
A VAIA VIVA DE AUGUSTO DE CAMPOS

THE LIVING BOO OF AUGUSTO DE CAMPOS

Isis Diana Rost¹

Resumo: O enfoque deste ensaio é comentar *MONUMENTO À VAIA*, escrito em 1972 para compor a *Navilouca*, almanaque organizado por Torquato Neto e Waly Salomão. É composto por *VIVA VAIA* – Magnum Opus do poeta concreto Augusto de Campos, inspirado na vaia recebida por Caetano Veloso no III Festival Internacional da Canção, em 1968. Foram utilizadas principalmente as contribuições de CAMPOS (1993) e VELOSO (1997).

Abstract: The focus of this essay is to comment on *MONUMENTO À VAIA*, written in 1972 to compose *Navilouca*, an almanac organized by Torquato Neto and Waly Salomão. It consists of *VIVA VAIA* - Magnum Opus by the concrete poet Augusto de Campos, inspired by the boo received by Caetano Veloso at the III International Song Festival, in 1968. The contributions of CAMPOS (1993) and VELOSO (1997) were mainly used.

Palavras-chave: *Navilouca*; Poesia Concreta; Augusto de Campos; *VIVA VAIA*.

Keywords: *Navilouca*; concrete poetry; Augusto de Campos; *VIVA VAIA*.

“Não pode haver arte revolucionária sem forma revolucionária”

Vladimir Maiakovski

“Minha música vai passar a se chamar ‘Beto bom de vaia’”, brincou Sérgio Ricardo, nervoso frente a maior das vaias recebida por ele no III Festival de Música Popular Brasileira da Record, em 1967, pouco antes de perder as estribeiras e estourar o violão, num acesso de fúria frente à impossibilidade de executar a melodia. Este acontecimento, que termina com Sérgio Ricardo desclassificado, além do violão quebrado, teve direito a declarações de Augusto Marzagão, organizador do evento, de que a “vontade do povo é soberana”. Na primeira vez que Augusto de Campos escreve suas impressões sobre a manifestação popular que vaiava antes de escutar, comenta:

o público se excedeu. Não vaiou apenas. Vetou bruta e violentamente a composição e o compositor. Mas interpretar o ocorrido afirmando, como fez depois Sérgio Ricardo, que foi vaiado por uma platéia que representa ‘tão somente a pequena burguesia brasileira decadente’ não convence, mesmo porque, no intervalo após a sua primeira apresentação, o compositor, entrevistado, aprovava as vaias dadas a outros cantores e compositores como manifestação de lucidez e de amadurecimento da mesma platéia...

(CAMPOS, 1993, p. 130)

¹ Bacharel em ciências sociais; mestranda em literatura.

O poeta concreto Augusto de Campos problematiza não apenas os festivais como as vaiais, que se tornavam cada vez mais usuais nestes programas: a algazarra era tamanha que o som ensurdecido destas vaiais não permitia nenhum outro som. No artigo *Festival de Viola e violência*, escrito em 1967, Augusto já menciona seu entusiasmo pelo movimento Tropicália, pressentindo algo novo no ar: “Inovação mesmo, e corajosa (...) é essa que os novos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram no Festival, com *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque*, lutando contra barreiras do público, do júri, dos companheiros de música popular, e superando-se a si próprios” (CAMPOS, 1993, p. 131).

As manifestações do grupo, em especial de Caetano Veloso, não passam despercebidas por Augusto no livro *O balanço da Bossa*, desde o momento em que a canção do baiano explode nas rádios e bocas, como “um novo desabafo-manifesto” de importância fundamental para renovar a música popular brasileira. O poeta aponta no citado artigo os jovens compositores da Tropicália, apostando que eles haviam conseguido “oswaldianamente, deglutir o que havia de novo nesses movimentos de massa e de juventude”, incorporando na própria obra as “conquistas da moderna música popular” brasileira, no campo de pesquisa deles, isso sem “abdicar dos pressupostos formais” de suas composições, com elementos da canção nordestina.

A atitude do movimento Tropicália chama atenção de Augusto, pois representa a “liberdade para pesquisa e a experimentação” que são essenciais, frente o marasmo musical e artístico, repleto de preconceitos nacionalistas que atravessavam. O desafio-desabafo de Caetano, “*por que não?*” em 1967, no contexto da ditadura militar, e o embate entre músicos e compositores da Tropicália com os vigilantes da integridade musical brasileira de plantão tinha o potencial de abalar certas estruturas. Trata-se de uma relação de admiração mútua, entre a tríade concreta e o grupo da Tropicália, como veremos mais na frente. Com mútua, não quero dizer imediata, nem mesmo sem um ou outro atrito de pensamentos / comportamentos. O que nos interessa é o ponto de conexão entre eles, a valorização / retomada da antropofagia oswaldiana, e a predisposição de manifestações artísticas sob o signo da invenção – experimentação. Num período em que era perigoso ter “*alegria, alegria*”, Caetano manda uma mensagem, incentivada de imediato por Augusto. O poeta concreto acreditava ser “preciso acabar com essa mentalidade derrotista, segundo a qual um país subdesenvolvido só pode produzir arte subdesenvolvida” (Ibid. p. 156). Eles acreditavam serem capazes de criar livremente, sem temer represálias culturais, sociais e metodológicas. Essa escolha dos tropicalistas pela invenção, assumindo a nossa vanguarda, fascinaria Augusto, que nunca deixou de comprar briga pelo que acredita. E foi para homenagear essa explosão criativa que Augusto concebe, anos depois destes escritos, sua mais expressiva e conhecida obra: *VIVAVAIA*.

