

O LIMIAR DA VOZ CONCRETA: VOCOPERFORMANCE E POEMÚSICA
EM AUGUSTO DE CAMPOS E CID CAMPOS

*The Concrete Voice Threshold: Vocoperformance and Poemusic
in Augusto de Campos and Cid Campos*

DOI: 10.14393/LL63-v39-2023-24

Leonardo Davino de Oliveira *

Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos **

RESUMO: Partindo de uma discussão teórica que visa fixar o lugar genológico da letra de canção, o que tem sido realizado criticamente por meio da operação de contraste com o que seria o gênero poema em sentido estrito, muitas vezes sob um aspecto negativo, propomos recolocar em debate o conceito camposiano de “poemúsica”, um entrelugar vocoperformático que complexifica e desestabiliza classificações fáceis. Para ilustrar nossas questões de forma didática e produtiva, optamos pela análise formal de dois artefatos verbivocovisuais presentes no CD-livro *Poesia é risco* (1995), de Augusto de Campos e Cid Campos.

PALAVRAS-CHAVE: Canção. Augusto de Campos. Cid Campos. Poesia concreta. Vocoperformance.

ABSTRACT: Considering an old theoretical discussion that disputes the value and place of the genre “song lyrics” – a debate which has been critically carried out through the supposed dialectical opposition of it to the genre “poem”, often positioning the first under a negative view – we propose to retrieve the camposian concept of “poemusic”, a vocoperformatic idea that complexifies and destabilizes taken-for-granted classifications. To illustrate our questions didactically and productively, we analyze two verbivocovisual artifacts included in the CD-book *Poesia é risco* (1995) by Augusto de Campos and Cid Campos.

KEYWORDS: Song lyrics. Augusto de Campos. Cid Campos. Concrete poetry. Vocoperformance.

* Doutor em Literatura Comparada. Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. ORCID: 0000-0002-7426-4274. E-mail para contato: leonardodavino(AT)yahoo.com.br.

** Mestrando em Literatura Brasileira no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. ORCID: 0009-0002-9386-1151. E-mail para contato: gabrielcostarpb (AT)gmail.com.

1 Introdução

Um dilema central para todos os que pesquisam canção popular e poesia é a natureza da diferença entre esses gêneros ou modalidades de discurso. Uma explicação inicial para a produtividade do debate é a necessidade de delimitação dos objetos de estudo. Afinal, se canção e poesia são coisas distintas, elas solicitarão, por sua diferença, campos conceituais e arsenais teóricos e analíticos específicos, malgrado suas inevitáveis contiguidades. Por outra senda, a legitimação que os pesquisadores da canção popular disputam, notadamente no âmbito acadêmico, passa pela comparação com a poesia escrita, com o seu cânone bem estabelecido e com a sua maior eminência axiológica.

Não cabe aqui uma discussão prolongada sobre o mérito das distintas concepções da dialética poesia-canção, mas podemos endossar alguns pontos extraídos da literatura especializada. Leia-se a seguinte afirmação de Francisco Bosco acerca do que separaria o gênero “poema” do gênero “letra de música”:

O que diferencia, da perspectiva teórica, a letra de música e o poema é que aquela possui caráter heterotélico, ao passo que este, autotélico: a letra de música é sempre e necessariamente letra para música, tem como finalidade as reciprocidades estruturais de sentido que perfazem a totalidade estética da canção, enquanto o poema tem a si mesmo como finalidade. (BOSCO, apud VALENTE *et al.*, 2019)

Os professores, linguistas e pesquisadores André Nemi Conforte e Joaquim Dolz complementam com um importante reparo:

