

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Balanço da voz e outras vozes: Augusto de Campos entre cantores e canções¹

Balance of voice and other voices: Augusto de
Campos among singers and songs

Eduardo Sterzi
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e91021>

Resumo

O interesse pela música é constante ao longo da obra poética e ensaística de Augusto de Campos. Veremos, aqui, como a reflexão do poeta sobre a forma da canção e especialmente sobre a presença nela da voz foi decisiva para a reconfiguração “verbivocovisual” do poema proposta pelos concretistas e para uma compreensão mais complexa das concepções de tempo e história subjacentes à teoria da poesia concreta.

Palavras-chave: Augusto de Campos; poesia; crítica musical; canção; Lupicínio Rodrigues; Elis Regina.

Abstract

The interest in music is constant throughout the poetic and essayistic work of Augusto de Campos. We will see, here, how the poet’s reflection on the form of the song and especially on the presence of the voice in it was decisive for the “verbivocovisual” reconfiguration of the poem proposed by the concretist poets and for a more complex understanding of the conceptions of time and history underlying the theory of concrete poetry.

Keywords: Augusto de Campos; poetry; music criticism; song; Lupicínio Rodrigues; Elis Regina.

“Ai balanços do meu Canto!”
Augusto de Campos,
“Fábula”, in *O rei menos o reino*.

“Augusto, bem mais jovem [do que Décio Pignatari e Haroldo de Campos], encantado, como seu pai, pela música, ouve boleros e sambas-canção e refunde o amor fidalgo dos medievais, percebendo a nova era das canções.” Assim aparece Augusto de Campos no retrato do poeta quando jovem que Lúcio Agra esboça em contraste com os perfis dos seus companheiros do grupo Noigandres, núcleo fundador da poesia concreta brasileira.² É a música que assoma aí como seu traço distintivo dentro da unidade pretendida pelo grupo no seu momento de afirmação e, mais do que a música, no relato de Agra, especificamente a forma da canção, apreciada e pensada pelo poeta, desde a juventude, num arco histórico muito abrangente que vai da Idade Média (Augusto acabaria traduzindo todas as dezoito canções atribuídas a Arnaut Daniel) até a atualidade.

A canção já aparecera com destaque semelhante, por meio de uma menção a um compositor específico, na lembrança do primeiro encontro com Augusto de Campos que Caetano Veloso registrou no seu livro de memórias, *Verdade tropical*:

“Quando Augusto de Campos entrou em contato comigo [...], ele me deu de presente alguns números da revista *Invenção*, publicação dirigida por ele, Haroldo e Décio [...], mencionou as afinidades que via entre o que eles faziam e o que nós [os

1 O texto deste artigo foi apresentado pelo autor, palestrante-convidado do Simpósio “Aporias e fluxos do tempo e da tradução”, no âmbito do XIV Congresso Alemão de Lusitanistas e anteriormente publicado no periódico português *Colóquio/Letras*, 209 (jan. 2022), pp. 58-68. A decisão pela republicação deve-se à importância do artigo na fortuna crítica da obra do poeta Augusto de Campos, aqui homenageado. Agradecemos à Colóquio/Letras a gentileza da cessão.

2 Lúcio Agra, Décio Pignatari, São Paulo: EDUC, 2017, p. 29.

tropicalistas] estávamos fazendo, e sobretudo falou de Lupicínio Rodrigues. Lupicínio foi um grande compositor, um negro do extremo Sul do Brasil — isto é, de uma área onde se pensa que a população é toda branca —, que ficara famoso por seus sambas-canções sobre mulheres infiéis e ciúmes monstruosos [...], e cujas melodias tinham um caráter algo errático que lhes dava eficácia dramática e originalidade. Antes do artigo em que Augusto se referia a mim, ele escrevera um outro comparando favoravelmente a *Jovem Guarda* ao *Fino da Bossa* e, antes deste, um outro ainda sobre a poesia extremada de Lupicínio, seu realismo às vezes demasiadamente cru, o inusitado de suas composições melódicas e, principalmente, o extraordinário efeito que tudo isso alcançava quando apresentado pela voz surpreendentemente delicada do autor. Se acaso, no decorrer dessa nossa primeira conversa, algum silêncio parecia querer durar um pouco demais, Augusto recomeçava a falar em Lupicínio. Eu compartilhava do entusiasmo dele por esse compositor de quem eu sabia de cor um bom número de canções. Mas, como eu tinha admirações ainda mais intensas por alguns outros nomes da velha-guarda e sabia um vastíssimo repertório de um Olimpo de autores em cujo trono central sentava-se Dorival Caymmi, essa insistência em Lupicínio me soou um pouco como uma monomania. Ao voltar para casa, comentei com Guilherme [Araújo, empresário do grupo baiano à época], rindo: “Ele é mesmo louco por Lupicínio Rodrigues”.³

