

# Vocovisual no verbo: o “pulsar” de Augusto de Campos por Caetano Veloso

Yasmin Zandomenico \*

Wilberth Salgueiro \*\*

## RESUMO:

O presente artigo investiga as correspondências entre o poema “O pulsar” – da série “Stelegramas” [1975-1978] incluída no volume *Viva vaia – Poesia 1949-1979* –, de Augusto de Campos, e a sua musicalização por Caetano Veloso. Para tanto, a análise explora, além da poética do poeta paulista, as potencialidades da relação poesia-música e a maneira como elas se dão na passagem de um sistema sígnico a outro.

Palavras-chave: Augusto de Campos. Caetano Veloso. Poesia e música.

o olhouvido ouvê  
 (“nova poesia: concreta”, DP)

O poema, sendo como é uma forma de manifestação da linguagem e, por conseguinte, na sua essência dialógico, pode ser uma mensagem na garrafa, lançada ao mar na convicção – decerto nem sempre muito esperanzada – de um dia dar a alguma praia, talvez a uma praia do coração. Também nesse sentido os poemas estão a caminho – têm um rumo. (“Alocução na entrega do Prêmio Literário de Bremen”, Paul Celan.)

## I. Os dados lançados por Mallarmé

Décio Pignatari inaugura *O que é comunicação poética* com a seguinte provocação: “A poesia parece estar mais do lado da música e das artes plásticas e visuais do que da literatura. Ezra Pound acha que ela não pertence à literatura e Paulo Prado vai mais longe: declara que a literatura e a filosofia são as duas maiores inimigas da poesia” (PIGNATARI, 1987, p. 07). Em termos do projeto Noigândres, desde o “plano-piloto para a poesia concreta” o trinômio poesia-música-pintura estava anunciado:

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*-

wogie; max bill; albers e a ambivalência perceptiva; arte concreta, em geral) (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1958, p. 156).

A definição de *poesia concreta* do plano-piloto – “tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” – é indicativa desse parentesco com as outras artes. Não mais *som-pensamento*, mera ambivalência entre conceito e imagem acústica que constitui o signo linguístico saussuriano, na então nova poesia a palavra não quer apresentar o objeto, senão presentificá-lo em si (sendo a motivação mesma do seu sentido) numa relação que extrapola o *tempo* (onde a música se inscreve) para ganhar ressonância também no *espaço* (lugar da pintura, por definição). A própria constituição da palavra privilegia essa relação dinâmica da poesia com outras modalidades artísticas, na medida em que a consideramos, conforme James Joyce, em sua natureza verbivocovisual, que contempla as dimensões conteudística, acústico-oral e gráfico-espacial, respectivamente.

A tensão entre as três instâncias (verbal, visual e sonora) na poesia encontra sua máxima potência no poema-constelação *Um lance de dados* (1897), de Stéphane Mallarmé. O branco da página como centro funcional, a diferença tipográfica das sentenças, “o desaparecimento elocutório do poeta”, a disseminação constelar dos versos, mais algumas indicações do importantíssimo prefácio<sup>1</sup>, constituem a obra que, segundo Augusto de Campos, anuncia “um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação [...]”, de maneira que

a aparente destrutividade da abolição do tonalismo em música (Schoenberg-Webern) e a da figura em artes plásticas (Cubismo-Malievitch-Mondrian) levam a um novo construtivismo, a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a poesia, acenando com inéditos créditos estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema (CAMPOS, 2015, p. 27).

As referências a Schoenberg-Webern, na música, e a Malievitch-Mondrian, na pintura, serão recuperadas alhures, na leitura da poética de Augusto de Campos. Por ora, partindo do constelar poema mallarmaico, além da indicação à emissão oral a partir da noção de partitura contida no prefácio, é necessário ter em vista que, apesar disso, a leitura privilegiada pelos concretos diz respeito à visualidade. No entanto, algo como a captura do instante num haikai, “O *Un coup de dés* se produz à escuta ao mesmo tempo que à visão, como uma tempestade com relâmpago e trovão” (MURAT, 2005, p. 160 apud MALUFE; FERRAZ, 2013, p. 115). A partitura se realiza, então, na articulação entre a dimensão visual e a dimensão sonora do poema, requisitando oswaldianos olhos, e também ouvidos, livres. É assim que, retomando Mallarmé, Haroldo de Campos afirma que “saber ver e ouvir estruturas será pois a chave para a compreensão de um poema concreto” (CAMPOS, 1974, p. 80). Contudo, antes da publicação de qualquer experimentação poética e durante a gestação das formulações teóricas do grupo concreto, Augusto de Campos lança a obra que empreende, como queria Mallarmé, a superação do livro como suporte instrumental do poema.

## II. *Intermezzo*

Publicada em 1953, a série *Poetamenos*, de Augusto, leva a cabo o projeto da poesia verbivocovisual. Os poemas da série são acionados a partir de duas referências que acenam, estruturalmente, a) de modo direto, para a experiência musical, e b) indiretamente, para a pintura. Nesta, o diálogo é estabelecido com um nome que depois povoaria com frequência os escritos dos concretos, o pintor abstrato Piet Mondrian. Diálogo, sobretudo, com sua série “boogie-woogie”.<sup>ii</sup> Nas pinturas que compõem a série, Mondrian

abandona a divisão do espaço determinada pela justaposição assimétrica de retângulos relacionais, rompe com as linhas retas (pretas) que subdividem o espaço numa ‘tendência estatizante’<sup>iii</sup> e passa a imprimir movimento/ritmo com linhas fragmentadas, pelas cores, sugerindo a liberdade da música, da dança boogie-woogie e da rede estrutural dinâmica da grande cidade (CAMARA, 2000, p. 85).

