em palavras, além de reiterar sua homenagem ao compositor através dos poemas.

“Scelsi: o celocanto da música”, de 1993, foi publicado na *Folha de São Paulo*. O poeta inicia lembrando palestra proferida em Roma sobre a poesia concreta dois anos antes e a repercussão inesperadamente interessante da citação de Scelsi durante sua fala. Na sequência passa em revisão seu artigo de 1985 e, após falar da admiração de John Cage, György Ligeti (1923-2006), Iannis Xenakis (1922-2001) e Morton Feldman pelo italiano e de sua postura de desprendimento do prestígio artístico, similar ao apresentado pelo pianista Glenn Gould (1932-1982), Campos aponta novas gravações da obra de Scelsi após sua morte em 1988. Junto à revisão da discografia seguem comentários sobre os procedimentos composicionais das obras registradas em disco com destaque para os *Cantos de Capricórnio* (1962/1972), *Khoom* (1962), *Konx-om-pax* (1969) e dois quartetos, os de nº 4 (1964) e 5 (1984).

O Concreto destaca também o envolvimento do compositor com a filosofia oriental, cita as obras literárias e sobre arte e teoria musical de Scelsi, sempre acompanhadas de pequenos comentários acerca dos discursos nelas contidos, aponta sua fixação pelo número oito e reproduz em português, ao final do artigo, as oito proposições do italiano sobre a vida e a arte reunidas no livro *Octólogo* (1987). Saliemos a destreza de Campos ao chamar, no título, o compositor de “celocanto da música”. Como o mesmo explica no corpo do texto, Scelsi compôs a peça *Coelocanth* (1995), o efeito da “sutil variação vocálica (*coelo* em lugar de *coela*) transforma em ‘canto celeste’ o nome do ‘celacanto’, peixe pré-histórico que julgavam extinto [...]” (1998, p. 182). Os hábitos “noturnos e solitários do animal, de mundo sensorial elétrico totalmente estranho aos seres humanos”, chegam a ser comparáveis ao exotismo comportamental de Scelsi, chamado por Campos, no aspecto musical de “o mais antioperístico, o mais antiitaliano dos compositores italianos” (1998, p. 173). Decerto entre *a* e *o* está o músico, “extinto” para grande parte do público da música de concerto, de poética celeste, ou, como disse Aguilar, de “dimensão ‘religiosa’ ou transcendente” (2005, p. 302). Já no título do artigo o poeta aproveita a máxima exploração semântica com a mínima modificação gráfica realizada pelo músico inscrevendo isomorficamente na palavra a poética scelsiana do som.

* * *

Observamos o poema de Henri Michaux (1899-1984), traduzido por Daniela Osvald Ramos e publicado na *Zunái*, revista de poesias e debates, veiculada por meio virtual:

O tempo mais propício para nascer
não era
não é hoje

A Torre da Morte se ergue
já se vê de todos os lugares
não haverá semelhante

Em um círculo, um círculo imensamente amplo
os ciclos acabam
As vítimas estarão lá, sem tardar, presentes.
Simultaneidade sempre tão notável
dos sacrificados e dos armados.
(MICHAX, 2010)

A figura da morte reforça a existência sincrônica do que podemos enxergar nas diversas dualidades: vítima-algoz, sacrificado-armado, vitorioso-derrotado, entre tantas; fato é que a história oficial e a dos esquecidos caminham sempre lado a lado. Michaux, nascido na Bélgica, passou grande parte da vida radicado em Paris. Era escritor e pintor. Na sua poética o traço principal partiria do abandono do significado cedendo espaço para a plasticidade dos signos, logo muitas vezes se afastando do processo de escrita. A obra de Michaux foi alvo de discussão e apreciação na 7ª Bienal de Arte Contemporânea Latinoamericana, realizada em Porto Alegre no ano de 2009. O texto do *site* oficial em dado momento aproxima sua poética da do compositor americano John Cage:

Tanto Michaux como John Cage preocuparam-se, das mais variadas formas, em propor práticas que permitissem responder, ou confrontar, as convenções e hierarquias preponderantes da palavra, por um lado, e da estrutura musical, por outro. Ambos permitiram a entrada do não previsível nas suas obras e privilegiaram o presente e o fluir do próprio processo, e não a necessidade de uma obra terminada.

O belga, nessa perspectiva, criou vários poemas visuais, um dos quais é abaixo apresentado. A obra não intitulada, data de 1960 – hoje se encontra no MoMA, *The Museum of Modern Art*, em Nova Iorque, e é possível ser acessada no *site* da instituição –, e faz saltar à vista a concepção de Michaux:



Figura 2 – Sem título, Henri Michaux (1960)
Fonte: *site* do MoMA

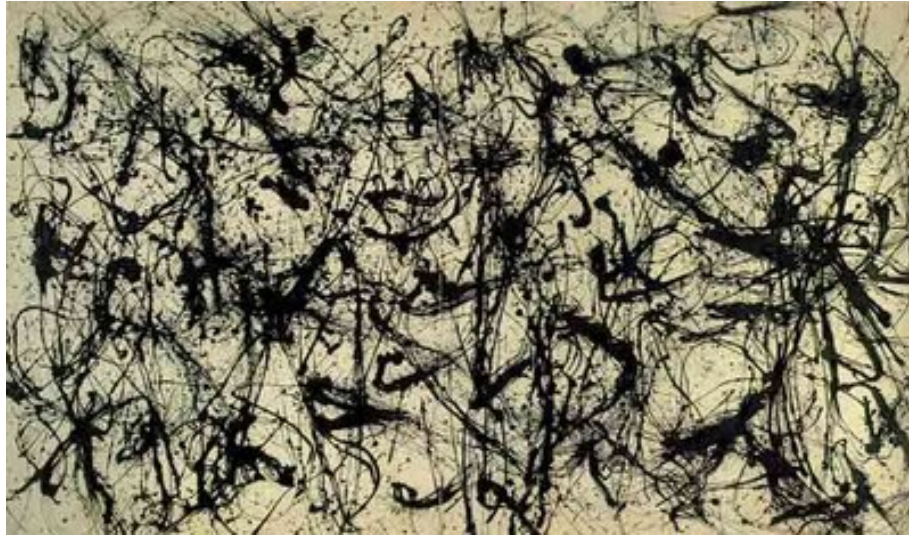
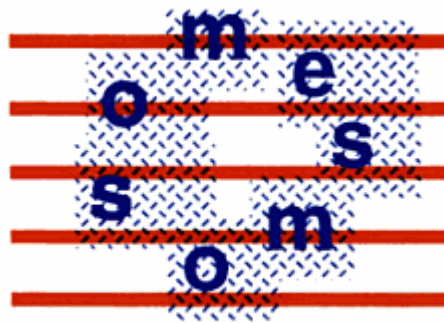


Figura 3 – *Número 32*, Jackson Pollock (1950)
Fonte: *site Jackson Pollock*

David Sylvester observou, no pós-escrito do ensaio “Pollock – II [1999]”, em *Número 32* (1950), obra do pintor estadunidense Jackson Pollock (1912-1956), uma relação de oposição em relação à poética do escritor belga sob a perspectiva da expressividade na recepção do quadro pelo público. O ensaísta afirma: “isso faz dessa obra a antítese de um Michaux, onde as marcas são mais expressivas quando vistas como vestígios de figuras em movimento: em Pollock as marcas são mais expressivas quando vistas como vestígios de sua feitura” (SYLVESTER, 2006, p. 548). Para “ver” a marca do *dripping* – gotejamento de tinta sobre a tela esticada no chão – de Pollock é necessária se afastar de qualquer relação imagética, fazer a manutenção da mente livre. É a busca da ação do pintor, escutar seu ato de fala artístico no momento da realização da obra. A partir da fala de Sylvester se torna visível na obra de 1960 de Michaux uma caligrafia que faz, livre das convenções e próxima de um esboço dos movimentos humanos, na sua relação contrapontística e espacial no branco do suporte, saltar aos olhos do leitor movimentos em variadas direções. Não há hierarquia, não há lugares semelhantes, “apenas um círculo imensamente amplo” no qual convivem todas as simultaneidades. Todos os sins, todos os não, todos os ruins, todos os bons.

* * *

O poema “omesmosom” (1989/1992) aparece pela primeira vez no livro *Despoesia* na seção “Despoemas”. Sua segunda reprodução é feita em *Música de Invenção*, no interlúdio entre os artigos. Em *Não poemas*, é novamente reproduzido, agora em versão digital, no *Clip-poemas*, como apontamos anteriormente. Um subtítulo o acompanha sempre, seja em português, “homenagem a Scelsi” (CAMPOS, 1998, p. 178), ou em italiano, “*omaggio a Scelsi*” (CAMPOS, 1993, p. 120; 2003). “Omesmosom” foi apresentado pelo poeta na *Konx om pax – omaggio a Scelsi*, exposição em homenagem ao músico realizada no *Centro de arte contemporanea de la Spezia*, na Itália, em novembro de 2005. É mister observarmos o poema:



(CAMPOS, 1994, p. 121)

No sumário de *Música de invenção*, o poema aparece com o título de “o mesmo som (homenagem a Scelsi)”, assim, como frase. Quanto à escrita em palavra única, “omesmosom”, ao sumariá-la Campos provoca seu leitor. A circularidade já se apresenta clara ali, pois a palavra em si no poema se realizará enquanto verso, para então ser possível a compreensão do porquê de sua forma em um só conjunto de grafemas no início de *Despoesia*. Estamos falando do compositor do mesmo som, singular e angular, como o verso-palavra “omesmosom” em sua compactação visual na porta de entrada do livro.

Escutamos ecoar na pronúncia da palavra-valise o contraponto entre a nasalização sonora provocada pela consoante “m” e o ruído sibilante quase circular do “s” que, juntos, fortalecem o leve pulsar da vogal “o” e, por conseguinte, a transformação do “mo” no “om” zen-budista reverberante ali marcado (“omesmosom”), funcionando como uma citação sonora daquilo que faz parte da poética do compositor do

celocanto. É o Concreto atuando sobre o material utilizado no poema (“o”, “mesmo”, “som”) para obter essa nova palavra, explosão/exploração máxima do sonoro, como em Scelsi. O poeta, logo no sumário, convida o leitor à escuta.

Antes de seguirmos é necessário alertar: o olhouvido que percorre *Despoesia* é diferente do que circula pelas *Folhas* do jornal. É ainda mais especializado, menos curioso, afinal foi confirmada pelo próprio autor a baixa demanda da poesia “de vanguarda, experimental ou de invenção” no mercado por diversos fatores. Aquele que leu sobre Scelsi no impresso, seja ele leitor primário ou não, não pode visualizar o poema, pois sua feitura é posterior às publicações dos artigos na *Folha*, mas ao menos foi palpável conhecer a poética do italiano. Somente quem recorre ao *Música de invenção* é que tem o privilégio de em um curto espaço de páginas ler e ver Scelsi por vários ângulos. Mesmo assim continuamos a circular por um público – a tribo de Mallarmé – muito restrito numericamente. O testemunho de Campos ainda esbarra na falta de um volume significativo de leitores não especialistas, não constitui uma memória coletiva visível e significativa, apesar de seu incontestável lugar no cânone da poesia brasileira. Mas contribui para a formação de memórias pessoais, que por sua vez tocam nos seus alto-falantes a sobrevida daqueles (e a do próprio Augusto de Campos enquanto escritor) que, para o poeta – e hoje aos poucos começam a ser reconhecidos no círculo de especialistas em música – no ato da sua escritura, não constavam no bojo da história.

Andreas Huyssen abre seu texto “Monumentos e memórias do holocausto numa idade da mídia” – publicado em *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia* (2000) – discursando a respeito da rememoração, a qual define como o ato de dar forma às nossas ligações com o passado, e seus modos definem o presente. Sociedades e indivíduos necessitam do passado “para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão do futuro” (HUYSSSEN, 2000, p. 67). O autor, citando Freud e Nietzsche, aponta para o quanto pode ser escorregadia e suspeita a memória pessoal, “sempre afetada pelo esquecimento e pela negação, a repressão e o trauma, na maioria das vezes ela vem atender à necessidade de racionalizar o poder” (HUYSSSEN, 2000, p. 68).

É interessante lembrar que um dos fatores para a “incompreensão” da poesia de Augusto Campos, ou melhor, da tríplice concreta, “pela crítica e pelos próprios poetas militantes” é a acusação de que “o movimento [concretista] consiste em proclamar-se ponta de lança da História, não importa em qual raia, e ao mesmo tempo suprimir as referências que permitam enxergar a pretensão em sua realidade” (SCHWARZ, 1987, p. 62). A celeuma entre o poeta concreto e o crítico Roberto Schwarz em torno do poema “Póstudo” – publicado no “Folhetim” da *Folha de São Paulo*, em 27 de janeiro de 1985 (depois seria republicado em *Despoesia*) – é um marco histórico dessa contestação. A constituição de um paideuma é vista pelos antípodas apenas como cimento para os dias de espírito radical, a base da pirâmide em que no topo estaria a própria prática concretista. Ao descrever as facetas do poeta, Schwarz tenta desmontá-las e demonstrar o teor de forte regressão na postura exposta nas palavras de “Póstudo”. Assim escreveu:

Como o objetivo da transformação é “tudo”, não sabemos nada a seu respeito [do poema]. Por outro lado, e é onde queríamos chegar, o poema funde em proveito próprio as autoridades do poeta e do crítico, dos discursos poético e teórico. Acredita-se ou não nas palavras e na obra de gigante que elas proclamam; mas como duvidar da autoridade do crítico-historiador, a outra face do poeta, que nos assegura, dentro do poema e nas suas mesmas palavras, que o que vale é o que está dito? (SCHWARZ, 1987, p. 63)

É desnecessário responder à pergunta de Schwarz aqui, mas “é” do meio do discurso que detectamos “o local” “onde queríamos chegar”. Do centro surge essa leitura interessante que o crítico faz do poeta. Demarca um discurso poético e um teórico, ao segundo associa a face do crítico-historiador. Os dois convergem para o local do ataque de Schwarz, a suposta autoridade dos discursos. Fora da celeuma é importante observar que o ponto de intersecção das facetas é o próprio projeto estético anunciado por Arnaldo Antunes na orelha de *Não*, ao qual associamos ainda a questão ética que o percorre também. Essa figura do crítico-historiador é análoga à do histori(c)a(ta)dor, anti-historicista, em moldes benjaminianos. Schwarz nos ajuda a esclarecer o propósito do trabalho: observar nos artigos e na poesia a postura análoga ao da testemunha terceira, do *testis*, em Augusto de Campos, com ênfase em relação à sua defesa da música contemporânea, mesmo que seja a sua visão, o seu paideuma, a sua memória pessoal, com toda a sua “necessidade de racionalizar e conservar o poder” tendo o conceito de “invenção” como mola propulsora.

Retomando Huyssen, após apresentar o caráter da memória pessoal, o autor passa a tratar da coletiva e infere que esta não é “menos contingente nem instável; de modo nenhum é permanente a sua forma” (HUYSSSEN, 2000, p. 68). Suas bases estão sempre sujeitas a novas reconstruções, sutis ou não. Para Huyssen a memória de uma sociedade é sempre uma negociação no “corpo social de crenças e valores, rituais e instituições” (HUYSSSEN, 2000, p. 68). O lugar destinado à memorização na sociedade moderna é o espaço público como o museu, o memorial e o monumento. A ideia se conclui com uma frase emblemática: “Mas a permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre a areia movediça” (HUYSSSEN, 2000, p. 68); assim como a escrita de um livro, o suporte menos efêmero, não é garantia de que na próxima negociação social seu lugar na parede da biblioteca não seja preenchido por outro e mais uma obra seja soterrada nas ruínas da história até ser resgatada novamente.

Márcio Seligmann-Silva, em “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento” (2003), ressalta a importância circunstancial de uma memória mais abrangente, que abarque tanto o teor pessoal quanto o coletivo:

Se o século XIX sofreu de “histórias demais”, a nossa pós-modernidade sofre de “fim da história”, de “fim da temporalidade”, em suma, parafraseando Vidal Naquet, ela sofre de “inexistencialismo”. A tarefa da memória deve ser compartilhada tanto em termos na memória individual e coletiva como também pelo registro (acadêmico) da historiografia. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 63)

O que hoje pertence ao campo dos esquecidos, quando muito, da memória pessoal, pode mais à frente se tornar memória coletiva, mas para isso tem que aparecer, e cabe ao crítico-historiador o ofício de desenterrar. É o que Campos vem fazendo. A nossa aproximação por analogia aos termos da literatura de testemunho é justamente porque nela a memória pessoal, o testemunho individual ganha potência, revitalizando olhares. No nosso caso, quem escuta é Augusto de Campos. Para quê? Realizar-se dentro da “ideologia do si mesmo”? Parece-nos que não e suas falas na introdução dos livros corroboram o imperativo de lermos o poeta dentro de um projeto (est)ético de “reescritura” da música de recusa no presente, assim como faz com a literatura. Rememoremos *Música de invenção*: “quem quiser que aceite

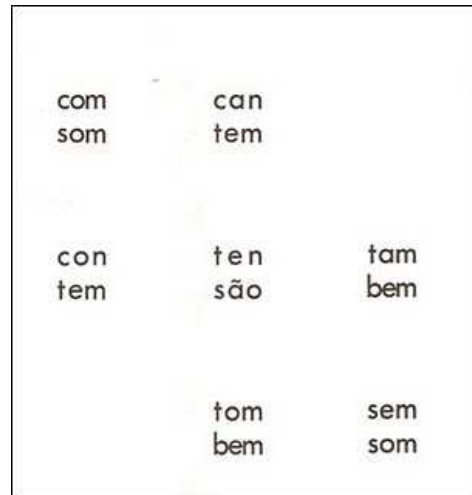
esse escândalo-recorde de desinformação. Este livro o denuncia e o renega” (1998, p. 10). O que o poeta faz é entrar pela negatividade em uma espécie de negociação social constante, que por enquanto, vem sendo mantida em *stand by*, mesmo vinda de um autor já consagrado da literatura brasileira.

