

Composições literárias: as pautas de “lygia fingers” e *Galáxias*

Pedro Alaim Martins Garcia Júnior*

Evelina de Carvalho Sá Hoisel**

RESUMO:

Este artigo movimenta a leitura de duas composições literárias, “lygia fingers”, de Augusto de Campos, e *Galáxias*, de Haroldo de Campos, utilizando-se de um diálogo com procedimentos de música pós-tonal. Na pauta desta leitura, ativam-se especialmente estratégias relacionadas ao dodecafonismo, de Arnold Schoenberg, e à polifonia atonal com vistas a realçar os intensos trânsitos intersemióticos encorpados mais enfaticamente a partir da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Música. Trânsitos. Polifonia. Procedimentos. Pós-tonal.

Introdução

Este trabalho se propõe ler “lygia fingers”, de Augusto de Campos, e *Galáxias*, de Haroldo de Campos, por meio de procedimentos musicais vinculados à teoria pós-tonal, particularmente ao dodecafonismo, de Arnold Schoenberg, e a estratégias de polifonia atonal. A fim de pôr em pauta essa leitura músico-literária, destacaremos, primeiramente, como o descentramento, resultante da crise da representação, propiciou a abertura para uma dimensão semiótica em que os mais diversos campos artísticos pudessem dialogar vigorosamente; em seguida, ilustraremos a efetividade desses diálogos, evidenciando o modo de organização de composições literárias que se dinamizam a partir de potentes relações intersemióticas.

Com efeito, após salientar a importância do pensamento crítico, criativo e pedagógico de Haroldo de Campos (“mestre Haroldo”), cujo trabalho transcritivo impulsionou a reflexão sobre possíveis diretrizes para uma teoria intersemiótica, Julio Plaza, no prólogo “Ao Leitor” e na “Introdução” de *Tradução Intersemiótica* (2013), aponta para uma operação na qual “[...] se processa o movimento de transformação de estruturas e eventos [...]” (PLAZA, 2013, p. 1) e cuja dinâmica se dá na dimensão do que ele chamou de “homem semiótico”.

Embora a expressão “tradução intersemiótica” tenha sido colocada em pauta por Jakobson, a possibilidade de se pensar uma dimensão subjetiva em que estamos arrodoados de signos – e nossa função mais produtora é relacionar estruturas – remonta a um complexo entrelaçamento de vetores ideológicos, sócio-culturais e estéticos configurado efetivamente a partir das vanguardas do início do século XX e reconfigurado pelas neovanguardas – como o concretismo – que se impuseram após a Segunda Guerra.

Todo esse movimento, contudo, que culmina na dimensão do “homem semiótico”, se inicia e se agudiza na chamada crise da representação (crise da concepção de arte como imitação do real). Como destaca Marlene Holzhausen em *Poesia Concreta: dois percursos, um diálogo* (1996), desde o impressionismo, nas artes plásticas, podemos notar uma crescente rasura do modelo mimético, a qual se intensifica nas pesquisas expressionistas cuja busca da representação emotiva redimensiona o escopo referencial (não mais a natureza, mas a emoção subjetiva). Esse deslocamento do centro de referência da natureza para a perspectiva subjetiva de quem a apreende se relativiza no cubismo, cujas técnicas de fragmentação geométrica e colagem ativam não só uma multiplicidade de planos inter-relacionados como também uma abertura prática de diálogo entre as artes.

No espaço dessa abordagem, a partir da atomização cubista do figurativismo natural, aproximamo-nos da primeira sistêmica tentativa de libertar a arte de uma função mimética: a abstração. Se atentarmos para que desde os primeiros deslocamentos operados pelo impressionismo, as artes plásticas se voltaram, mesmo que embrionariamente, para o próprio material (para a cor e os tons, nos casos impressionista e expressionista, e para os ângulos, planos etc., no caso cubista), poderemos considerar o abstracionismo como a sistematização do esforço pelo engendramento de uma linguagem própria com vistas à autonomização das artes plásticas.¹ Nesse sentido, realoca-se a representação da figura para o estudo do próprio material pictórico (cores, linhas, superfícies, planos etc.), ainda que se mantenha alguma relação, mesmo que tênue, com os objetos externos.

Todavia, a emancipação da referência na pintura se dá com a chamada arte concreta,² em cujo processo “[...] não há mais um modelo que funcione como ponto de partida, pois todos os elementos composicionais [material] do quadro estão circunscritos ao mundo artístico e, portanto, obedecem somente às leis da pintura, da escultura, das artes em geral” (HOLZHAUSEN, 1996, p. 38), donde o conceito – caríssimo aos concretos – de presentificação do objeto, ou seja, após o corte com o real, o que se pinta – ou o que se escreve, como veremos – não obedece a uma linha de representação, mas a uma dinâmica de contínua apresentação, ou, mais exatamente, de *presentificação* dos elementos artísticos (dispostos em uma engrenada relação uns com os outros).