Não foi por acaso que Augusto de Campos publicou seu primeiro livro sobre música, *Balanço da bossa*, com foco na música popular (cuja forma quase exclusiva é, como se sabe, a canção), em 1968, isto é, numa data central para a afirmação crítica das formas não canônicas da arte e da cultura.⁴ O livro — que, além dos textos de Augusto, inclui reflexões do musicólogo Brasil Rocha Brito e dos compositores Júlio Medaglia e Gilberto Mendes — nasce de um momento muito singular da música popular brasileira, aquele constituído pela sequência dos movimentos da Bossa Nova e da Tropicália,

3 Caetano Veloso, *Verdade tropical*, São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 213-214. *Jovem Guarda* e *O Fino da Bossa* foram dois dos principais programas dedicados à música na televisão brasileira dos anos 60. *Jovem Guarda* foi também o nome do movimento por meio do qual uma versão local do rock se consolidou não só como música, mas também como revolução comportamental, abrangendo desde a moda até a linguagem, com a proliferação de gírias características.

4 Augusto de Campos, *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*, São Paulo: Perspectiva, 1968. Cf. Santuza Cambraia Naves, “Balanço da bossa: Augusto de Campos e a crítica de música popular”, in Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães (org.), *Sobre Augusto de Campos*, Rio de Janeiro: 7Letras e Edições Casa de Rui Barbosa, 2004, pp. 244-256.

cuja dialética histórico-formal, com sua combinação de continuidade (no impulso de invenção) e ruptura (nas soluções formais), calhava perfeitamente com a ideia concretista de “uma evolução crítica de formas”.⁵ Como diz o próprio Augusto de Campos: “[...] o que me mobilizou, especialmente no caso de João Gilberto e do Tropicalismo, foi a renovação musical que empreenderam e a tensão criativa que então vislumbrei entre o que faziam e as novas linguagens da música e da poesia”.⁶

Porém, como já vimos por intermédio do relato de Caetano Veloso, o interesse do poeta, no que dizia respeito à música, não se restringia àqueles dois movimentos de evidentes transformações, mas podia abarcar também um compositor como Lupicínio Rodrigues, representante, em contraste com João Gilberto e com o próprio Caetano, da “velha-guarda”. Caetano erra, porém, ao dizer que o artigo sobre Lupicínio é anterior aos artigos sobre ele mesmo (“Boa palavra sobre a música popular”) e sobre os dois programas televisivos dedicados à música (“Da Jovem Guarda a João Gilberto”): enquanto estes são de 1966, aquele é de setembro de 1967 — e só será integrado ao livro na sua segunda edição ampliada, em 1974, quando o volume ganha o título definitivo de *Balanço da bossa e outras bossas*.⁷ E, junto com o novo título, uma configuração muito diferente, com suas duas partes muito definidas (de um lado *Balanço da bossa*, de outro *E outras bossas*), o que deixa evidente que, no breve intervalo entre 1968 e 1974, não só o interesse musical do poeta (ou pelo menos sua disposição para escrever a respeito dos alvos desse interesse) se ampliou e diversificou, mas — o que tem consequências mais potentes não só para sua reflexão

5 Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, “plano-piloto para poesia concreta” (1958), in *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960* (1965), São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 156.

6 Augusto de Campos, “Entrevista de Augusto de Campos a J. Jota de Moraes. Sobre Música de invenção” (1999), in *Música de invenção 2*, São Paulo: Perspectiva, 2016, p. 136.

7 Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas*, 2ª ed. rev. e amp., São Paulo: Perspectiva, 1974.

musical, como para o restante de sua obra — a própria concepção de história da música e da relação entre a música, a poesia e as demais artes se alterou, num movimento em que, dez anos antes das considerações de Haroldo de Campos acerca do “poema pós-utópico” e sua pressuposição de uma “história plural” fundada na “agoridade” e numa “crítica do futuro”⁸, é possível reconhecer já um abandono do paradigma evolutivo delineado na teoria (e prática) da poesia concreta.