* * *

O poema de Augusto de Campos consiste em um único verso tetrassílabo, “o / mes / mo / som”, sobreposto de forma circular no pentagrama, signo de cinco linhas horizontais, no qual se grafam as notas musicais. Gonzalo Aguilar aponta que o uso da forma espiral na poética de Campos aparece após o Concretismo e sua prática possibilitaria continuidade e efeito hipnótico, lançando o sujeito-leitor no centro do poema. Assim, a forma espiralada seria corriqueira nas artes de grande massa para obter tais efeitos (AGUILAR, 2005). Sobre “omesmosom”, o escritor argentino afirma:

[...] Esse efeito [encantatório] é o mesmo que havíamos observado nas espirais de seus poemas, embora aqui tenha sido obtido mediante o círculo, único e nu, mínimo e enigmático de ‘O Mesmo Som’. Signo limite, o círculo (o zero ou a letra ‘o’) sintetiza o impulso metafísico dessa poética da angústia. (AGUILAR, 2005, p. 302)

A tal poética da angústia será contemplada em outro capítulo; o elemento círculo retomaremos mais adiante. Kenneth David Jackson, no ensaio “Augusto de Campos e o *trompe-l’œil* da poesia concreta” (2004), publicado na coletânea *Sobre Augusto de Campos*, coloca o poema “omesmosom” na condição do olhar que ele chama de “olho zen”. Afirmar que o poeta paulista constrói uma “leitura musical zen”. Aproveitando-se do *trompe-l’œil* – técnica usada principalmente nas artes plásticas e na arquitetura para criar ilusões ópticas através de jogos de perspectiva –, Jackson, além de retomar a fala de Aguilar sobre a circularidade, problematiza a posição das letras em relação ao que ele chama de “rede de pequenas linhas perpendiculares que parecem representar campos magnéticos [...]” (JACKSON, 2004, p. 32). Atribui ainda uma possível homenagem ao poema “Tensão” (1956), publicado em *Viva Vaia*.



(CAMPOS, 2005, p. 95)

A obra da fase concreta ortodoxa na sua espacialização, montagem e fragmentação aciona uma pluralidade das leituras, e assim a exploração semântica, sonora e visual da palavra tensionada no ângulo interseccional entre dois quadrados. Podemos ler sim o “sem som” em relação a “omesmosom” – e vice-versa. Esta lá, no quadrado à direita, em seu ângulo direito inferior. Essa alusão do crítico se dá pela possibilidade de uma leitura no sentido anti-horário do verso devido à sua posição circular: “o som sem o som”. Ratificamos, mas não nos parece ser a mais instigante. A referência a “Tensão” é, decerto, pertinente, podendo-se observar também que todos os grafemas formadores do verso em homenagem a Scelsi estão contidos no poema de 1956.

De mais importante Jackson aponta um impulso metafísico implícito quando se decupa o poema em “só” e “os mesmos”. A excêntrica personalidade de Scelsi e a sua obra solitária podem realmente ser reveladas *nos mesmos* grafemas anagramatizados em outras palavras. É possível desvelar a face de Scelsi através dessa leitura de Jackson, assim como visualizar a poética do italiano calcada na investigação sempre de um solitário som, repetidas vezes, iniciada no período do internato, pós-neurastenia, como mostra a passagem:

Internou-se numa casa de saúde, mas os médicos, depois de algum tempo, incapazes de achar cura para o seu mal, deram-no por desenganado, registrando como sintoma de agravamento da doença o seu hábito crescente de tocar, por horas, ao piano a mesma nota, até que se extinguisse. (CAMPOS, 1998, p. 185)

Iniciado no fazer musical pelo sistema de composição do pianista russo Alexander Scriabin (1872-1915), passou por uma fase serialista, que logo abandona a partir dos anos 1940, quando passa a escrever através “da politonalidade e de estilos mais ecléticos, como o neoclassicismo” (ZUBEN, 2005, p. 119). A intonação é o ponto inicial dessa exploração sonora, marca primordial de sua obra. Aliado ao impulso metafísico, Jackson complementa o raciocínio explicando a presença dos grafemas e do pentagrama: “[...] enquanto a pauta sugere a entoação do ‘om’ budista, encantação cujo propósito é esvaziar a mente, livrar-se da personalidade e das emoções, para contemplação e unificação com o Nirvana, a perfeição” (JACKSON, 2004, p. 32-33). Sobre o esvaziamento mental, Scelsi, em seu *Octólogo*, no tópico dois diz: “Não pensar / deixar que pensem / os que precisam pensar” (CAMPOS, 1998, p. 186). Pois sigamos pensando. Como o músico italiano, a partir da década de 1950, abraça a filosofia oriental e se torna zen-budista, ver/ouvir “om” nas letras, de todo, não é um equívoco (engano), mas sim um equívoco (jogo de palavras). Mas mais uma vez é preciso alargar a questão.

Campos em *Música de invenção*, ao analisar as gravações surgidas após a morte do compositor, chama a atenção para uma das peças de destaque da obra scelsiana:

Impressionante é também *Konx-om-pax*, de 1969, para coro e orquestra (o título significa "paz" em assírio antigo, sânscrito e latim), onde a sílaba sagrada do budismo, Om, entoada sobre o lá, emerge e submerge majestosamente das justaposições corais em meio a camadas de sons interdeslizantes produzidas pelos glissandos e cromatismos massivos dos grupos de instrumentos. (CAMPOS, 1998, p. 182)

Mesmo sendo “omesmosom” uma alusão a outra obra de Scelsi, papo mais para adiante e fato despercebido por Jackson e Aguilar, é possível atinar com uma alusão implícita a *Konx-om-pax*. A entoação do “om” no poema é a mesma que serviu de matriz composicional para a peça, que por sinal, não passou a esmo no ouvido do crítico-historiador. Assim é visível que as relações internas da obra explodem em direção às significativas alusões à vida e obra do italiano. Campos faz do poema uma tensão de fatos impressos em uma única página e fornece caminhos diversos ao leitor para desvelar a face de mais um inventor homenageado.

*O som co /nstr / ruíd /
o / som / dest / ruído
Augusto de Campos*

Gonzalo Aguilar, como apontamos há pouco, chama atenção para a leitura do círculo no sentido anti-horário, “o som sem o som” (AGUILAR, 2005, p. 303). Observada a análise de Jackson sobre o novo verso que surge do seu *giro* para a esquerda, arquitetamos a nossa leitura. O claro reconhecimento aludido ao italiano no poema faz da leitura anti-horária uma antítese, pois a nova frase é inversamente proporcional à poética de Scelsi. “O som sem o som” poderia simbolizar a ação do ruído: a ausência de som gera o silêncio (sem o som) que, por sua vez, dá ao ruído (*o som*) a oportunidade de se realçar no ambiente sonoro. Desse modo, o poeta cria uma tensão no sentido anti-horário. E, para melhor esclarecimento, transcrevemos um trecho de Campos, citando Heinz-Klaus:

[...] Para o crítico Heinz-Klaus Metzger, ainda que tivessem em comum a inspiração budista e a disciplina do ego, Cage e Scelsi estariam nas antípodas um do outro. Cage, acolhendo de bom grado, em suas obras mais provocativas, a intromissão de quaisquer ruídos eventuais; Scelsi, na busca obstinada do som, rejeitando todas as interferências a ele exteriores [...] (CAMPOS, 1998, p.184)

O crítico-historiador segue o texto comentando casos da relação de Scelsi com os sons externos, mundanos. O som do gotejamento de água já o fizera passar uma noite inteira trancafiado em um armário de hotel. O ruído nunca participou do mundo sonoro do italiano, portanto, ler “o som sem o som”, conforme é proposto ativa uma contraposição à obra do músico. Para Jonh Cage, o silêncio é impossível e tal afirmativa é comprovada por sua famosa experiência na câmara anecóica. É célebre também a frase do estadunidense: “nenhum som teme o silêncio que o ex-tingue e não há silêncio que não seja grávido de som” (CAGE *apud* CAMPOS, 1985, p. XIV). O músico faz do silêncio seu campo de possibilidades de onde todos os sons são de fato uma possibilidade musical. Compreender sua fala é dar-se à *open-mindedness*, renunciar ao desejo de ordenação e progressão do material, para se tornar receptivo à experiência (TERRA, 2000, p. 64). A leitura anti-horário é a anti-poética de Scelsi: é Cage; ambas, embora influenciadas pelo zen-budismo, verso que, revindo,

diverge. Tomam caminhos diferentes. De certo modo, é também uma *des-homenagem*.

A saber, a busca do som, minuciosamente, a “perquirição do som” (CAMPOS, 1998, p. 244) e a apropriação do silêncio/ruído, no processo composicional, são duas importantes forças da música de invenção da segunda metade do século XX. O compositor americano escreveria em 1992 um mesóstico de oito versos em homenagem ao excêntrico italiano. Abaixo o reproduzimos o mais próximo possível do fac-símile apresentado em *Música de invenção*:

hiS
 musiC mov-is at
 th center
 a circle N
 of siLence
 and
 e-m(Sound
 sound)sl lence and

(CAGE apud CAMPOS, 1998, p. 176)

A diagramação da segunda página do interlúdio apontado entre os dois artigos sobre Scelsi publicados em *Música de invenção* põe lado a lado “o mesmo som (homenagem a Scelsi)” e o mesóstico. A perceber, o ano de conclusão dos dois trabalhos coincide, porém esse dado não é suficiente para nos garantir que Campos conhecia de fato o escrito de Cage antes de terminar o poema. Mas lá de 1998, seis anos depois, é possível observar que esse paralelismo na página 178 (oito!) não é gratuito. Emparelham-se duas homenagens, dois “monumentos” à memória do italiano, Campos e Cage tratam de pôr o homenageado no centro do mesóstico ou da pauta, nesta sutilmente em verso circular. Mas é o poeta paulista que, na perspectiva vista acima, faz da sua obra não só uma singela homenagem direta a Scelsi, mas também, na *des-homenagem*, marca no poema a presença daquele que ao seu lado na página do livro mosaico musical também registraria sua admiração pela música proveniente do centro (ou círculo) do(e) silêncio e do(e) som, som-silêncio scelsiano e sua inigualável “Tensão”, todos, enfim, se perguntando onde se tem som e onde não.

* * *

A nota explicativa da elaboração do poema em formato digital de *Cilp-poemas* diz: “um tributo ao compositor do som só. Giacinto Scelsi (1905-1988), autor de ‘*Quattro pezzi su una nota sola*’ (1959)” (CAMPOS, 2003). Campos desvela outra pista significativa. A peça mais representativa da obra de Scelsi, assim como *Konx-ompax*, também aparece citada no poema através do procedimento composicional que o poeta adota para construir “omesmosom”. *Quattro pezzi su una nota sola* – nome como aparece catalogado no *site* oficial da *Fondazione Isabella Scelsi* (que, apesar de levar o nome da irmã, é em memória ao compositor) e não como aparece em *Música de invenção* – é construída a partir de quatro notas diferentes: fá, si, lá bemol e lá. Nesta ordem, temos quatro peças erigidas, cada uma delas, sobre um só som de altura definida (ZUBEN, 2005, p. 121). Campos, citando Halbreich, em “Um novo velhíssimo”, fala sobre a composição:

[...] os quatro movimentos dessa composição, feita para orquestra de câmara de 26 músicos, giram cada qual em torno de uma nota [...], variando apenas a entonação através de microintervalos e glissandos, a articulação, a densidade, o timbre instrumental e a dinâmica. O resultado para o ouvinte é uma música estática e extática, de sons prolongados, que se deslocam uns dos outros numa espécie de *continuum* sonoro de ressonâncias nostálgicas, como uma sinfonia de muitos navios partindo para terras distantes. Uma música meditativa, porém, perturbadora, de quando em quando, por inflexões lancinantes, que lhe imprimem alta tensão dramática: como se fosse feita dos gemidos do Tempo e da Memória. (CAMPOS, 1998, p. 175)

Retomando o verso, lembremos que ele é tetrassílabo: o / mes / mo / som. Em quatro se parte, cada sílaba com seu som, assim como as *Quattro pezzi*. Caso pensemos na única palavra sumariada, “omesmosom”, veremos que esta se constitui de quatro grafemas apenas: o, m, e, s. Não teremos a audácia de propor a soma do número de sílabas com o de grafemas, pois resultaria em oito, número pelo qual Scelsi, como vimos, mantinha grande fixação.

* * *

O *continuum* sonoro ressonante de *Quattro pezzi su una nota sola* e a figura de Scelsi permaneceram submersos no *continuum* da história até suas inflexões

lancinantes – da obra e do músico – despertarem o interesse dos compositores franceses de meados de 1970 e do poeta brasileiro na década de 1980, e, a partir de então, passaram a garantir seu espaço no tempo e seu lugar na memória (memória da música e do poema: este estudo o que quer é ecoar o verso e o som de Augusto e de Scelsi). Márcio Seligmann-Silva fala em “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Market: a escritura da memória” (2003) sobre uma nova historiografia a partir da ótica benjaminiana baseada na memória:

Contra o Historicismo – que apenas reproduz a alienação entre a experiência e o indivíduo moderno –, Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória: que a um só tempo destrói os nexos (na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re)inscreve o passado no presente. Essa nova “historiografia baseada na memória” testemunha tanto os sonhos não realizados e as promessas não-cumpridas como também as insatisfações do *presente*. Essa reescritura se dá em camadas: ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história (do “Ocidente”, do “Geist”) tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas re-leituras e re-escrituras. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 389)

Augusto de Campos, tanto na sua faceta poética quanto de crítico-historiador, em “omesmosom” ajuda a reescrever o passado pelo presente, testemunha e constrói um poema em formato de palimpsesto aberto a diversas leituras a partir dos elementos verbivocovisuais ali implementados. É Scelsi por todos os lados, sendo lido e relido na História. A homenagem em prol da memória.

* * *

Outra sugestiva ligação com os aspectos biográficos do músico italiano se encontra na formulação em italiano do subtítulo na primeira versão. Henri Michaux morreu em 1984. Assim como o pintor Salvador Dalí (1904-1989), foi grande amigo de Giacinto Scelsi. A ele o compositor dedicou um quarteto de cordas, o último, escrito no ano posterior à ausência do belga. Augusto de Campos, durante seu artigo de 1993, surpreso, decupa com eficácia as aplicações técnicas realizadas por Scelsi na composição:

Mais surpreendente ainda é o *Quarteto n.5*, a última criação de Scelsi, terminada em 1984 e dedicada à memória do poeta Henri Michaux, seu grande amigo, falecido nesse ano. A composição desenvolve um procedimento que Scelsi instaurara em *Aïtsi* (1974), para piano amplificado eletronicamente, que teve o seu primeiro registro fonográfico no mesmo ano (1990), no já mencionado CD da etiqueta ADDA. Durante sete minutos, o mesmo som (a nota fá) é reiterado 43 vezes, em variações que vão do som simples até os agregados e *clusters*, com alternâncias de ataque e articulação, duração e intensidade e múltiplas ressonâncias - sons e ruídos da mesma matriz, que nos atingem como gestos primais, mantras inusitados como que a sinalizar o conflito entre a afirmação da vida e a opacidade da morte. "Uma estela funerária austera e nua, como talhada em bronze, de efeito perturbador, que se pode também considerar como o próprio Requiem de Scelsi", nas palavras de Harry Halbreich, um dos mais abalizados exegetas de sua obra. (CAMPOS, 1998, p. 182)

O *Quarteto n.º 5* fora executado no dia 12 de dezembro de 1985 em evento organizado por Scelsi também para prestigiar a memória de seu amigo. O acontecimento se deu sob o título de *Ommaggio a Henri Michaux* como visualizamos no cartaz em fac-símile abaixo:



Figura 4 – Cartaz fac-símile de *Ommaggio a Henri Michaux*
Fonte: *site* oficial de Scelsi (Fondazione Isabella Scelsi)

Sendo claro o conhecimento que Augusto de Campos tinha da peça e da relação do compositor com o escritor belga, podemos deduzir que o subtítulo em italiano possa aludir e resgatar não só a nacionalidade de Scelsi, mas a própria homenagem realizada pelo músico ao amigo. “*Ommaggio a Scelsi*” é também a Michaux, cujo

quarteto dedicado a este também é visto como a própria estela do músico, conforme sugere Halbreich.