Para Augusto, os compositores da Tropicália eram, de acordo com a classificação de Ezra Pound, *inventores*, extremamente necessários para contrapor a estagnação imposta pelos “mantenedores do Sistema”. O disco *Caetano Veloso*, de 1968, chamou a atenção de Augusto a tal ponto de ele escrever o artigo *Viva Bahia-ia-ia!*, vibrando pela construção poética do trabalho. Seu entusiasmo é particularmente significativo nas canções “*Tropicália*”, “*Superbacana*” e “*Clara*”, em especial, a música de abertura, “*Tropicália*”. O poeta se encanta com o que chamou de “nossa primeira música pau-brasil, homenagem inconsciente à Oswald de Andrade” (CAMPOS, p.162).

A bricolagem antropofágica da canção, numa justaposição entre monumentos, filmes e fragmentos de acontecimentos cotidianos, rimando Brasília com guerrilha e Bossa com palhoça, provoca no ouvinte uma relação de entrosamento entre a sonoridade e a mensagem. Este “viva” de Caetano ecoou nos ouvidos do poeta concreto, notando que as “enfiadas de rimas e a repetição em eco das sílabas finais do estribilho ritmado dão uma sonoridade única à *Tropicália*” (CAMPOS, p. 164). A mistura da revolução (*Viva Maria!*) com a *carnavália* nacional concentrada em Salvador (*Viva Bahia*) marca toda a canção, construída de contrastes. Não duvido que o “*VIVA*” da poesia de Augusto seja algum eco desta canção. A palavra VIVA vai sendo repetida várias vezes, provocando alegrias e melancolias. Alegria pela “*brisa nordestina*” e tristeza pela certeza de que “nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira”. Alegria pelo movimento, pelo carnaval, e tristeza porque neste monumento (Brasília?) “*uma criança sorridente feia e morta estende a mão*” da miséria. Até hoje...

Após deglutir a “poesia concreta de suas esquinas”, Caetano vai se deixando dominar pelo interesse e admiração à poesia pau-brasil. Em entrevista, comenta que o “antropofagismo realmente oferece argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo (...) o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo” (CAMPOS, p. 205-207).

Não há dúvidas que Augusto de Campos sempre deixa bem clara suas posições: “Sou contra a especialização, a compartimentação da cultura. O especialista. Em literatura. Em música popular. Em música erudita. Em música pop. Em folquiloire. A invenção, sim, sem hierarquias” (CAMPOS, p. 347). Com todo entusiasmo e incentivo de Augusto à Tropicália, não é de se espantar que o poeta tenha se “revoltado” com as vaias recebidas no III Festival Internacional da Canção da Rede Globo. A primeira resposta-manifestação do poeta é o artigo “*É proibido proibir os baianos*”, texto fundamental em nossa discussão – compreensão de “*VIVA VAIA*, poema dedicado a / inspirado por Caetano Veloso” (CAMPOS, p. 354). Publicado originalmente pelas edições *Invenção* em fins de 1972, Augusto havia enviado estes trabalhos para Torquato em 01/03/1972. A carta escrita por Augusto de Campos não deixa dúvidas que o poema *VIVA VAIA* foi feito para ser publicado na *Navilouca*. Porém, como o almanaque não saiu em 1972, e com o suicídio de Torquato, Augusto acabou publicando o trabalho

² Título da exposição que Hélio Oiticica estava fazendo, visitada por Caetano, que ficou imediatamente fascinado com o nome, e na ideia, pois julgou que tinha afinidades com sua última música, ainda sem título.

noutro espaço.