O artigo sobre o compositor gaúcho — “Lupicínio esquecido?” — aparecerá aqui acompanhado não apenas de outros artigos e entrevistas sobre os músicos abordados na primeira parte do livro, mas também de textos surpreendentes pela junção entre popular e erudito (do registro da intervenção neodadaísta em meio à apresentação de uma peça de Iánnis Xenákis no Teatro Municipal de São Paulo até um poema-ensaio que aborda em paralelo o cantor e violonista João Gilberto e o compositor dodecafônico Anton Webern), assim como de um conjunto heterogêneo que inclui uma seleção de traduções para o latim de marchinhas de carnaval (por Antonio Salles), um ensaio sobre o compositor norte-americano Charles Ives, uma tradução da “Art poétique” (“De la musique avant toute chose”...) de Verlaine acompanhada de um comentário de Augusto em forma de poema, um poema-ensaio sobre Torquato Neto por ocasião de seu suicídio, um soneto-colagem que cruza versos de poemas tradicionais e de canções e, por fim, o poema visual “viva vaia”, dedicado a Caetano Veloso (que tinha sido vaiado ao apresentar “É proibido proibir” no Festival Internacional da Canção de 1968).

Na passagem da primeira à segunda parte do livro, não só a visão da história da música (e da poesia) se torna mais complexa, mas também o tratamento analítico e crítico da voz — o instrumento definidor da

8 Haroldo de Campos, “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1984), in *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*, Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 243-269.

canção — se faz mais abrangente. Na primeira parte, decisivo parece ser delinear um esquema histórico-formal que vai da contenção antiexpressiva da bossa nova, interpretada como uma reação aos modos de canto até então predominantes, em direção à erupção hiperexpressiva da tropicália, que, na sua amplitude irônica e onívora, podia abarcar até os traços estilísticos da orientação precedente, da qual, dialeticamente, teria nascido. Augusto de Campos sublinha aí, de início, entre as “características revolucionárias” da bossa nova, “o seu estilo interpretativo, decididamente antioperístico”: “João Gilberto e depois dele tantos outros [...] adotaram um tipo de interpretação discreta e direta, quase-falada, que se opunha de todo em todo aos estertores sentimentais do bolero e aos campeonatos de agudos vocais — ao *bel canto* em suma, que desde muito impregnou a música popular ocidental”.⁹ Essa nova abordagem do canto teve, explica o poeta, razões não só estéticas, mas também técnicas, ligadas à “evolução dos meios eletroacústicos, tornando desnecessário o esforço físico da voz para a comunicação com o público”.¹⁰ Houve aí uma verdadeira “revolução dos padrões de conduta interpretativa”, que, de par com as inovações melódicas e harmônicas da bossa nova, foi “responsável pelo mal-entendido de que cantores superafinados como João Gilberto não tinham voz ou eram “desafinados””, tema, como se sabe, de uma importante canção do movimento, composta por Newton Mendonça e Tom Jobim, intitulada exatamente “Desafinado”.¹¹ No seu ensaio sobre a bossa nova incluído no volume, Brasil Rocha Brito apresenta uma visão semelhante, ao frisar a influência do *cool jazz*, “elaborado, contido, anticontrastante”: “Não procura pontos de máximos e mínimos emocionais. O canto usa a voz da maneira como normalmente fala. Não há sussurros

9 Augusto de Campos, “Da Jovem Guarda a João Gilberto” (1966), in *Balanço da bossa e outras bossas* cit., p. 53.

10 *Id.*, pp. 53-54.

11 *Id.*, p. 54.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

alternados com gritos. Nada de paroxismos”.¹² Assinala ainda, quanto ao canto na bossa nova, a “superação do dualismo, do contraste, do legado do Romantismo”: “O cantor não mais se opõe como solista à orquestra. Ambos se integram, se conciliam, sem apresentarem elementos de contraste”.¹³ A bossa nova, reivindicando o *cool* como valor, “coíbe o personalismo em favor de uma real integração do canto na obra musical”.¹⁴