São usadas as três cores fundamentais (ou puras) – o azul, o vermelho e o amarelo – em contraste com três não cores: o branco, o preto e o cinza. De maneira análoga, Augusto de Campos lança mão da cor para decompor a linha discursiva, a sintaxe e as palavras – numa operação das “subdivisões prismáticas da Ideia”, qual Mallarmé, mas de modo cromático –, deslocando, ao passar pela palavra e pela sílaba, o sentido da frase para a letra (CAMARA, 2000, p. 86). Em cada poema da série – “poetamenos”, “paraíso pudendo”, “lygia fingers”, “nossos dias com cimento”, “eis os amantes” e “dias dias dias” – são utilizadas nuances as mais diversas, da tríade de cores primárias azul-vermelho-amarelo de Monet ao verde, laranja e roxo, cores secundárias. “Em *Poetamenos*”, segundo Gonzalo Aguilar, “o valor das cores é autônomo e estrutural: o sentido de cada uma está na combinação que estabelece com as outras cores do poema (contraste, parentesco, vibração, gradação)” (AGUILAR, 2005, p. 291).

Por sua vez, a interlocução com a música, especialmente com o serialismo formulado por Schoenberg e executado por Webern, se nos apresenta desde o prefácio da obra, que aspira “à esperança de uma *klangfarbenmelodie* (melodiadetimbres) com palavras como em Webern”. Rogério Camara sublinha que “na tradução da palavra *klangfarbenmelodie* para *melodiadetimbres* observa-se que as palavras *klang* (som/tom) e *farben* (cor) estão contidas na palavra ‘timbre’, reforçando possíveis analogias entre som e cor encontradas com frequência em estudos sobre cores” (CAMARA, 2000, p. 80). Assinala também que

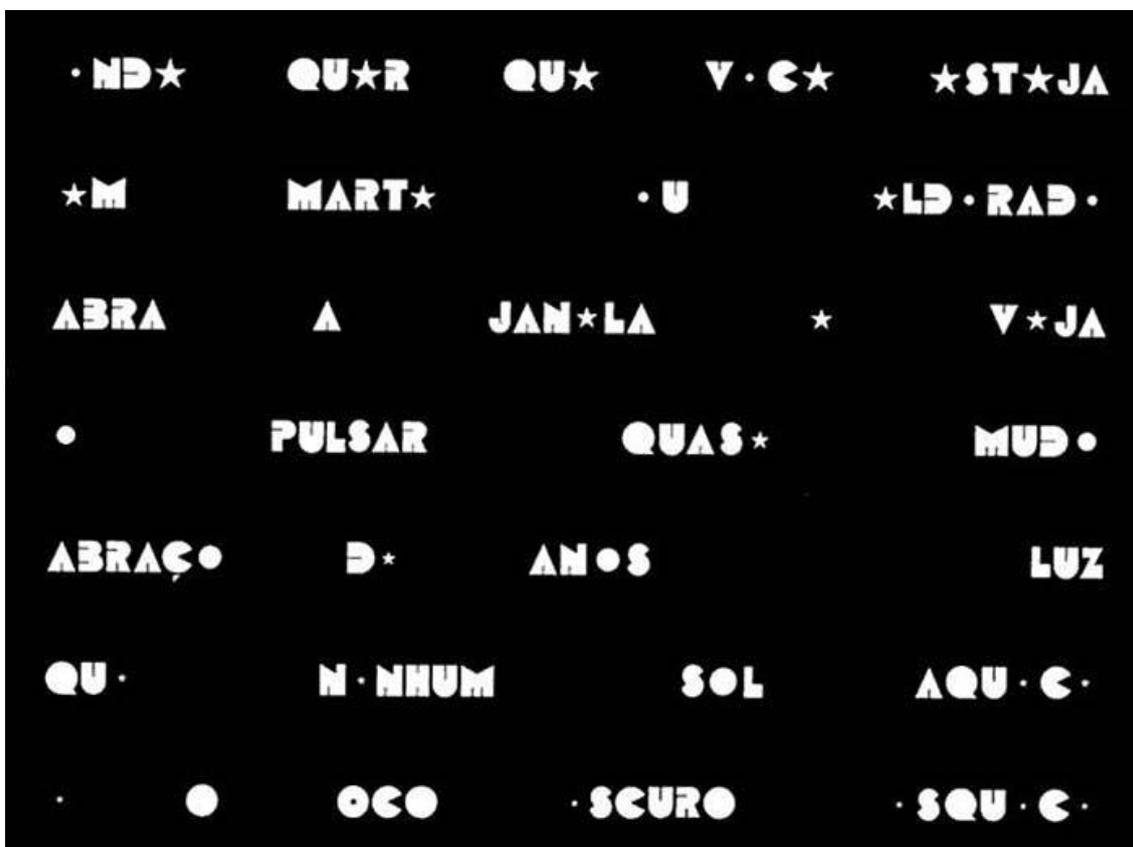
O poeta articula o ponto de correspondência entre os conceitos de som (expresso no tempo) e de cor (expresso no espaço), chegando ao conceito de espaço-tempo e contrapondo-se à caracterização tradicional da poesia e da música como ‘artes que se realizam no tempo’, assim como à caracterização da pintura como ‘arte que se realiza no espaço’, o que se torna claro em seu texto introdutório: ‘uma melodia contínua deslocada de um instrumento para o outro, mudando constantemente sua cor’” (CAMARA, 2000, p. 80).