Rompido o vínculo de submissão a uma referência externa e voltada para os próprios elementos constituintes, cada arte desenvolve determinadas técnicas (meios de utilização do material). Como consequência, a realidade artística passa a ser procedimental, o que impulsiona o diálogo entre as mais diversas expressões artísticas, enformando, assim, a dimensão do “homem semiótico” plaziano.

Ao se debruçar sobre essa dinâmica descentrada advinda da interação entre múltiplos campos heterogêneos, Evelina Hoisel, em “A disseminação dos limiares nos discursos da contemporaneidade”, afirma:

A noção de limiar impõe a de fronteira, a necessidade de estabelecer a demarcação que separa territórios geográficos e linguísticos. É a linha que determinará – ou prescreverá – uma parada, um momento de suspensão em que é necessário se deter, mas que também possibilita a ultrapassagem, a travessia, a transgressão. O limiar pode ser considerado como o ponto de interseção entre o indiferenciado e o diferenciado, conectando o dentro e o fora, o interior e o exterior, a separação e a junção de territorialidades linguísticas ou de espaços do saber.

.....
O limiar defini-se simultaneamente como espaço fechado/aberto, estático/dinâmico, paralisador/mobilizador. Não é uma delimitação nítida, diferenciada, mas interpenetrante (HOISEL, 1999, p. 42-43).

Nesse sentido, essa dinâmica descentrada, em que os múltiplos campos-limiaros interagem, pode ser vista como uma grande arte polifônica no sentido musical do termo, ou seja, como uma dinâmica em que múltiplas vozes (ou campos) dançam de forma independente e coordenada, não havendo centralidade, mas um contínuo intercâmbio procedimental, do que resulta uma engrenagem de transformações não hierarquizantes.

Com efeito, iniciamos este trabalho apontando para algumas linhas básicas do processo de descentramento na pintura, porque talvez nenhum outro campo ofereça uma visualização do processo de descentramento tão explícita, mas a fim de exemplificar esse intercâmbio procedimental ocasionado pelo descentramento,³ ilustraremos este trabalho com dois textos literários de poetas concretos⁴ que dialogaram intensamente com a música. Antes, contudo, será necessário indicar como o descentramento se deu na teoria musical, e

acentuar que o conceito de presentificação do objeto,⁵ correlato a um descentramento estrutural, não implica a negação de um centro, mas antes a mobilidade de um princípio organizador.⁶ Sob esse ângulo, quais seriam as reconfigurações sistêmicas operadas na teoria musical por ocasião do descentramento básico da epistemologia contemporânea?

As pautas pós-tonais de “lygia fingers” e *Galáxias*

De meados do século XVIII até o início do século XX, praticamente todo o pensamento sobre música no Ocidente, quer teórico quer prático, se insere dentro do chamando sistema tonal.⁷ Esse sistema se organiza por um círculo (o “ciclo das quintas”)⁸ que determina a posição – ou distância – de cada nota em relação a uma nota central. Assim, as notas mais próximas de “dó”, por exemplo, são “sol” e “fá”, já que, se contarmos ascendentemente, “sol” é a quinta nota a partir de “dó”, sendo “fá” a quinta descendentemente. Com base, pois, nessa relação aparentemente bastante simples, tem-se uma complexa sistematização fechada de 24 tonalidades possíveis, na qual diversas aproximações e distanciamentos podem ser acessados por quem se ponha a operacionalizar esse sistema.

Considera-se que o sistema tonal se consolidou na primeira metade do século XVIII.⁹ Dois marcos dessa consolidação são o *Tratado de Harmonia* (1722), de Jean-Philippe Rameau, e o conjunto de fugas de Sebastian Bach reunidas em *O cravo bem temperado* (1722). Nessas obras se delineiam firmemente as diversas relações diretas e indiretas habilitadas por um “fechamento” matemático do círculo, pois acusticamente a oitava¹⁰ não se fecha, o que impossibilita o movimento circular. Daí o cravo ser “bem temperado”, ou seja, daí impor-se uma aproximação matemática de modo a exatificar as distâncias entre o início e o fim de uma escala tonal,¹¹ afinando, por consequência, todas as demais relações entre as tonalidades.