Note-se que, com as devidas adaptações pela passagem de uma arte a outra e de um meio a outro, tais considerações poderiam servir também para caracterizar o ideal da poesia concreta no seu momento, digamos, clássico, isto é, *geométrico*¹⁵, rigorosamente coetâneo à eclosão da bossa nova: os poemas de Augusto mais facilmente reconhecíveis como poesia concreta, isto é, aqueles de mais evidente geometrização e de mais óbvia redução do subjetivismo e da expressão, foram escritos entre 1956 e 1959¹⁶; *Canção do amor demais*, o disco de Elizete Cardoso com canções de Tom Jobim e Vinicius de Moraes que traz João Gilberto no violão e é considerado o marco inicial da bossa nova, foi lançado em 1958, mesmo ano do primeiro disco solo do próprio violonista agora assumindo-se também como cantor (isto é, intérprete no sentido pleno da palavra). É significativo que o texto de Augusto termine com um elogio de João Gilberto por meio de uma referência ao poeta brasileiro de que os concretistas se sentiam mais próximos, João Cabral de Melo Neto, citando seu “*A palo seco*” (ele mesmo já uma reflexão poético-crítica sobre “o *cante* sem guitarra” do flamenco, que é também,

12 Brasil Rocha Brito, “Bossa nova” (1960), in Augusto de Campos, *Balanço da bossa e outras bossas* cit., p. 18.

13 *Id.*, p. 22.

14 *Id.*, p. 35.

15 Cf. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, “*plano piloto para poesia concreta*” (1958) cit., p. 157: “nesta fase, predomina a forma geométrica e a matemática da composição”.

16 Augusto de Campos, *Viva vaia. Poesia 1949-1979*, 3ª ed. rev. e aum., Cotia: Ateliê, 2001, pp. 94-107.

intransitivamente, “o *cante* sem; o *cante*; / o *cante* sem mais nada”).¹⁷

No mesmo artigo, Augusto elogia as atuações de dois cantores que, embora formados na escola da bossa nova, se destacaram justamente por fugir à contenção característica daquele estilo, Elis Regina e Jair Rodrigues. Sobre Elis, escreve: “Suas interpretações elétricas e eletrizantes, a alegria contagiosa que transmitia, não tanto com a sua voz (que nada tem de excepcional), mas com um compósito de voz e corpo, canto e coreografia articulados numa alegria juvenil e irresistível, explodiram como uma verdadeira bomba no samba, com um alto poder de comunicação”.¹⁸ Elis, na visão de Augusto, conduziu a bossa nova a algo como sua antítese: ela “extroverteu” o que era até então sinônimo de introversão, “desencravou-a, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a no palco-auditório de TV”.¹⁹ Com isso, porém, reclama o poeta, “o programa [*O fino da bossa*] foi-se tornando cada vez mais eclético”, deixando a exclusividade da bossa nova “para se converter numa antologia mais ou menos indiferente dos *hits* da música popular brasileira”: “[...] a própria Elis foi sendo levada a uma exageração do estilo interpretativo que criara. Seus gestos foram-se tornando cada vez mais hieráticos. Os rictos faciais foram introduzidos com frequência sempre mais acentuada. A gesticulação, de expressiva passou a ser francamente expressionista, incluindo, à maneira de certos cantores norte-americanos, movimentos de regência musical, indicativos de paradas ou entradas dos conjuntos acompanhantes, ou ainda sublinhando imitativamente passagens da letra da música, numa ênfase quase-declamatória”.²⁰ Em suma, passamos (ou, de uma perspectiva evolutiva, retrocedemos) da *quase-fala* à *quase-declamação*, assim como passamos, digamos, da técnica ao êxtase (sem levar

17 Augusto de Campos, “Da Jovem Guarda a João Gilberto” (1966) cit., p. 57. A analogia é retomada em “O passo à frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil” (1967), *Id.*, p. 142, assim como em “Lupicínio esquecido?” (1967), *Id.*, p. 224.

18 Augusto de Campos, “Da Jovem Guarda a João Gilberto” (1966) cit., 54.

19 *Id.*, p. 54.