No artigo “*É proibido proibir os baianos*”, Augusto “defende” a música da Tropicália, alegando que os baianos se utilizam da metalinguagem musical para revisar e experimentar, e suas criações são algo consciente e novo. Neste tipo de criação, para Augusto, “tudo pode acontecer”. Escrito no calor do momento, em 1968, o texto explora a força antropofágica da Tropicália, identificando o movimento como algo pulsante, capaz de misturar “superbomgosto e supermaugosto, o fino e o grosso, a vanguarda e a jovem guarda, berimbau e Beatles, Bossa e Bolero” (CAMPOS, p. 262). Esta construção abre as portas para novidades, e, ao deslocar os limites, fazem “uma revolução mais profunda, que atinge a própria linguagem da música popular”. Como insinua Augusto, aqueles que mexem na forma, e ousam transformar o “estabelecido” em busca da invenção acabam incomodando. Usa o poeta russo Maiakovski como exemplo: “é claro que Maiakovski também incomodou (...) a luta de Maiakovski contra os burocratas durou a vida toda”. Augusto não tinha dúvidas que Caetano iria incomodar. A prova disto foi o espetáculo de vaia e discursos promovido no III Festival Internacional da canção, pela Rede Globo; evento que acontecia no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, conhecido como TUCA. As provocações de Caetano, Gilberto Gil e os Mutantes já eram explícitas desde a primeira apresentação, seja nas roupas, de plástico e penduricalhos, ou no comportamento, totalmente desvirtuado. Augusto ressalta que, neste contexto, até “a roupa tem uma linguagem, é um sistema de signos e tem, ou pode ter, uma mensagem crítica”. As guitarras envenenadas e danças tresloucadas colaboraram para desafiar preconceitos e tabus do público. O *happening* proposto pela Tropicália, explorando ao máximo as dissonâncias e ruídos não-lineares, passava uma mensagem clara: é proibido proibir. Poesia viva em montagem orgânica, a apresentação foi absorvida por Augusto como “poesia-câmera-na-mão-moderníssima”. Para o poeta, foi lamentável, mas não parece ser exatamente uma surpresa a reação da juventude que lotava o auditório:

Vaiado foi Stravinski, como vaiado fora Schoenberg, em Viena, em 1907, na *première* de sua *Sinfonia de Câmara*, como vaiado foi, antes, Debussy e vaiado seria, depois, em 1954, Eugène Varèse, quando estreou em Paris. E aí estão quatro dos maiores compositores modernos.
(CAMPOS, 1993, p. 266)

Augusto nos esclarece que estas vaia tem uma explicação na Teoria da Informação. Segundo ele, através desta teoria, as comunicações são observadas como um sistema de signos. Na mensagem musical, existe uma dialética entre “banalidade e originalidade, previsibilidade e imprevisibilidade, redundância e informação”. Os ouvidos estariam pré-condicionados por determinados conhecimentos que reunidos compõem o “código de convenções”, repleto de redundâncias e previsibilidades. Por esta razão, a reação de choque irascível ao ter contato com uma mensagem que, por ser nova e imprevista, entra em conflito com os códigos armazenados pelo ouvinte. Os artistas que possuem o compromisso

de inovar terão que, inevitavelmente, contrariar o “código de convenções do ouvinte”, forçando assim o seu “amadurecimento criativo, aumentar o seu repertório de informações e enriquecê-lo”. É a implosão do código, por suas próprias estruturas, “fundindo” a cuca do júri, como afirma Caetano. Augusto deixa clara a noção que, de modo geral, as vanguardas ou aqueles à frente do próprio tempo, geralmente serão vaiados. Portanto, VIVA a VAIA, que apontaria para algo certamente novo. O poeta celebra, sem deixar de alfinetar jurados e espectadores (a maioria composta da juventude universitária que queriam “mudar o país”), “simpáticos mas incompetentes”. Para o poeta, aquela havia sido uma demonstração histórica dos universitários, instigados pelo que chamou de “grupo fascistóide, tapado e stalinista (o novo C. C. C)”, que teria misturado questões culturais e político-ideológicas, resumindo a discussão a um maniqueísmo alienante, que reduzia a juventude a defensores do “Sistema com mais ardor e mais firmeza que as nossas bisavós” (CAMPOS,p. 267).

Mas, como tudo tem um “porém”, há ‘males que vem para o bem’, e para Augusto, a VAIA recebida por Caetano foi a responsável por dar maior visibilidade à mensagem, principalmente depois que Caetano “Chutou o balde” e partiu pra cima da plateia: “*Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder?! (...) Vocês vão sempre, sempre, sempre, matar amanhã os velhotes inimigos que morreram ontem. (...) Vocês são iguais sabem a quem?*” Dizendo não ao não, Caetano tece uma crítica que ultrapassa as discussões da música popular brasileira, fundamental para incrementar o debate sobre a cultura em nosso país. Um grito de liberdade que ia de encontro inclusive com o estabelecido pelo mercado fonográfico – “gosto” popular. Eles desestruturam as regras e ignoram os códigos estabelecidos, e para Augusto estas atitudes eram marco de “coragem e integridade artística”. Ressalta que esta é a forma mais decente de respeitar o público, assumindo “o risco quase suicida de desagradar para despertar a adormecida consciência de liberdade dos destinatários da sua mensagem. Talvez custem ser compreendido. Não importa.” (CAMPOS,p. 268).

É provável que esta admiração de Augusto de Campos aos integrantes da Tropicália seja oriunda da capacidade de mesclar o lixo e o luxo, ultrapassando os estágios da evolução musical moderna e seu conflito ruído x som, usando a metalinguagem e a técnica do *produssumo* (que rompe os limites existentes entre a música popular e a erudita). Em 1969, ele profetiza que, depois deste movimento ninguém “poderá fazer música de significação no Brasil sem olhar para eles” (CAMPOS,1993, p. 272). O poeta Stephanè Mallarmé engendrou o músico ideal³, intelectual, que incorporasse em si os elementos que Mallarmé idealizara acerca da experimentação na fusão entre sons, as imagens e a linguagem poética. Ele apostava que Richard Wagner possuía estas características. Influenciado provavelmente pelo poeta francês, podemos dizer que a Tropicália era pura invenção e Caetano Veloso ocuparia este papel, para Augusto, do músico intelectual. Neste contexto, defende

³ Conferir em Balakian, 2007, p. 71.