É importante assinalar, contudo, o lento e gradual processo de encorpamento desse sistema. Até o século IX d.C., os monges cristãos entoavam seus hinos de louvores em uníssono (homofonamente). A partir do século IX, surgem as primeiras relações entre diferentes linhas melódicas.¹² Enquanto a “voz principal” cantava um cantochão,¹³ outra voz a seguia paralelamente numa distância de quinta ou de quarta.¹⁴ Atentemos para que essa distância é a célula motriz do ciclo das quintas no qual se fundamenta o sistema tonal. Ao contrário do artifício matemático de fechamento do ciclo, essa distância não é arbitrária (ela tem um pressuposto acústico). Quando ouvimos uma nota (o “dó”, para ficarmos sempre com o mesmo exemplo), de fato ouvimos toda uma série de notas¹⁵ cuja fundamental (o som mais forte) é o da nota captada por nosso ouvido. Assim, ao ouvirmos um “dó”, vibram em cadeia o “dó”, o “dó” uma oitava acima (mais agudo), o sol (quinta de dó), o dó duas oitavas acima, o “mi” etc. Observemos, pois, que acusticamente a nota mais próxima do dó (da fundamental) é, com efeito, o “sol” (a quinta, também chamada de dominante). Dessa relação acústica entre a fundamental e a dominante até o artifício matemático de fechamento do círculo, incontáveis fatores concorreram para que, a partir da segunda metade do século XVIII, a música europeia¹⁶ fosse praticamente identificada às articulações composicionais do sistema tonal.

Compositores clássicos, como Haynd e Mozart,¹⁷ movimentaram-se pelo sistema tonal efetiva e consistentemente, substanciando as relações harmônicas verticais que seriam a base sobre a qual os românticos, durante o século XIX, sustentariam aventuras modulatórias e experimentações dissonantes cujas ênfases tanto alargariam as fronteiras tonais quanto as problematizariam. Na segunda metade do século XIX, além das inusitadas modulações e das intensificações dissonantes, o recurso de suspensão da tonalidade¹⁸ e um

acentuado cromatismo¹⁹ levam o sistema tonal a um limite cuja ultrapassagem implicaria em uma ruptura.

Essa ruptura se deu – assim consagrou a História da Música – na primeira década do século XX, com as peças atonais de Arnold Schoenberg.²⁰ De 1909, data das *Peças para piano op. 11*, a 1922, o compositor austríaco compôs atonalmente. Em 1923, surge o dodecafonismo, sistema em que os 12 tons são apresentados em séries nas quais cada nota tem a mesma importância dentro de um meticuloso ordenamento que elimina as distâncias – e por consequência, a hierarquização – em cujas relações se baseava o sistema tonal.²¹

Como destaca Livio Tragtenberg (1991), ao tratar das correspondências entre Schoenberg e Kandinski, “Era necessário retomar a essência do material, após um século XIX pleno de conteúdos, que saturaram de significados simbólicos os procedimentos técnicos [...]” (p. 187) e, em concebendo o “método” dodecafônico,²² Schoenberg organiza a matéria atonal que se espraiara após o cromatismo romper os limites do sistema tonal.

A partir desses dados, observemos o poema “lygia fingers”, de Augusto de Campos, parte integrante da “série” *poetamenos*.

lygio finge
 rs ser
 digital
 dedat illa(grypho)
 lynx lynx assim
 mão felyna com ly
 figlia me felix sim na nx
 seja: quando so lange so
 ly
 gia la sera sorella
 so only lonely tt-

Fig. 1²³ (CAMPOS, 2016)

Embora o recurso da fragmentação já tivesse sido utilizado em larga medida pelas vanguardas da primeira metade do século XX, com vistas, entre outras razões, a problematizar o “conteúdo”, que passara a ser considerado como uma “mensagem” esgarçada, quebrada, diluída na fúria da idade moderna (ou da preponderante inconsciência humana), destaquemos que no poema de Augusto de Campos a fragmentação está ordenada pela articulação de doze fonemas consoantes (sons consonantais):

/l/, /ʒ/, /f/, /g/, /r/, /s/, /h/, /d/, /t/, /m/, /n/, /k/
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

A título de visualização:²⁴

ly³ia fn³e [finge]
 rs seh

digital

dedat ila (gryfo)

lynk lynks

asim

mãe felyna com ly

filia ma feliks sim na nks

se3a: kuando so lange so [lan3e]

ly

3ia la sera sorela

so only lonely t-

Assim, como se faz notar, além de Augusto de Campos ter fundido a “amada” (tema por excelência da poesia, sobretudo a romântica do século XIX) com a “escrita”, ele realiza essa fundição a partir de um processo organizacional baseado no sistema de doze sons schoenbergiano (via Webern). É evidente que esse diálogo estrutural se substancia com as nuances específicas do projeto de Augusto de Campos. Nesse sentido, embora sempre nos desviando de aprofundar a análise do *modus operandi* dodecafônico, merece destaque o fato de que mesmo Webern, considerado um discípulo ortodoxo de Schoenberg, tenha redimensionado o dodecafonismo, ao trazer inovações como a *Klangfarbenmelodie* (a melodia de timbres) com a qual Augusto de Campos dialoga explicitamente para compor a série *poetamenos*.