20 *Id.*, p. 55.

em conta a possibilidade de que o êxtase seja também uma técnica, para recordar os termos de um título de Mircea Eliade sobre o xamanismo, que é da mesma época da formação da poesia concreta e da bossa nova e que foi revisto precisamente à época da eclosão da Tropicália e da publicação de *Balanço da bossa*²¹): “A alegria já contagia menos e por vezes não ultrapassa as paredes do autojúbilo. Ao interpretar *Zambi*, a cantora parece entrar em transe”.²²

A segunda parte de *Balanço da bossa e outras bossas* traz nas suas primeiras páginas o artigo “Lupicínio esquecido?”. Neste, como já vimos pelas memórias de Caetano, Augusto de Campos examina, entre outros aspectos, a voz do compositor-cantor gaúcho. Não, porém, sem antes buscar situar a obra de Lupicínio em termos justos, libertando-a do seu confinamento “à faixa do samba-canção boierizado e descaracterizado” — “quando”, frisa Augusto, “o seu caso não é realmente esse”.²³ “Suas músicas podem lidar com o banal, mas não são banais. Cantadas o mais das vezes por intérpretes inadequados ao seu estilo, deixaram de ter o seu melhor e, em certos casos, o seu único intérprete: o próprio Lupicínio”, avalia o poeta. A Lupicínio, em suma, coube um lugar singular e problemático na história da música brasileira moderna, aquele que extrai sua atualidade justamente do seu aparente ou real anacronismo: “A velha guarda não tem como incorporá-lo, a não ser na base do samba rasgado de *Se acaso você chegasse*, e as gerações mais novas, intelectuais e sofisticadas, não sabem como situar o aparente antiintelectualismo das composições de Lupicínio e parecem não se ter dado

21 Mircea Eliade, *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (1953), trad. Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

22 Augusto de Campos, “Da Jovem Guarda a João Gilberto” (1966) cit., p. 55. E aqui seria preciso examinar a relação entre o que Augusto de Campos chama de “transe” na interpretação de Elis Regina e a especificidade política da canção em questão, um hino de revolta contra a escravidão dos africanos no Brasil.

23 Augusto de Campos, “Lupicínio esquecido?” (1967), in *Balanço da bossa e outras bossas* cit., p. 221.

conta do que e de como ele canta”.²⁴ Augusto busca, então, paralelos na literatura: primeiro, num “outro Rodrigues, o Nelson”, que, embora “menos intelectual e mais possesso” do que Oswald de Andrade, seria comparável a este “em sua antiliteratura, em sua presentificação bruta da roupa suja do diálogo cotidiano” (“Lupicínio ataca de mãos nuas, com todos os clichês da nossa língua, e chega ao insólito pelo repellido, à informação nova pela redundância, deslocada do seu contexto”); depois, em ninguém menos do que o Shakespeare de *Othelo* (pelo papel do ciúme em ambos e pela capacidade de formalizar artisticamente “o sentimento da “cornitude””).²⁵ É nesse ponto que engata a reflexão sobre a voz. Augusto observa que “é mais ou menos impossível dissociar” letra, melodia e interpretação — isto é, a técnica vocal — numa obra como esta. E recorre a uma variante de um termo caro à teoria da poesia concreta para definir a potência da arte de Lupicínio: “O processo de envolvimento é total — dir-se-ia mesmo “verbivocomusical” — e não pode ser seccionado sem perdas. Quem já ouviu Lupicínio cantando suas músicas [...] sabe o quanto a sua voz e a sua maneira de cantar se ajustam às suas letras”.²⁶

Verbivocovisual, adjetivo usado com frequência pelos integrantes do grupo Noigandres para definir a multidimensionalidade da experiência da palavra a que aspiravam (e que ganha especial importância quando o relevo do aspecto visual, devido à exploração do aspecto gráfico-espacial do poema, ameaçava adquirir uma equívoca predominância no modo como sua poesia era percebida pelos leitores), é uma das tantas palavras criadas por James Joyce no seu *Finnegans Wake*. Salvo engano, foi utilizado pela primeira vez, nesse novo contexto, por Haroldo de Campos, ainda entre aspas e com hífen a separar cada elemento que a conforma, no texto “A obra de arte aberta”,

24 *Id.*, p. 221.

25 *Id.*, pp. 221-222. Mais adiante, o Drummond de “Amar depois de perder” também seria lembrado (*Id.*, p. 224).