O ajuste fino, isto é, o pequeno reparo que fazemos na relevante reflexão de Bosco é o seguinte: se não resta dúvida do chamado caráter autotélico do poema, haja vista ele ser um corpo único a enunciar a mensagem poética, temos reservas à concepção da letra de canção como heterotélica, uma vez que, corrigindo a preposição utilizada pelo autor, entendemos a letra não como para a música, mas sim com a música, pois negá-lo seria contrariar justamente nosso entendimento da letra de canção como parte integrante do complexo semiótico de que ela faz parte – não se trata de um elemento ancilar, mas é parte de um sistema em que cada um dos elementos – letra, ritmo, melodia, harmonia, arranjo, gênero musical – desempenha um papel cuja hierarquia é muito difícil, se não impossível, de precisar. Se nos fosse dada a licença de um neologismo, diríamos que a letra de canção é antes “holotélica”, ou seja, ela existe em função de um todo do qual ela é parte, e não de algo externo e diferente dela. (CONFORTE; DOLZ, 2023, p. 97)

Luiz Tatit, professor da Universidade de São Paulo e grande especialista em canção, também nos dá uma separação didática e hierárquica que coloca em confronto o dito que nasce do modo de dizer (canção) e o modo de dizer que nasce do que é dito (poema) (TATIT, 2016). Elaborando a mesma divisão a partir do lugar dos artistas, eis como o autor de O Século da Canção define o trabalho do letrista em relação ao do poeta:

O seu principal desafio [do letrista] é encontrar a expressão ou frase linguística que retire da melodia o seu valor prosódico. Só depois entre em pauta a coerência semântica da letra, às vezes com dependências sintáticas bem elaboradas, outras com justaposições flutuantes pouco definidas em termos narrativos. De todo modo, a relação da letra com a melodia produzindo oralizações possíveis é sempre mais determinante que a lógica discursiva do componente linguístico. (TATIT, 2016, p. 15)

Para desafinar um pouco esse coro de renomadas autoridades com outra renomada autoridade, e estender essa discussão para uma circunferência teórica de maior diâmetro do que o binarismo canção-poema, e assim privilegiar dilemas ontológicos no fundo de qualquer proposição delimitadora do conceito de “poesia” sobre meras polêmicas de gênero textual, leia-se a problematização mais zumthoriana proposta por Ruth Finnegan sobre os rótulos aplicáveis à diferenciação entre poesia e canção:

Mesmo nos gêneros que em alguns círculos ingleses tradicionais poderiam ser rotulados de “poesia” em vez de “canção”, os agentes se utilizam das artes acústicas e emotivas da voz, de recursos não-verbais além dos linguísticos, de emoção assim como de cognição. O som e a voz são essenciais em todos os gêneros de arte verbal performatizada (e isso não é parte do que entendemos por “poesia”?). (FINNEGAN, 2008, p. 28-29)

Em deferência ao supracitado Zumthor, no que concerne aos propósitos da voz (o instrumento mais nuclear em nossos estudos, a coluna vocoperformática da ponte entre o modo de realização poética e o modo de realização musical que receberam nosso foco), cumpre enxertar um trecho revelador dos elementos (herdeiros da Idade Média) que tornam a canção, a modalidade maior de música cantada, um objeto com potências bastante específicas, suprasegmentais e quase asemânticas em sua inarticulação; em última medida, dessemelhantes aos paradigmas da poesia moderna escrita:

Enquanto vocal, a performance põe em destaque tudo o que, da linguagem, não serve diretamente à informação – esses 80%, segundo alguns, dos elementos da mensagem, destinados a definir e a redefinir a situação de comunicação. Decorre daí uma tendência de a voz transpor os limites da

linguagem, para se espalhar no inarticulado; geralmente reprimida pelo costume, essa tendência triunfa nas formais mais livres do canto. A técnica que consiste em integrar no texto poético puros vocalises se manteve durante séculos, até o começo do século XVI, e se prolongou na canção dita popular (ZUMTHOR, 1993, p. 166)

Considerando as reflexões de Conforte e Dolz, assim como as de Tatit, Zumthor e Finnegan, estendamos suas repercussões para o tipo de produto estético com o qual nos ocuparemos neste trabalho: a poemúsica ou a verbivocoperformance, segundo o estipulado pelo poeta-teórico paulistano Augusto de Campos, membro do trio Noigandres e inventor de alguns dos mais importantes poemários dos séculos XX e XXI. A fonte do conceito é rastreável na própria pesquisa de Campos sobre práticas poéticas antigas, como as dos trovadores provençais, que eram “poetas-músicos” por compor “poemas e melodias” e que se destacavam, sob a égide de critério axiológico caro ao repertório dos concretistas, pela “elaboração extremamente culta e virtuosística”, exigindo do artista “perícia artesanal” e “absoluto domínio técnico” (CAMPOS, 2008, p. 20).