Augusto de Campos, na esteira do serialismo, articula os poemas com a diversidade de intervalos, imprimindo neles o tempo de acordo com o espaço (e a cor) que ocupam. No isolamento dos sons, os intervalos acentuam o valor sonoro das notas ou das palavras. “Em *Poetamenos*, essa função corresponde aos espaços em branco. Como consequência, música ou poesia desdobradas no espaço como materialidade em tensão com o silêncio ou com a página em branco” (AGUILAR, 2005, p. 290).

A referência ao silêncio e à página em branco remonta, uma vez mais, a Mallarmé e sua experiência em *Um lance de dados* – espectros que atravessam a produção concreta e pré/pós-concreta. Se em torno da órbita da teoria da poesia concreta giram os nomes do poeta francês, além de e.e cummings, Ezra Pound e James Joyce, poderíamos dizer que *Poetamenos* possui um paideuma próprio, com cada nome orientando concomitantemente as estruturas verbal, visual e sonora dos poemas. Haroldo sintetiza, em relação aos artistas de antenas sintonizadas: “Diga-se que Mallarmé, Mondrian e Webern pertencem a uma única família de inventores de formas e se estará no miolo da questão” (CAMPOS, p. 106). Insistindo, ainda, no caráter mallarmeano das composições de *Poetamenos* – sendo o ponto de toque, nesse caso, a condição de partitura para a emissão oral da escrita poética –, é preciso lembrar das oralizações de poemas da série. Décio Pignatari, em janeiro de 1954, por ocasião do V Curso Internacional de Férias “Pro Arte”, promove, com Damiano Cozzella e outros músicos, uma oralização de poemas do *Poetamenos*. Em novembro de 1955, no espetáculo comemorativo do grupo Ars Nova, dirigido pelo maestro Diogo Pacheco, é apresentada a oralização – uma leitura a várias vozes – de três poemas de *Poetamenos*: “lygia fingers”, “eis os amantes” e “nossos dias com cimento”. “Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda, diria eu que há uma poesia concreta” (CAMPOS, 2015, p. 87), dizia Augusto de Campos, iniciando a apresentação dos poemas, no Teatro de Arena.

Além desses *happenings*, consta também a gravação de “dias dias dias”<sup>iv</sup>, por Caetano Veloso. Embora seja o único poema da série a manifestar seis cores (o número máximo), sugerindo sua leitura a seis vozes, ele é gravado num canto solo, com matizes dramáticos. No poema, segundo Eduardo Sterzi, a fala do amante, emissor da mensagem em busca da amada, reduz-se a “menos que uma, a uma ausência de voz. Esse triunfo do silêncio explica porque uma das últimas linhas do poema consiste em transcrição de um telegrama especialmente cifrado: ‘Urge t g b sds vg filhazeredo pt’” (GUIMARÃES; SÜSSEKIND, 2005, p. 108). No LP em que foi gravado, “dias dias dias” corresponde ao lado A, enquanto no B encontra-se a musicalização de outro poema de Augusto por Caetano – também uma tentativa de contato, agora em dimensão cósmica.

### III. O pulsar quase mudo



Originalmente publicado em *Caixa preta* (1975) e relançado na coletânea *Viva vaia* (1979), “O pulsar” integra a série “Stelegramas”, à qual pertencem também os poemas “Inseto”, “O”, “Miragem”, “Memos”, “Po a poe”, “Tudo está dito” e “O quasar”, que o antecede. Com *Caixa preta* – obra em parceria com o artista plástico Julio Plaza – e o gênero em que se inaugura, de livro-objeto, dá-se por realizada “a poesia, no limiar mais radical da invenção entre o verbal e o não-verbal, livre e solta das amarras do livro. Signos-ainda-não-signos elevados ‘à potência de céu estrelado’. Pulsações *verbi-voco-visuais*. Formas em movimentos como que os de luzes” (SANTAELLA, 1986, p. 70).

É em “Stelegramas” que Augusto de Campos – sempre ligado em *experimental o experimental*, para lembrar o imperativo de Hélio Oiticica – inicia a pesquisa com o fundo negro da página. Enquanto “Mallarmé veria na contraposição do preto da escritura ao branco do papel o negativo da constelação celeste” (CAMARA, p. 47), Augusto leva adiante o projeto do poeta francês, mas invertendo as cores, num quadro branco-sobre-negro, a fim de mimetizar o céu estrelado. Da folha em branco mallarmeana, “uma insinuação ao silêncio”, ao Augusto fundo negro, o poema se projeta para além das arestas da página. Aqui, especialmente, se forjando na infinita – e silenciosa – escuridão cósmica.

Além de “O pulsar”, também “O quasar”, da mesma série, e alguns outros poemas, como “sos” e “Pó do cosmos”, do próprio Augusto, e “no â mago do ô mega”, de Haroldo de Campos, encenam o *topos* galáctico. Este, na verdade, aparece como categoria fundante da

poesia concreta, quando sinalizadas as *Constelações* (1953) e o manifesto “Do verso à constelação: função e forma de uma nova poesia” (1955) do poeta suíço-boliviano Eugen Gomringer.<sup>v</sup> Também alguns títulos brasileiros reluzem. Para ficarmos na patota Noigandres, algumas obras de Haroldo de Campos: *Xadrez de estrelas*, *Galáxias*, talvez *Signantia quase coelum*: signância quase céu, em que o céu nos acena, *en passant*, como o poemeto de Leminski: “a noite / me pinga uma estrela no olho / e passa”.

É possível também que “O pulsar” aluda a uma pintura. O fundo negro da página nos remete ao emblemático “Quadrado preto” (1915), cuja elaboração se deu, segundo o suprematista Kazimir Malevitch, sob a influência de uma “consciência cósmica”.