* * *

Uma nota: o nome Scelsi, por si só, está imerso no silêncio (*silence*), anagramatizado. O silêncio fez dele e nele um mu(n)do, avesso a entrevistas, aparições públicas e fotografias. O compositor adotaria um símbolo que sempre aparece junto à sua assinatura, “o singelo signo zen correspondente ao sol (um círculo sobre uma linha)”, “a sugerir tanto o nascer como o pôr-do-sol” (CAMPOS, 1998, p. 176; 180). No poema, ao observarmos a vogal “o” inferior, veremos que Campos, sutilmente, insere o símbolo zen no poema, a letra azul sobre a última linha vermelha. O próprio círculo formado pelo verso também representa esse signo zen dada a sua posição em relação à linha inferior da pauta. O círculo tem grande representatividade na obra de Scelsi (e, claro, de Augusto de Campos), principalmente nos textos literários em que se faz presente com forte representação simbólica, pois o músico parece associá-lo ao infinito. Em rubrica do dicionário online Houaiss, encontramos a seguinte definição para círculo: “na notação musical medieval e renascentista, sinal gráfico que indicava a perfeição do tempo”. Scelsi, quanto ao som, acreditava ser esse “[...] também esférico, quando o ouvimos acreditamos existirem somente duas dimensões, altura e duração. Sabemos que uma terceira, profundidade, existe, mas de certo modo, esquivava-se” (SCELSI *apud* SIQUEIRA; PALOMBINI, 2005, p. 805).

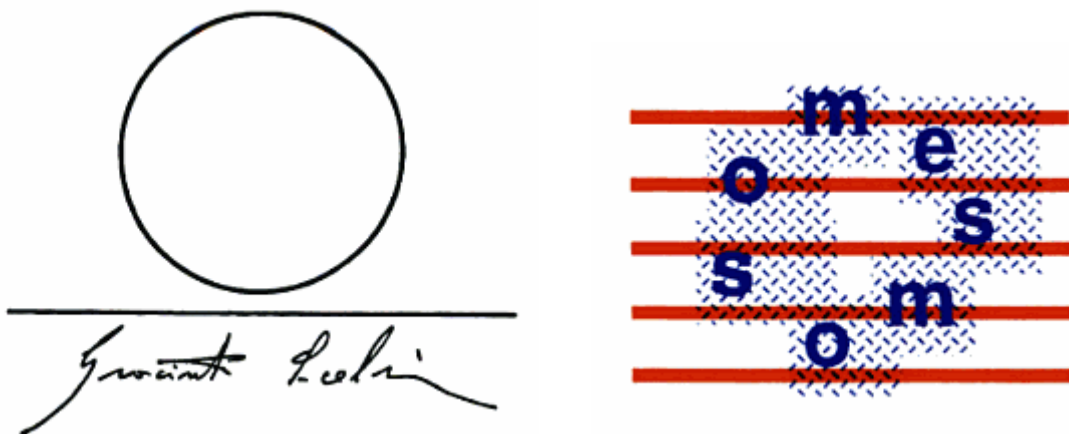


Figura 5 – Assinatura de Scelsi e poema “omesmo som”
 Fonte: AGUILAR, 2005 (p. 303); CAMPOS, 1994 (p. 121)

Ao observarmos o poema de forma mais minuciosa, veremos que Campos também utiliza com argúcia sutil o aspecto da profundidade na construção do mesmo na folha. É possível ver sua composição em três camadas sobrepostas, a primeira constituída pelas letras, a segunda pela “rede” e, ao fundo, cabe à pauta o terceiro plano. Porém, a disposição do verso (circular), a forma como ele está posicionado em relação ao signo musical (como “notas musicais”) e as cores colocam-nos, em uma primeira leitura, muito mais propensos a enxergarmos as relações bidimensionais do poema.

Quanto às cores, na versão impressa, o escritor paulista parece retomá-las diretamente de *Poetamenos* (1953). As letras e a “rede”, em azul – cor pura e fria – contrastam com o vermelho – cor pura e quente, destinada à pauta. As cores primárias ali empregadas ajudam o leitor a localizar os elementos constituidores do poema e, especulativamente, poderíamos até tentar achar possíveis associações com a correspondência cor-som criada por Scriabin, compositor russo, visto que Scelsi foi iniciado no sistema composicional do músico conforme apontamos.

Detenhamo-nos, por ora, na seguinte questão: a disposição da frase. Já falamos sobre a questão da circularidade, mas não sobre os pontos na partitura sobre os quais ela foi erguida. Há um problema: não há clave na pauta para determinarmos as alturas exatas. Arbitrariamente leremos as notas a partir da clave mais convencional, a de sol. Considerando que o poema faz alusão a *Quattro pezzi*, teríamos as letras extremas, “o” e “m”, posicionadas nas alturas “fá 3” e “fá 4” – notação brasileira; na americana seriam respectivamente “fá 4” e “fá 5” –, alcançando uma oitava. Dos quatro movimentos da obra de Scelsi, o primeiro é centrado na nota fá. Lembremos o já mencionado: coincidência ou não, o trecho da partitura de *Quattro pezzi* com a sobreposição da assinatura e o signo zen que antecede o artigo “Um velho novíssimo” é justamente o que compreende os cinco primeiros compassos da primeira peça. Longas durações flutuando por instrumentos variando sua dinâmica entre *crescendos* e *diminuendos* que vão do *mezzopiano* ao *pianíssíssimo*, toda a extaticidade do som sob a alcunha da nota fá. Não esqueçamos também o último quarteto de cordas, o de número 5, aquele dedicado a

Henri Michaux. Mais uma vez é preciso rememorarmos: “Durante sete minutos, o mesmo som (a nota fá) é reiterado 43 vezes [...]” (CAMPOS, 1998, p. 182).

A criação do círculo de letras/notas, em um intervalo de oitavas ligadas pela tal “rede”, que Jackson associou a campos magnéticos, daria margem para vermos ali a tradução de certos procedimentos scelsianos de composição. Zuben enumera-os:

Os procedimentos de Scelsi revelam as organizações harmônicas a partir das relações intervalares e mergulham a escuta em um universo aparentemente fixo de alturas, no qual a qualidade do timbre assume a função mutável. Essa fixidez enganosa é superada com percepção da penetrante variação freqüencial ocasionada por microtons e glissandos a partir de uma nota central. [...] (ZUBEN, 2005, p.122)

Tais procedimentos poderiam ser representados por essa “rede”. Ela percorre todas as letras do círculo, faz o preenchimento de todos os espaços disponíveis entre um fá e outro. Desta forma podemos sugerir várias possibilidades de leitura como, por exemplo, a simulação de um *cluster* de uma oitava, caso pensemos harmonicamente. Ou ainda uma espécie de *glissando*, considerando o deslocamento temporal de uma a outra nota, assim como a leitura circular do verso que nas duas direções parte e volta para o mesmo ponto. Os tamanhos diferentes de cada caixa e a posição de cada letra nela, centralizada ou não, poderiam sinalizar também essa variação freqüencial das notas aparentemente fixas (elas estão exatamente colocadas sobre as linhas ou os espaços) ocasionada pelos microtons. Como não deduzir também uma possível ligação com a exploração do espectro sonoro de cada som, neste caso a rede representaria os harmônicos de cada letra-nota. Scelsi é o precursor da música espectral. Mas se for por demais especulativa a nossa análise, reiteramos que a ausência da clave, determinante para estabelecermos as freqüências das notas, faz das letras e da rede ali inscritas mera figuração sem nome, sem som, só verso, esmo som.

Apenas não gostaríamos de evidenciar a leve semelhança que há entre a “rede de pequenas linhas perpendiculares que parecem representar campos magnéticos [...]” (JACKSON, 2004, p. 32) com o poema visual sem título de 1960 do escritor e poeta Henri Michaux, que na sua poética, dava lugar ao não previsível, assim como Cage. A rede é movimento, como os traços em Michaux. A diferença é que em

“omesmosom” seus traços designam muito bem seu movimento, assim como Scelsi controlava com rigor a exploração máxima do som. No fundo, entre as letras e a pauta, a rede vem proporcionar ao leitor o senso de rotatividade que permite ao olho procurar no ato de *girar* os versos ali presentes; faz-se caminho para as vistas.

A saber, a primeira peça escrita por Scelsi e descrita por Campos como uma “*machine music* da época” procedente do futurismo (CAMPOS, 1998, p. 165) data de 1929 e recebeu o nome de *Rotativa*. Sua primeira página também é reproduzida em fac-símile na página anterior aos poemas-homenagens de Campos e Cage, no mesmo interlúdio, ao lado do manuscrito em francês, este, matriz para a “Intradução: pó de tudo” (1993).

* * *

Enfim, “ao / nível / do / silêncio” tentamos, na força do círculo que puxa para dentro do poema todos os sentidos, percorrer Scelsi por múltiplos lados e demonstrar as variadas leituras que emanam da verbivocovisualidade empregada ali na obra. Augusto de Campos lança mão de uma complexa construção de signos que tratam não só de lembrar a existência do músico italiano, mas que garantem contar sua biografia e produção. Faz do poema um monumento, reúne o “pó / de / tu / do” quanto foi escombros, desenterrando do *continuum* da História e imprime – a homenagem e a *des*-homenagem, dados e fatos, música e poesia – no seu presente o passado, publica nas páginas de livros ainda fincados na areia movediça, que cerca tanto a produção experimental do poeta quanto a do músico. Faz da poesia um espaço para a manutenção do seu paideuma sonoro, facilitando o caminho da próxima geração. A negociação continua aberta, ávida de novos horizontes, ainda mais excelsos.

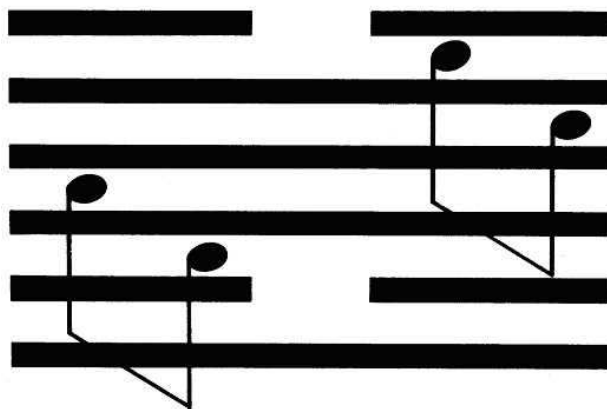
4 CAGE: CHANCE: CHANGE

*Eu estou aqui e não tenho nada a dizer e o estou dizendo
e isto é poesia
John Cage*

Homenagear é, segundo o dicionário online *Houaiss*, uma “expressão ou ato público como mostra de admiração e respeito por alguém”. O objeto a ser analisado neste capítulo também tem um caráter homenageador, assim como “omesmosom” e o poema que seguirá, “dodeschoenberg”. O foco dado será a ampliação que essa atitude de reconhecimento pode ganhar na poesia de Augusto de Campos, aqui, dentro do corpus discutido: aquela que toma como matéria-prima compositores da música contemporânea pertencentes ao paideuma sonoro para “refazê-los” na página pela ótica e (est)ética do poeta. É a hora e a vez de averiguarmos como Campos faz do poema uma obra que ultrapassa a superfície, sem perdê-la de vista, e põe no suporte, sem a presença do *fascismo do verbo*, como já dissera Barthes, a marca mais profunda do músico que, em um *giro* radical, deixou importante legado no centro da segunda metade do século XX.

* * *

O “Pentahexagrama para John Cage”, realizado em 1977, foi impresso em *Viva Vaia*. Mais precisamente na seção “Enigmagens”, junto com “Código”, de 1973. A palavra-valise que dá nome ao espaço cedido aos dois poemas já denota o caminho laborioso à disposição do leitor. Reproduzimos a obra discutida:



(CAMPOS, 2001, p. 211)

O poema visual faz parte dos trabalhos que “se referem expressamente a Cage, em homenagem: *Hom'cage to Webern, Pentahexagrama para John Cage, Todos os sons*” (1998, p. 143), como disse Campos na entrevista a J. Jota Moraes, em 1985, republicada em *Música de invenção*, sobre o lançamento do livro *De segunda a um ano*. “Pentahexagrama para John Cage” também foi impresso nas páginas da seleta de artigos. À época da elaboração do poema o músico americano já havia composto sua principal peça, *4'33”* (1952), mas ainda passava despercebido aos ouvidos do grande público brasileiro de música de concerto (lembrando Pignatari citado no começo, não seria desprezado?). A saber, dos artigos agrupados em *Música de invenção* referentes à obra de Cage, nenhum foi veiculado antes do poema impresso em *Viva Vaia*.

* * *

No ano de 1976 Augusto de Campos publicaria a primeira edição de *Reduchamp* (2009). O livro contava ainda com os iconogramas do artista plástico Júlio Plaza. O poeta fazia uma varredura em versos da obra de Marcel Duchamp (1887-1968) nas páginas à esquerda, enquanto à direita Plaza dialogava visualmente com o Concreto e a linguagem do artista francês. No centro do livro as páginas trazem a inscrição “imagem”. A inflexão dos recortes e dobras sob os quais está escrita a palavra proporciona ao leitor achar por debaixo da folha, outra, que esconde e repete em mesma fonte, uma nova informação: “enigma”. Naquele momento “Código” já havia sido criado, “Pentahexagrama para John Cage” ainda estava a caminho, mas, ao que parece, a ideia da *enigmagem* já se consolidara na poética do escritor. Nas páginas centrais de *Reduchamp* tínhamos então a sobreposição de duas palavras que são anagramas perfeitos. Campos aproveita a peculiaridade para mostrar ao leitor que, naquele caso, ou seja, em Duchamp (e no próprio poeta) as duas palavras se confundem sempre no processo de composição.

Os últimos versos do poema biográfico se emparelham com uma página totalmente branca com um furo ao centro, aludindo ao “último trompe-l'œil” do artista francês, *Etant donnés: 1^o la chute d'eau, 2^o le gaz d'éclair age* (*Dados: 1^o a queda de água, 2^o o gás de iluminação*; 1946-1966). Pelo furo é possível ver na outra página o iconograma de uma cabeça com uma estrela na parte posterior parecendo referir-se

à ausência desta no corpo que compõe a cena de *Etant donnés*. Os derradeiros versos são uma breve e concisa paráfrase do legado de Duchamp:

dados os dados
 duchamp nos dá
 um opção estratégica
 aparentemente viável
 ante o bloqueio massacrante
 do dilúvio informativo
 a ação na raiz das coisas
 sem suportes apriorísticos:
 um livro ou um vidro
 uma capa ou um corpo
 um postal ou um disco
 um xequê ou um cheque
 ou o silêncio
 mas tudo ou nada
 entre o visível e o invisível
 o imprevisível
 choque

(CAMPOS, 2009, s/p.)

A *Etant donnés* Campos, na página anterior, chamaria de: “o seu [de Duchamp] lance de dados / dados de uma queda d’água e um gás de iluminação / ENIGMA IMAGEM” (2009, s/p.). Sua referência à peça citada de Duchamp parece ser um olhar mais largo, que consegue condensar a representativa obra do artista na força e na relação que essas duas palavras apresentam, reafirmando a montagem arquitetada no centro do livro. Os últimos versos, do meio do jogo sonoro, ressaltam a diversidade dos suportes usados por Duchamp durante sua produção, seu poder de inventividade em busca sempre do “imprevisível choque”. O susto, *Schreck* – deixemos bem claro que se trata somente de uma torção do conceito original para essa leitura –, apontado por Augusto de Campos na poética duchampiana, tem o mesmo sentido do demonstrado anteriormente em Mallarmé e no próprio poeta. Os versos escritos em 1976 ajudam a confirmar uma consciência do projeto (est)ético iniciado na década de 1950, pautado entre tantos traços na invenção e na sua defesa. *Reduchamp* é uma homenagem de Augusto de Campos do meio da década de 1970, significativa e transparente, à obra de Marcel Duchamp, que, junto com a de John Cage, o influenciaram fortemente. Os primeiros versos do livro traçam o panorama em torno da figura do artista à época da publicação do livro:

marcel duchamp é um nome bem conhecido
 mas poucos conhecem bem marcel duchamp
 muitos fizeram duchamp sem saber q o estavam fazendo
 (eu também)
 mas como poderíamos saber?
 duchamp é o maior **inventor** anônimo do século
 aos poucos
 ele foi sendo desenterrado:
 debaixo da montanha picassiana
 sob o brilhante arabesco dos klee e kandinskys
 sob os cristais perfeitos de mondrian
 lá estava ele
 intacto
 no meio do refugio e dos detritos
 “o bonito marcel duchamp
 que pintava sobre enormes placas de vidro”
 como disse anita malfatti
 lembrando a nova york de 1917

(CAMPOS, 2009, s/p.)

Desenterrar era preciso e Augusto de Campos mais uma vez prestou sua contribuição de crítico-historiador recolhendo do refugio e dos detritos os vestígios duchampianos, gravando-os no livro, rememorando mais um inventor antes que a tempestade o impelisse.