A modernidade dos textos de Caetano e de Gil tem feito com que muitos os aproximem dos poetas concretos. De fato, existem muitas afinidades entre os dois grupos. Quanto a mim, creio, mesmo, que Caetano é o maior poeta da geração jovem e que é o fato novo mais importante da cultura brasileira(...). Mas o que mais me fascina neles não é tanto o fato de eventualmente incidirem ou coincidirem com a *poesia concreta*, como a capacidade que eles tem de fazer coisas diferentes do que fizemos e fazemos e que constituem informações originais até mesmo para nós, que nos especializamos na invenção.

(CAMPOS,1993, p. 286)

O próprio Augusto deixa bem explicado quais as razões de seu encantamento pela Tropicália ir além das letras que tem diálogos com a poesia concreta, ressaltando a capacidade inventiva do grupo. Um ponto de ligação entre a tríade e a Tropicália é, “sem dúvida, Oswald de Andrade”. A antropofagia indigesta de Oswald, que estava amordaçada à espera de novas “gerações” que resgatassem a força revolucionária da proposta, o elemento central de nossa cultura: a capacidade que temos de nos misturar, de incorporar, engolir o “outro” e criar algo novo. Augusto ressalta que Oswald era essencial aos concretos, assim como a “antropofagia é a própria justificação da Tropicália” (CAMPOS,p. 287). Augusto de Campos abre os trabalhos da *Navilouca*. Quando envia para Torquato Neto a colaboração para o almanaque, *SONETERAPIA* e *MONUMENTO À VAIA*, adverte⁴

“o soneto e o monumento devem ser publicados juntos: um como ilustração do outro.”

MONUMENTO À VAIA foi feito para ser publicado junto com *SONETERAPIA*. Qual seria a chave de leitura destas intervenções poéticas? É interessante neste caso se perguntar até que ponto um poema pode ser decifrado, ou melhor, o que a poesia permite que se diga dela? Observando os primeiros esboços para o poema, é possível perceber a radicalidade do poeta no trabalho de depuração da criação. Em *MONUMENTO À VAIA*, a primeira coisa que olhamos após o título, é a fotografia de Caetano Veloso, camisa regata e cabelos soltos, rebeldes, quase a juba de um leão (signo astrológico do cantor). Boca entreaberta e olhar que passa um misto de timidez e provocação, segura com as duas mãos o poema à sua frente, como um escudo protetor ou uma bandeira. No final da página não tem as iniciais, então não conseguimos a informação de quem seria o fotógrafo.

O poema que Caetano segura é *VIVAVAIA*, escrito em 1972 em homenagem à vaia⁵ histórica que já comentamos. A relação de Augusto de Campos com a música existiu desde cedo, relação que ultrapassa seus poemas e pesquisas teóricas. Ainda em 1952, ele já mantinha contato com a Escola

⁴ Carta enviada por Augusto de Campos à Torquato Neto, datada de 01.03.1972. Acervo Torquato Neto.

⁵ A mesma plateia que vaiou Caetano Veloso e os Mutantes no dia 15 de setembro de 1968, ovacionou Geraldo Vandré, com sua “*Pra não dizer que não falei das flores – Caminhando*”. Este fato deixou Torquato indignado; ele chega a descrever sua crítica a Vandré, à juventude e certo “espírito esquerdofrênico” que pairava, incapaz de reflexões: “Caminhando e cantando e seguindo a canção, seguindo mesmo, a canção lá na frente e eles lá atrás, a léguas de distância. (...) Esse tipo de trabalho não me interessa nem um pouco”. Trecho de entrevista feita pelo radialista gaúcho Vanderlei Cunha, (re) encontrado em 2014.

Livre de Música, coordenada por Hans-Joachim Koellreutter. Em 1954, encontra com Pierre Boulez, que passava breve temporada em São Paulo. É tênue a ligação entre a música e o poema *VIVAVAIA*, composto por formas geométricas nas cores vermelho, amarelo, com fundo branco. Na parte superior, o fundo branco serve de base para formas geométricas triangulares e reta vermelhas, onde se lê: VAIA.

Na segunda metade, o fundo é vermelho e as formas geométricas são amarelas, cores primárias e quentes como a vaia, cheias de vida como VIVA. O interessante é que, se lermos de forma linear, aristotélica, a composição ficaria VAIA VIVA. Mas como o poema sempre foi chamado de VIVA VAIA, é inevitável não se ler de baixo para cima. Isso acaba criando uma sensação de continuidade infinita. Na parte inferior da página, com o poema em uma única cor sépia, se entende o que faz de VIVA VAIA um dos mais emblemáticos poemas da poesia concreta, pois é verdadeiro cálculo poético, incorporando todos os elementos caros à poesia concreta:

- A visualidade;
- A sonoridade;
- As formas geométricas matemáticas;
- O músico e a Música;
- O Posicionamento;