Faz-se útil, sob esse ângulo, esclarecer que no serialismo clássico,²⁵ a “série” é um arranjo ordenado de doze sons em que cada som só ocorre uma vez e cuja disposição fundamental²⁶ tem 4 formas básicas (a primária, a retrógrada, a inversão e a inversão retrógrada), porém cada uma dessas formas básicas admite 12 transposições, o que dá ao compositor um total de 48 séries para trabalhar a partir de qualquer série fundamental. Nessas séries (ou versões), contudo, os sons (as notas) não se deslocam (as notas estão fixas nas séries determinadas com base em uma série escolhida pelo compositor – a série matriz ou fundamental). Isso significa que se Augusto de Campos tivesse escolhido trabalhar com o serialismo clássico, o poema não poderia começar como “lygia finge”, pois o fonema /3/ (que se repete em ly/3/ia fin/3/e) só poderia retornar no lugar exato de uma das 48 versões que se estruturam a partir da série matriz (grosso modo, o fonema /3/ só poderia reaparecer depois de todos os fonemas da série – /l/, /3/, /f/, /g/, /r/, /s/, /h/, /d/, /t/, /m/, /n/, /k/ – terem aparecido²⁷). A escolha de Augusto de Campos, no entanto, traz como resultado uma escala cromática em que se ressalta o caráter semântico dos grupos de fonemas relacionados com as cores vermelha, verde, lilás, amarela e azul, donde a explicitação do diálogo com o dodecafonismo via Webern.

Outro exemplo de como o diálogo procedimental entre música e literatura pode ser acionado criticamente é *Galáxias*²⁸ (2004), de Haroldo de Campos, obra que se estrutura a partir de um formante básico²⁹ (o oxímoro advindo de um processo de paradoxalização)³⁰ que se dissemina ao longo da travessia galáctica, enformando uma engrenagem tanto descentrada quanto suplementar-exorbitante.

A esse respeito, chamamos a atenção para que, desde a capa de *Galáxias*, destaca-se uma espiral de significantes que se mobilizam a partir de um perpétuo móbile em que uma

relação de fonemas (de sons básicos) faz-se um eixo (um centro provisório) ao redor do qual se irradiam palavras, frases... (constelações). Esses eixos se multiplicam indefinidamente, substituem-se (ou suplementam-se) uns aos outros como uma dança *organizada*. A título de exemplificação – do modo de operar essa dança –, atentemos para que na sequência

[...] e nada e nérís e reles e nemnada de nada e nures de nérís de reles de ralo de raro e nacos de necas e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nullares e nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro [...] (I. grifos nossos) (CAMPOS, 2004).

o jogo dinâmico entre os fonemas /n/ e /h/ (destacados com a cor vermelha) faz-se provisoriamente o centro ao redor do qual o trecho se irradia, sendo, contudo, substituído pela relação fonêmica /t/ e /s/ (destacada com a cor azul). Nesse exemplo, evidencia-se que o modo mais comum (embora não seja o único) de enfatizar uma relação axial de fonemas é a repetição.

Dentro desse procedimento concreto de composição de uma estrutura descentrada, diversos recursos³¹ lhe estimulam a dinâmica. A fim de que os visualizemos tanto musicalmente quanto literariamente, partamos de uma célula melódica bem básica (Dó, Mi, Sol), como ilustrado na figura a seguir:³²



Fig. 2³³ Dó Mi Sol
Fonte: BENETT, 1998, p. 32.

Nessa célula melódica (Dó – Mi – Sol), o compositor pode interpor algumas outras notas com o intuito de enriquecer ou “ornamentar” a melodia:



Fig. 3 Dó Mi [fá, mi, ré, mi, fá] Sol
Fonte: BENETT, 1998, p. 32.

Como se faz notar, entre as notas da nossa célula melódica básica (Dó – Mi – Sol) se interpuseram notas (fá-mi-ré-mi-fá) ou “ornamentos”, donde a esse recurso os compositores chamarem “decoração”.

Atentemos agora para o seguinte trecho de *Galáxias*: “[...] essa cidade de ócios petrificados de cios petrificados de vidas de viços de vícios petrificados [...]”(CAMPOS, 2004, XI) Nessa sequência, observa-se o recurso de “decoração” (ócios ↔ cios; viços ↔ vícios), que é, em uma tradução literária de recursos musicais, o acréscimo de grupos significantes a uma relação fonêmica básica. Esse recurso faz-se extremamente produtivo em *Galáxias*. Outros exemplos: “[...] ler e reler e retroler como girar regirar retrogirar [...]” (CAMPOS, 2004, XIII), “[...] o desânimo espanca o pânico e remaina o ânimo [...]”(XIII) (nesse caso, há uma variação de “ânimo” em “pânico” sustentada pelo /m/ subsequente em “remaina”). Realcemos que esse recurso, em literatura, pode ser realizado de forma

intensamente prolífica na variação de acréscimos prefixais e sufixais: “[...] velhas velhagem velharia revelha [...]”(CAMPOS, 2004, XVIII).