* * *

Das análises de “Pentahexagrama para John Cage” observadas, destaca-se a de Kenneth David Jackson, também presente no artigo “Augusto de Campos e o *trompe-l’œil* da poesia concreta” (2004). O autor aponta para as leituras dos sistemas filosóficos e musicais que reverberam da imagem. O primeiro alerta vai para a sobreposição de dois trigramas do *I Ching*, conhecido ainda como *Livro das Mutações*, antigo método chinês de adivinhação. As seis linhas horizontais permitem uma delimitação espacial do poema na página, onde as três linhas superiores formam o trigrama Tui e simbolizam o lago, enquanto as três inferiores constituem o Li, significando o fogo. Os trigramas isolados não são considerados, são apenas o princípio organizador do método. Dessa maneira somente através de suas sobreposições é que eles começam a ganhar significado. À composição de dois trigramas, como temos no poema, é dado o nome de hexagrama. “O fogo no lago” é a representação dada a esses trigramas da homenagem ao músico americano, que fazem a função dos *constituintes*. O hexagrama que eles formam é conhecido como “A Revolução”. Segundo Schlumberger sua representação:

[...] descreve-nos uma situação de grande mudança, porque o fogo [...] se opõe vivamente, por sua própria natureza, ao lago, [...]. O fogo na água é o “mundo às avessas” dos períodos conturbados, em que tudo é questionado, mas pode também ser o tempo da mudança interior, em que se vê com clareza a si mesmo, em que a mutação prometida suscita a alegria. (1997 , p. 63-64)

O hexagrama “A Revolução” também é denominado de “a Muda”, “no sentido de mudança de pele” (SCHLUMBERGER, 1997, p. 349). Nas suas relações internas, entre a segunda e a quinta linha (ou seja, excluindo as linhas extremas), temos os trigramas chamados *nucleares* (segunda-terceira-quarta e terceira-quarta-quinta linhas de baixo para cima). Estes levam o nome de “Vir ao encontro” e sua presença no interior de “A Revolução” vem adensar o sentido dos trigramas constituintes. Segundo Schlumberger, os nucleares significam: “só empreender uma mudança desse tipo se ela for absolutamente necessária e temporalmente adequada” (1997, p. 349). Augusto de Campos, ao escolher o hexagrama “A Revolução” para compor o poema, além de enfatizar a importante contribuição do músico para o século XX, mostra também que tal ação, na música, fazia-se necessária e ocorrera no tempo exato. Imprime ali, através do *I Ching*, método tão usado por Cage para dirigir as operações de acaso nas suas composições, como foi no caso de *Music of Changes* (1951), a relevância histórica do homenageado.

Mas observemos o poema. É muito possível que, de relance, a primeira impressão é de estarmos diante de uma partitura, é novamente a técnica do *trompe-l'œil*. A ilusão dos traços nos faz ver um pentagrama, ou pauta musical, que: “é a disposição de cinco linhas paralelas horizontais e quatro espaços intermediários, onde se escrevem as notas musicais” (MED, 1996, p. 14); mas na realidade temos o já discutido hexagrama. Marcam presença quatro colcheias (e não semínimas, como aparece no artigo do crítico americano), todas elas posicionadas nos espaços de pentagrama e o colchete que permite identificar a figura musical foi substituído por duas barras de ligação, unindo as duas primeiras notas e as duas subseqüentes, prática comum na escrita musical. Às notas musicais, Jackson atribui a clave de fá para mostrar que Campos assina o nome C A G E no pentagrama através do posicionamento das figuras nas alturas de dó (C), lá (A), sol (G) e mi (E). O autor sintetiza sua análise sobre a obra da seguinte forma: “entenda-se, sem falar e sem

palavras, que o compositor Cage conseguiu, principalmente através da importação e elaboração de princípios de filosofia oriental, fazer uma revolução na composição musical de nosso tempo” (2004, p. 32).

É preciso ir um pouco mais a fundo apesar de a assertiva de Jackson ser pertinente. Quanto ao nome do poeta escrito através das notas musicais, cremos que é legítima tal afirmação. Mas lembremos bem, para chegar tal conclusão é necessário inserir uma clave imaginária. A função da clave na música é determinar os nomes das notas, suas alturas e as suas posições em relação às linhas e aos espaços. Quando Jackson aponta o nome do compositor na clave de fá, ele só o obterá caso posicione o sinal nas cinco linhas superiores (ou seja, é necessário desconsiderar a linha inferior) de forma que a penúltima linha superior (a quinta de baixo para cima na contagem geral) esteja entre os dois pontos da clave. Isto condicionará qualquer figura escrita nesta linha (a penúltima) a assumir a altura definitiva de “fá²” (relembrando: usamos a notação brasileira, na americana seria “fá³”). Dado o teor arbitrário da escolha do signo que designa a altura das notas, resolvemos trocá-lo. Há a possibilidade de vermos “Cage” também inserindo uma clave de sol nas cinco linhas inferiores, mas somente se esta estiver fixa sobre a segunda linha de baixo para cima. Seria até muito mais cômoda a leitura baseada na clave de sol, já que o perfil do traço da sexta linha superior se aproxima das linhas suplementares que podem ser inseridas acima ou abaixo do pentagrama para a leitura de notas, neste caso específico, mais agudas em relação às nove alturas comportadas dentro da pauta de acordo com a clave escolhida.

Na toada de notas e nomes, nos permitiremos uma breve abstração. É através da abreviação do sistema americano notacional que podemos ler “dó” como “C”, já que tal letra representaria também um acorde, a tríade de dó maior. A notação estadunidense se baseia nas sete primeiras letras do alfabeto para nomear as alturas. Abaixo montamos uma tabela comparativa a partir de uma escala diatônica, ou natural – que “é uma sequência de sete notas diferentes consecutivas (a oitava nota é repetição da primeira) guardando entre si, geralmente, o intervalo de um tom ou de um semitom” (MED, 1996, p. 86). No nosso exemplo a escala diatônica se confunde com a de dó maior. Vejamos:

Escala diatônica								
Sistema americano	C	D	E	F	G	A	B	C
Nome das notas	Dó	Ré	Mi	Fá	Sol	Lá	Si	Dó
Ordem alfabética								
	A	B	C	D	E	F	G	

Tabela 1 – Escala diatônica

Toda a parafernália montada acima é para observarmos certa simetria que o nome do compositor apresenta. Na ordem alfabética, como podemos ver em destaque, as letras encontradas em Cage são separadas sempre pela distância de uma letra. Se observarmos a escala diatônica lida da direita para esquerda é possível ver o nome do compositor de *Paisagem Imaginária* n. 5 (1952), “a primeira composição de *tape music* americana” (CAMPOS, 1998, p. 134). O intervalo – “relação entre duas alturas” – de “C” para “A” é uma terça menor (equivalente a três semitons; que por sua vez na forma singular é o “menor intervalo adotado entre duas notas na música ocidental, no sistema temperado”), assim como nas últimas notas, “G” para “E” (MED, 1996, p. 60; 30). Augusto de Campos aproveita a simetria intervalar da música entre os grafemas de cada sílaba, “Ca”-“ge”, e o intervalo de sétima menor que separa “A” de “G” (na tabela seria uma segunda maior; como os dois intervalos são complementares, logo são inversão um do outro e juntos constituem uma oitava) para romper silabicamente a palavra e construir certa simetria visual do poema. A olho nu já é possível enxergar a semelhança entre as figuras que formam a primeira e última sílaba. Essa composição não é gratuita: “Ca” está localizada antes da interrupção dos traços da segunda e da sexta linha devido à peculiaridade da construção de cada trígama, enquanto “ge” encontra-se após os “buracos”. O poeta poderia muito bem ter inserido as notas de forma diferente no pentahexagrama e ainda sim manteria a ordem de entrada das letras, mas aproveita o amplo intervalo musical/visual entre as sílabas que esse arranjo proporciona para romper ao meio o nome do compositor. A saber, e isto é fundamental, *cage* também significa “gaiola”.

O Concreto “aprisiona” o americano na intersecção da música, da literatura e da filosofia. A figura do pentahexagrama ainda desvela sutilmente a simetria de seu nome. Gaiola e estruturas rígidas não fariam parte da poética cageana. O poema, por essa ótica, seria a assinatura do compositor atestando uma revolução em favor da renovação da linguagem musical e uma luta constante contra a simetria que o persegue desde o nome.

* * *

Por outro lado, visualizar a tal assinatura nos parece dispendioso pela série de condições necessárias para dar nome às notas. Sem a clave, não existe altura definida e é nesse ponto que vamos tocar mais uma vez. A ausência de uma demarcação clara sobre o campo das alturas no “Pentahexagrama” parece evidenciar, por detrás da música e do *I Ching*, a insígnia da poética cageana: a *indeterminação*. Esta é realizada por Cage sob a presença do acaso em sua totalidade. Podemos ler C A G E, como também podemos ouvir qualquer som, gesto ou até mesmo silêncio nas delimitações rítmicas das quatro colcheias enquanto apreciamos a obra, pois não há um símbolo que as condicione a alguma regra. É o momento e o material sonoro disponível ao leitor que regem as figuras. Dessa forma é pertinente inferir que Augusto de Campos **tira as amarras dos sons**, deixando-os livres, suprimindo o único sinal que daria a eles vida sonora exata. É o poeta testemunhando, via poesia, como ele escutou o músico, sem amarras. Na mesma entrevista concedida a J. Jota de Moraes, respondendo a uma pergunta sobre os pontos de contato existentes entre sua obra e a de Cage, Campos fala do caminho que o americano escolheu: a abolição das estruturas. Diz:

Na verdade, Cage preconiza a supressão de quaisquer *cages* (jaulas, gaiolas), por entender que as estruturas feitas pelo homem (inclusive as estruturas em outros campos que não os da linguagem: o governo em seus aspectos não-utilitários e os zoológicos, por exemplo) devem desaparecer se se pretende que os seres para os quais elas foram criadas – quer se trate de pessoas, animais, plantas, sons ou palavras – hão de continuar a respirar e existir sobre a terra. (1998, p. 143)

A abolição das estruturas para o compositor de *Radio Music* (1956) e *Music for Marcel Duchamp* (1947) não é um ato de negação, mas de sobrevivência da arte, fora do autoritarismo e das preferências pessoais, dando vazão às novas

experiências, é também o questionamento ético e estético que o músico propõe (1998, p. 135). Campos garante esse pensamento cageano quando não dá ao leitor a possibilidade da certeza sobre as alturas das notas. Em “Pentahexagrama”, lemos/ouvimos Cage ou o silêncio?

* * *

Antes de 1977, Cage já havia lançado vários livros-mosaicos impregnados de seus pensamentos – *Silence* (1961), *A Year from Monday* (1967), *Notations* (1969) e *M* (1973) – e realizado algumas obras no campo das artes visuais. Campos, em artigo de 1979, “A música livre do amanhã”, chama-o “o mais completo artista intersemiótico de nosso tempo, e poeta dos multimedias: musicopoetapintor” (1998, p. 130). Agindo sobre o presente, “Pentahexagrama” rememora, para além das questões musicais e filosóficas, as multifacetadas atividades do americano e parece entrar em diálogo, via sonoridade do título, com uma obra visual pouco conhecida do estadunidense.

Retornando ao artigo de Jeanne Marie Gagnebin, “Memória, História e Testemunho”, a autora ressalta o conceito de *rememoração* em detrimento ao de *comemoração* quando fala da memória. Assim ela definiu sua proposta:

Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora, que, em vez de repetir aquilo de que se lembra, abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras. A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, particularmente a estas estranhas ressurgências do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (2004, p. 91)

Ao nomear o poema como “Pentahexagrama para John Cage”, mais do que criar uma palavra-valise a partir de hexagrama e pentagrama, Augusto de Campos abre o branco da página para registrar e devolver ao compositor, na mesma moeda da invenção, o presente que havia ganhado do próprio, no mesmo ano da criação do poema. Comenta com J. Jota Moraes em 1985:

Depois, em 1977, ele [Cage] enviou para uma exposição do MAC um dos seus trabalhos visuais, feito com o auxílio do artista gráfico Calvin Sumsion – *Not Wanting to Say Anything About Marcel Duchamp* (Não Quero Dizer Nada Sobre Marcel Duchamp) –, oito folhas de plexiglás com letras serigrafadas formando uma espécie de aquário pré-holográfico. E, numa carta ao diretor do museu, pediu que, terminada a exposição, o seu poema-objeto me fosse entregue. (1998, p. 141)



Figura 6 - Um dos *Plexigrams* da série (1969). Visão que nos possibilita ver as oito folhas serigrafadas enfileiradas.

Fonte: *site Artnet*

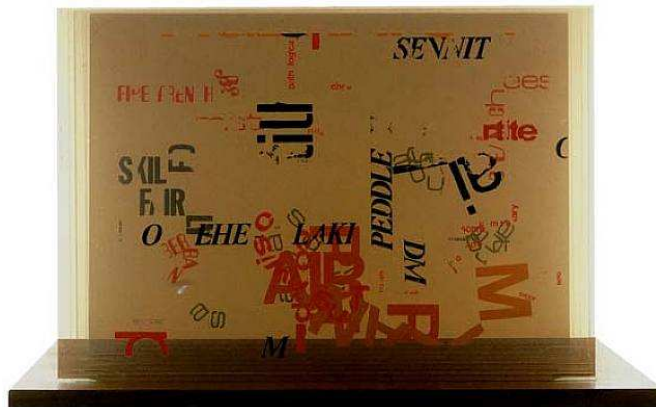


Figura 7 - *Plexigram II* (1969). Visão frontal formando o “aquário pré-holográfico” sugerido por Augusto de Campos.

Fonte: *site Artnet*

Not wanting to say anything about Marcel Duchamp foi criado em 1969 e consiste em uma série de *Plexigrams* ou, como aparece em *Música de Invenção*, *Plexigramas*, constituída de oito objetos-poemas e duas litografuras em papel preto. John Cage partira de operações de acaso através do *I Ching* para fragmentar palavras retiradas do dicionário e algumas imagens e recompô-las nos plexiglás.

Campos traduziria o título da série e o inscreveria na introdução “Cage: Chance: Change” publicada em *De segunda a um ano* em verso:

*a mesma criatividade visual
que ele aplica às suas partituras
e obras plásticas
como a série de objetos-poemas
- "plexigramas" -
que (de parceria com calvin sumsion)
realizou em 1969
sob o título
not wanting to say anything about marcel duchamp
(não querendo dizer nada sobre marcel duchamp)*

(CAMPOS, 1989, p. XIX)

A frase que nomeia a obra não pertence a Cage, foi dita pelo artista plástico Jasper Johns (1930-) em resposta à carta de uma revista remetida a várias pessoas, incluindo o compositor, solicitando dizeres sobre Marcel Duchamp. Era 1969 e o artista francês havia falecido no ano anterior. Johns havia respondido: “I don’t want to say anything about Marcel” (CAGE; RETALLACK, 1996, p. 92). Cage apropriou-se do dizer e nomeou a obra.

“Pentahexagrama” traz, na sonoridade do título, uma forte relação com a obra pouco conhecida do repertório cageano. *Plexi-* e *pentahexa-* juntam-se ao elemento de composição pospositivo *-grama*, que tem como acepção “caráter de escrita, sinal gravado, letra, texto, inscrição, registro, lista, documento, livro, tratado”. Sendo *plex-* antepositivo que designa, em uma de suas acepções, “ação de bater, golpe”, temos, então, nos *Plexigramas* uma ação de golpear as palavras contra o plexiglás, ou mesmo, como diria Cage, representar a **morte das palavras** retiradas do dicionário em operações ao acaso e reinscritas “fraturadas” no vidro através de colagens. No poema, temos a ação de gravar/registrar e rememorar, em texto musical e visual, não só as concepções sonoras e filosóficas, mas o que está entre as duas: a própria vida do compositor. Assim o poema parece refazer uma das principais ideias do próprio Cage: “Por muitos anos percebi que a música – como uma atividade separada do resto da vida – não entra em minha mente. Questões estritamente musicais não são mais questões sérias” (CAGE, 2009, p. 330).

Em *Música de invenção* há uma pista que torna mais evidente a relação entre as duas obras. Nas últimas palavras do artigo “A música livre de amanhã” o poeta fala sobre as obras visuais de Cage e lá encontramos *Não querendo dizer nada sobre Marcel Duchamp*. A página está à esquerda do leitor. Não querendo tagarelar *palavras vazias*, apenas especulativas, na página posterior, à direita, temos dois poemas de Augusto de Campos: “*Profilograma 2: hom’cage to webern*” e “*Pentahexagrama para John Cage*”. Em uma obra que se intitula livro mosaico, é plausível não esperar aleatoriedade nessa “coincidência”.

* * *

São pelos menos três as questões que apontaremos em relação ao objeto-poema de Cage. A primeira é a similaridade que a série de *Plexigramas* apresenta com *Shades* (1964), obra de outro artista plástico, Robert Rauschenberg (1925-2008). A relação entre os dois americanos era muito próxima. É de Susan Tallman, em *The contemporary print* (1996), a comparação entre as peças. Rauschenberg utilizou seis folhas de plexiglás verticalmente sustentadas por uma placa de madeira e poderiam ser arranjadas de acordo com quem as manipulasse, abrindo para o público o poder de decisão sobre a obra, reforçando o caráter de indeterminação da peça.



Figura 8 – *Shades*, Robert Rauschenberg (1964)
Fonte: *site do MoMA*

Um segundo apontamento é a relação de homenagem que *Not wanting to say anything about Marcel Duchamp* tem com o artista francês no ano subsequente ao seu falecimento: placas transparentes; aquário pré-holográfico, onde se sobrepõem fragmentárias palavras mortas para linguagem e vivas para a arte; o material utilizado como vidro também faz parte da rememoração da poética duchampiana. Sua relação com o artista era das mais profícuas, compartilhando com o francês as ocasiões nas quais o acaso seria fundamental e em outras, mortal, como no hábito de comer cogumelos, dos quais John Cage era exímio conhecedor. Também jogou xadrez com Duchamp na performática *Reunião*, em 1968. Ali o som era produzido pelos jogadores ao movimentar as peças no tabuleiro. A saber, o criador dos discos ópticos e dos *ready-mades*, cuja mão assinou R. Mutt na *Fonte* (1917/1964) – o famoso mictório –, era exímio jogador de xadrez, dava aulas, inclusive para Cage.