A concentração destes elementos, formando uma verbivocovisualidade de linhas e retas idênticas, formas invertidas, espelhadas. Idênticas. Um poema que sugere significados, provocando o leitor a desvendá-lo. *MONUMENTO À VAIA* é um poema-atitude feito por Augusto de Campos de forma consciente, para reafirmar seu posicionamento acerca do debate destas questões culturais, que já eram abordadas no *Balanço da bossa* de 1966 (Campos, 1993, p. 122), ou seja, seis anos antes do poema ser criado e quase quatro anos após a Vaia. *VIVAVAIA* é o Magnum Opus de Augusto de Campos. A união perfeita de poesia, matemática, design gráfico, música. O poema alterou de modo irreversível os formatos. Na realidade, a forma ideal da poesia concreta foi alcançada. Ainda hoje, é difícil, para não dizer inexistente, encontrar tamanha inovação poética. Ao mesmo tempo, abriu caminho para novas composições, mostrando as ferramentas. *VIVAVAIA* é emblemático, o poema mais conhecido de Augusto de Campos, e acabou ao longo dos anos recebendo várias transcrições.

Apresentado em duas direções, o poema “aparenta a forma de ideograma, sendo um paralelograma, virado a 45 graus à esquerda, composto de seis triângulos correspondentes às letras “v”, “a” e a linha à letra “i”, mostrando-se como uma estrutura de perfeito espelhamento” (JACKSON, 2004, p. 25). É distinto o espelhamento do poema, e a estrutura reforça a própria mensagem, autêntica *VAIAVIVA*. O poema pode ser lido em qualquer direção, de cima para baixo, e vice-versa, figurando como síntese do projeto da poesia concreta. Ao comentar sobre *VIVAVAIA*, Perrone encontra

A coincidência formal das palavras mutuamente anagramáticas, representações alfabéticas e formas (desenhos) aqui atingem um objetivo oficial da poesia concreta e além: isomorfismo, encontro e identidade de forma e conteúdo. Não se pode pedir uma simetria mais perfeita que a inversão dos triângulos e traços (pinceladas) no par conectado, e com direito a um significado tão pontiagudo.

(PERRONE, 2004, p. 213)

VIVAVAIA foi publicado em livro de maneira peculiar, nas dobras internas, onde cada parte compõe um todo. É fundamental atentar, porém, que *MONUMENTO À VAIA* foi enviado junto com *SONETERAPIA*, com a exigência de serem publicados “*um como ilustração do outro*”, sendo indivisível para a nossa compreensão do trabalho. Portanto, vamos ao soneto + terapia...

SONETERAPIA

“*desta vez acabo a obra*”

gregório de matos

SONETERAPIA já inicia com uma provocação, afinal a palavra-título é um neologismo formado por soneto + terapia. Nas instruções enviadas para a publicação, Augusto deixa a seguinte recomendação para Torquato: “*Cuidado com os tipógrafos! Se você não der em cima deles vão escrever SONOTERAPIA em vez de SONETERAPIA e me estragar a festa*”. A intenção de Augusto é claramente transmitir uma mensagem. A epígrafe dá uma pista, pois já é uma cutucada: a citação do poeta barroco Gregório de Matos (1636 – 1696), conhecido como Boca do Inferno ou Boca de Brasa, por sua poética satírica, amaldiçoado e esquecido pela intelligentsia tupiniquim; com uma certeza simples, mas cheia de significados: desta vez, a obra será finalmente acabada.

Augusto está ciente de que existem elementos fortes no seu trabalho, e usa o soneto, linguagem rejeitada por ele, para provocar, esnober e desqualificar a crítica, “*afinal, não é todo dia que eu faço um soneto*”, ironiza. Ou seja, usa o próprio método clássico, legitimado pelos críticos, para afirmar que o sistema anterior está fadado ao fracasso. O poeta comprova que sabe e até poderia escrever respeitando as regras clássicas e a metodologia poética, métricas e rimas. Ainda assim, Augusto finge se submeter às regras do soneto, mas subvertendo as normas gramaticais, com o desrespeito aos sinais de pontuação e acentuação gráficas, além de todas as letras em minúsculas, incluindo nomes próprios. Trata-se de uma rejeição à normativa por entender que estas não alcançam o significado, não seriam suficientes para transmitir a mensagem desejada, criada. Heloísa Buarque de Hollanda ressalta que os poetas concretos integram a *Navilouca* como “*avalistas*”, legitimadores do movimento de cultura

marginal que florescia e “injetava vitalidade no torpor em que ficou o Brasil no começo do Governo Médice”. Para Holanda, o denominador comum entre os concretos e os marginais era o experimental, porém limitado apenas à linguagem:

É claro que no experimentalismo da linguagem, porque ninguém esperaria que os poetas concretistas, gente de outra geração, apoiassem a revolução de comportamento (...) os concretistas entraram mais como avalistas. Eram de uma outra geração, os pioneiros em experimentalismo, em buscar o novo. Eles funcionaram como espécie de patrocinadores do movimento (...) foram eles que colocaram Caetano Veloso no mercado. Já o experimentalismo pós tropicalista vai além da linguagem⁶.