Outro recurso utilizado pelos compositores é o de “inversão”. Se nos valermos da mesma célula melódica básica (Dó – Mi – Sol), teremos que a inversão dessa célula é Dó – Lá – Fá, pois considerando o “Dó” como base, temos, em Dó → Mi → Sol, uma escada ascendente “1 → 3 → 5” (1 – Dó, 2 – Ré, 3 – Mi, 4 – Fá, 5 – Sol); caso invertamos essa escada (façamos o mesmo trajeto – “1 → 3 → 5” descendentemente), teremos “Dó → Fá → Lá” (1 – Dó, 2 – Si, 3 – Lá, 4 – Sol, 5 – Fá), como demonstra as figuras 4 e 5.



Fig. 4 Dó Mi Sol
Fonte: BENETT, 1998, p. 32.

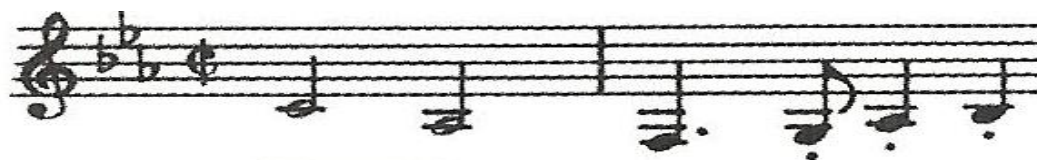


Fig. 5 Dó Lá Fá
Fonte: BENETT, 1998, p. 32.

Literariamente, exemplifiquemos o recurso da inversão a partir dos seguintes trechos de *Galáxias*: 1) [...] o ovo do voo [...]”(CAMPOS, 2004, XXI). Nesse caso, vale destacar a habilidade de Campos ao realizar uma inversão em que a mesma sequência fonêmica está invertida simetricamente (temos da direita para a esquerda e da esquerda para a direita a célula “do voo”). 2) “[...] entradosaindo sentando saindoentrando [...]”(CAMPOS, 2004, XXII). Já nesse caso, temos uma inversão não simétrica (inversão puramente semântica).

O recurso da “aumentação”,³⁴ em Música, como o nome indica, é o alargamento de uma determinada célula. Ao se utilizar desse recurso, o compositor mantém a melodia inalterada, modificando apenas o tempo (a duração das notas).³⁵





Fig. 6 Dó Mi Sol
Fonte: BENETT, 1998, p. 32.



Fig. 7 Dó Mi Sol
Fonte: BENETT, 1998, p. 32.

Ao confrontarmos as Figuras 6 e 7, podemos observar que a nossa célula melódica básica (Dó – Mi – Sol) não se alterou; o que se modificou foi o tempo de duração de cada nota (na Figura 7, o Dó e o Mi, por exemplo, duram duas vezes mais que o Dó e o Mi sinalizados na pauta da figura 6).

Desse recurso Haroldo de Campos se utiliza muito sutil e efetivamente. No trecho “[...] mas a **conversa** fiada da rua esfia fia versa farrapa esfarpa **com versa** [...]” (campos, 2004, XIV), vemos a célula “conversa” ser brevemente alongada (“com versa”). Já no trecho “[...] agora **pause** agora **espere** agora **pare** [...]” (CAMPOS, 2004, XXVII), é digna de nota a mestria com que Haroldo de Campos alonga a célula “pare” de maneira que o advérbio “agora” é posto no eixo desta célula significante.

Outro recurso rítmico usado com muita eficácia pelos compositores é a “síncope”, que é o deslocamento da acentuação esperada. Em música, na determinação do número do compasso (exemplo: ) há uma série de implicações. Entre elas (nesse exemplo de compasso quaternário simples: 4/4), indicam-se que a unidade de tempo é uma semínima () que em cada compasso haverá o tempo de quatro semínimas, e que o primeiro tempo de cada compasso será o tempo forte. Assim, quando, durante a composição, desloca-se esse tempo forte (do primeiro tempo de cada compasso para qualquer outro), temos uma “síncope”.

No movimento galáctico, a “síncope” pode atuar de maneira bastante parecida. Haroldo de Campos engendra um trecho no qual – por meio da reiteração – se cria a expectativa de uma acentuação determinada até que, subitamente, a desloca. Exemplo: no formante “no jornalário” (IV), destaca-se a disseminação do sufixo (-ário), elemento de composição do qual resulta uma acentuação paroxítona (“jornalário”, “horáriodiáriosemanáriomensárioanuário”, “tododiário”, “infernalário”, “salário”, “abdomerdário”, “dromedário”, “hebdomesmário”, “servissalário”, “fecalvário” etc.) até que, no final, Campos desloca a acentuação (“ânusanuário mênstruomensário”). No entanto, em *Galáxias* a “síncope” também é efetivamente acionada em trechos curtos com rápidos e breves deslocamentos de ênfase rítmica. Exemplo: “[...] um livro pode ser uma fahkarte bilhete de viagem para uma aoléuviagem áleaviagem [...]” (CAMPOS, 2004, X).