A ligação com as artes plásticas, particularmente, é de fundamental importância para se entender a poesia concreta e sua teoria. Vale lembrar que o manifesto da arte concreta foi escrito por Van Doesburg em 1930, e se filiava à corrente do abstracionismo geométrico, provindo do cubismo, futurismo, do “De Stijl” (Mondrian), paralelamente ao Suprematismo e Construtivismo russo-soviéticos (MENEZES, 1991, p. 25).

Ainda que o poema em questão fuja dos parâmetros estritos da poesia concreta, é certo que as formulações teóricas do grupo permaneceram em alguma medida na prática poética dos seus ex-integrantes – Augusto de Campos não é exceção. Artista vanguardista da Rússia de princípios do século XX, Malevitch se empenhou em promover, esteticamente, a supremacia da mente sobre a matéria, a primazia da forma e da cor sobre a imagem ou narrativa. A referência ao suprematismo e ao construtivismo aparece sublinhada em outro poema – “canção noturnadabaleia” (1990) –, em que se lê, também num fundo negro com letras brancas, entre uma série de letras “eme”: brancura do branco / negrura do negro / ródtchenko maliévitch / o mar esquece / jonas me conhece / só ahab não soube / a noite que me coube / alvorece / call me moby. “canção noturnadabaleia” faz menção não só a Moby Dick, a assustadora baleia branca do romance de Herman Melville, mas a uma querela entre o construtivista Alexandr Rodtchenko e o suprematista Malevitch e seus respectivos quadros, *Branco sobre branco* (1918) e *Negro sobre negro*, nos idos da década de 1910.

Em consonância com o fundo negro, cumpre se deter com atenção não só na cor branca da fonte, mas na própria tipologia utilizada por Augusto de Campos para “elevar a página à potência do céu estrelado” – na expressão de Paul Valéry sobre *Um lance de dados* de Mallarmé. Segundo Gonzalo Aguilar,

A tipografia – que pode transmitir por si mesma a experiência do moderno – quebra a estrutura binária do signo e introduz uma significação que não depende do significante, tal como o entende a linguística, e sim do *desenho* do significante (tipos utilizados, tamanho, disposição). Partindo desse princípio, a tipografia seria como o significante do significante (AGUILAR, 2005, p. 223).

Certamente contribui para a criação do campo icônico, sugerindo uma noite estrelada, a tipologia *Baby teeth*, com caracteres geometrizados e cheios, criada pelo designer norte-americano – de orientação bauhasiana – Milton Glaser. O poeta paulista lançou mão desta fonte a partir do recurso da “Letraset”, muito utilizado à época: um sistema de letras transferíveis que dispunha de tipos “fantasia”, isto é, letras com variados desenhos visando ao ineditismo, em trabalhos com acurado teor gráfico ou plástico. Já dizia Décio Pignatari que o “poeta é o *designer* da linguagem”... No “Pulsar”, a indiscriminação entre letras maiúscula e

minúscula, além dos tipos "fantasia", que permitiram a substituição da letra "e" por uma estrela e a letra "o" por um sol (ou lua ou planeta), possibilitaram um maior grau de iconicidade do poema. Embora esse seja um aspecto pouco privilegiado nas análises dos poemas concretos e pós-concretos, a despeito da sua indubitável importância<sup>vi</sup>, é oportuna a lembrança do trabalho "Tipografia expressiva: Augusto de Campos e os desenhos da poesia", contribuição de Marcelo Ferreira Marques, para preencher essa lacuna analítica, especialmente na obra do poetamenos.

É notável a retomada da tradicional estrutura sintático-discursiva em "O pulsar", na contramão das premissas da poesia concreta. Numa composição de sete quase versos de métrica variável – correndo o risco de incorrer em um poemacídio –, é possível a leitura em que prevaleçam redondilhas maiores, consoante Marcelo Tápia:

O primeiro, "onde quer que você esteja", conta com oito sílabas, ou sete (elidindo-se a vogal final de "você", e a primeira de "esteja", elisão esta um tanto forçada devido à tônica que incide sobre o primeiro "e"); o segundo, "em marte ou eldorado", com seis (embora se possa lê-lo com sete, não realizando a elisão entre a vogal final de "marte" e a primeira de "ou"); o terceiro, "abra a janela e veja", com sete (se não se elidem a vogal átona final "a", de "abra", e o "a" seguinte) ou seis (caso se faça tal elisão); o quarto, "o pulsar quase mudo", com seis; o quinto, "abraço de anos luz", com sete (se não se elidem a vogal "e", de "de", e a vogal "a", de "anos") ou seis (caso se faça essa elisão); o sexto, "que nenhum sol aquece", com seis; o sétimo, "e o o(e)co escuro esquece" (como se verá adiante, o "e" sobrepõe-se ao "o" fazendo com que duas palavras distintas coexistam), com sete (se não se elidem a vogal átona "e", do início do verso, e o "o" seguinte), ou seis (caso se faça a elisão) (TÁPIA, 2007, p.04).

As rimas se organizam conforme o esquema *abacdd*, em que "esteja" correlaciona-se com "veja" (*a*) e "aquece" com "esquece" (*d*), enquanto "eldorado" se mantém isolado em (*b*) e "mudo" e "luz" (*c*), aproximados por uma rima toante. Apesar da pequena irregularidade métrica, o poema guarda uma coerência rítmica (TÁPIA, 2007, p. 04). Além da volta ao verso, sinalizando algo de convencional, alguma personalidade também é incorporada ao poema, o que não ocorria desde *Poetamenos*. Se neste a primeira pessoa, ainda que estilizada numa sintaxe fragmentada, é corpo presente, aqui há a indicação da segunda pessoa do singular, de um *você*, implícito no imperativo "abra a janela e veja", direcionado ao destinatário da mensagem, que, pulsando quase muda, tenta ser captada, caracterizando a função conativa da linguagem, na classificação de Roman Jakobson. No ensaio "Poemas de la camera oscura (sobre la poesia de Augusto de Campos)", Gonzalo Aguilar endossa a observação:

Si en el concretismo hubo una 'desaparición elocutoria del yo' según el postulado del poeta francés [Mallarmé], en la obra posterior de Augusto de Campos asistimos a una *reaparición espectral del yo*: apenas se muestra sobre la superficie de la página, vuelve a hundirse en ella (AGUILAR, 2014, p. 05).