Não posso dizer que concordo com a afirmação da prof^a Heloísa. Os textos, correspondências e memórias apontam que existia uma admiração dos poetas concretos com o trabalho que se experimentava, pois estavam “transando a mesma loucura”, ou seja, flertando com as possibilidades de experimentação, antropofagizando desde a matemática até a música, passando pelas artes plásticas, gráficas. Edwar Castelo Branco, citando esta mesma reportagem, ressalta que a *Navilouca*

é uma revista rica em poemas visuais que, hipoteticamente, transcenderiam a barreira da língua. A idéia, com a *Navilouca*, era juntar trabalhos das mais diferentes tendências, mas que pudessem se enquadrar dentro deste projeto de fundação de uma nova linguagem: criar novas formas de comunicação, romper com o estabelecido, introduzir a resistência e a desorganização nos canais legitimados pelo sistema.

(BRANCO, 2013, p. 84)

Quando afirma que os poetas concretos eram apenas avalistas interessados exclusivamente na linguagem, Holanda empobrece a mensagem da tríade concreta, trazendo um ar doutoral e explicações, conceituações, que me parecem dispensáveis à discussão. Augusto faz questão de “subir o nível”, percebendo que a garotada estava no ápice das experimentações. Da maneira colocada pela professora, parece mais que a tríade estava numa espécie de Olimpo sagrado, onde não existiam muitas possibilidades de trocas. Passou despercebido que uma das chaves da discussão era ultrapassar as barreiras da linguagem/experimentação/visualidade. Porém é preciso considerar: na *Navilouca* aparece(riam) pela primeira vez os mais importantes trabalhos da tríade concreta⁷. Seguindo o raciocínio da professora Heloísa Buarque de Holanda, o pesquisador Luan Queiroz afirma que os concretos “já se encontravam, nesse momento, em uma nova fase de sua produção poética,

⁶ Treze anos depois artistas e poetas voltam à *Navilouca*. Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, 24 e 25 de novembro de 1985.

⁷ Tanto *Soneterapia* quanto *VIVAVALA* seriam revisitados nos anos 1970-1980 pelo autor. Assim como *Pháneron*, I, de Pignatari, e as *Galáxias*, de Haroldo de Campos.

utilizaram o espaço da revista como lugar de revisão do próprio Concretismo, como nos mostra o poema ‘*SONETERAPIA*’, de Augusto de Campos que abre a revista”⁸. Parece-me que o pesquisador não foi feliz em alcançar a fina ironia/satírica no trabalho de Augusto de Campos, tomando suas provocações como uma preocupação de “revisão do concretismo”⁹. O autor também decreta que Augusto de Campos teria replicado “o famoso poema na revista”, sentença que é facilmente diluída numa rápida revisão de datas.

Quem nos dá uma das chaves para desvendar o soneto é o próprio criador, na carta enviada a Torquato: “*espero que você curta a brincadeira e que os Glauber Alves do meu país, que a brisa do Brasil beija e balança, entendam o nosso recado. não poderia haver soneto mais claro.*” Como disse Augusto, era uma brincadeira. Séria. Cheia de indiretas e afirmativas:

*drummond perdeu a pedra: é drummundano
joãocabral entrou pra academia*

Já nos primeiros versos, Augusto chama para a briga dois símbolos da Geração de 45, que anteriormente eles haviam admirado, mas, segundo o poema diz, acabaram se “corrompendo”. Augusto chama Carlos Drummond de Andrade de *drummundano*, reunindo Drummond + mundano. Uma das características do mundano é “indivíduo que vive de cumprir deveres sociais, que considera importante seguir formalidades, normas de etiqueta; cujos escritos retratam a vida de uma sociedade elitizada”¹⁰. Já mencionar que João Cabral de Melo Neto entrou para a Academia, está mais óbvio: o escritor teria se submetido às exigências e regras do Fardão da ABL. A pesquisa de Amanda Lúcio é profícua, embora eu veja esta estrofe de Augusto de Campos mais próxima da zombaria e da provocação do que da “lamentação do não reconhecimento de poetas que influenciaram uma reformulação poética, como Drummond, (...) João Cabral” (LUCIO, 2020, p. 173). Este trecho ainda deixou muita gente com raiva, mesmo após décadas da publicação. Os defensores das formas clássicas e tradicionais da poesia, conservadores como Bruno Tolentino (espécie de Olavo de Carvalho dos anos 1990, só um pouco mais refinado), faz o seguinte comentário sobre *SONETERAPIA*:

Veja-se como, em *Soneterapia*, o Sr. Augusto de Campos, trinta anos após seus “*morigerantes penubis e glaromas*” receitava à pátria lira seu novo Elixir da Longa Vida, marca 1982: “*Drummond perdeu a pedra: é drummundano / João Cabral entrou pra Academia / custou mas descobriram que Caetano / era o poeta (como eu já dizia)*”. Ao desrespeito ao Poeta Maior, homem que terá sido tudo menos mundano, soma-se o despeito adolescente à Casa de Machado de Assis. E o elixir é barato, à venda no Canecão, última ágora *do make it new*. O

⁸ *Marginália e resistência em Navilouca*. Luan Queiroz Revista MEMENTO, v. 10; nº 02 julho/dezembro 2019. p. 06.