Pode parecer um desafio proposital pensar a poesia e a música como categorias opostas, para então introduzir um portmanteau que parece embaralhá-las na mesma substância. Uma resposta tripartite: primeiro, poesia e música pertencem a domínios diferentes (independentemente de ter sido sempre assim ou não), mesmo pela mentalidade de um poeta do século XX e estudioso de música erudita e canção popular como Augusto de Campos, mas estes limiares se revelam sobremaneira mais tênues sob a ótica da vocoperformance e da verbivocovisualidade. Segundo, as palavras-valises de assinatura concretista, embora a princípio pareçam indicar simplesmente um rompimento da fronteira poesia-canção, fixando uma igualdade ou indiscernibilidade na práxis estética, denotam na realidade a necessidade de um novo locus conceitual acolhedor de artefatos tensivos que, de outro modo, vagariam por uma zona de indefinição, levando ao impressionismo receptivo e crítico. Além disso, nominalizar esses produtos estéticos com um termo novo é também reivindicação de singularidade e novidade (à moda inventora dos poetas de vanguarda que nunca desta desistiram) para o seu processo composicional e para a sua fatura poética.

Outra característica que torna este caso idiossincrático em relação ao inventário cancional do país é que Augusto e seu principal parceiro musical, Cid Campos, trabalham com um registro entoativo que se situa em um entrelugar da declamação (ainda que *sui generis*) e

do canto (ainda que usualmente justaposto por trechos declamativos). O modo mais frutífero de pensá-lo é “na prática”, expressão que, em termos de pesquisa acadêmica, traduz-se tecnicamente por análise crítica. Assim, para melhor visualizarmos (perdoando-se o uso de verbete videocêntrico em pesquisa que busca conjurar sentidos auriculares) o que equivaleria a pensar a voz concreta/concretista como entidade fronteira, seguimos o imperativo que nós mesmos determinamos de realizar nossas reflexões por meio da leitura-escuta de materializações específicas.

2 Um vampirismo verbivocovisual

O poema “Viventes e vampiros” (1982, Figura 1), de Augusto de Campos, foi compilado pela primeira vez na plaquete Ex-poemas (1985) e, posteriormente, musicado por Cid Campos e incluído no projeto verbivocovisual Poesia é risco (1995).

Figura 1 – Viventes e vampiros (1982), de Augusto de Campos

Fonte: versão do encarte de Poesia é risco (1995).

Trata-se de importante artefato para a defesa de um processo de revocalização do logos, isto é, de uma reavaliação e de um redimensionamento de aspectos e ferramentas sonoro-musicais e cancionais na poesia, fomentando uma arquitetura de sentidos que depende muito mais da substância fônica do que a leitura da poesia impressa, se permanentemente muda, seria capaz de inferir. Isto implica igualmente um saber que “inverte a lógica platônica e afirma que o pensar se faz na dança, no corpo” (OLIVEIRA, 2023, p. 83).

O motivo para tal é que a demanda pela voz poucas vezes, na poética camposiana, foi tão clara enquanto mancha gráfica: o poema plasma no centro da página, intercalado pelos versos originais de Augusto de Campos, a partitura de um trecho de madrigal a cinco vozes do compositor renascentista Carlo Gesualdo. Mesmo que sua primeira publicação não acompanhe a contraparte performática, é evidente que mesmo esta versão primeva, mais do que uma demanda de voz, solicita também uma escuta, remetendo seu leitor dedicado aos livros de madrigais de Gesualdo. Augusto de Campos pensa as ideias-imagens de “respiro” e “suspiro” – ideias-imagens ligadas à substância vital do corpo em sua instanciação mais estética (isto é, instância em que tanto o corpo do performer quanto o corpo do texto respiram e suspiram, estado compartilhado pelo leitor-ouvinte que, na recepção, é depositário das mesmas sensações); elementos de emissão vocal tão importantes para a canção popular no século XX quanto para a música moderna polifônica no século XVII – em diálogo mais que métrico com o “vampirismo vivente” referenciado no texto.