Com efeito, neste stelegrama – neologismo criado por Augusto de Campos na fusão do termo grego "stela", espécie de pedra monolítica cuja função era veicular textos de caráter simbólico, fosse este religioso, político ou propagandístico, (que também, por correlação morfológica, está no campo semântico de *estrela*) com a palavra "telegrama" – há

a persistente tentativa de estabelecer contato, numa dimensão galáctica, apesar da distância – esteja “você” em Marte ou Eldorado. Esse seria o *pulsar*: astronomicamente, uma estrela de nêutron que emite ondas de rádio numa regularidade, um fluxo de energia constante; no poema, é a própria mensagem poética lançada ao acaso numa contínua errância cósmica em busca de encontro, do “abraço de anos luz”, não obstante o silêncio, do “eco/oco escuro”. A ideia de distância e proximidade – entre poeta e leitor, voz e silêncio, som e sentido – se concretiza na evolução inversa de cada ícone, da estrela e do sol: enquanto um aumenta de tamanho, o outro diminui, até se encontrarem e desencontrarem na palavra *eco* e/ou *oco*. O próprio Augusto de Campos, em entrevista a Elson Froes, comenta a composição:

No fundo, há, inelutavelmente, a sombra de Mallarmé e seu *Lance de dados* (“...exceto, talvez, uma constelação...”). Mas essa angústia ou inquietação cósmica é ao mesmo tempo muito humana e muito da nossa época, palco de tantos avanços na física e na cosmologia. Penso sempre nos poemas *Pulsar* e *Quasar*, de 1975, como mensagens numa garrafa cósmico-terrestre, à maneira daquela que foi enviada ao espaço, um ano antes, em sinais de rádio, do Observatório de Arecibo, ou daquela outra, que a sonda espacial Voyager levou, em 1977, num “disco interestelar”, à procura de um hipotético decifrador extraterreno. Não é essa uma boa metáfora para a poesia, sempre em busca de “vida inteligente”, “alienígenas espertos”, aqui mesmo na terra, e já agora no ciberespaço?

As “mensagens numa garrafa-cósmico terrestre” lançadas por Augusto retomam a metáfora para poesia formulada por Paul Celan, que introduz, na epígrafe, este artigo. Em outra ocasião, Augusto de Campos diria que “A poesia é uma família de naufragos bracejando no tempo e no espaço” (CAMPOS, 1978, p. 08). Seja no céu, como constelação, ou no mar, enquanto mensagem engarrafada, o denominador comum em ambas – e em tantas outras metáforas que possam existir para a poesia – é o *leitmotiv* do poema: o contato com o outro, a alteridade, que dá sentido ao seu movimento e à sua existência. No poema em análise, a insuficiência do pulsar quase humano – como o diz “O quasar” – está na incomunicabilidade e na solidão do sujeito, que se lança ao Outro:

O poema é solitário. É solitário e vai a caminho. Quem o escreve torna-se parte integrante dele. Mas não se encontrará o poema, precisamente por isso, e portanto já neste momento, na situação do encontro – *no mistério do encontro?* O poema quer ir ao encontro de um Outro, precisa desse Outro, de um interlocutor. Procura-o e oferece-se-lhe. Cada coisa, cada indivíduo é, para o poema que se dirige para o Outro, figura desse Outro (CELAN, 1996, p. 57).

Essa vigorosa obstinação se manifesta numa entrevista de Augusto ao *Jornal da Tarde* (24/04/1980): “[...] A flor floresce. A aranha tece. O uirapuru, no fundo da floresta, toca uma vez por ano sua flauta, para ninguém. O poeta poeta. Quer o vejam, quer não, ele pulsa. O pulsar quase mudo”. O pulsar ainda pulsa, de resto. Não só na poesia, como em outros campos e espaços. A intervenção do poeta na discussão sobre música popular brasileira e os vários trabalhos relacionados ao universo musical são notáveis: texto de apresentação de discos, poemas gravados do e/ou pelo poeta, poemas visuais reproduzidos em capas de discos e versões de letras gravadas ou por Augusto ou por outros intérpretes. É bastante oportuno o apanhado dessas participações, em ordem cronológica, no texto “Ouvindo Augusto – dados