⁹ Existem algumas incongruências no artigo, pois o autor aponta um desenho feito por Rogério Duarte como sendo de Augusto de Campos, e registra como fotógrafo do trabalho “Ivan Duarte” (será que ele quis dizer Ivan Cardoso?).

¹⁰ *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 1979.

populismo cai como uma luva ao demagogo. O artista falido detesta a arte, essa ingrata que não o *quiz* e ele atira com facilidade ao populacho pela mão dos *diskjockeys*. O ódio ao belo, ao legítimo, ao *high brow*, ao indispensável acervo de um povo que é sua linguagem profunda, sua poesia, faz sempre o mesmo itinerário: passa pelo embuste e vai cair no sambódromo. De quatro...

(TOLENTINO, 1995, p. 15)

Este trecho de Tolentino só revela a raiva ressentida dos defensores do arcaico, incapazes de criar qualquer coisa. Sem comentários! No fim da primeira estrofe de *SONETERAPIA*, dois versos e a terceira provocação:

*custou, mas descobriram que caetano
era o poeta (como eu já dizia)*

Augusto ressalta que Caetano era “o” poeta, como ele já dizia desde 1966, no *Balanço da bossa nova*, artigo publicado no livro *O balanço da bossa*. Caetano estava ciente do desejo de “criar um objeto conceitualmente forte e de arte-final irretocável” (VELOSO, 1997, p. 207). O compositor reconhece que

O conjunto dos aspectos instigantes na música ela mesma e da considerável articulação dos esboços de ideias que se encontravam em minhas entrevistas chamou, desde muito cedo, a atenção do poeta Augusto de Campos (...) Ninguém depois de Augusto, até que o Tropicalismo estivesse nas ruas, tocou com tanta precisão os pontos-chaves dos problemas específicos da música popular de então.

(VELOSO, 1997, p. 208-209)

Desde o principio, com o lançamento da *Noigandres*, em 1952, os poetas da tríade concreta foram bombardeados de críticas, que eram sempre revidadas num nível argumentativo altíssimo, o que não os privou de sofrer retaliações e resistências no meio acadêmico e entre literatos e jornalistas. Porém, o nível dos poetas concretos “era tão alto, sua cultura tão vasta e sua determinação tão inabalável, que se tornaram um osso duro de roer na cena intelectual brasileira, impondo respeito mesmo onde não havia receptividade” (VELOSO, 1997, p. 213). Caetano lembra que, para Augusto, sempre foi meio óbvia as afinidades entre “o que eles faziam e o que nós estávamos fazendo (...) seu apoio ao movimento em que eu me achava envolvido era nitidamente sincero e notavelmente fundamentado”, enquanto o cantor chega a estranhar a primeira impressão que tivera do poeta, que considerou o que chamaria de “careta”. Mesmo assim, ressalta que algo em seu olhar “fazia dele, de repente, o menos careta de todos nós”.

Quando Augusto apresenta os outros concretos a Caetano, o baiano identifica algumas relações entre o que eles estavam fazendo, embora perceba algumas diferenças comportamentais com relação aos concretos e os amigos “desbundados”. As diferenças sinalizam a possibilidade de trocas entre os grupos. Logo, o estranhamento de Caetano cede espaço ao fascínio pela complexa poesia concreta, com seus enigmas e a “subdivisão prismática” mallarméica. Um forte ponto de ligação: Caetano define que “a luta era, foi, é sobretudo contra o academicismo” (VELOSO, 1997, p. 228).

*o concretismo é frio e desumano
dizem todos (tirando uma fatia)
e enquanto nós entramos pelo cano
os humanos entregam a poesia*

A segunda estrofe soa como uma crítica aos críticos da poesia concreta. Note que Augusto chama “concretismo”, imitando o vício de “ismos” da crítica, tão criticado por ele, que considera tal sufixo empobrecedor, além de generalizante. O poeta ressalta adjetivos taxados pela crítica como fraquezas da poesia concreta, acusada de frieza e desumanidade desde o nascimento, vinte anos antes. Augusto prossegue, salientando que mesmo aqueles que criticam a poesia concreta, não se envergonham em aproveitar-se de alguns de seus elementos e soluções, tirando-lhe uma fatia. E enquanto a tríade sofria todos os rechaços, os “humanos” que se dizem contrários à “solidez” da poesia concreta, continuam entregando a poesia. Nada mais digno de pena do que um poeta que entrega sua poesia, deixando-se dominar, render-se, dar a própria obra por venc(d)ida. Dizer a um poeta que ele entrega sua poesia é uma crítica feroz, ainda que sutil, que atingiu a muitos contemporâneos, com produções repetitivas e esvaziadas de qualquer conteúdo novo e transformador.