O vampiro que suga até o último suspiro e deixa sangrar a “vida vírus” é naturalmente o próprio poeta e o seu elã criativo que absorve o mundo e o devolve como “ar” para o “ar” (terminação destacada em “sangrar” e “sugar”, *i.e.*, como ação passiva e ativa, de morte e de vida), ar que sai da boca, que sai dos pulmões, e “contamina” qual vírus altamente contagioso aqueles que com ele entram em contato. Uma ambivalência: o oxigênio é requisito mínimo da vida e sua ausência é o principal indicador negativo da morte, mas é também pela corrente de ar que a morte virótica se espalha.

Por outro viés, não seria o poeta aquele que absorve, “suga”, outros poetas e os papiros/livros (o vampiro imortal é um erudito potencial) para erguer seu próprio estilo, fluir seu próprio sangue, soprar seu próprio ar? O poeta não é, todavia, um morto-vivo como um

vampiro típico habitualmente é; pelo contrário, é um vivente que suga suspiros e sangra papiros: ou seja, aproveita seu tempo, limitado, para mergulhar nas veias de uma antiquíssima tradição, ainda mais antiga do que as bestas bebedoras de sangue. Contudo, como veremos um pouco mais adiante, o poeta também aspira à obra viva, sanguínea, o que dá azo a uma relação complexa com a página, túmulo gráfico da palavra.

Ainda, como sugestão de chave adicional, atente-se para a biografia conturbada de Gesualdo, que inclui um escabroso feminicídio cometido contra sua “esposa infiel”, além de acusações de bruxaria e paganismo – o músico napolitano (que também foi príncipe) poderia ser, desta forma, associado à figura do vampiro enquanto ente monstruoso (pecha de que suas obras musicais, perturbadoras para o período, também são alvo, vale acrescentar). Entretanto, o interesse de Augusto de Campos, arguto conhecedor de música (vide os livros de ensaios: *Música de invenção*, 1998, e *Música de invenção 2*, 2016), certamente é derivado da percepção de qualidade técnica e harmonia temática e de um irrefreável ímpeto revisionista crítico, linhas de força salientes em seu trabalho tradutório, ensaístico e poético.

A obra de Gesualdo apresenta características técnicas que a distingue do repertório mais conhecido deste período. Sua escrita virtuosística, suas inovações harmônicas e a constante ousadia na escrita vocal fizeram de Gesualdo um estilo a parte do Renascimento. A especificidade de seus procedimentos técnicos levou sua música a ser pouco executada nos séculos seguintes à sua produção, e até pouco tempo atrás ainda estava reservada a ser exemplo de exageros do período e até mesmo representar a fase decadente da época. Um dos motivos pelos quais o repertório caiu quase que no esquecimento foi a dificuldade em compreender seus procedimentos musicais por parte dos estudiosos e mesmo dos músicos, além da dificuldade em se classificar este repertório. (GARBUTO; FIORINI, 2012, p. 104)

Na poemúsica de Cid Campos, o texto se imanta, visível e audivelmente, de uma carga de significação prevista, mas nunca totalmente realizada. Aqui o “io pur respiro” de Gesualdo, em gravação do Quintetto Vocale Italiano, torna-se mais uma camada interpolada pelo canto de Cid Campos, em registro de preponderância passionalizadora (*i.e.*, que alonga as vogais para presentificar um sujeito cancional), e pela declamação pausada de Augusto de Campos, que destaca na oralização a cisão dos vocábulos “sangrar” e “sugar” e assinala o “-ar” terminativo. Vale destacar que a “declamação” não implica um descarte melódico, no que seguimos a postulação de Judson Gonçalves de Lima:

Não é correto subtrair à fala sua organização melódica ou rítmica. Não se fala de qualquer jeito: quando alguém vai dar uma notícia, comumente sabemos o teor dessa mensagem mesmo antes de ela ser completada. A entoação possui uma função especial nesse processo, porque ela demanda que algumas características sonoras lhe sejam impressas. Na fala, uma mensagem é afirmativa ou interrogativa, triste ou alegre, muito mais em função da organização sonora do que pelas palavras do texto, aspectos que na escrita têm outros meios de ser expressos, por meio dos sinais de pontuação. Poderia então, ser utilizado o argumento de que o grau de recorrência na canção é maior do que na fala, o que parece ser um argumento verdadeiro, ao menos se pensarmos em termos de facilidade de apreensão. Mas, por um lado, se a porção de recorrência da fala cotidiana é baixa, não se pode dizer o mesmo da fala que recita um poema. Esse tipo de organização é mais rítmica do que melódica, que também existe, e sua apreensão não é difícil. (LIMA, 2007, p. 106)

Com isto em vista, não nos custa perceber a oposição didática proporcionada pelo “Viventes e vampiros” vocoperformado: Cid Campos utiliza o alongamento, o próprio “-ar” estendido pela voz expirada, para remeter do significante “ar” à sua ideia significativa; Augusto de Campos, em sentido inverso, faz uso da pausa na emissão vocal para isolá-lo morfofonemicamente do restante do lexema. Em um mesmo objeto verbivocovisual, recursos de modalidades distintas de vocoperformance opõem-se, transparecendo a existência de uma multiplicidade de caminhos de formalização, de acordo com os limites e as especificidades de cada cantor/músico/leitor.

O contraste entre os vários modos de performar maneja uma zona intersticial entre rítmica e canção, complicada ainda pela presença do madrigal polifônico – imiscuem-se os diversos respiros em uma sinfonia de ruídos, mas uma sinfonia harmônica, melodicamente coerente, e de múltiplas camadas. Polifônica ainda, mas em um novo sentido, menos rigoroso. Embora a eficácia relativa do poema em estado-página não possa ser negada, é evidente que a materialidade dos próprios suspiros e respiros (além dos ruídos de sucção – que lembram sons de beijo, conotando também uma versão romântica e sedutora do vampiro, monstro tradicionalmente erótico; mas também o barulho de quem “limpa os dentes” com a língua depois de faltar-se, de sugar, de sorver), até então apenas sugeridos, somada à presença efetiva do madrigal, mais do que assinalarem contornos de sentido, promovem uma experiência poética mais “total” e inegavelmente mais propensa a contribuir, enquanto quebra-cabeça de dificultosa montagem, para a discussão sobre a suposta diferença genológica entre poema e letra de canção (ou mais: entre poema e música).

Essa discussão teórica sobre a diferença entre letra de canção e poema não é dispensável. Se a poemúsica não é letra de canção, muito menos deixa de ser, posto que incorpora o verbi. Desse modo, os exemplos aqui analisados não são e são letras de canção. Até porque, conforme atesta Lucia Santaella (2011), a música é a arte mais próxima da poesia, pois ambas são artes do tempo, têm suas origens comuns na história ocidental, sendo que essa arte feita por palavras perdeu suas qualidades sonoras de expressão, passando a ser escrita, e, ao mesmo tempo, de acordo com Ruth Finnegan (2008) “a ‘letra’ de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas”, e que “analisar uma canção enquanto performance evita perguntas sobre o que vem, ou o que deveria vir, primeiro, [...] ela se realiza nas especificidades de sua materialização em performance” (FINNEGAN, 2008, p. 24). A propósito, ainda para Santaella, “com a convergência das artes em gêneros híbridos, tais como as artes midiáticas e digitais [e, no nosso sob análise, a poemúsica], com o entrelaçamento intermediário de todas as artes, com a reme(i)dição visual e tonal das artes literárias de um lado, e os elementos de absorção da literatura pelas artes irmãs de outro lado, o conceito de literatura e a relação entre a literatura e as outras artes mudaram profundamente” (SANTAELLA, 2011, p. 14).