para uma discomusicografia de Augusto de Campos”, realizado por Marcelo Dolabela (DOLABELA, 2006). É predominante, nessa relação, o contato com os músicos baianos Gilberto Gil e, sobretudo, Caetano Veloso. Contato promovido pelos artigos que posteriormente comporiam o livro *Balanço da bossa e outras bossas*, em que Augusto, no calor da hora e com assaz criticidade, se posiciona favoravelmente à Tropicália e contra os velhagardiões de túmulos e tabus da Tradicional Família Musical, por uma música nacional universal (CAMPOS, 2005, p. 14). Segundo Caetano, “Augusto – ao contrário dos meus colegas compositores, que temiam uma regressão ao primarismo – via no que fazíamos uma supersofisticação. E apontava isso em duas frentes: no aspecto paródico-carnavalesco e no aspecto inventivo-construtivista” (VELOSO, 1997, p. 224). Após a identificação das afinidades estéticas entre poesia concreta e Tropicália, em que algumas canções são emblemáticas – como “Batmacumba” (“Em vez da ‘macumba para turistas’ dos nacionalóides que Oswald condenava, parece que os baianos resolveram criar uma ‘batmacumba para futuristas...’ [CAMPOS, 2005, p. 286]) e “Geléia geral” (cujo título acena ao lema pignatario: “Na geléia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso”) –, a trajetória pessoal e pós-tropicalista de Caetano segue incorporando o saldo concretista: “Acrílico” de *Caetano Veloso* (1969), “De palavra em palavra” e “Júlia/Moreno” em *Araçá azul* (1973), “Rap popcreto” e “Dada” de *Tropicália 2* (1993), além de “dias dias dias” e o “Pulsar”, naturalmente. Dessa escuta atenta à música popular certamente não passou despercebida às antenas de Augusto uma canção de um álbum lançado em 1969 – isto é: seis anos antes da publicação do livro-objeto *Caixa preta*. Assinada por Capinam e Macalé e interpretada por Gal Costa, em disco homônimo, a mutante “Pulsars e quasars” também solicita comunicação interestelar (“dos sóis, Cá e Gil me mandem notícias logo”), mas persiste muda (“os novos seres seguem, mas sem voz / sem a voz”) e iluminada por outros satélites e cérebros eletrônicos (“você me vê? / não me vê / de um pulsars, de um quasars / pelos raios da TV”). Se no poema a página negra é a entrada para a imensidão cósmica que, filosoficamente, nos ultrapassa, na canção, o limite é alienante: “universo, um quadro aberto na TV”. Da distância, no poema, passa-se, na canção, à proximidade, que é igualmente alheia: “tudo tão perto de nós / você me vê? / não me vê”. De maneira poemapuxa-canção, ou vice-versa, retroalimenta-se poesia e música.

Talvez a música e suas envolventes ondas sonoras contribuam para a propagação da mensagem poética. Além de *Caixa preta* (1975) e da coletânea *Viva vaia* (1979), o “Pulsar” permanece, com seus ruídos pulsativos, nos álbuns *Velô* (1984) e *Caetano Veloso* (1990). Nesse empreendimento, a substituição das vogais “e” e “o” pelos signos *estrela* e *sol* foi o ponto de partida para a tradução sonora. Lido como uma partitura, o poema é decodificado numa melodia de três alturas correspondentes às letras: a nota mais grave em “o”, a mais alta/aguda em “e” e uma intermediária para as sílabas com outras vogais. Ou seja: ao código verbal corresponde uma base (nota intermediária), sobre a qual ocorrem variações, cada vez que há a intervenção do icônico (FERRAZ, 2005, p. 6). Em relação às dissonâncias entre os primeiros registros e aquele de *Velô*, Filipe Cussen afirma que

Aparte de la transposición en una tercera menor y una mayor regularidad rítmica, se reemplazan los anteriores instrumentos por el sonido grave de un sinterizador para la O, unos crótalos para la E y se suma una flauta para la A y U, enriqueciendo esta *klangfarbenmelodie*. Más importante aún es la reverberancia (opuesta a la acústica casera de la grabación anterior), que amplía el espacio sonoro. Estos ecos amplificados sugieren una distancia aún mayor respecto de la amada y tornan aún más vívida la melancolía cósmica (CUSSEN, p. 05).

Enquanto no poema as dimensões dos ícones (*estrela* e *sol*) aumentam e diminuem inversamente, na versão de Caetano esse desencontro é traduzido em termos sonoros, na distância entre as notas musicais (grave/aguda), na mesma medida em que a execução simultânea das notas (vogais) corresponde ao paradoxal “abraço de anos luz”. Entre os versos “abra a janela e veja” e “o pulsar quase mudo” há uma tímida melodia que se insinua ao piano. Ela devolve ao poema, agora musicado, um verso que Augusto suprimiu de uma versão primeira: a citação de um verso da canção “Não identificado” (1969), também uma ode interestelar, de Caetano. O original, então, seria: “[...] abra a janela e veja / como um objeto não identificado / o pulsar quase mudo [...]”. Para Augusto,

O resultado é uma música-código (um pré-contato de terceiro grau, pois o disco é de 1975) que capta toda a estranheza da mensagem: o “Stelegrama” latejante de um pulsar-poeta. Uma curiosidade: numa primeira versão, o poema homenageava Caetano com a linha “como um objeto não identificado”, inserida entre “Abra a janela e veja” e “pulsar quase mudo”. Conteí isso a Caetano, numa rápida viagem de carro. Na extraordinária “tradução” musical que ele fez, a linha reaparece, tocada no piano, num diálogo que é, pra mim, comovente (CAMPOS, 1980, p. 29 apud SANTAELLA, 1986, p. 23).

O procedimento utilizado no “Pulsar” não difere muito daquele usado em “dias dias dias”, que remonta, ainda, ao caráter de poema-partitura do *Lance de dados* mallarmeano. O próprio Caetano Veloso comenta que: “Na verdade, tomei o poema como uma partitura simples e li essa partitura” (GUIMARÃES; SÜSSEKIND, 2005, p. 206).<sup>vii</sup> O baiano acaba por traduzi-la da maneira que Julio Plaza convencionou – na sua tipologia das traduções formulada a partir da classificação peirceana de signos (a saber, ícone, índice e símbolo) – chamar por Tradução Indicial.<sup>viii</sup> Nesse tipo, de modo distinto da Tradução Icônica ou Simbólica, o procedimento

se pauta pelo contato entre original e tradução. Suas estruturas são transitivas, há continuidade entre original e tradução. O objeto imediato do original é apropriado e transladado para outro meio. Nesta mudança, tem-se transformação de qualidade do Objeto Imediato, pois o novo meio semantiza a informação que veicula (PLAZA, 2013, p. 91).