Em *De segunda a um ano* (1985) o músico escreveu as “26 proposições sobre Duchamp”, das quais destacamos três: “Duchamp Mallarmé?”; “um meio de escrever música: estudar Duchamp”; “Digamos que não seja um Duchamp. Vire-o ao contrário, e eis um Duchamp” (CAGE, 1985, p. 70; 72). O “inquestionável choque” se realiza tanto em *L.H.O.O.Q.* (1919/1940) quanto em *4’33”*, assim como em *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897) e *Poetamenos*. Em 1936 o francês montaria a obra *Why not sneeze? (Por que não espirrar?)* (MINK, 2006), e em 1952 Cage usaria uma assertiva em Juilliard para explicar os segredos da escuta da música contemporânea: é como espirrar inesperadamente. A influência do francês revolucionário das artes no século XX, o criador de *Le grande verre*, é notória em Cage e não passaria despercebida no objeto-poema, ou ficaria apenas no seu nome. Ela emana de *Não querendo dizer nada sobre Marcel Duchamp*, querendo dizer tudo sobre a linguagem duchampiana.

No emaranhado de obras, citações, referências, homenagens e apropriações, uma foto vem somar a esse complexo jogo de apontamentos:

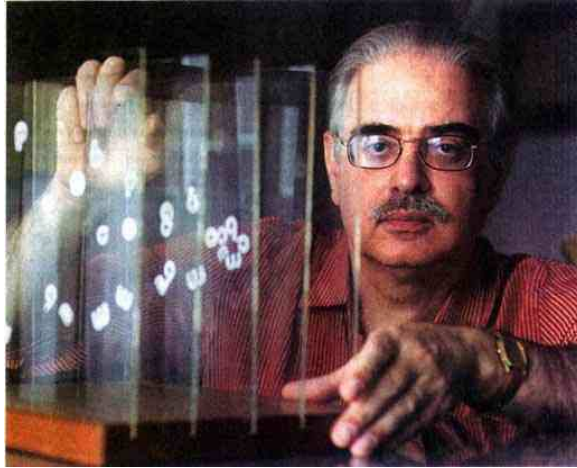


Figura 9 – Augusto de Campos e o protótipo do “poema bomba” (1987)
 Fonte: *site* oficial de Augusto de Campos

Augusto de Campos já passou pelo plexiglás. Elaborou em conjunto com Moysés Baumstein o protótipo da produção holográfica (1985/87) do “Poema bomba” (1987), cuja primeira versão impressa está em *Despoesia*. Treinou os olhos com o aquário pré-holográfico que recebera após a exposição no Museu de Arte Contemporânea em 1977? Olhos livres, arte sem gaiolas.

* * *

Atacaremos “Pentahexagrama para John Cage” agora por outro caminho, mais movediço, mas não menos legítimo. Para a análise da *enigmagem* provocaremos um olhar que ultrapassa o campo bidimensional da página, acrescentando a ele a profundidade. Se sonoramente o poema remete à obra de Cage, também o faz no seu arranjo visual. Separando os signos musicais do hexagrama, temos:

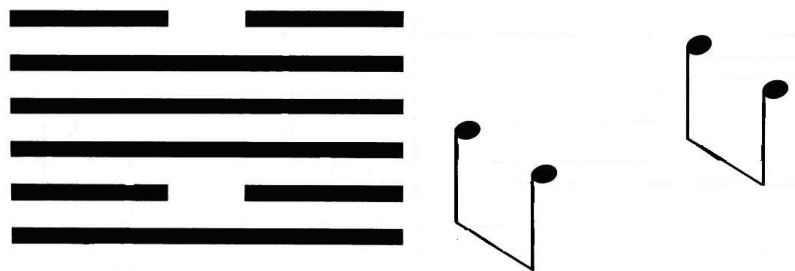


Figura 10 – Elementos de “Pentahexagrama” separados

Assim, visualizamos cada elemento com sua representatividade primeira, fora da sobreposição que o poeta faz dos campos. Mais clara também é uma ideia de simetria entre as colcheias e sua inidentificável exatidão de alturas (dó-lá-sol-mi): quando não se tem nem clave nem linha, flutuam na página sem nada a dizer, entre o silêncio e o ruído. Nossa hipótese, aqui, é enxergar em “Pentahexagrama”, uma leitura em profundidade, em que dois mundos, o musical (as colcheias) e o filosófico (o hexagrama), encontrem-se no olhar frontal do poema. Na realidade, como em um *Plexigrama*, supomos que cada signo encontra-se em seu “plexiglás”, e, quando o leitor visualiza-o, na folha, forma-se o tal “aquário pré-holográfico”, qualificação dada por Campos ao objeto-poema de Cage.

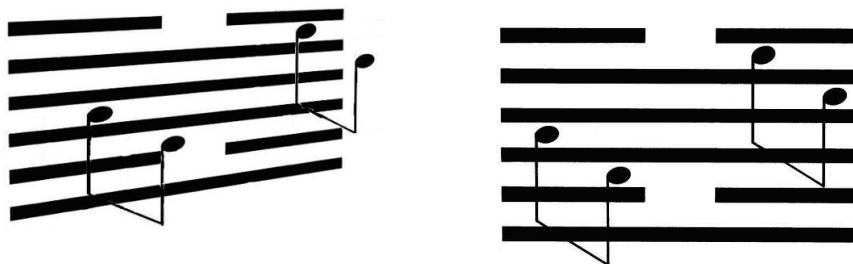


Figura 11 – “Aquário pré-holográfico” de “Pentahexagrama”

Não seria mais um resquício do *trompe-l'œil*? O jogo bidimensional – do hexa e do pentagrama – e tridimensional – das figuras musicais por detrás da “gaiola” do *Ching* (ou seria pela frente?) – está formado na página para a escuta do leitor: ou virá-la em direção às intraduzções da próxima seção de *Viva Vaia*, ou aprisionar-se no ENIGMA IMAGEM à sua frente.

* * *

Em outra proposição retirada do texto cageano temos a seguinte fala sobre Duchamp: “Ele simplesmente achou aquele objeto e lhe deu seu nome. Que fez ele então? Achou aquele objeto e lhe deu seu nome. Identificação. Que faremos então? Chamaremos o objeto pelo nome dele ou pelo nome do objeto? Não é uma questão de nomes” (CAGE, 1985, p. 71). As figuras musicais: com som ou sem som? Cage ou *chance*? O hexagrama e a pauta são ressignificados, deslocados de seus

mundos e sobrepostos se tornando uma só palavra-valise e um poema. Para quê? Não é uma questão de título. Homenagem beirando ao *ready-made*.

* * *

Homenagear, de modo geral na obra de Augusto de Campos, não só significaria uma “expressão ou ato público como mostra de admiração e respeito por alguém”. É rememoração no sentido de Jeanne Marie Gagnebin, não mera comemoração de uma obra ou simples lembrança. O poeta dá acesso ao homenageado e ascende ao seu obrar, procura nos buracos, nos brancos, com solavancos um meio de registrar e explorar ao máximo os aspectos do inventor escolhido. Augusto de Campos deu atenção precisa à presença viva de John Cage e ao presente revolucionário de sua música. Pentahegramou-o e criou uma sutil linha de rememoração quase genealógica: inventor-puxa-inventor. Augusto de Campos rememora Cage, que por sua vez rememora Duchamp (e Rauschenberg), que puxa Mallarmé? “Pentahegrama para John Cage” faz-se *mise en abyme* da invenção/revolução. O inventor, diria Pound, é o pai de uma forma.

* * *

O foco na homenagem pulsante desta análise agora mudará de rumo e passaremos a falar do testemunho, que caberia aqui também, mas deixamos para vê-lo em “dodeschoenberg”. De fato, qual seja o assunto no bojo dos capítulos, todos se encontram sob a face de crítico-historiador, que, no fundo, a essa altura, não é mais diferenciada da poética. As duas se confundem no centro do projeto (est)ético observado em Augusto de Campos.

5 A INTRADUÇÃO DO LEGADO: “DODESCHOENBERG”

O homem é o animal mais valoroso: por isso venceu todos os outros animais. Ao rufar do tambor: triunfou de todas as dores, e a dor humana é a dor mais profunda.

Nietzsche, *Assim falou Zaratustra*

Datam de 1974 as primeiras intraduições do poeta paulista Augusto de Campos. Desde então, têm sido constantes suas investidas nesse tipo de criação. Segundo Gonzalo Aguilar, “[...] a intradução consiste na aplicação de critérios intersemióticos que, mediante manipulações visuais, acentuam valores icônicos do texto [...]”, e os procedimentos básicos norteadores da sua composição consistem em “[...] recortes de unidades arbitrárias, o uso de critérios visuais, a interpretação mediante tipografia, a distribuição de novo título e o *pastiche*” (AGUILAR, 2005, p. 282). Será a intradução “dodeschoenberg”, pertencente ao livro *Não* (2003) e datado de 2000, o alvo de nossa última análise. Segue abaixo:

ÀS	EP	OP
VE	EA	UE
ZE	GU	MS
SM	NT	OU

(CAMPOS, 2003, p. 99)

Tendo diante dos olhos o poema, observamos ser a sua composição uma única frase em disfarce. Esta não é a única obra de Campos que se presta a tamanha destreza, já vimos a mesma opção de falar muito com o mínimo em “omesmosom”. O poema diz: “às vezes me pergunto quem sou”. Eneassílabo que é, “dodeschoenberg” traz consigo certos aspectos relacionados à dor e ao humor –

este, fluido escárnio camuflado de ironia – que nos ajudarão a entender a representatividade testemunhal presente nele através dos procedimentos usados pelo poeta para compô-lo.

O compositor Arnold Schoenberg, sem dúvida, foi um dos grandes músicos do século XX, e tem seu lugar no *paideuma sonoro* de Augusto de Campos como mostramos. Em *Schoenberg* (1981), René Leibowitz, biógrafo do músico, abre o livro enfatizando a recepção da obra do compositor entre seus contemporâneos: “É quase desnecessário chamar a atenção do melômano mais informado para o fato de que Arnold Schoenberg foi, durante sua vida, o compositor mais combatido de toda a história da música” (LEIBOWITZ, 1981, p. 29). Mais ao final do livro o autor sentencia: “acima de tudo, o verdadeiro caráter da personalidade artística de Schoenberg não foi reconhecida” (LEIBOWITZ, 1981, p. 156).

No mesmo livro, Caio Pagano, em seu artigo “Schoenberg: um depoimento pessoal” escreve: “Schoenberg é o marco histórico, espécie de divisor de águas, antes do qual, citando uma frase sua, as dissonâncias não estavam emancipadas, e após o qual elas são enfim organizadas” (PAGANO, 1981, p. 165). Nascido em Viena no ano de 1874, o compositor ainda jovem vivia e trabalhava no centro da tradição musical germânica, contemporaneamente às figuras de Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949), Max Reger (1873-1916) e Ferruccio Busoni (1866-1924). Cada um à sua maneira buscava criar música em meio ao desmoronamento do sistema tonal nos últimos anos do século XIX, mediante sua expansão iniciada nas harmonias cromáticas de Richard Wagner (1813-1883) (GRIFFITHS, 1998).

A partir de 1908 Schoenberg passa a compor obras que não permitiam mais uma definição clara de um único centro tonal. Era o início do anúncio da “morte da tonalidade”, posteriormente proclamada em seu livro *Harmonielehre*, datado de 1911 (*Harmonia*, na sua primeira edição em português, de 2002). A tonalidade, grande marco de toda a música tradicional do Ocidente desde sua constituição no século XVII até sua afirmação no Setecentos, foi suplantada pela atonalidade. Caberia aqui uma grande discussão quanto ao nome dado à substituição do centro tonal, mas vamos continuar optando por atonalidade já que o termo é frequentemente usado na literatura musical. O abandono da harmonia diatônica significava deixar para trás a

tradição austro-germânica que passava por Bach, Beethoven e Brahms, algo com o qual o compositor vienense aprendeu a lidar, apesar do sentimento de perda despertado pelo rompimento com as raízes. Schoenberg via a atonalidade como “inevitável consequência do que viera antes, e se sentia impelido a seguir em frente, mesmo contrariando sua vontade consciente” (GRIFFITHS, 1998, p. 25).

A escrita atonal, para Griffiths, “era o único veículo possível para o expressionismo” (1998, p. 27). Com a pretensão de representar as experiências interiores, “a arte expressionista caracterizava-se, portanto, por uma extrema intensidade dos sentimentos e modos de expressão revolucionários” (GROUT; PALISCA, 2005, p. 733). Assim foi denominada a fase em que Schoenberg esteve às voltas com o afastamento total da tonalidade, a ela pertencem obras significativas como *Erwartung* (1909), *Die glückliche Hand* (1910-13), e *Pierrot lunaire* (1912). É nesse momento que o músico passa a utilizar também a pintura como meio de expor sua expressão, sob a orientação inicial de Richard Gerstl, que em maio de 1908 seria descoberto traindo-o com sua mulher, Mathilde Schoenberg. Seus quadros não teriam a mesma importância que a sua música, mas obtiveram o reconhecimento de Wassily Kandinsky (1866-1944) e sua obra *Der Rote Blick* (*Red gaze*; *O olhar vermelho*; 1910) obteve notório reconhecimento em seu tempo e lugar (ROSS, 2009).

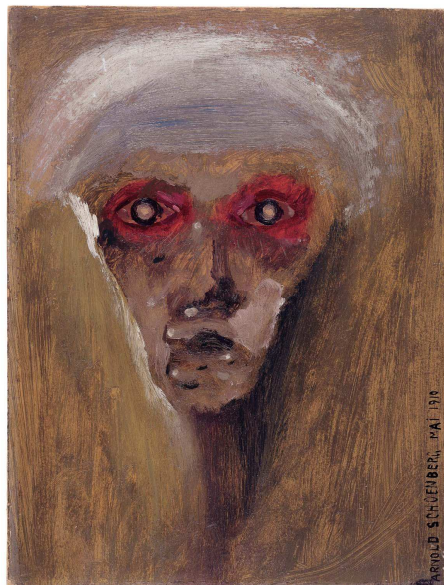


Figura 12 – *Der Rote Blick*, Arnold Schoenberg (1910)
Fonte: *site* oficial de Schoenberg

Para Ross, as inúmeras explicações/especulações para esta atitude schoenberguiana rumo ao mundo atonal – um retrato dos fracassos da vida pessoal, uma resposta à crescente atitude antissemita, entre outras – resumiam-se à condição de que algo não poderia ser explicado de fato, pois “não havia nenhuma ‘necessidade’ conduzindo ao atonalismo, nenhuma força histórica invisível que o houvesse provocado. *Era apenas o salto de um homem em direção ao desconhecido*” (ROSS, 2009, p. 76, grifo nosso). O mergulho no obscuro era guiado por sua forte personalidade. Em *Die glückliche Hand* o vienense tematiza a recusa do artista criador às recompensas pessoais do mundo, devendo se fixar na expressão das mais altas verdades (GRIFFITHS, 1998). Tal questão seria recorrente em sua obra, Schoenberg chegara a afirmar que a arte não era para as massas. A recepção de sua música geralmente tendia para a rejeição, burburinhos, risadas, assovios, apitos e vaias, como nas estreias do *Primeiro Quarteto de Cordas em Ré Menor* (1904-1905) e da *Primeira Sinfonia de Câmara* (1906), ambas em 1907, e do *Segundo Quarteto de Cordas em Fá Menor* (1907-1908), em 1908. O fato de ter poucos ouvintes passou a orgulhá-lo e ao ser questionado sobre seu público, em 1930, segundo Ross, Schoenberg afirmara: “Não creio que tenha um público” (SCHOENBERG apud ROSS, 2009, p. 216).

É nesse período expressionista, imbuído da verve atonal, que o vienense presencia bem perto a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Schoenberg, assim como seus alunos Webern e Berg e tantos outros jovens alemães, foram tomados pelo espírito belicoso, denominado por Ross de “psicose de guerra”. O autor americano relata uma foto histórica da Segunda Escola de Viena em uniformes do exército austríaco. As limitações físicas os impediram de participar da vanguarda da Tríplice Aliança. Ross relata com perspicácia a função de cada um durante o evento bélico:

Schoenberg acabou tocando em uma orquestra militar. Webern, míope em altíssimo grau, foi designado para um batalhão de reservistas das tropas montanhas da Caríntia. E Berg, depois de um mês no campo de treinamento, durante o outono de 1915, teve de ser internado por esgotamento físico. Durante o resto do conflito permaneceu confinado ao serviço de escritório, tendo sua vida transformada num inferno por um superior truculento. (ROSS, 2009, p. 82)

Aqui então se faz necessário evidenciar um fato biográfico de Schoenberg nesses dias de conflito. Para isso, novamente lançaremos mão do artigo de Caio Pagano:

Era grande sua consciência do dever ao tomar o caminho que divisava. Em 1915, quando serviu no exército, um oficial perguntou-lhe: “é você aquele tão contestado compositor?” Respondeu: “Receio que sim; mas explico: alguém tinha de sê-lo. Como ninguém quis, eu assumi o trabalho que me cabia”. (PAGANO, 1981, p. 166)

A empatia por guerras mais tarde se reverteria, mas o rigor de sua postura enquanto peça fundamental para a manutenção da música tradicional germânica, não.



Figura 13 – Arnold Schoenberg (1916)
Fonte: *site* oficial de Schoenberg

Rememoremos o solitário eneassílabo: “às vezes me pergunto quem sou”. O verso poderia ser claramente uma retomada paródica da fala, aquela de 1915, de tom humorado e irônico, mas que reflete também a dor de Schoenberg. Ao mesmo tempo em que titubeia, o músico se assume enquanto ser, é a Dor-Homem: “[...] a dor que o homem é. Que a vida é. Vida, ou seja, o existir do homem sendo para si e para as coisas (*nas* e com as *coisas*), sendo o destino, isto é, a *estória* de ver, de olhar – de testemunhar”, conforme aponta Gilvan Fogel, em seu ensaio “Filosofia e Literatura” (2005, p. 129). O autor prossegue tentando definir o que seria viver do seu ponto de vista: “[...] Em questão está a dor que é o viver desde e como o

incontornável esforço de precisar fazer vir a ser o poder-ser que (o homem) é. Viver não é só ser isso e assim, mas também e principalmente *sentir isso, dar conta disso*” (FOGEL, 2005, p. 129).