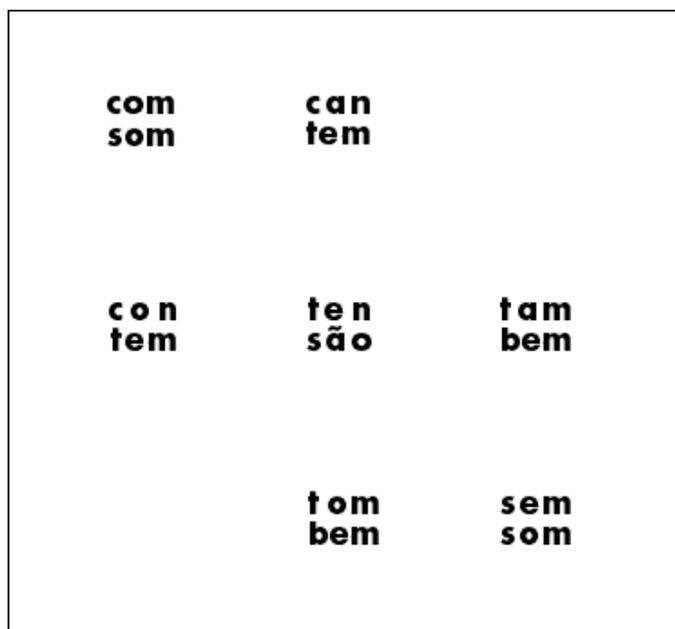
Resta dizer que a página acolhe perfeitamente o vampiro morto-vivo, mas não dá conta do vampiro vivente. Para isto, é preciso que se imponha um corpo revocalizador capaz de suspirar. O poema coloca-se para fora de si próprio, qual partitura, ampliando um procedimento usado em seu próprio corpo formal para apontar uma demanda da voz acatada por Augusto de Campos e Cid Campos. O ar não é só sensação do imaginário, mas materialidade sonora. Inspiração e expiração, em suas acepções mais “diafragmáticas”, concretas (em mais de um sentido), são os procedimentos alicerçantes desta poemúsica.

3 Tensionando o humano no pós-humano

Outra obra que cristaliza as questões centrais de nosso artigo, “Tensão” (1956, Figura 2) é poema de Augusto de Campos muito antologizado e analisado. Na leitura de Gonzalo Aguilar (2004, p. 39), o texto “se apresenta ante nós com a brutalidade de um poema

visual que exige ser percebido em um só golpe de vista, capaz de captar suas relações espaciais e linguísticas”.

Figura 2 – Tensão (1956), de Augusto de Campos



Fonte: versão do encarte de Poesia é risco (1995).

“Tensão” é constituído por dísticos que fragmentam em sílabas as palavras mono ou dissilábicas, formando um bloco cuja “tensão” é epicentro literal do texto. Em um plano sonoro, destacam-se tanto as aliterações das oclusivas (/k/, /t/) e sibilantes (/s/), todas surdas (em um poema sobre voz e som, vale observar), em contexto de ataque consonantal, quanto a contínua coda nasalante. Impactante do ponto de vista visual, “Tensão” produz muitas tensões algures: por exemplo, aquela que se faz fronteira da palavra e da não-palavra; ou a que entremeia o discurso e o não-discurso — no cenário do concretismo da década de 1950, marcado pela experimentação tipográfica funcional, limítrofe de um design futurista-mondrianiano, e por manifestos articuladores combativos ao verso tradicional, este é um poema comparativamente bastante discursivo.

Emprega-se aqui uma construção musical simétrica e antitética que espelha, de modo isomórfico, a estrutura visual do poema: as durações das emissões das sílabas revezam-se na voz de Augusto de Campos, ora em registro ligeiramente mais longo, ora em registro mais abreviado, criando outra simetria tensional. Esta dimensão do texto só é perceptível na

performance audível do poema, sem que sua versão emudecida e gráfica consiga dar conta desses aspectos.