No poema-redemoinho “SOS” (1983) vemos a fragmentação do sujeito, em línguas distintas, dissolvendo-se no pedido: “na noite que anoitece / vagaremos sem voz / silêncio / sos”. Em “Anticéu” (1994), o poeta adverte: “cego do falso brilho / das estrelas que escondem / absurdos mundos mudos / mergulho no anticéu”. Também em “Ão” (2003), “o sol sem dó da solidão” convida: “psi / u / ou / ve / a / can / ção / sem / voz / que / vem / [...] do / teu / va / zio”. Esses poemas, alinhados ao “Pulsar”, apontam a incomunicabilidade do sujeito na imensidão cósmica. Na transcrição do poema à música, Caetano Veloso, à maneira de Gilberto Gil na canção “2001” (1969), dá “um grito no escuro / na reluzente galáxia” e canta, assim como Augusto escreve, a partitura das estrelas no céu.

### **Voco-visual in verb: “Pulsar” in Augusto de Campos by Caetano Veloso**

## ABSTRACT:

This paper investigates the correspondence between the poem “Pulsar” – of the “Stelegramas” (1975-1978) series included in the volume *Viva vaia – Poesia 1949-1979* – by Augusto de Campos, and its musical arrangement by Caetano Veloso. Therefore, the analysis explores, beyond the poetics of the São Paulo poet, the poetry-music relationship capabilities, and how the potentialities are conceived through one media to another.

Key-words: Augusto de Campos. Caetano Veloso. Poetry and music.

## Notas explicativas

\* Graduada de Letras Português pela UFES. Concluiu dois subprojetos de pesquisa aproximando o cancionário de Caetano Veloso, literatura de testemunho e história do Brasil.

\*\* Pós-doutor em Literatura comparada pela UERJ (2006) e em Literatura brasileira pela USP (2014). Ingressou, em 1993, na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), onde, a partir de maio/2014, se tornou Professor Titular.

[i] É no prefácio que Mallarmé evidencia a funcionalidade das “subdivisões prismáticas da Ideia” como uma partitura verbal, sugerindo a oralização do poema. Seguem dois excertos: “Ajunte-se que deste emprego a nu do pensamento com retrações, prolongamentos, fugas, ou seu desenho mesmo, resulta, para quem queira ler em voz alta, uma partitura. A diferença dos caracteres tipográficos entre o motivo preponderante, um secundário e outros adjacentes, dita sua importância à emissão oral e a disposição em pauta, média, no alto, embaixo da página, notará o subir ou descer da entonação” (MALLARMÉ, 2015, p. 151); e “Sua reunião [a do verso livre e do poema em prosa] se cumpre sob uma influência, eu sei, estranha, a da Música ouvida em concerto; encontrando-se nesta muitos meios que me parecem pertencer às Letras, eu os retomo” (MALLARMÉ, 2015, p. 152).

[ii] Lucia Santaella, em “Poesia e música: semelhanças e diferenças”, a propósito da música enquanto ponto de toque com outras artes e de sua condição limite de redução das formas de pensamento à materialidade das formas, comenta sobre o pintor e a série: “Também não é por acaso que Mondrian, na sua obstinada perseguição da harmonia e do ritmo nas variações entre linhas retas e cores primárias, acabou por encontrar no boogie-woogie um paradigma rítmico que ele buscou plasmar de forma visível” (SANTAELLA, 2012, p. 46).

[iii] Reproduzo a nota de rodapé inserida por Rogério Camara, em que o autor faz referência à expressão citada, incluindo, por meu turno, o trecho do texto de origem, o artigo “Aspectos da Poesia concreta”, de Haroldo de Campos: “Por outro lado, uma das principais características da pintura concreta é a sua preocupação com o movimento, superando, qualitativamente, nesse sentido, a tendência rigorosamente estatizante de um Mondrian. Não se trata, porém, da figuração do movimento, da pintura da velocidade, como o entenderam os futuristas, mas o movimento resultante visualmente do impacto de relações no quadro, criando um ‘tempo’ próprio no âmbito de uma arte – a pintura – definida como espacial (aliás, o próprio Mondrian, na série ‘boogie-woogie’, já se enquadraria nessa pesquisa)” (CAMPOS, 1957, p. 103).

[iv] Sobre o processo de musicalização, Caetano Veloso comenta: “Tudo devia ser estruturado a partir das vozes que se ouviam nas cores e distribuído no tempo segundo a disposição encontrada no espaço do papel: os silêncios, as alturas, as superposições, tudo devia revelar meu entendimento do poema visto. E o pedaço de melodia de Lupicínio Rodrigues (de uma canção [“Volta”] tematicamente próxima do poema) surgiu como um traço de sabor romântico que se referia tanto a aspectos anedóticos do amor de Augusto e Lygia quanto ao vínculo de Augusto com a música popular, meu âmbito” (GUIMARÃES; SÜSSEKIND, 2005, p. 205). Por seu turno, o poeta paulista saúda a composição de Caetano, com a fusão do erudito e do popular: “tendo ouvido / um mínimo de webern / caetano entendeu tudo / e fundindo o impossível / webernizou lupicínio / ou lupicinou webern” (CAMPOS, 2005, p. 316).