*na geleia geral da nossa história
sousândrade Kilkerly oswald vaiados
estão comendo as pedras da vitória*

“Geleia geral” é uma referência explícita à frase de Décio Pignatari (“na geleia geral brasileira alguém tem de exercer as funções de medula e de osso”), usada posteriormente por Torquato para dar nome à sua coluna diária. A “medula” da *Navilouca* é o experimental, e o “osso” é concreto. No segundo verso, três referências quase apagadas de nossa literatura, retomadas através do trabalho dos concretos: o poeta experimental maranhense Sousândrade (1833 – 1902), o jornalista e poeta simbolista baiano Paulo Kilkerly (1885 – 1917) e o modernista paulista Oswald de Andrade (1890 – 1954). Aqui a crítica é feita aos que desconhecem/renegam estes poetas, por conta da incompreensão...

Augusto vibra porque em 1972, eles estariam colhendo os frutos, principalmente após os

poetas concretos publicarem os livros: Coleção *Obras completas de Oswald de Andrade, ReVisão de Sousândrade (1964) e Re-visão de Kilkerry (1970)*. Após o esforço em “resgatar” estes nomes, Augusto afirma com certeza que os escritores estavam “*comendo as pedras da vitória*”, finalmente descobertos pelas gerações mais jovens, interessadas em compreendê-los. Essa é a maior herança que um escritor pode deixar: alcançar a imortalidade, através da memória do seu nome e das próprias escrituras.

*quem não se comunica dá a dica
tó pra vocês chupins desmemoriados
só o incomunicável comunica*

Na última estrofe, Augusto alcança o auge do escárnio, escancarando a sátira e jogando com a própria crítica: a incapacidade de se comunicar. Neste caso, Augusto tem certeza que os poetas, que em tese não se comunicariam, é que realmente estariam dando as dicas, visionários de uma poética universal. “tó pra vocês” nos lembra da capa do livro *Teoria da poesia concreta (1965)*, com o famoso personagem em quadrinho *O Amigo da Onça* fazendo o sinal de banana com os braços, punho cerrado, enquanto diz “*tó pra vocês chupins desmemoriados*”. A fala deste personagem é a única, das quatro tirinhas, que está em vermelho na capa do livro, em destaque. Chupins numa referência ao passarinho azul-violeta que tem o estranho costume de, sem a menor cerimônia, se apropriar do ninho de outras aves, geralmente o tico-tico. Acontece que o Chupim deposita os ovos no ninho e simplesmente vai embora, deixando a tarefa de chocar e alimentar a cria para a mãe adotiva. Como o filhote de Chupim nasce primeiro, ele acaba dominando o ninho, muitas vezes bebendo os ovos do tico-tico, que se esforça para alimentar os filhotes que acredita serem seus. Chupim acabou virando sinônimo de aproveitador, indivíduo que tira proveito das pessoas e das situações, interesseiro e parasita. O verso *só o incomunicável comunica* é o brado de vitória, a afirmação de que a linguagem experimental, taxada de “incomunicável”, é a única que realmente consegue transmitir uma mensagem.

Por entender que o trabalho de Augusto de Campos é importante no quadro da poesia brasileira moderna e experimental, esta observação procura desvendar sua poética, através das dicas esparsas encontradas pelo caminho e no próprio poema. Trabalho que continua vivo, evocando vaias, vivas e discussões ativas. É louvável a capacidade da poesia concreta de ser desdobrada em múltiplos sentidos, dependendo do ponto de vista observado. A proposta da *Navilouca* era a reunião do que havia de mais experimental nas artes naquele momento, e a inclusão dos poetas da tríade concretista explicita a relação de troca de experiências. Augusto consegue, nestes dois trabalhos em que um completa o outro, alcançar o seu “ideal poético”. Na epígrafe, primeira coisa a ser lida, ele já havia avisado: “desta vez acabo a obra”. Não é à toa que este poema foi refeito várias vezes, republicado em diversos lugares, e é a obra mais conhecida de Augusto de Campos, sua *Magnum Opus*. Estas duas páginas entregues a Torquato Neto com o recado “*aí vai a minha colaboração pra você*” é a primeira

publicação da maior obra de Augusto de Campos, quiçá da poesia concreta. Infelizmente não saiu em 1972. Consigo imaginar a frustração de Torquato com a impossibilidade de publicação, tendo ciência do material que eles tinham nas mãos, mas sem condições de circulação. É indescritível.

Referências

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad. José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRANCO, E. de A. C. *Pernambucália: outras verdades tropicais*. Revista Eletrônica da ANPHLAC, [S. l.], n. 6, 2013.

CAMPOS, Haroldo; Pignatari, Décio; Campos, Augusto. *TEORIA DA POESIA CONCRETA: Textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1993.

JACKSON, Kenneth D. *Augusto de Campos e o trompe-l'oeil da poesia concreta*. In: SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 11-35.

LUCIO, Amanda C. F. *Navilouca – uma experiência do encontro entre arte e vida*. Revista *Epígrafe*, São Paulo, v. 9, n. 1, pp. 155-189, 2020.

PERRONE, Charles A. *Viva vaia: para compreender Augusto de Campos* (via EUA). SÜSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 209-218.

TOLENTINO, Bruno. *Os Sapos de Ontem* (Prólogo). Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

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