No episódio de 1915, Schoenberg, tomando para si o trabalho que lhe cabia, assume a dor de existir e faz de si próprio *meio para o testemunho* das dores que carregara até aquele momento de sua existência: as contestações e má aceitação de suas obras, a traição da esposa, o ímpeto suicida durante o verão europeu de 1908 corroborado pela infidelidade, o “silêncio musical” no qual estava imerso em 1915, a “psicose de guerra” e o início das perquirições de um novo método de organização musical. A dor da existência era a força motriz do vienense, que bem cedo já sabia do seu lugar no mundo. O próprio músico fala sobre si mesmo:

[...] Mas antes dos meus 25 anos eu já havia descoberto a diferença entre eu e um trabalhador; então vi – claramente – que eu era um burguês e assim me afastei de todos os contatos políticos.
Eu estava bastante ocupado com meu próprio desenvolvimento como compositor. E estou certo de que nunca poderia ter adquirido a técnica e o poder estético que desenvolvi se tivesse dispendido qualquer espaço de tempo com política. Nunca fiz discursos, nem propaganda, nem tentei converter pessoas. (SCHOENBERG apud PAGANO, 1981, p. 24)

Os anos que cobrem o período de 1913 a 1923 são aqueles que marcam também o momento em que pouca foi a produção musical schoenberguiana, mais precisamente apenas quatro obras foram compostas nesse interregno e três delas se destacam: *Cinco peças para piano* (1920-1923), *Serenata para septeto* (1920-1923) e *Suíte para Piano* (1921-1923), respectivamente catalogadas como opus 23, 24 e 25. É entre o final de 1914 e o começo de 1915 que um dos principais legados de Schoenberg esboçava-se, mas somente em 1923 a proposta seria apresentada aos seus alunos: o dodecafonismo, o método de compor com doze sons. As três peças citadas são as primeiras compostas com a nova técnica. Griffiths destaca a *Suíte* como a única integralmente serial e dodecafônica, as outras duas tinham movimentos não seriais ou mesmo séries de mais ou menos doze notas (1998, p. 82). A partir de então o método nortearia grande parte de suas obras e Schoenberg se colocaria na “linha evolutiva” da música de tradição austro-germânica: “uma descoberta que garantirá a supremacia da música alemã por algumas centenas de

anos” (GRIFFITHS, 1998, p. 80). O músico assume seu papel na história e organiza o modo atonal de compor.

A técnica dodecafônica consiste na utilização das doze notas da escala cromática organizadas em uma ordem fixa pelo compositor, estabelecendo assim a *série*, servindo de matriz para toda a construção musical, seja ela melódica ou harmônica, em qualquer ritmo e oitava. Os doze sons que constituem a escala citada e seus respectivos enarmônicos entre parênteses são: Dó, Dó# (Réb), Ré, Ré# (Mib), Mi, Fá, Fá# (Solb), Sol, Sol# (Láb), Lá, Lá# (Sib), Si; a esclarecer, essa ordem apresentada não constitui uma série em si, mas sim a permutabilidade dessas notas. Todos os sons passam a ter a mesma importância dentro desse sistema, diferente do tonalismo, onde a fundamental prevalecia sobre as outras notas da escala. As principais restrições do método schoenberguiano são: a impossibilidade de repetição de uma nota antes que todas as doze sejam utilizadas e a manutenção das relações intervalares da série quando esta for transposta para outras alturas. A partir da formação da série, também chamada de *original*, é possível usá-la de outros três modos: o *retrógrado*, a *inversão* e a *inversão retrógrada*; todas elas também são passíveis de transposição para outras alturas.

Tomemos o seguinte exemplo: o Quinteto de Sopros, opus 26 (1923-1924), peça de Schoenberg do período em que aperfeiçoava o método dodecafônico. A sua série original foi apresentada por Webern na sua conferência VIII, de “O caminho para composição com doze sons” (WEBERN, 1984, p. 150), e aqui mostramos as outras três principais possibilidades de utilização da série. Na tabela seguinte é importante observar que numeramos de 0 a 11 a escala cromática, partindo de Dó até Si. Os números com sinais de adição e subtração entre parênteses representam a diferença entre o número anterior acima dele e o número seguinte (por exemplo, +4 é a diferença entre 3 e 7). Temos então:

Série Original											
3	7	9	11	1	0	10	2	4	6	8	5
	(+4)	(+2)	(+2)	(+2)	(-1)	(-2)	(+4)	(+2)	(+2)	(+2)	(-3)
Mib	Sol	Lá	Si	Réb	Dó	Sib	Ré	Mi	Fá#	Láb	Fá
Série Retrógrada											
5	8	6	4	2	10	0	1	11	9	7	3
Fá	Láb	Fá#	Mi	Ré	Sib	Dó	Réb	Si	Lá	Sol	Mib
Série Invertida											
3	11	9	7	5	6	8	4	2	0	10	1
	(-4)	(-2)	(-2)	(-2)	(+1)	(+2)	(-4)	(-2)	(-2)	(-2)	(+3)
Mib	Si	Lá	Sol	Fá	Fá#	Láb	Mi	Ré	Dó	Sib	Réb
Série Inversão Retrógrada											
1	10	0	2	4	8	6	5	7	9	11	3
Réb	Sib	Dó	Ré	Mi	Láb	Fá#	Fá	Sol	Lá	Si	Mib

Tabela 2 – Série do Quinteto de sopros, opus 26, Arnold Schoenberg (1923-24)

Podemos observar que as três formas – retrógrado, inversão e inversão retrógrada – oriundas da original funcionam da seguinte maneira: (a) a primeira é a leitura da original de “trás para frente”; (b) a segunda é a inversão dos intervalos por espelhamento (observar que os números entre parênteses estão com os sinais operacionais invertidos em relação à original!); e (c) a terceira é a leitura da inversão de “trás para frente”. Webern, em analogia ao método dodecafônico, costumava encerrar suas palestras com o quadrado-mágico grafitado nas colunas de Pompeia no século I:

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Figura 14 – Quadrado mágico

“*Sator arepo tenet opera rotas*” fora traduzido por Augusto de Campos como: “o semeador mantém a obra / a obra mantém o semeador” (1998, p. 109). A leitura convencional corresponde à série original, enquanto: a) da direita para a esquerda, debaixo para cima na horizontal = retrógrado; b) de cima para baixo, da esquerda para a direita = inversão; e c) de baixo para cima, da direita para a esquerda = inversão retrógrada. Todas essas leituras resultariam na mesma frase, ou seja, analogamente correspondem à manutenção das relações intervalares da série musical.

Em *Música de invenção*, Augusto de Campos traz a figura do quadrado-mágico latino, e quando escreve sobre Schoenberg em “*Pierrot, Pierrôs*”, Campos imprime seu poema “Profilograma: Schoenberg” (1998, p. 45). É uma sobreposição do desenho do próprio músico ilustrando o método serial à foto do seu rosto. A iconicidade da figura representante da série com um olho foi utilizada para posicionar seu centro em cima da pupila esquerda do compositor. Espécie de visualização do legado através dos mesmos olhos arregalados e expressivos da foto que se repetem em *Der Rote Blick* e em seu retrato vestido de soldado austro-germânico.

Retomando o eneassílabo, é possível observar a pulverização desse único verso em uma estrutura de doze blocos, cada um com dois grafemas, especializados na página, remetendo-nos ao dodecafonismo schoenberguiano. A título de uma melhor visualização dos blocos do poema, apresentamos no quadro abaixo a divisão imposta à frase pelo poeta, agora sem associar os números acima das letras a qualquer nota musical, como na exposição anterior:

Blocos											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ÀS	VE	ZE	SM	EP	ER	GU	NT	OQ	UE	MS	OU

Tabela 3 – Blocos de “dodeschoenberg” I

Se o verso carrega consigo o rastro biográfico, o artifício usado para “poetizá-lo” na página usufrui do legado de Schoenberg. A forma da quadrícula, usada com frequência na fase ortodoxa do concretismo, permitia o afastamento de algumas categorias do discurso poético como a noção de sujeito e o abandono da expressividade (AGUILAR, 2005, p. 204). Aguilar ainda aponta que a quadrícula equivale, na música, à série (2005, p. 203). Entendemos, nesse poema, que tal aproximação se dá justamente por causa da similaridade entre a reestruturação organizacional da música através da série e a nova possibilidade de arranjo do verso na página por meio da quadrícula. Em “dodeschoenberg”, esse artifício dá “contorno” ao poema, comporta o verso fragmentado em série, de dificultosa leitura ideogrâmica, mas carrega dentro de si o “sujeito oculto” e sua expressão. A quadrícula e sua equivalente musical não conseguem sufocar a dor e a ironia de Schoenberg remontadas por Campos. Ansiando novo olhar à formatação do poema na folha, é possível observar como o visual da quadrícula assemelha-se à estela, que, segundo o *Houaiss eletrônico* (2010), é uma “coluna ou placa de pedra em que os antigos faziam inscrições, geralmente funerárias”. “Dodeschoenberg” nos parece uma espécie de estela ou mesmo uma lápide cunhada pelo poeta celebrando a memória do vienense, onde a poesia, na sua intersecção entre a ética e a estética, dá sobrevida ao artista e seu legado.

O verso fragmentado em doze blocos – “às vezes me pergunto quem sou” – representa uma série dodecafônica, mas qualquer tentativa de leitura analógica às ideias de retrogração e inversão do verso original como um todo não nos oferece qualquer material para análise. É necessário guardar tais analogias para os grafemas e blocos individualmente. O poema é iniciado por um bloco (AS) no qual o primeiro grafema é “A” e termina em outro (OU) finalizado na letra “U”. Além de serem a primeira e última das vogais, de “A” a “U” ressoa um caminho de extremos sonoros que vão da vogal aberta central à vogal fechada central (ANTUNES, 2007), passando pela reverberante assonância em “E” cunhada entre aliteraões fricativas, nasais e plosivas que preenchem o caminho da leitura. É a fonte tipográfica utilizada na construção do poema que permite confirmar a semelhança icônica entre “A” e “U” (começo e fim) e ressaltar a sonoridade do verso. Outro detalhe é que não se repete nenhum bloco de letras, assim como na série, onde nenhuma nota se repete sem que todas sejam usadas. “A” e “U” marcam também um caminho de leitura que parte

do bloco mais claro/agudo (AS) para o (OU) escuro/grave timbricamente. Por que não especular: queria Campos com esse arranjo evidenciar que o percurso sonoro de Schoenberg – da música ainda imersa no contexto tonal das primeiras obras, passando pelo atonalismo até a combatida serialização do som – assemelha-se ao escurecimento sonoro do poema? Podemos observar que o “OU” solitário, enquanto conjunção, no final do poema reforça o teor da dúvida de quem se é, ou um ou outro, e dá a ele um sutil toque de circularidade na leitura, “OU”... “às vezes me pergunto quem sou”.

Gonzalo Aguilar, ao falar sobre a análise de “SOS” (1983) de Flora Süssekind publicada em *Literatura e vida literária*, defende não uma resposta irônica às “poéticas dos eus” proliferadas naquela época, mas uma possível volta dos elementos de expressividade e subjetividade na obra de Campos no período pós-concretismo, mais precisamente a partir da década de 1970, constituindo uma “poética da angústia”. Tal retorno se dá pela utilização das espirais, aqui representada pela circularidade da leitura apontada, e da impregnação do elemento que tanto resistiu ao subjetivo na década de 1960, a quadrícula. O crítico argentino aponta também a precipitação do sujeito em “SOS”: “[...] o *testemunho* de uma perda, e traz ao cenário a dificuldade de construir um espaço estável que não esteja permeado pelas forças da solidão e da destruição” (AGUILAR, 2005, p. 275, grifo nosso). *Meio para o testemunho*, forças de solidão e destruição, pontos importantes na intersecção entre Augusto de Campos e Schoenberg, que se manifestam na fragmentação do verso e no ciframento do sujeito, agora simples desinencial, exposto na quadrícula e sua circularidade. A manutenção do espaço estável se faz no ato de assumir a Dor-Homem e dar conta disso, pois se “às vezes me perguntou quem sou”, é porque em outras tantas existe a certeza de quem se é. “O sementeiro mantém a obra / a obra mantém o sementeiro”.

A leitura mais significativa do poema, como já vimos, é a que vai de cima para baixo, da esquerda para direita. Aqui, diferente de outros poemas de Campos como “Memos” (1976), no qual o acaso cageano é indispensável ao processo de leitura do poema, este se faz presente com certa timidez. É possível “ver” “*epoque*” (a primeira palavra entre aspas se encontra na segunda linha de cima para baixo e a segunda no ângulo direito superior), que acrescida de acento agudo no primeiro “e” torna-se

época, tempo, período, reinado na língua francesa. “Ver” seria alusão ao pintor ou ao visionário Schoenberg, que aos 25 anos já sabia quem era e aos 31 assumira perante o general a condição de compositor mais contestado do período? Sabida é a passagem marcante do músico pela história da música ocidental, pintando de *Klangfarbenmelodie* sua época. Caso optemos por ler “epoque” com acento agudo no segundo “e”, teríamos ali um pedido do poeta ao leitor/ouvinte para com o poema e a obra schoenberguiana? Epoché! (mais ao sabor do clássico do que do husserliano) (ver, por exemplo, ABBAGNANO, 2007, p. 339). Retomemos o poema para facilitar a visualização do que se segue:

ÀS	EP	OU
VE	EA	UE
ZE	GU	MS
SM	NT	OU

(CAMPOS, 2003, p. 99)

A tipografia sem serifa – constituída por traços retos sem arredondamento, carregada de simetria (como a série na manutenção intervalar), na qual a matriz de todas as letras parece ser o quadrado que da mesma forma representa a vogal “o”, juntamente com todos os caracteres usados em maiúsculo – permite ver as ações seriais com mais nitidez. É possível localizar entre os grafemas inversões, retrogradações – quando temos o mesmo signo deslocado sobre seu eixo representando duas letras diferentes – e variações – quando há similaridade formal na sua construção –, procedimentos que serão mostrados no quadro abaixo. A escolha em expor o que é original e a sua derivação foi realizada constatando qual a forma-letra aparece pela primeira vez no decorrer do verso:

















Grafema-original	Fonte utilizada no poema		Retrógrado
S			Z
SM			MS
Grafema-original			Inversão
N			U
Grafema-original			Inversão do retrógrado (?)
E			M
Grafema-original			Variações
O			Q, G
V			U
P			R
A			U, N

Tabela 4 – Grafemas

A nosso ver somente a letra “T” não apresenta semelhança com nenhuma outra. Já a relação traçada entre E e M é a mais difícil de localizar, de modo que inversão retrógrada é apenas uma possibilidade de nomeação entre os grafemas. Trazemos novamente o quadro com o verso fragmentado para observarmos outros detalhes:

Blocos											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ÀS	VE	ZE	SM	EP	ER	GU	NT	OQ	UE	MS	OU

Tabela 5 – Blocos de “dodeschoenberg” II

Em vermelho destacamos, na leitura principal, a primeira vez em que uma nova letra aparece na construção do verso e podemos constatar na palavra “PERGUNTO” o momento no qual um maior índice de informações novas é apresentado ao leitor. Antes de prosseguirmos, é possível notar nos blocos 2 e 10 as formações “VE” e “UE”. Caso não queiramos considerar a similitude visual entre “U” e “V” ou a relação dessas letras no alfabeto latino – o “V” já representou também o “U” –, podemos “ver” no décimo bloco, em uma leitura retrógrada, um “EU” em meio aos fragmentos do verso. Verdade é que, gramaticalmente, o sujeito se denuncia no pronome (me) e na marca do verbo (s / ou). Mas a pergunta – indireta – em forma de poema é exatamente sobre o “ser do sujeito” e pode ser alargada em direções diferentes a leitura, podendo abarcar: o poeta Augusto de Campos, o músico Schoenberg e o leitor, afinal, não é ele quem realiza o poema?

A estela de Schoenberg traz implícito na dúvida a própria afirmação: o eu oculto na frase. “A dor que é o vir-a-ser, o existir” só existe entre a vogal inicial (A = nascimento?) e a final (U = morte?), e, nesse interregno, a dor do olho para decifrar o verso é necessária para constituir a dúvida e cruzar com a resposta, o “EU”. No fundo o que se sustenta entre o primeiro e o último bloco é o poeta testemunhando a existência do compositor de diversos pontos vista. Flo Menezes, em “Arnold Schoenberg, a superfície em música e a verdade insuportável”, texto publicado no seu livro *Música Maximalista* (2006), ao buscar compreender “a magnanimidade de *Pierrot Lunaire* diante do verbo e de seu significado” recorre a uma “frase perdida” do músico no meio de seu texto teórico, datado de 1931, que diz: “A profundidade do desenvolvimento não pode destruir a lisura da superfície” (SCHOENBERG apud MENEZES, 2006, p. 30). O mergulho dado no obscuro do poema não suplanta a ideia principal dele: a homenagem a um dos mais radicais músicos do século XX.