[v] Eugen Gomringer, então secretário de Max Bill na Escola Superior da Forma, em Ulm (Alemanha), desenvolvia, simultaneamente, pesquisas poéticas de mesma natureza das empreendidas pelos poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, sem, no entanto, ter ciência dessa interlocução. Em 1955, ano de publicação do manifesto de Gomringer e dos primeiros artigos teóricos sobre a nova poesia pelo grupo concreto, Décio Pignatari, em Ulm, contata Gomringer, com quem estabelece um canal profícuo de comunicação. O poeta suíço-boliviano define “constelação” como “a possibilidade mais simples de organizar a poesia fundada na palavra. Como um grupo de estrelas, um grupo de palavras forma uma constelação. Duas, três ou mais palavras – não é preciso que sejam muitas – ordenadas vertical e horizontalmente: se estabelece uma relação ideia-coisa. E eis tudo!” (CAMPOS, 1975, p. 99).

[vi] Gonzalo Aguilar assinala que “de todos os domínios nos quais a vanguarda interveio, poucos foram mais desconsiderados pela crítica e pela teoria que o da dimensão tipográfica”. Conforme o crítico, “O fato de que os artistas de vanguarda escolhessem a tipografia como campo para suas experimentações indica que, para eles, este não era um problema sem relevância na dinâmica das transformações artísticas. Movimentos como o cubismo, o dadaísmo, o construtivismo e o futurismo se ocuparam dos possíveis usos das técnicas tipográficas. A Bauhaus, escola alemã de vanguarda, além de dar seu nome a um tipo de letra, colocou a tipografia no centro de suas experimentações, e nos tempos da Revolução Russa, a Escola de Altos Estudos Técnico-Artísticos de Moscou, fundada em 1918, criou sete departamentos: pintura, escultura, arquitetura, cerâmica, trabalho em metais e em madeira, desenho têxtil e tipografia” (GONZALO, 2005, p. 217).

[vii] Transcrevo integralmente o comentário de Caetano sobre o processo compositivo: “Pensei muito menos ‘o pulsar’ do que ‘dias dias dias’. Na verdade tomei o poema como uma partitura simples e li essa partitura. Fiz em tão pouco tempo que fiquei desconfiado de que talvez ali não houvesse nada. Alguns ouvintes cultos tiveram de fato a impressão de que havia ali pouco trabalho e pouco pensamento. No entanto, embora por muito tempo eu julgasse que o que fiz com ‘dias dias dias’ fosse mais rico, a princípio aceitei meu ‘pulsar’ por encontrar nele uma beleza cujo mecanismo eu não entendia conscientemente. Depois me apaixonei pela peça. Por isso a repeti tanto e em tão variadas versões. Não só ela é uma canção popular e, ao mesmo tempo, uma pequena obra experimental (a menção à minha ‘Não identificado’ cai bem ali, mas não é necessária para fazer a ponte com a música popular, como fora o caso de ‘Volta’ em ‘dias dias dias’): quando a percussão aguda que surge a cada estrela do texto, o ‘o’ cantado no dó grave, o ‘e’ cantado uma nona acima e o surdo que soa a cada lua são todos emitidos ao mesmo tempo (na coincidência de ‘eco’ e ‘oco’) – e isso precede a descida de piano para pianíssimo das duas palavras finais (‘escuro esquece’) – sinto que o tratamento singelo que esse poema magnífico recebeu de mim não o desmerece. O que não é pouco” (GUIMARÃES; SÜSSEKIND, 2005, p. 206).

[viii] Segundo Roman Jakobson, “Distinguimos três maneiras de interpretar um signo verbal: ele pode ser traduzido em outros signos da mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de símbolos não-verbais. Essas três espécies de tradução devem ser diferentemente classificadas: 1) A tradução intralingual ou *reformulação*, 2) A tradução interlingual ou *tradução propriamente dita* e 3) A tradução inter-semiótica ou *transmutação*” (JAKOBSON, 1969, p. 65). É a esta terceira modalidade que as operações tradutórias de Julio Plaza se remetem.

## Referências

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- \_\_\_\_\_. “Poemas de la camera oscura (sobre la poesía de Augusto de Campos)”. *Revista Qorpus*, Santa Catarina, n. 15, 2014.
- CAMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia – poesia 1949-1979*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta* – textos críticos e manifestos: 1950-1960. 2ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Mallarmé*. 4ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- CELAN, Paul. *Arte poética: O Meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Edições Cotovia, 1996.
- CUSSEN, Felipe. “Poemas como partituras: Augusto de Campos e Caetano Veloso”. Disponível em: [http://www.pores.bbk.ac.uk/issues/issue5/poetry-and-music/FelipeCussen\\_Poemas\\_como\\_partituras](http://www.pores.bbk.ac.uk/issues/issue5/poetry-and-music/FelipeCussen_Poemas_como_partituras). Acesso em: 19/12/2015.
- DOLABELA, Marcelo. “Ouvindo Augusto – dados para uma discomusicografia de Augusto de Campos”. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 13, p. 203-213, 2006.
- FERRAZ, Expedito. “Transposição de meios, multiplicação de sentidos: a poesia intermídia de Augusto de Campos”. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, São Paulo, v. 3, n. 2, 2005.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 6ª ed. Trad. BLIKSTEIN, Isidoro & PAES, José Paulo. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.
- MALUFE, Annita Costa; FERRAZ, Silvio. “Poema-partitura e poéticas vocais”. *Outra travessia*, Santa Catarina, n. 15, 06/2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2013n15p113>. Acesso em: 19/12/2015.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1991.
- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SANTAELLA, L. *Convergências – Poesia Concreta e Tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Poesia e música: semelhanças e diferenças”. In: *Arte e cultura: estudos interdisciplinares II*. SEKEFF, M. de L. & ZAMPRONHA, E. S. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2012.
- SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2004.
- TÁPIA, Marcelo “Pulsões de sentido em ‘O pulsar’: uma possível leitura”. *Estudos Semióticos*, número três, 2007.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Enviado em 15 de janeiro de 2016.

Aprovado em 27 de março de 2016.