E a título de conclusão desta breve análise de procedimentos de composição de organizações descentradas literárias e musicais, destaquemos o “ostinato”, recurso por meio do qual uma célula é repetida insistentemente. Nas *Galáxias*, além de esse ser um dos recursos mais produtivos, notam-se dois tipos mais destacados de “ostinato.” “Ostinato de sequência”, no qual uma célula significante se reitera por um pequeno trecho: “[...] da **fábula** só fica o finar da **fábula** o finir da **fábula** [...]”, e “ostinato de trecho”, em que uma relação de células significantes conduzem um formante inteiro, como, no caso do formante citado (“o que mais vejo aqui”), as células significantes “silêncio” e “vazio” se remarcam durante toda a grande sequência (a célula “silêncio” é repetida 12 vezes, enquanto “vazio”, 8 vezes).

Conclusão

A partir dos dados destacados neste trabalho e da análise intersemiótica de “lygia fingers”, de Augusto de Campos, e de trechos das *Galáxias*, de Haroldo de Campos, vemos se concretizar a pauta inter-relacional para a qual apontava Haroldo de Campos ainda na teorização da poesia concreta (ou, mais exatamente, no início de 1957):

A poesia, como invenção de formas, sente as mesmas premências que as outras artes afins: música e pintura. A melodia na música, a figura na pintura, o

discurso-conteudístico-sentimental na poesia são fósseis gustativos que nada dizem à mente criativa contemporânea (CAMPOS, 2006, p. 77).

A insurgência da música pós-tonal contra a “melodia”, bem como a da pintura concreta contra a “figura” e a da poesia concreta contra o “discurso-conteudístico-sentimental” dizem da proposta de se desvencilhar de uma arte mimética. Ainda que conceitos angulares do pensamento moderno das vanguardas e das neo-vanguardas do século XX tenham sido problematizados pelo pensamento contemporâneo, é inegável a vigorosa contribuição desses movimentos para se pensar o múltiplo descentradamente.

Com efeito, ao longo deste trabalho visualizamos, de maneira extremamente básica, que ao romper a unidade de referência (o caráter mimético da arte ou a centralidade do real no dimensionamento artístico), o descentramento operado por Augusto de Campos e por Haroldo de Campos tanto no nível concretista quanto no concreto evidenciou um entrelaçamento relacional entre os mais diversos procedimentos interartísticos. É justo nesse sentido que uma arte polifônica de diálogo entre as mais diversas vozes se adensa, enformando a “dimensão do homem semiótico” acentuada por Julio Plaza na “Introdução” de *Tradução Intersemiótica*, uma dimensão de *múltiplos* corpos descentrados [interpenetrando-se a partir de múltiplos limiares].

Literary compositions: *Lygia fingers'* and *Galáxias'* scores

ABSTRACT:

This article aims to read Augusto de Campos' *lygia fingers* and Haroldo de Campos' *Galáxias* by using musical procedures connected to post-tonal theory, particularly Arnold Schoenberg's dodecaphony, and post-tonal polyphonic strategies. In order to read these writings musically and literarily, we emphasize how the resulting decentering of the crisis of representation stimulated the opening of a semiotic dimension in which multiple artistic fields can interconnect vigorously.

Keywords: Music. Literature. Decentering. Procedures. Post-tonal.

Notas explicativas:

* Graduado em Letras Vernáculas pela UFBA, mestre em Literatura e Cultura pela UFBA e doutorando em Literatura e Cultura pela UFBA. Exerceu o cargo de docente por tempo determinado vinculado ao DFEL do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia em 2014. Entre os trabalhos pautados na relação literatura – música, destacam-se um livro (“A mar”), capítulos de livros, apresentações, conferências e aulas.

** Professora titular do ILUFBA (Universidade Federal da Bahia). Pesquisadora PQ-1D/CNPq. Presidente da Academia de Letras da Bahia (2015-). Entre os livros publicados, o mais recente foi a segunda edição de *Supercasos: os estilbaços da cultura em Pan-América e Nações Unidas*, publicada pela Editora UFMG, em 2014.

1 Como o faz Max Bill. Ver HOLZHAUSEN, M. *Poesia Concreta: dois percursos, um diálogo*, p. 39.

2 Seguindo a linha de pensamento, expressa por Marlene Holzhausen, com base no pensamento crítico-criativo de Kandinsky e de Max Bill.