Mas por conta e risco é preciso mergulhar um pouco mais. Assim, notamos que no quadrado-mágico latino da coluna de Pompeia dizia: “**S**ator **a**re**p**o **t**enet **o**peras **r**otas”. Aqui são oito grafemas diferentes que compõem o escrito; em “dodeschoenberg”, são quatorze. Se observarmos (“S”, “A”, “T”, “O”, “R”, “E”, “P”, “N”), todas as letras também se encontram dentro de “às vezes me **p**er**g**unto quem sou”. Sabendo do conhecimento de Campos do quadrado-mágico, como já vimos, e,

sendo o poema posterior à publicação de *Música de invenção*, não seria equívoco supor que o olhar do poeta teria captado que: a) o formato estelar do verso latino também possa ter influenciado na concepção do poema; b) a anagramatização do quadrado-mágico dentro de “dodeschoenberg” coincidentemente reforça a dúvida expressa na frase – fragmentada, serializada – escolhida pelo poeta para homenagear o compositor e a potência da obra schoenberguiana na história da música ocidental. “O semeador mantém a obra / a obra mantém o semeador”, talvez essa fosse uma das frases que Arnold Schoenberg gostaria de ouvir sobre seu legado, mas isso é uma reflexão para mais adiante.

Rememoramos trecho do capítulo primeiro em que, ao falarmos de Schoenberg e *Pierrot Lunaire*, observamos que Augusto de Campos, em “*Pierrot, Pierrôs*”, não deixa passar em vão a informação da leitura associativa de André Schaeffner entre o *Sprechgesang* e as peças *Nô* japonesas. Schaeffner afirmara ser a declamação cantada do teatro do Extremo Oriente a base da invenção de Schoenberg (CAMPOS, 1998, p.41). Agora observemos que a palavra “pergunto” contém sete grafemas (“P”, “R”, “G”, “U”, “N”, “T”, “O”) ainda inéditos até aquele momento no verso (ver tabela 5), assim como, é claro, a letra subsequente, “q”, na mesma condição. Além de apresentar o maior índice de novidade entre todas as palavras, seu arranjo a posiciona na coluna central do poema. O ato de perguntar a si mesmo é o *giro* predominante no poema. Expressionismo. Observando os sete grafemas na ordem de aparição, é possível “ver” em mais uma leitura via acaso, a formação da palavra “GUNTO” (espada). Outro equívoco ou não, *gunto soho* é a designação de uma técnica de defesa chamada “metodologia da espada militar”, usada pelas forças armadas japonesas, sua criação data de 1925. A saber, a “psicose de guerra” e a sutil relação do *Sprechgesang* com o teatro *Nô* também podem ser, em última instância, vislumbradas no caminho entre “ÀS” e “OU” através da palavra japonesa. Robert Craft, em *Stravinsky: crônica de uma amizade* (2002), aponta um fato importante: “[...] Abé, autor de um livro clássico sobre o *Nô*, estudou com Schoenberg em Berlim, pouco antes de *Pierrot Lunaire*, o que abre a possibilidade de Schoenberg ter conhecido por seu intermédio alguma coisa referente ao *Sprechgesang* japonês” (CRAFT, 2002, p. 267). Diante do fato narrado por Craft e do apontamento feito por Campos em seu artigo, ganhamos um pouco mais de

sustentação quanto à leitura de “gunto”. Dito isso, ainda podemos “ver” no centro de “pErgUnto” mais uma reminiscência do “eu”, agora diluído em anagrama.

Decerto, esta e, possivelmente, outras interpretações, podem parecer exageradas – ou, no jargão teórico, uma superinterpretação. No entanto, é o respeito mesmo pela engenharia poética de Augusto de Campos o motor de tais especulações. Ademais, quando em escrita ensaística, o paulista não se atém a mesmices analíticas, mas vai à cata de toda sorte de revelações – pautadas, naturalmente, em argumentos sólidos e invejáveis *insights*, como, por exemplo, em “Um lance de ‘Dês’ do *Grande sertão*” (1978; 1991).

Por fim, o título já alerta o leitor quanto ao que o espera. A palavra-valise “dodeschoenberg” nos soa: a) dode(cafonismo) + Schoenberg, ou seja, legado + biografia; b) do(r) de Schoenberg por similaridade fônica?; c) *Do-de-Schoenberg*, ou, fazer de Schoenberg?

Luiz Costa Lima, em “Duas aproximações ao não como sim” (2004), aponta para uma dependência do primado semântico em relação à parafernália vocovisual em *Não*. O autor sugere “dodeschoenberg”, junto com “Maurício” e “Wollner”, como possíveis poemas impugnadores da sua leitura geral do livro. Faz-se necessário concordar com ele, pois apesar do semântico ser de suma importância para a perquirição sobre vários aspectos, é no mínimo problemático estabelecer hierarquias entre o verbi, o voco e o visual, o legado e o biográfico, a dor e a ironia, o poético e o filosófico. Todos possuem altíssimo grau de importância assim como as notas musicais na série schoenberguiana. Na realidade “é [...] [n]a fenda entre um e outro” que aflora o prazer do texto. Depois de alguns apontamentos dolorosos ao cérebro, certo é que os humores de Schoenberg correm com fluidez pelo poema de Augusto de Campos.

* * *

Moses und Aron foi iniciada por Schoenberg em 1930. Dos três atos programados, apenas os dois primeiros tiveram terminados música e texto; do terceiro, só o texto foi concluído. Composta através do método serialista, baseava-se no texto do Antigo Testamento:

[...] Schoenberg apresenta o trágico conflito entre Moisés, mediador da palavra de Deus, e Aarão, intérprete de Moisés perante o povo: conflito, porque Moisés não consegue comunicar a sua visão e Aarão, que consegue comunicá-la, não a percebe; trágico, porque esta dissociação é fundamental e não pode ser ultrapassada pela boa vontade, uma vez que está enraizada na natureza do filósofo-místico, por um lado, e do estadista-educador, por outro. (GROUT; PALISCA, 2005, p. 735)

Leibowitz trata o tema da ópera como o conflito entre o pensamento (Moisés) e a ação (Aarão), “conflito ao qual Schoenberg não pôde se subtrair” (LEIBOWITZ, 1981, p. 120). O biógrafo menciona um fato importante: “Não é supérfluo examinar o conteúdo dramático da obra. Baseada principalmente em episódios bíblicos, parece lógico considerar que o assunto da ópera tenha surgido para o compositor em decorrência das perseguições de que seus correligionários começavam, já nesta época, a ser vítimas novamente” (LEIBOWITZ, 1981, p. 119-120). A saber, o compositor era de família judia, e em 1933, forçado pelo nazismo, deixa a Alemanha em direção aos Estados Unidos, onde se fixa até a morte.

Na quarta conferência de “O caminho para a nova música”, datada 14 de março de 1930, Webern aponta sua preocupação com o futuro dos praticantes da “música nova” na Alemanha e se refere também à perseguição antissemita que o próprio Schoenberg vinha sofrendo. O compositor austríaco expõe a forma como eram vistos e tratados naquele momento por Hitler e companhia. Era apenas o início da perseguição àquela expressão artística. Abaixo reproduzimos o longo trecho para não perder a força do testemunho do próprio Webern:

[...] “Bolchevismo cultural”, é o nome que se dá atualmente a tudo que está em redor de Schoenberg, Berg e de mim mesmo (e de Krenek também). E quando se pensa em tudo que será destruído, eliminado por esse ódio da cultura!

Mas deixemos de lado a política! Que concepção de arte podem ter Hitler, Göring, Goebbels? Se me empenhei em esclarecer as coisas que *devem* acontecer - independentemente de quem seja o sujeito da ação -, foi num sentido totalmente contrário. É muito difícil manter distância da política, pois está em jogo a nossa própria vida! Mas é ainda mais urgente a missão de salvar o que pode ser salvo. Que escalada, que evolução! Há alguns anos podíamos ver mudanças na produção artística - pois a arte tem suas próprias leis e nada tem a ver com a política -, mas acreditávamos que, de alguma forma, essas coisas eram normais. Hoje, não estamos mais longe do momento em que poderemos ser presos pelo fato de sermos *artistas sérios*. Ou melhor: isso já aconteceu! Não sei o que Hitler entende por “Música Nova”, mas sei que para essas pessoas aquilo que designamos por esse termo é um crime. Não está mais distante o momento em que seremos encarcerados por escrever tais coisas. No mínimo, estamos economicamente arrasados, marginalizados! (WEBERN, 1984, p. 49-50)

Webern parecia antever a sua própria “sorte”, pois morreria pelas mãos de um soldado americano por engano. O destino do tiro era seu genro Benno, mas um charuto e uma mão no bolso custariam uma vida dedicada à música serial, como relata Augusto de Campos, na “coisa” “João Gilberto / Anton Webern”, de *Balanço da bossa e outras bossas* (2005). Na nota da tradução francesa sobre o texto do músico austríaco citado, mantida na edição portuguesa, o momento histórico que envolvia a declaração é esclarecido. No dia 30 de janeiro de 1930 Hitler se tornaria chanceler da Alemanha e Schoenberg, em 17 de maio, viajaria para a França para escapar da perseguição antissemita, já que a ordem do Ministério da Educação ao presidente da Academia de Artes da Prússia, onde lecionava desde 1926, era “purgar a academia de toda influência judaica” (WEBERN, 1984, p. 57). Iniciava-se então o exílio de Schoenberg, que culminaria com sua ida para os Estados Unidos.

Alex Ross descreve que o criador do dodecafonismo chegara a se converter ao luteranismo em 1898, talvez por uma possível necessidade de se “distanciar do estereótipo do judeu de gueto”, mas com o avanço do antissemitismo no cerne da vida austro-germânica “seu senso de identidade passou por uma mudança radical. Em 1933, quando se exilou, Schoenberg havia retornado a sua fé, à qual se dedicaria de modo intenso, embora excêntrico, por toda a vida” (ROSS, 2009, p. 75). Sua visualização dos propósitos atrozés de Hitler já era clara em 1934 quando, segundo Ross, comentou que o plano do ditador era “nada mais nada menos que o extermínio de todos os judeus” (SCHOENBERG apud ROSS, 2009, p. 75).

Ao resgatar o questionamento do compositor e colocá-lo em verso, Augusto de Campos se presta mais uma vez àquele testemunho terceiro em “dodeschoenberg”. Jeanne Marie Gagnebin lendo Benjamin no artigo já citado, “Memória, História e Testemunho”, em que amplia a questão do testemunho para a forma como utilizamos aqui, traz à luz o termo “narrador sucateiro”, aquele que

[...] não tem por alvo recolher grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não saiba o que fazer. (GAGNEBIN, 2004, p. 90)

E segue: “o narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda” (GAGNEBIN, 2004, p. 90). Sua visão e a de Seligmann-Silva confirmam o que chamamos de histori(c)a(ta)dor, que “deve visar a construção de uma *montagem*: vale dizer, de uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 70). Campos, ao intraduzir o *ato de fala* em verso, dá àquilo “que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (GAGNEBIN, 2004, p. 91) importância (po)(est)ética. O poeta remonta a história de um dos músicos mais combatidos da história da música através da montagem: a) dos fatos biográficos e do legado; b) *em página* através da quadrícula – reatualizada na fase pós-concretismo, e do arranjo dodecafônico; e c) *linguística*, pela sutil circularidade sugerida pelo “OU” e a fragmentação do verso, permitindo de diversas leituras. Os grifos das duas últimas alíneas são as formas de montagem apontadas por Aguilar (2005, p. 272).

A fala de 1915, quinze anos antes do início de *Moses und Aron*, ópera de monumental importância na música de concerto do século XX, parece-nos típica de um testemunho pontual, antecessor de Auschwitz, ainda complacente com os ideais bélicos austro-germânicos, marcada pelo que depois se convencionou expressionismo, pelos passos iniciais a caminho do dodecafonismo. Lá aparece claramente uma personalidade forte, mesmo sendo às vezes receosa, mas tomada pela Dor-Homem, “a dor que é o vir-a-ser, o existir” (FOGEL, 2005, p. 129). Porém não é a anedota bélica a que Augusto de Campos se refere e intraduz em “dodeschoenberg”, mas sim a outra, proferida na abertura de uma palestra realizada

por pelo compositor no final de sua vida. É desta exposição que o poeta retira sua matéria-prima para lapidar na página. Arthur Nestrovski, no artigo “Quem tem medo de Schoenberg?” – publicado no jornal Estado de São Paulo, em maio 1992, e depois reeditado na seleta *Ironias da Modernidade: ensaios sobre música e literatura* (1996) – aponta o evento:

Em 1951, poucos meses antes de sua morte, Arnold Schoenberg pronunciou uma palestra sobre sua própria música, em Los Angeles. Nos anúncios para a palestra, ele era descrito como um “teórico e compositor polêmico, cuja obra é conhecida por sua influência sobre a música moderna”. Schoenberg iniciou sua fala esclarecendo que, até então, ele sempre pensara “que escrevia música por outros motivos” e acrescentou: “*I wonder sometimes who I am*” (às vezes me pergunto quem sou). (NESTROVSKI, 1996, p. 167)

Salvo o engano de Nestrovski, pois no *site* oficial de Schoenberg a palestra data de 29 de novembro de 1949, o autor, quarenta décadas depois desta fala, discute o legado de Schoenberg, ao mesmo tempo, tentando encontrar respostas para a pergunta que dá título ao texto, e, por conseguinte, à indagação do compositor realizada na palestra supracitada, cujo título era “*My evolution*” (“Minha evolução”). Nestrovski aponta que o compositor carregara ao longo da carreira “o peso da ironia como um castigo” (1992, p. 170), chegando à conclusão de que a empreitada schoenberguiana na “construção” de um processo composicional para além da tonalidade estaria ainda fincado em um formalismo de expressividade exagerada. Esta ironia como peso se deve ao fato de que Schoenberg realmente queria ser visto, como já foi dito, em uma linha de evolução da música tradicional, principalmente a de “linhagem” austro-germânica, porém a recepção de suas obras fez com que sempre fosse reconduzido pela maioria de seus contemporâneos à condição de revolucionário da música moderna.

Ainda na abertura da palestra de 1949, logo após ser anunciado conforme relata Nestrovski, Schoenberg conta uma anedota sobre o imperador Francis Joseph I (1830-1916), muito similar à condição na qual se encontrava naquele momento, e fecha o pronunciamento introdutório com a seguinte frase: “May I hope, in another 50 years they will also know who I am” (Posso esperar, dentro de outros 50 anos que eles também conhecerão quem eu sou) (SCHOENBERG, 1949; tradução nossa). Assim, entre risos e gargalhadas dos presentes, como anota a rubrica da transcrição

da palestra em seu *site* oficial, demonstra ao final da vida o mesmo descontentamento que durante toda ela o incomodou e o perseguiu, a incompreensão de sua música, ou melhor, o entendimento equivocado por parte dos envolvidos com a música de concerto naquele momento. Ao falar de seu processo composicional, mais precisamente do período designado como atonalismo, Schoenberg afirma que:

Most critics of this new style failed to investigate up to which degree the ancient "eternal" laws of musical aesthetic were observed, spurned, or merely adjusted to changed circumstances. Such superficiality brought about these accusations of anarchy and revolution, while it was distinctly evolution, no more exorbitant than that which always has occurred in the history of music.

A maioria dos críticos desse novo estilo falham ao investigar até que ponto as antigas leis "eternas" da estética musical foram observadas, desprezadas, ou simplesmente ajustadas às circunstâncias atuais. Essa superficialidade trouxe acusações de anarquia e revolução, enquanto eram nitidamente evolução, não mais exorbitantes do que o que sempre ocorreu na história da música. (SCHOENBERG, 1949; tradução nossa)

É preciso retomar Leibowitz para reforçar: “acima de tudo, o verdadeiro caráter da personalidade artística de Schoeneberg não foi reconhecida” (1981, p. 156). O salto dado em direção ao desconhecido, como afirmara Alex Ross, foi apreendido por Augusto de Campos em poema. A fala de 1949, não soa diferente de 1915. Lá, no início da carreira, assume a responsabilidade de sê-lo, no final da vida, a dúvida “de quem se é” continua irônica, pois, sabendo muito bem agora, projeta sua afirmação enquanto compositor para o futuro. O verso de “dodeschoenberg” tomado da palestra de Los Angeles e remontado em quadrícula-estela mostra que o poeta concreto realmente procura através do arranjo na folha rever diversos aspectos do legado e da biografia de Schoenberg. A intradução realizada por Campos, além da força poética, dá-se à transmissão simbólica dos fatos, faz-se convergir nela o ideal de luta (1ª Guerra) e a fuga (“prefácio” da 2ª Guerra), a questão da origem judaica, a autoafirmação enquanto músico e a instável vida pessoal, a obra e a recepção do público, tudo gerado pela própria dúvida que paira sobre o próprio verso. O poeta se faz e dá ao leitor a oportunidade de ser também testemunha da existência, quando o põe de frente a tantas possíveis informações a serem exploradas dentro daquela obra, desde a superfície até a mais profunda reentrância nas suas fendas/feridas.

O conflito entre o pensamento e ação presente na ópera *Moses und Aron* foi também uma constante no indivíduo Schoenberg: “às vezes me pergunto quem sou” traduz, portanto, não só a fala momentânea, mas a Dor-Homem do percurso do músico no mundo; não só a forte personalidade, mas, reiterando, esse conflito do pensar “me pergunto” com o agir “como ninguém quis, eu assumi o trabalho que me cabia”. O segundo ato de *Moses und Aron* termina com um grito de Moisés, personagem que alguns aproximam à pessoa de Schoenberg: “Ó Palavra, tu Palavra, que me falta”. Leibowitz propõe: “Afinal, o desespero de Moisés não é também o do próprio Schoenberg? E estas palavras que faltam ao protagonista não são as que faltaram ao compositor para terminar sua obra?” (LEIBOWITZ, 1981, p. 121).