26 *Id.*, p. 223.

que é de julho de 1955. E surge justamente em meio a uma comparação entre as contribuições de Mallarmé e de Joyce para a renovação da ideia de poesia: “Se ao [Mallarmé de *Un coup de dés*] corresponde uma noção visual do espaço gráfico, servida pela notação prismática da imaginação poética, em fluxos e refluxos que se deslocam como elementos de um móbile, utilizando o silêncio como Calder o ar, a Joyce se prende a materialização do “fluxo polidimensional e sem fim” — que é a “durée réelle”, o *riverrun* — *élan-vital* — o que o obriga a uma verdadeira atomização da linguagem, onde cada unidade “verbi-voco-visual” é ao mesmo tempo continente-conteúdo da obra inteira, “myriadminded” no instante”.²⁷ Já aí, nessa sua primeira reativação, o adjetivo *verbivocovisual* aparece associado a outro termo composto no qual se combinam elementos aparentemente antitéticos, *espaço-tempo* (que também surgirá, nos textos dos concretistas, como adjetivo, *espaçotemporal*, grafado *espácio-temporal* no “plano piloto para poesia concreta”): podemos mesmo dizer que, em alguma medida, *verbivocovisual* desempenha, no plano mediático-semiótico (concernente aos meios e às linguagens mobilizados), papel análogo ao desempenhado por *espaço-tempo* no plano físico-performativo (concernente ao modo de relação do poema com o mundo externo a ele) — e que ambos, cada um a seu modo e na sua proporção, têm a ver com a presença do corpo no poema (e do poema como corpo no mundo). As três ocorrências seguintes do adjetivo *verbivocovisual*, nos textos de afirmação da poesia concreta, são de novembro de 1956; duas se devem a Augusto de Campos e uma a Décio Pignatari e constituem, basicamente, retomadas da proposição de Haroldo. Um dos textos de Augusto, porém, contribui para uma melhor compreensão da ideia de poesia concreta para além do simples predomínio do aspecto visual ao frisar a importância do elemento fonético em interação

27 Haroldo de Campos, “A obra de arte aberta” (1955), in *Teoria da poesia concreta* cit., p. 37. Haroldo retoma os termos desta definição num texto publicado dois anos depois, “Aspectos da poesia concreta” (1957), *Id.*, p. 105.

com o gráfico e ao flagrar a instituição de “uma dialética simultânea de olho e fôlego, que, aliada à síntese ideogrâmica do significado, cria uma nova totalidade sensível “verbivocovisual””.²⁸ O que a formulação de Augusto nos permite apreender é o tipo de relação existente entre os três elementos que constituem o adjetivo aqui em questão: o verbal (correspondente à “síntese ideogrâmica do significado”), o vocal e o visual — estes últimos tensionados na forma de uma dialética que é, antes de tudo, corporal (“olho e fôlego”). Não por acaso, é na imediata sequência desse parágrafo que se acha, como conclusão do texto e em enfática caixa alta, uma definição que será retomada *ipsis litteris* (ainda que, nessa nova ocorrência, toda em caixa baixa) no principal manifesto do grupo, que é o “plano piloto para poesia concreta”, de dois anos depois — e que invoca justamente uma noção de *tensão*, como quase sinônimo de *dialética*: “POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO”.²⁹ Essa noção, quando é recuperada no “plano piloto”, dá margem a uma projeção da experiência poética nas demais artes — começando exatamente pela música:

“poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo. estrutura dinâmica: multiplicidade de movimentos concomitantes. também na música — por definição, uma arte do tempo — intervém o espaço (webern e seus seguidores: boulez e stockhausen; música concreta e eletrônica); nas artes visuais — espaciais, por definição — intervém o tempo (mondrian e a série *boogie-woogie*; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral).”³⁰

Não deixa de ser surpreendente que uma noção tão fundamental para a definição da poesia concreta apareça associada, em forma de variante,

28 Augusto de Campos, “Poesia concreta” (1956), in *Teoria da poesia concreta* cit., p. 51. O outro texto de Augusto é “Pontos — periferia — poesia concreta” (1956), *Id.*, p. 31. O de Décio Pignatari, “Arte concreta: objeto e objetivo” (1956), *Id.*, p. 45.