3 Para um encadeamento crítico sobre a passagem de uma estruturação centrada para uma estruturação descentrada, ver, por exemplo, DERRIDA, J. “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas”. In: *A escritura e a diferença*, p. 407-426, ou mais detalhadamente, DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

4 Utilizamos o termo “concreto” como uma reconfiguração de “concretista”, como o faz Haroldo de Campos. Ver, entre a profusão de exemplos, CAMPOS, H. “Minha relação com a tradição é musical”. In: *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- 5 Vale destacar a importância do conceito de “presentificação do objeto” na proposta concretista. A esse respeito, remetemos a: CAMPOS, Haroldo. “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”. In: *A arte no horizonte do provável*, p. 49; CAMPOS, Haroldo. “evolução de formas: poesia concreta”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 79; CAMPOS, Haroldo. “dois novos poemas concretos”. In: *Teoria da poesia concreta*, p. 178.
- 6 No ensaio derridiano citado “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, afirma-se: “E ainda hoje uma estrutura privada de centro representa o próprio impensável.” (p. 408)
- 7 Parte da seguinte explicação sobre o sistema tonal integrou o artigo “Música e Literatura: o descentramento composicional das *Galáxias*.” Ver ALAIM, Pedro; HOISEL, Evelina. Música e Literatura: o descentramento composicional das *Galáxias*. *Revista Inventário*, v. 1, n. 15, 2015.
- 8 Para uma explicação básica do “ciclo das quintas” e de sua fundamentabilidade no sistema tonal, remetemos para KÁROLYI, Ó. *Introdução à Música*, p. 49-50. Vale ressaltar que notas explicativas relacionadas a elementos básicos de teoria musical serão fornecidas afim de que se cumpra o objetivo fundamental deste trabalho: propiciar uma leitura crítica músico-literária para leitores que não necessariamente tenham conhecimento de teoria musical.
- 9 A esse respeito, ver, por exemplo: CARPEAUX, O. *Uma Nova História da Música*, p. 97.
- 10 “Oitava: de um “dó” ao próximo “dó”, ou de um “ré” ao próximo “ré”, etc.
- 11 Na escala tonal, a distância de um “dó” (da nota-base) ao próximo dó (como “fechamento da oitava”) é de cinco tons inteiros e dois semitons naturais.
- 12 Por consequência, as primeiras relações harmônicas. Cumpre ressaltar que já havia canções polifônicas na chamada música profana ou popular. Considera-se a música religiosa, pois o estudo teórico de música foi desenvolvido nesse âmbito. Observação: A essas primeiras composições entoadas em intervalos diferentes dá-se o nome de *organum* paralelo.
- 13 O cantochão é o coral gregoriano até então cantado homofonamente.
- 14 A “quarta” é uma “quinta” invertida. Exemplo: Dó – Fá (quarta), Fá – Dó (quinta)
- 15 A essa série dá-se o nome de “série harmônica”.
- 16 Sabe-se que as Histórias da Música trabalham, de maneira geral, com a expressão “música ocidental” para designar a música feita na Europa e nas Américas. Preferimos o termo “música europeia” para não desconsiderarmos, por exemplo, as manifestações de música africana e de música indígena que aconteciam no Brasil e que não estão inseridas no movimento da tradição da música europeia descrito neste artigo.
- 17 Preferimos não mencionar Beethoven pela complexidade de análise de suas “fases” composicionais.
- 18 Posto em ênfase pelo compositor francês Claude Debussy.
- 19 É tão célebre quanto emblemático o radical cromatismo que Richard Wagner introduziu em *Tristão e Isolda*.
- 20 Cf. CARPEAUX, O. *Uma Nova História da Música*, pp. 377- 378.
- 21 Fugiria ao escopo deste trabalho pormenorizar o funcionamento do dodecafonismo. Para uma visão geral do funcionamento do serialismo ou dodecafonismo, remetemos a KOSTKA, S.; PAYNE, D. *Materials and techniques of twentieth-century music*, p. 206-222.
- 22 Schoenberg insistia em chamar o dodecafonismo de “método” e não “sistema”, evitando, assim, passar a ideia de que o “sistema dodecafônico” seria a grande sistematização que substituiria o “sistema tonal”. A esse respeito, ver KOSTA, Stephan; PAYNE, Dorothy. *Materials and techniques of twentieth-century music*, p. 206.
- 23 “lygia fingers” foi publicado como parte integrante da série *poetamenos* em 1955. Utilizamos-nos, contudo, de uma versão disponível na internet e referenciada na última sessão deste trabalho.
- 24 Como o intuito é facilitar a visualização dos doze fonemas consoantes que estruturam basicamente o poema de Augusto de Campos, optamos por destacá-los com a cor vermelha e o negrito (excluindo as vogais e as semivogais) e não os representar com as barras, como é de praxe (pois o excesso de barras nublará a visualização). Tivemos como base não só o poema escrito, como também a recitação deste por Augusto de Campos (a recitação está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wx0XqXpQtO8>). Daí se evidenciar a indeterminação (ou multiplicidade) de determinados ângulos do poema (como o jogo entre os fonemas /3/ e/g/).
- 25 Para uma introdução às noções básicas do “serialismo clássico” e de outras formas de serialismo, remetemos aos capítulos “Classical Serialism” (p.206-223) e “Serialism After” (p. 273-291) do já citado KOSTA, Stephan; PAYNE, Dorothy. *Materials and techniques of twentieth-century music*.
- 26 A série a partir da qual o compositor desenvolve toda a estrutura do trabalho.
- 27 Pois se um som aparece mais do que os outros, ele forma uma espécie de força gravitacional ao redor de si, centralizando-se.
- 28 Como no texto *galáxias* não há numeração das páginas, utilizaremos algarismos romanos para numerar o trecho referido, considerando-se que as *galáxias* são formadas por 50 trechos. Todas as citações aqui referidas advêm da mesma edição: CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2004. O embrião da seguinte análise desenvolvida de *Galáxias* integra o artigo “Música e Literatura: o descentramento composicional das Galáxias”.