Não ousaremos responder a tais questões. Fato é que o poeta, cumprindo o papel análogo do histori(c)a(ta) **dor**, aproveitou-se da anedota, ou melhor, do fato histórico – já disse Paul Veyne: “É impossível decidir que determinado fato é histórico e que outro é uma anedota digna de esquecimento, porque todo o fato entra numa série e só tem importância relativa dentro da sua série” (VEYNE, 1976, p. 52) – para captar as palavras, recriá-las e nos jogar contra a obra, sermos testemunhas, num exercício doloroso que pode nos levar às vezes a nos perguntarmos quem somos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não podemos voltar atrás. Quando se trata de falar na intersecção entre música e literatura: “A estrada é muito comprida”. Estudar esse encontro dentro da poética de Augusto de Campos foi de suma importância para entendermos qual recusa o autor defende e como a invenção é tratada no bojo de seu projeto artístico, estabelecido no cenário da poesia brasileira desde a década de 1950.

Este projeto, como vimos, parte não só de uma preocupação estética, mas também ética. Quando o poeta sai em defesa da música de concerto do século XX é necessário distinguir qual é o cerne da questão. Entrar em *Música de invenção* foi percorrer o universo musical de Augusto de Campos e mapear aquilo que, a princípio, se delineia como um caminho sem saída. Possibilitou demarcar o lugar dos artigos dentro da suas possibilidades de circulação, revistas especializadas e suplementos em jornais com linhas editoriais propícias à veiculação de um debate mais intenso acerca das questões ligadas à arte de seu tempo, além de localizar possíveis perfis dos seus leitores. Estes, pelas condições de publicação dos artigos, estariam muito mais próximos de especialistas, intelectuais e curiosos sobre os temas abarcados nos textos de Augusto de Campos em torno do novo.

Tal fato nos proporcionou um detalhe: sua defesa e discurso altivo contra o olvido dos *inventors* foram e ainda são pouco ouvidos. Seja pelo limitado acesso aos artigos, já que para tê-los e lê-los era necessário saber *a priori* onde encontrá-los, seja pela já constatada falta de tradição desse tipo de repertório musical no país, dado o lato eco que o grito – não o do expressionista Edvard Munch (1863-1944), mas outro – “não toquem no meu Mozart!” parece ainda fazer soar nos sentidos do público geral da música de concerto. Público notoriamente escasso, se comparado, por exemplo, à massa interessada, no Brasil, pela música popular – em sentido lato.

A compilação dos ensaios em *Música de invenção*, se não serviu para angariar mais público, já que o livro desde o título mostra sua verve, deu forma a um requintado paideuma sonoro, mesmo estando ali construído sob a proposta do mosaico, o que por si só o deixou mais interessante. Augusto de Campos incrustou naquelas

páginas nomes para muitos desconhecidos como Scelsi, Nancarrow e Ustvolskaia, além dos já *desconsagrados* pela crítica: Schoenberg, Webern, Boulez, Varèse, Satie, entre outros. Ali, no formato do livro, ganham sobrevida no suporte que até hoje é discutido pela sua resistência perante as novas tecnologias de difusão e armazenamento das informações. O poeta deixa o testemunho da sua escuta mais acessível para as próximas gerações inclusive no gesto de dar uma lombada aos seus ditos. Fotos, fatos, poemas, mesósticos, dicas e recusas fazem a liga entre um e outro artigo e colaboram ainda mais para vermos esse mosaico da invenção querer ser também lido como uma tentativa de manutenção do esquecido. Releitura do passado, presente e futuro.

As curvas enganam o olhar. *Trompe-l'œil*. A partir de então se voltar para os poemas foi uma questão de apontar a rigidez do projeto de Augusto de Campos em torno da defesa da invenção. Poemas como marcas, solavancos, inflexões lancinantes do tempo e da memória. Assim como nos artigos, procuramos escavá-los, aproximar a figura do poeta daquela restabelecida pela Literatura de testemunho. Terceira, esta foi a posição assumida pelo poeta paulista. *Testis*, pois fez da escrita enfrentamento “jurídico” com o real: “quem quiser que aceite esse escândalo-recorde de desinformação. Este livro o denuncia e o renega” (CAMPOS, 1998, p. 10). Ficou, escutou e escreveu sobre aquilo a que não era dado ouvido.

É claro que todo nosso trabalho agiu se apropriando por analogia dos termos ligados ao testemunho, à memória e à história, sabendo que o contexto do Holocausto, ditaduras e de outras barbáries apenas tangenciam o contexto de produção dos poemas. Estendemos a analogia à figura do crítico-historiador, dada a postura ética e estética do escritor paulista, fazendo um diálogo incessante entre poesia e pensamento. Por isso pesa o *não*, o *des*, o *ex*: não são negativas reacionárias, são prefixos contra uma construção histórica e uma ação artística que não deixa frestas, que recusa a atualização da linguagem.

Os poemas analisados à maneira de palimpsestos, verdadeiramente enciclopédicos, servem como um brevíssima mostra do refinamento do poeta. Tais traços não se limitam às obras que se referem aos músicos inventores. Há intraduzões, citações e homenagens a várias outras personalidades de diversos segmentos artísticos na

obra do poeta e o que aqui foi dito para os compositores é passível de leitura para essas outras figuras rememoradas na poesia do paulista. Só em *Não*, “om (e.e. wittgenstein)” (1996), “wolner” (2002), “charoux” (1996), “maurício” (1996), “pérolas para cummings” (1994) e tantos outros – para não tecer uma lista enorme espalhada pelas três antologias – podem ser lidos como uma tentativa de Augusto de Campos de marcar pela poesia a obra de artistas que compartilham da invenção em suas atividades. As análises de “omesmosom”, “Pentahexagrama para John Cage” e “dodeschoenberg” também tiveram o intuito de rever algumas análises de críticos importantes e alargar, através do arcabouço teórico proposto, a porta de entrada para os leitores que têm apreço pela rede de informações que envolvem cada poema, no nosso caso, aqueles que se dedicavam aos inventores do campo da música.

Não podemos ir mais adiante. Esta frase de “Sem saída” (2000) só é pertinente em relação ao ponto final aqui dado. Ainda é preciso perquirir mais e mais a relação imensa de Augusto de Campos com a música. São poucos os estudos sobre *Balanço da bossa e outras bossas*, sobre as traduções dos trovadores e mesmo sobre o próprio *Música de invenção*. Muitos também são os poemas ligados aos compositores aqui investigados que ainda não foram analisados pela crítica, assim como fizemos com “dodeschoenberg”, por exemplo, datada da primeira década deste século. A *klangfabermelodie* e a influência de Webern no *Poetamenos* são assuntos que carecem de uma investigação mais profunda, apesar dos poemas da série já possuírem estudos significativos, como o de José Américo Miranda, “‘dias dias’, um poema de Augusto de Campos”, publicado em 1996 na revista *Contexto*. Ampliar o estudo do paideuma sonoro e assim o sentido da recusa e da invenção. Entender melhor qual é a força do ato de fala de um cânone da poesia brasileira sobre a música de seu tempo. E por que não rememorar o que aqui já foi dito por novos ângulos? Não deixar que se fechem as feridas abertas por Augusto de Campos: “Fer / ida / sem / ferida / tudo / começa / de novo / a cor / cora / a flor / flora / o ir / vai / o rir / rói / o amor / mói / o céu / cai / a dor / dói” (“Ferida”, 2001; 2003). Perseguir o acidente. Explorar ao máximo o mesmo som.

7 REFERÊNCIAS

7ª bienal de arte contemporânea 2009. O movimento orgânico. Henri Michaux. In: <<http://www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/en/henri-michaux>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

ABBAGNANO, Nicola. Epoché. **Dicionário de Filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução de novos textos de Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 339.

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

ANTUNES, Arnaldo. Orelha. In: CAMPOS, Augusto de. **Não poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ANTUNES, Jorge. Modos de execução para o aparelho fonador e suas partes, presentes nas linguagens faladas: repertório fonético. **Sons novos para a voz**. Brasília: Sistrum, 2007, p. 139-197.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. **Grupo Noigandres**: arte concreta paulista. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, v. 1, p. 222-232.

BYRON, George Gordon; KEATS, John. **Byron e Keats**: entreversos. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora Campinas, 2009.

CAESAR, Rodolfo. As grandes orelhas da escuta. In: FERRAZ, Silvio (org.). **Notas. Atos. Gestos.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 31-51.

CAGE, John. **De segunda a um ano.** Tradução de Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. O futuro da música. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas:** anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 330-347.

CAGE, John; RETALLACK, Joan. **Musicage:** Cage muses on word, art, music. Hanover: Wesleyan University Press, 1996. Disponível em <[http://books.google.com.br/books?id=9lphVelzAIYC&printsec=frontcover&dq=music age&hl=pt-BR&ei=y1ctTICZCIH7lwfC4uSUBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.br/books?id=9lphVelzAIYC&printsec=frontcover&dq=music+age&hl=pt-BR&ei=y1ctTICZCIH7lwfC4uSUBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CCgQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false)>. Acesso em: 01 jun. 2010.

CAGE, John; SUMSION, Calvim. **Not wanting to say anything about Marcel.** 1969. 8 plexiglás em silkscreen, color., 14"x20". MoMA. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artwork/424879500/164201/john-cage-not-wanting-to-say-anything-about-marcel.html>>. Acesso em: 15 jun. 2010.

_____. **Not wanting to say anything about Marcel II.** 1969. 8 plexiglás em silkscreen, color., 14"x20". MoMA. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artwork/168541/112558/john-cage-not-wanting-to-say-anything-about-marcel-ii.html>>. Acesso em 15 jun. 2010.

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.

_____. **Poemas estalactites**: traduções de August Stramm. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

_____. Um lance de “Dês” do *Grande sertão*. In: COUTINHO, Eduardo (org.). **Guimarães Rosa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 321-349. (Coleção Fortuna Crítica, 6) [In: CAMPOS, Augusto de. **Poesia, antipoesia, antropofagia**. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.]

_____. **Verso, reverso, controverso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

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

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, Julio. **Reduchamp**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2009.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

CARRIÈRE, Jean-Claude; ECO, Umberto. **Não contem com o fim do livro**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

COELHO, Lauro Machado. A música erudita no Brasil. In: Revista Digestivo Cultural. c2002. Disponível em:

< <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=7>>. Acesso em: 04 jun. 2010.

CRAFT, Robert. **Stravinsky**: crônica de uma amizade. DIFEL: Rio de Janeiro. 2002.

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.

Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Disponível em: < <http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: mai. 2010.

DICKINSON, Emily. **Não sou de ninguém**: poemas. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-71.

FLUSSER, Vilém. **A escrita**: há futuro para a escrita? Tradução de Murilo Jaderlino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.

FOGEL, Gilvan. Filosofia e Literatura. **Revista Sofia**. Vitória: EDUFES, 2005, v. X, nº 13, p. 121-138.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, História e Testemunho. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). **Memória e (Res)Sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2004, p. 85-93.

GAÚNA, Regina. **Rogério Duprat**: sonoridades múltiplas. São Paulo: UNESP, 2002.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. 3. ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

GUBERNIKOFF, Carole. A presença do presente. In: FERRAZ, Silvio (org.). **Notas. Atos. Gestos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 9-18.

_____. 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.

HUYSSSEN, Andreas. Monumentos e memória do holocausto numa idade da mídia. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Tradução: Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 67-88.

JACKSON, Kenneth David. Augusto de Campos e o trompe-L'œil da poesia concreta. In: GUIMARÃES, Julio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (orgs.) **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 11-33.

KATER, Carlos. **Música Viva e H.J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora; Atravez, 2001.

LACERDA, Daniel. Multum nom multa: essências e medulas. In: **Revista Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do estado de Minas Gerais, p. 3-11, mar. 2006.

LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LIMA, Luiz Costa. Duas aproximações ao não como sim. In: GUIMARÃES, Julio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (orgs.) **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 117-129.

MACHADO, Cassiano Elek. A renovação cultural. In: Folha de São Paulo 80 anos: Tudo sobre a folha. c2001. Disponível em

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/80anos/renovacao_cultural.shtml>. Acesso em: 10 mai. 2010.

MACHADO, Lino. Entrevista com Augusto de Campos. In. **Contexto**: revista do departamento de línguas e letras. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo. nº 4, 1996, p. 211-215.

MED, BOHUMIL. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MENEZES, Flo. Arnold Schoenberg, a superfície em música e a verdade insuportável. **Música maximalista**: ensaio sobre música radical e especulativa. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

Mercado Musical Brasileiro 2009. Associação Brasileira de Produtores de Disco. Disponível em: <<http://www.abpd.org.br/>>. Acesso em: 04 jun. 2010.

MICHAUX, Henri. O tempo mais propício para nascer. Tradução de Daniela Osvald Ramos. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/traducoes/henri_michaux.htm>. Acesso em: 10 jun. 2010.

_____. **Sem título**. 1960. 1 tinta sobre papel. Preto e branco, 74,5x108,7cm. MoMA. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=33256>. Acesso em: 20 jun. 2010.

MINK, Janis. **Duchamp**. Tradução de Zita Moraes. Köln: Taschen, 2006.

MIRANDA, José Américo. “Dias dias dias”, um poema de Augusto de Campos. In: **Contexto**: revista do departamento de línguas e letras. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo. nº 4, 1996, p. 37-45.

MOTA, Vinícius. “Leitor tem renda e escolaridade altas”. In: Folha de São Paulo 80 anos: Tudo sobre a folha. c2001. Disponível em

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/80anos/quem_e_o_leitor.shtml>. Acesso em: 10. maio 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005 .

NASCIMENTO, Guilherme. **Música menor avant-garde e manifestações menores na música contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. Balanço da bossa: Augusto de Campos e a Crítica da Música Popular. In: GUIMARÃES, Julio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (orgs.) **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 244-256.

NESTROVSKI, Arthur. Quem tem medo de Schoenberg? **Ironias da modernidade**: ensaios sobre Literatura e Música. São Paulo: Ática, 1996, p. 167-170.

PAGANO, Caio. Schoenberg: um depoimento pessoal. In: LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 159-166.

PIGNATARI, Décio. Vanguarda em explosão sonora. **Informação. Linguagem. Comunicação**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

PIZZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

POLLOCK, Jackson. **N. 32**. 1950. [S.l.] Disponível em: <<http://www.jackson-pollock.big-sale-direct.com/>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

RAUSCHENBERG, Robert. **Shades**. 1964. 6 litogravuras em plexiglás, preto e branco, 35,5x35,5cm. MoMA. Disponível em:

<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=14718>. Acesso em: 21 jun. 2010.

ROSS, Alex. **O resto é ruído**: escutando o século XX. Tradução de Claudio Carina, Ivan Weisz Kuck; revisão técnica de Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SADIE, Stanley (org.). **Dicionário Grove de Música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALGUEIRO, Wilberth C. F. **Forças & Formas**: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90). Vitória: EDUFES, Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2002.

SCHLUMBERGER, Jean-Philippe. **I Ching**: princípios, práticas e interpretação. Tradução de Maria Estela Gonçalves. 10. ed. São Paulo: Pensamento, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. **Der Rote Blick**. 1910. 1 óleo em papel cartão, color., 32,2x24,6cm. Arnold Schonberg Center. Disponível em: <http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_joomgallery&func=detail&id=68&Itemid=339&lang=en#joomimg>. Acesso em: 21 um. 2010.

_____. My evolution (1949). Disponível em: <http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=965%3Avr01&Itemid=716&lang=de>. Acesso em 18 jan 2011.

_____. Who I am? (1949) Disponível em: <http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=966%3Avr01&Itemid=716&lang=de>. Acesso em 18 jan 2011.

SCHWARZ, Roberto. Marco Histórico. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 57-66.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

_____. Catástrofe, História e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 387-413.

_____. O testemunho: entre a ficção e o “real”. In: _____ (org.). **História, memória, literatura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 371-385.

_____. Reflexões sobre a memória, a História e o esquecimento. In: _____ (org.). **História, memória, literatura**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003, p. 59-88.

SIQUEIRA, André; PALOMBINI, Carlos. Giacinto Scelsi. Anais do décimo quinto encontro da APPON, 2005. Disponível em:

<www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao14/andresiqueira_carlospalombini.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2010.

SYLVESTER, David. Pollock – II. **Sobre arte moderna**. Tradução de Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 537-551.

TALLMAN, Susan. **The Contemporary Print**: from Pre-Pop to Postmodern. New York: Thames and Hudson, 1996.

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

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

VASCONCELOS, Ana Lúcia. Augusto de Campos: “a poesia que faço é a do artesão”. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=1320>>. Acesso em: 26 de ago. 2007.

VEYNE, Paul. Tudo é Histórico, portanto a história não existe. In: **Teoria da História**. Organização e tradução: Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 45-55. [1971].

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o som**: aspectos da organização da música no século XX. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

WEBERN, Anton. **Caminho para a nova música**. Tradução de Carlos Kater. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2871/>>. Acesso em: 20 jun. 2010.

<<http://www.ibge.gov.br>>. Acesso em: 04 jun. 2010.

<<http://www.scelsi.it/>>. Acesso em: 10 jun. 2010.

<<http://www.schoenberg.at>>. Acesso em 15 jun. 2010.

<<http://www.uol.com.br/augustodecampos>>. Acesso em: 01 mai. 2010.