Na vocoperformance gravada em Poesia é risco, Augusto lê o poema mais de uma vez. O concretista principia entoando o poema, numa leitura que põe as acentuações das palavras em simetria e tenta traduzir psicologicamente como pausas os espaços em branco do texto. Porém, a récita subsequente é desestabilizada pela reprodução técnica da própria voz, que, fragmentada e “criando tensão” por meio da repetição frenética das plosivas, deformadoras da palavra, sobrepõe-se sonoramente à própria tentativa de declamação (reiterada da mesma forma, com exatidão). Toda a parafernália instrumental é provida por Cid Campos. Os signos tremem vertiginosos, instáveis, como pano de fundo estranhamente metálico, maquínico, de uma voz que soa cada vez mais inumana.

A tensão se revela em seu sentido mais afetivo e staigeriano, como suspense, como verdadeira construção tensional, e ainda posiciona outra, de outra natureza: a que põe de encontro a subjetividade de um ego singular a uma reprodutibilidade técnica multiplicadora e fragmentadora. Não à toa, depois desse embate entre dois entes inconciliáveis, o anticlímax do duelo verbal é um sussurro fricativo e nulificador: “sem/som”.

Falando com uma independente e semi-humana voz tecnológica, paulatinamente pondo em xeque o sentido das palavras que se imbricam numa melodia de consoantes, a máquina de mimesis, a máquina que imita Augusto de Campos, alinhava um desfecho imprevisito: um texto de 1956 chega a remeter à estética pós-humana. Atualização e enriquecimento fonossemântico somente possíveis quando o poema acolhe um aparato performático.

Uma outra tensão que se cristaliza neste poema é a mesma que vislumbrávamos em “Viventes e vampiros”: aquela que tenciona (*no pun intended*) problematizar as categorias do poema e da canção. “Tensão” parece configurar-se como objeto de ainda mais dificultosa definição, tornando crível que usar o termo “poemúsica” seja mesmo o jeito mais apropriado de referir-se ao objeto em questão, provavelmente por avocar a segurança terminológica de ser a rotulação dada por Cid Campos e Augusto de Campos.

Elaborando sobre esta tensão que arritmicamente flui pelas artérias do corpo verbal deste artigo, vimos que é desenhado um fundo melódico, musical, quase cancional, no

frenético fundo tematizado — tematizar, em termos formais, significa ser marcado por um encurtamento das vogais e por um destaque aliterativo nos ataques consonantais, o que convida à ação, ao fazer (TATIT, 1996) — como contraponto à voz monocórdica que, trazida para primeiro plano, repete, rodeada por crescente algaravia sonora, as mesmas sílabas complexas: ingressando com sutileza em uma estrutura poético-musical de heterodoxa sistematização. Talvez a imprecisão do seu objeto se configure como uma razoável justificativa pragmática para o neologismo poemúsica.

Em um gesto apressado, poderíamos conjecturar que por não se tratar de algo que é inteiramente poema ou inteiramente canção, poemúsica é um conceito guarda-chuva e interdisciplinar que apontaria hibridizações artísticas. Uma meditação mais longa, no entanto, logo reconhecerá que a poesia, inscrita em sua própria disciplinaridade, mesmo quando parece não aspirar à música, rende-se ao mínimo melopaico que existe até na mais prosaica e inconsciente das falas cotidianas. Ora, e o silêncio? Rememoremos as palavras de José Miguel Wisnik (2017, p. 20): “o som é presença e ausência, e está, por menos que isso pareça, permeado de silêncio [...]. Mas também, de maneira reversa, há sempre som dentro do silêncio”. A poesia, supostamente silenciosa, não está acompanhando ou dialogando com a música: poesia é música. “Com/som/can/tem”, clama o sujeito poético, pois mesmo que o fim inevitável pareça ser “sem/som”, a música é um contínuo ribombar, pulsante, que se estende para além do silêncio (e para além da palavra muda).

4 Considerações finais

Como arremate de nossas considerações, arriscamos dizer que a ideia de poemúsica, por mais escorregadia ou supérflua que pareça, é uma tentativa de solução derivada de dilemas conceituais em que a dicção, a melodia e a letra/o poema não indicam obviamente a forma cancional. No universo do concretismo e de suas periferias, trata-se de termo que atende às especificidades solicitadas por objetos formais verbivocovisuais que buscam, cabe lembrar, a especificidade absoluta da “invenção”.