29 Em “Do epos ao epifânico (gênese e elaboração das *Galáxias*)”, Haroldo de Campos afirma: “O formante inicial (termo que tomei de empréstimo à terminologia do compositor Pierre Boulez) foi escrito em 1963. O formante final (que é o reverso simétrico do primeiro) é de 1976.” Ver: CAMPOS, H. *Metalinguagem & outras metas*, p. 269-270.

30 Com efeito, não há sequer um fragmento das *Galáxias* em que não se verifique a produtividade dos oximoros. No formante final, por exemplo, percebemos nitidamente o aspecto multívoco do oximoro: “[...] enquanto o fechas a chave ele se multiabre [...]” (L), ou seja, na fundição dos opostos, no processo de paradoxalização, a lógica binária se rompe enquanto se abrem múltiplas vias.

31 Esses recursos não são exclusivos da polifonia, mas estão fortemente ligados à escrita polifônica, e, depois da queda do sistema tonal, ganharam força como recursos de organização de diversas formas descentradas.

32 O símbolo inicial da Figura 2 é uma “Clave de Sol”. Ela indica que a segunda linha (de baixo para cima) é a nota sol. Se considerarmos que toda linha e todo espaço entrelinhas representa uma nota, a partir dessa “chave” de leitura (da determinação de que a segunda linha de baixo para cima é a nota sol), temos a determinação de todas as linhas e espaços da pauta. Nesse sentido, o espaço acima do “Sol” é um “Lá” e a linha (terceira de baixo para cima) acima do “Lá” é um “Si” etc.; o mesmo se dá com o movimento descendente: o espaço abaixo do “Sol” é um “Fá” e a linha abaixo do “Fá” é um “Mi” etc. É importante salientar que a pauta é infinita, ou seja, podem-se acrescentar linhas e espaços suplementares.

33 As figuras 2, 3, 4, 5, 6 e 7 podem ser encontradas em BENNETT, Roy. *Elementos básicos da Música*. Trad. Maria de Resende Costa. Rev. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.32.

34 E / ou da “diminuição”, já que a depender da referência, podemos considerar que uma célula foi alargada ou encurtada.

35 Ou seja, enquanto os dois primeiros recursos destacados são melódicos, esse é rítmico.

Referências

ALAIM, Pedro; HOISEL, Evelina. Música e literatura: o descentramento composicional das *Galáxias*. *Revista Inventário*, v. 1, n. 15, 2015.

BENNETT, Roy. *Elementos básicos da música*. Trad. Maria de Resende Costa. Rev. Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BUKOFSEER, Manfred. *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia Concreta*; textos e manifestos 1950-1960. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2006.

CAMPOS, Augusto. “lygia fingers”. Disponível em

<https://bresils.revues.org/1342?lang=pt>. Acesso em: 20 dezembro 2015.

CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: 34, 2004.

_____. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *A Arte no horizonte do provável*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

_____. *Gramatologia*. Trad. Mirian Chnaiderman; Renato Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes; Pérola da Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011.

HOISEL, Evelina. A disseminação dos limiars nos discursos da contemporaneidade. In: Culturas, contextos e discursos: limiars críticos do comparatismo. Org. Tania Carvalhal. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999. p. 42-49.

KÁROLYI, Ótto. *Introdução à música*. Trad. de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

KOSTA, Stephan; PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. 4. ed. New Jersey: Englewood Cliffs, 1990.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Prefácio e tradução de Marden Maluf. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Enviado em 14 de janeiro de 2016.

Aprovado em 05 de abril de 2016.