



ras gar
gar ras
ras gar
gar ras
ras gar
gar ras

SONETO ALFANUMÉRICO

6) =2)0~), 6) =2-A"))= 6) !>6 A14310: "12
=A---26 (31> :) "120)0 A-) " 1("310 : "A26) 2-0)
") 6A" :10 31162) +1) "A(-) >31> 6) -2=0)
6) -0A(>&A0)(- ,6A"2)0 :> =36> +12 ("3(- &A> ;12
1("1~() : "A1=0);32> >) >31-2)(- +1) "1)>- 612
7A~(2;2+1) 7A2> +12 >A(>)>&320 >) :>62=0)
0310 ("A=320 &A> "1A(-) 6A 0)~23(31 -2-0)
+1A(: :1 >-)026) "2=)0 A 0)>&6)(:2 61)(112.
-31- >3("36 >) "31)0A ")--) 16A("1) A~3(2)
&A> 61)>&A") 2(;62~)) A 6132>)A1 +12 6) (2),
7A2> (3(61+300)10 :1 >36 31 6) &617A~))>- &02>.
;A(-37) +1 "A ") 62)1 >3(010) "6A= A>>2~(),
26 >"27/3!262>) A1 >3(-) :032: :) 1)&02>
_1) =)- &A072- 61)?26 2(1-26) 6) "1~().

HARPYA SEGLAVEM: TRAILER

(para Décio Pignatari)

Antonio Risério Filho /

RECONSTRUIR AS HERAS PANSADAS NO SEIO DO FUNDO OS ÂNOS VÍ-
VIDOS ADORLESCENTES DESDESTRUIR AS FALIDAS PRENSUDAS NO
BLANCO DAS FALHAS DEXTRAIR REÍZES DA HORTA CRIVADA ESCRA-
VAR ATÉ A ÚLTIMÃ PATA DE VORAGEM TEXPOR OS VÍNTIMOS DILA-
CEREVENTOS EM MAGALHAS FRAGMENTOS EXPLOVISÕES TECER O LA-
BARENTO DE SÚDITAS VAIAS DISESPARO CONTINDO-SE NO ESPÚRO
DA SELA O SAL TRILHANDO NOS TALHADOS DAS CAXAS DESABSTRUIR
OS ALHOS ROUIDOS BACO RANIZ APARAR O TETO SOBRETRAIIR AS
ESTRALAS ENTRANHAS DA ABÓBORA SILENTE PRAZER A LUA DESVA-
LANDO PELAS ESFARPAS EXCETAR O LÍNXRIO FLERA FELUZ VENTRE-
LAÇANDO-ME FULMAR OS CÃES RESVELANDO DUROS DENTES DE MÁR-
MORE REVOLTER MÔNICA A DOS ESPELHOS MÓVEIS MULTIESPALHOS
(AZUL É A CÔR DOS TEUS CABELOS LOUROS) DOMANDO A PELE AN-
GORÁ VIA E AÇOITE NO MEU LEITO QUE FARFALA MANTAR NO AZAL
OS GALOS DO AZUR CAMPAR UM MUSAICO DE FRESTAS E FARRAPOS
COM A RASGARGANTA ÁBRIA DO DESCONEXIDO

PERDE-GANHA (poema optativo)

ganhar a	_____	perder a	_____
perder a	_____	ganhar a	_____
perder o	_____	ganhar o	_____
ganhar o	_____	perder o	_____
ganhar a	_____	perder o	_____
perder o	_____	ganhar a	_____
perder a	_____	ganhar o	_____
ganhar o	_____	perder a	_____

vocabulário

alento — amor — cor — dia — fama — fome
— força — guerra — jogo — pão — paz —
senso — sono — tempo — vez — vida

instruções

1. preencher as lacunas do poema com as palavras do vocabulário, em qualquer ordem.
2. para maior facilidade, marcar, no vocabulário, cada palavra utilizada.

agosto de campos

1968

HAROLDO DE CAMPOS



H. de Campos: *O Lance de Dados* de Mallarmé será talvez o manual de astronáutica do ano 2.000. *Astrológon ton Hómeron* — Homero era astrólogo, dizia Heráclito, o Obscuro (com uma ponta de ironia) ...

P: Eugen Gomringer disse que a poesia concreta está "genético-historicamente" morta. Mal conheço os poemas de Gomringer. Os que li, enquadram-se na "fase ortodoxa" da poesia concreta. Estará Gomringer dizendo o óbvio, i. é, que a "fase ortodoxa" ficou pra trás? E, se assim fôr, não estará, também, incorrendo no equívoco generalizado de considerar a poesia concreta um "ismo"? Enfim, como você entende a frase?