29 Augusto de Campos, “Poesia concreta” (1956) cit., p. 51.

30 Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, “plano piloto para poesia concreta” (1958) cit., p. 156.

não a João Gilberto, mas a Lupicínio Rodrigues, isto é, ao compositor-intérprete que só aponta para o futuro (obsessão concretista)³¹ na medida em que não se descola do passado. Outra palavra decisiva da teoria da poesia concreta que poderia ter sido empregada por Augusto para definir a dialética entre voz, melodia e poesia na obra de Lupicínio é *isomorfismo*³²: não se trata de uma relação de mera *adequação*, como pode parecer à primeira vista, entre fundo e forma (a forma encarnando imediatamente o fundo), mas sim, pelo contrário, um “conflito de fundo-e-forma em busca de identificação”, havendo também, paralelo ao “isomorfismo fundo-forma”, um “isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento”.³³ (Impossível não pensar, aqui, nas interpretações de Elis Regina, exatamente no descompasso assinalado por Augusto entre música e gesticulação.)

Augusto propõe, então, que Lupicínio, justamente pelo anacronismo radical de sua arte, ou seja, por não pertencer de todo nem ao que já se isolava como passado (a “velha-guarda”), nem ao que se consagrava no presente (a bossa nova) e tampouco ao que despontava como futuro (a tropicália), aparecia como um *prenunciador*, ou mesmo como um *antecipador*:

“Antes que João Gilberto inaugurasse um estilo novo de interpretação, o canto como fala, contraposto ao estilo operístico do cantor-de-grande-voz, que predominava até então, Lupicínio, sem que ninguém percebesse, [...] apareceu com a sua interpretação de voz mansa e não-empostada — só levemente embargada —, que transmitia como nenhuma outra os temas do ressentimento e da dor amorosa, sem agudos e sem trinados. Àquela altura, apresentavam-no quase que pedindo desculpas — ficasse claro que não se tratava de um cantor — mas, na verdade, o que Lupicínio esboçava já, intuitivamente,

31 Haroldo de Campos, “olho por olho a olho nu” (1956), in *Teoria da poesia concreta* cit., p. 54: “TENSÃO para um novo mundo de formas / VETOR / para / o / FUTURO”. Augusto de Campos inicia seu texto “pontos — periferia — poesia concreta” (1956) com uma citação de Mallarmé sobre o Un coup de dés que serve também para projetar o próprio trabalho no porvir: “Sem presumir do futuro o que sairá daqui, nada ou quase uma arte” (*Id.*, p. 23).

32 Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, “plano piloto para poesia concreta” (1958) cit., p. 157.

33 *Id.*, p. 157.

levado apenas pela fidelidade ao seu “pensamento bruto”, era a ruptura com um formulário vocal alienante, que só valorizava o estrelismo do cantor em detrimento da experiência da música e do texto. [...] Lupicínio, o anticantor, cantando a sua própria música em *Roteiro de um boêmio*, fez, talvez sem o saber, a crítica dos seus intérpretes, assim como antecipou alguma coisa das transformações radicais por que passaria a utilização da voz na canção popular brasileira poucos anos depois.”³⁴

Temos aí, nos termos do próprio Augusto de Campos, um episódio fundamental do drama da “retomada da “voz humana”, da voz-verdade”.³⁵

É significativo, porém, que Augusto de Campos, tão divergente com relação ao expressionismo de Elis Regina, se renda ao quase-expressionismo de Lupicínio, que ele mesmo assinala ao referir-se à “voz mansa e não-empostada” — “só levemente embargada” — do compositor que se fez seu próprio melhor cantor. *Levemente*, sim, mas, de qualquer modo, *embargada*: o que está aqui em questão não é um simples *não*, uma recusa, mas um *quase* (e seria relevante, para a compreensão da arte de Augusto, rastrear esses dois módulos conceituais ao longo da sua obra poética, tradutória e ensaística: o que pertence ao *não* — título de um poema e de um livro seu — e o que pertence ao *quase* — modulação frequente, embora talvez imprevista diante de uma retórica predominante da recusa ética e estética³⁶). Devemos, talvez, levar a sério a afirmação de Caetano

34 Augusto de Campos, “Lupicínio esquecido?” (1967), in *Balanço da bossa e outras bossas*, 2ª ed. rev. e amp., São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 223-224. Seria interessante — e revelador da visão de história das artes dos poetas concretos — comparar essa abordagem de Lupicínio por Augusto de Campos ao modo como Décio Pignatari interpreta a obra pictórica de Alfredo Volpi em conexão com a pintura concreta. Por exemplo, em “A Exposição de Arte Concreta e Volpi” (1957), in *Teoria da poesia concreta* cit., pp. 64-65.