Ao mesmo tempo, em chave ainda mais interessante para nossos estudos, o artigo procurou demonstrar como a noção de poemúsica desestabiliza o pilar autotético da poesia, uma vez que aponta, de modo análogo à canção, para a necessidade de performatização,

para a reivindicação de uma materialidade além-página, para a presença de uma voz que fale por trás da voz da fala no poema.

Por último, sem querer desmerecer a bibliografia acadêmica voltada à questão da distinção letra de canção/poesia (que, adiantamos na introdução, sequer é o cerne de nosso trabalho) e menos ainda os excelentes pesquisadores que a ela se dedicaram com o intuito de melhor delimitar os decoros de gênero, intentamos demonstrar como, ao enxertar certos estudos de caso e submetê-los a uma exaustiva análise formal, as definições mais assertivas precisam ser repensadas ou postas em debate como resposta à impositiva novidade categorial, habitante proposital do interstício e rigoroso desafio à pretensa solidez das generalizações classificatórias.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

AGUILAR, G. O olhar excedido. *In*: SÜSSEKIND, F.; GUIMARÃES, J. C. (org.) **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 36-51.

CAMPOS, A. *Viventes e vampiros* (1982). *In*: CAMPOS, A. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 20-21.

CAMPOS, A. *Ex-poemas* (1985). *In*: CAMPOS, A. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, A. **Música de invenção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, A. **Música de invenção 2**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

CAMPOS, A. *Tensão* (1956). *In*: CAMPOS, A. **Viva vaia: poesia 1949-1979**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1979. p. 95.

CAMPOS, A; CAMPOS, C. **Poesia é risco**. 2. ed. São Paulo: Polygram, 1995. CD-livro.

CAMPOS, C. **No lago do olho**. São Paulo: Dabliú, 2001.

CONFORTE, A. N.; DOLZ, J. A letra de canção como componente de um complexo semiótico: alguns pressupostos teóricos e uma proposta didática. **EntreLetras**, v. 14, n. 1, p. 92-110, 2023. DOI: 10.20873/uft2179-3948.2023v14n1p92-110.

FINNEGAN, R. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? *In*: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (org.). **Palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 15-43.

GARBUTO, G.; FIORINI, C. A relação entre música e texto nos madrigais de Carlo Gesualdo – um estudo sobre seu amadurecimento ao longo da obra. **Música em Perspectiva**, v. 5, n. 2, p. 103-119, 2012. DOI: <https://doi.org/10.5380/mp.v5i2.32317>

LIMA, J. G. **Ritmo e melodia no poema lido e musicalizado**: alguns exemplos do repertório brasileiro. 2007. 152 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

OLIVEIRA, L. D. **Do poema à canção**: a vocoperformance. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2023.

OLIVEIRA, S. R. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. *In*: OLIVEIRA, S. R. *et al.* **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 17-48.

SANTAELLA, L. Poesia e outras artes. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, v. 9, n. 2, dez. 2011. DOI: <https://doi.org/10.21709/casa.v9i2.4725>

TATIT, L. A arte de compor canções. **Revista USP**, n. 111, 2016, p. 11-20. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i111p11-20>

TATIT, L. **O cancionista**. São Paulo: EdUSP, 1996.

TESCH, N. Carlo Gesualdo: murder, witchcraft, choral music. **Encyclopedia Britannica**, 26 jun. 2019. Disponível em: <https://www.britannica.com/story/carlo-gesualdo-murder-witchcraft-choral-music>. Acesso em: 20 set. 2023.

VALENTE, A. C.; PINHEIRO, P. C.; MARANHÃO, S. A língua portuguesa na poesia musical e na prosa literária: aspectos semântico-estilísticos. *In*: CAMARA, T. *et al.* (org.). **Língua Portuguesa**: tradições e modernidade. São Paulo: Parábola Editorial, 2019.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Recebido em: 30.09.2023

Aprovado em: 20.12.2023