H. de Campos: Gomringer, como os pintores da Escola de Zurique, sempre foi um artista preciso, porém limitado. Sua importância vem de sua precisão, pelo menos numa primeira fase da poesia concreta. Os concretos brasileiros, barrocos por vocação, ao contrário, sempre tenderam para uma obra plúrima e diversificada, jamais se contiveram, a não ser taticamente, nos lindes de uma ortodoxia. O concreto, aliás, é um ponto de vista globalizante (sincrônico) sobre a literatura, não um "ismo" a mais. Outra coisa é observar que a poesia concreta, pela sua radicalidade de propostas e problemas, sequer começou a ser decodificada entre nós, quanto mais assimilada ... "Des contemporains ne savent pas lire" (Mallarmé). Ouver.

P: Décio Pignatari, numa entrevista, disse que previa, para os próximos cinquenta anos, "um certo cessar das transformações. E um longo período de redundâncias mais ou menos aceitas e que formarão a linguagem comum universal do fim do século ..." — brincar de profeta é um barato. Você topa?

H. de Campos: *O Lance de Dados* de Mallarmé será talvez o manual de astronáutica do ano 2.000. *Astrológon ton Hómeron* — Homero era astrólogo, dizia Heráclito, o Obscuro (com uma ponta de ironia) ...

P: Moacyr Cirne escreveu, há algum tempo, que a diferença entre a poesia concreta e o poema-processo estava no fato de a poesia concreta subordinar tudo à estrutura, enquanto o poema-processo subordinaria ao processo. Reconhecendo que esta distinção é claramente insustentável, gostaria de saber qual a tua visão do poema-processo.

H. de Campos: O poema-processo é a doença infantil da poesia concreta.

P: Você acabou de escrever um livro sobre o *Macunaíma* de Mário de Andrade. A primeira opção feita pelas novas gerações diante da literatura brasileira é entre Mário e Oswald de Andrade. Por Oswald se chegar à poesia concreta, à guerrilha artística. Quando você escreveu o livro sobre Mário, tinha essas coisas em mente? Eu gostaria que você falasse sobre isso porque eu li sua dedicatória pra Caetano no *Morfologia do Macunaíma*.

H. de Campos: Na dedicatória ao Caetano está: "como Oswald devora Mário". Acho que deixei tudo muito claro no capítulo inicial do meu *Morfologia*, "Marcação do Percurso": é preciso re-ver Mário de Andra-

de, na sua face radical — vale dizer, o *Macunaíma*, deixando de lado os "enxames de sentimentos inarticulados" com que certa crítica procura idealizar os aspectos mais amenos e menos interessantes de sua personalidade e de sua obra. Para esta re-visão em *modo devorativo*, foi necessário percorrer a via Oswald. Acho que o MIRAMAR, MACUNAÍMA e SERAFIM formam uma trilogia escrita por dois autores, que se confraternizam não apenas pelo acidente dos sobrenomes, mas no nível objetivo desses textos fundamentais. "Mário escreveu a nossa *Odisséia* e criou duma tacapada o herói cíclico e por cinquenta anos o idioma poético nacional" (Oswald re MACUNAÍMA, *Revista de Antropofagia*, 1928).

P: Ultimamente, você está mais voltado para a crítica e a teoria da literatura. Onde andam as *Galáxias*? Tem feito novos poemas?

H. de Campos: Ultimamente tenho *publicado* mais crítica e teoria por razões editoriais óbvias (já que a poesia entre nós continua "gratuita e clandestina", — pelo menos aquela cujo teor de informação é demasia-

do para as redundâncias medianeiras do consumo). Depois, os suplementos ou páginas literárias que andam por aí não me animam, muito pelo contrário... Mas a PERSPECTIVA, que lentamente vai começando a abrir-se também para a criação — falo de minha coleção SIGNOS, que, espero, deslanche um pouco em 74, — já programou uma antologia de textos meus, XADREZ DE ESTRELAS. Um "percurso textual", desde o AUTO DO POSSESSO, de 1950, até os poemas inéditos da série LACUNAE. O livro encerra com uma seleção (um "trailer" em forma de pré-antologia) das GALÁXIAS, nas quais continuo a trabalhar. As GALÁXIAS acabaram confundindo-se um pouco (ou muito) com minha vida e viagens, viraram um bio-texto em périplo (como pensava talvez o Mário Faustino, do seu Livro que ficou em fragmentos; só que esse amigo inesquecível, raro artesão, ainda estava vinculado a uma idéia reguladora de "verso"). Eu trabalho diretamente por "epifanias", por "blocos" de fragmentos-eventos, que se dispersam e se auto-pontuam: concreções (daí a relação dessa "prosa" com as técnicas da "poesia concreta"). Meu canteiro de trabalho ainda está aberto: in progress. Não sei quando terminarei as GALÁXIAS. Não estou hipnotizado nem por uma data nem por um número.

Prossigo (pro-e-consequente, espero).