35 Augusto de Campos, “Lupicínio esquecido?” (1967), in *Balanço da bossa e outras bossas*, 2ª ed. rev. e amp., São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 224.

36 Augusto de Campos, *Não*, São Paulo: edição do autor, 1990; depois recuperado em *Não poemas*, São Paulo: Perspectiva, 2003. Cf. *Id.*, *Poesia da recusa*, São Paulo: Perspectiva, 2006. Quanto ao quase, o poema decisivo talvez seja “o quasar”, in *Viva vaia. Poesia 1949-1979*, 3ª ed. rev. e aum., Cotia: Ateliê, 2001, p. 241. Mas ver também noções como as de quase-música e quase-canção, respectiva em “Pierrot, pierrôs” (1982), in *Música de invenção* cit., p. 38 (conceito extraído de Mário de Andrade), e Rimbaud livre, São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 16-17.

v i s
d e l
e r
u r a
t r a
v e
i a

(“Ele é mesmo louco por Lupicínio Rodrigues”), mas para extrapolá-la criticamente: diríamos então que a poética vocal, ou mais exatamente verbivocomusical, do compositor-intérprete gaúcho enlouquece (*quase-enlouquece*) os esquemas históricos e formais subjacentes à teoria da poesia concreta. Em poesia, essa loucura tomou a forma de um soneto — atualíssimo, então, no seu rematado anacronismo — inserido em *Balanço da bossa e outras bossas*, porém jamais retomado no quadro das coletâneas propriamente poéticas de Augusto de Campos. Seu título, irônico, mas, por isso mesmo, sintomático (toda loucura exige uma terapia para se fazer arte), é “Soneterapia 2” — e nele só ouvimos outras vozes que não a do seu autor (“para ser parcialmente cantado. agradecimentos a augusto dos anjos, orestes barbosa & sílvio caldas, dante alighieri, vinicius de Moraes & tom jobim, sá de miranda, orestes barbosa & sílvio caldas, olavo bilac, Noel Rosa & rubens soares, Décio Pignatari, Mark Alexander Boyd, Ary Barroso, Augusto dos Anjos, João de Barro & Pixinguinha e Castro Alves”):

tamarindo de minha desventura
não me escutes nostálgico a cantar
me vi perdido numa selva escura
que o vento vai levando pelo ar

se tudo o mais renova isto é sem cura
não me é dado beijando te acordar
és a um tempo esplendor e sepultura
porque nenhuma delas sabe amar

somente o amor e em sua ausência o amor
guiado por um cego e uma criança
deixa cantar de novo o trovador

pois bem chegou minha hora de vingança
vem vem vem vem sentir o calor
que a brisa do Brasil beija e balança³⁷

37 Augusto de Campos, “Soneterapia 2”, inserido como conclusão em “Balanço do balanço (posfácio)” (1974), in *Balanço da bossa e outras bossas cit.*, p. 349.

Referências

AGRA, Lúcio. *Décio Pignatari*. São Paulo: EDUC, 2017.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, 2.^a ed. rev. e amp., São Paulo, Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*, 2.^a ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAMPOS, Augusto de. “Da Jovem Guarda a João Gilberto” [1966]. In: *Balanço da bossa e outras bossas*, 2.^a ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. “Lupicínio Esquecido” [1967]. In: *Balanço da bossa e outras bossas*, 2.^a ed. rev. e amp. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia*. Poesia 1949-1979, 3.^a ed. rev. e aum.. Cotia: Ateliê, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Não*. São Paulo: edição do autor, 1990.

CAMPOS, Augusto de. *Não: Poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia da Recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Augusto de. “Entrevista de Augusto de Campos a J. Jota de Moraes. Sobre Música de Invenção” [1999]. In: *Música de Invenção 2*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

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

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. “plano-piloto para poesia concreta” [1958]. In: *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960* [1965]. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. “plano-piloto para poesia concreta” [1958]. In: *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960* [1965]. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. “Obra de Arte Aberta” [1955]. In: *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960* [1965]. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. Poema Pós-Utópico” [1984]. In: *O Arco-Íris Branco. Ensaios de Literatura e Cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (1953), trad. Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia “Balanço da bossa: Augusto de Campos e a crítica de música popular”. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras e Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

r e v
t a c
i t
a t
o u
t r a
s s

Submissão: 12/03/2022
Aceite: 26/06/2022

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2022.e91021>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*