P: Décio Pignatari pintou com um novo saque, fantástico, na minha opinião: "batismo & retomada" do surpreendente método que Paul Valéry extraiu de Leonardo da Vinci: o método heurístico-semiótico. Como você vê o panorama da crítica atual e, dentro dele, o método Valéry — da Vinci — Peirce — Pignatari?

H. de Campos: Vou falar de outra coisa, talvez falando do mesmo (desde Pound, para nós, o método da crítica é heurístico: ideogrâmico, analógico). Resumi, há pouco, numa das minhas aulas, numa *equação de complementaridades*, o que me parece a situação problemática da crítica literária, hoje, sob o influxo da lingüística (*sémiologie* saussuriana) e da semiótica (peirciana): Saussure está para Peirce como a teoria dos *anagramas* (que derroga a arbitrariedade do signo e a linearidade do significante, no campo da poesia) está para a teoria dos

diagramas (a linguagem como um "ícone de relações"). E ainda, se quisermos convocar uma outra contribuição fundamental à poética para o mesmo âmbito de convergências: E como para ambos estão Fenollosa/Pound com a sua teoria do *ideograma* (método por excelência da poesia).

H. de Campos: O poema-processo é a doença infantil da poesia concreta.

HAROLDO DE CAMPOS

entrevista a Antônio Risério Filho

décio pignatari
jacentes!



JAZO EM PEDRA, OS LAPIDARES DRAPOS VIGIANDOS NO HIPO
GEU-TUMBA DAS LÊLOAS TARQUÍNIAS ONDE SE MENTÊM ACE
SA A VELHINHA DOS ABELORDOS, DIVISO: / HILÁRIA! ... LA
MADRE LÍNGUA! ... GRETA GAL, A DOS BELOS CALÁBIOS, À
ETRUSCA, SOB OS PANOS ABRE OS JOELHOS CARA A CARA,
UM SAL, UMA DAMA-DA-NOITE, UM MIJO, LA QUEUE DU PAON
DANS MA LANGUE, DIRIA L'AUTRE CON ... HILÁRIA PRIMAV
ERA, QUE CHEIRO BOM SUBAQUI, SUBILA ... / A CARNINHA
NA PEDRA: ÔI! / QUE FRASES E CUMAS POR ESTAS SUBANDAS
E SUBUNDAS? / HÁ MUITO DE RE PENTE PINTEI POR RAQUI,
DE REFÊM, ME FERREI NA GALGANTA, UMA GROUPIE, UM
CRUPE, DE QUARTANTENA, SÓ FALO POR BAIXO / VAMOS F
AZER AS CONTAS DE COMER E DANÇAR NA PAREDE: O QUE
VAI SER? HAM'N'LEGGs / E O QUE VOCÊ TE VAI RESSER QUA
NDO DECRESCER? / NÃO FOSSA PÊLO NOME, MIGNON MABEL
GARRISON, JE SUIS TITANIA! OU DIANA DURBIN / E COMEMOS
VÃOS OS MENINOS GRAALCINHA? / APRENDEM AMARALINHA
NA BARRA E SÓ CHEGAM AO SOL DEPOIS DE VINTE MALHAS /
E O LOIRO DO PIAUÍ, FACHADA QUE NÃO SE ESPIANTA, SÓ
RISÉRIO TRISTE NA PELE FURADINHA? / NÃO TEVE DESTEMP
O NEM DESTAMPO DE EMBORCAR NA NAVILOUCA, ABRIU O
ESCAPAMENTO, PUXOU O CARRO PARA ALÉM DA VIA, DESTR
ETECEU-SE, DESTRIMANCHOU-SE, VOLENCHOU-SE / ESCRUTA
R-TE É DIREITO MAS DÓI, VOU DESCANSARMOS UM ROUCO:
DESCONTA UMA DESGRACINHA / E ELA RINDA SIBILINDA C
OMO LINGUETA NA BAINHA, FALÁBIOS: E, ELE e ELE me tresfal
ou por trás: LELÉ da cuca LELÉ da cuca LELÉ da cuca: LÉ ... LÉ ...

VAI e VEM nº 3

josé lino grünewald



toda regra tem exceção

LÉ . . . : É! É! É! / ISTO, RIA, LEGAL, MAS NÃO TEM MORAL? /
TEM: O BURACO É FUNDO ACABOU-SE IMUNDO / ELA DOU
GALGALADAS, FUNGO O NARIZ TRISTESO, OLYMPIA-SE NO
TRICLÍNIO / DÓI MEXER-ME ALGEGAMADA COMO UMA ARTE /
EXPERIMENTA AQUELA DA NEGRATA ROAZ DO HOLANDÊS,
MEIAS BRANCAS ATÉ MEIAS COXAS, TODO PINCEL EM LINHAS
TRÊMULAS NAS CARNES DO AR, DANDO O QUE MAIS TEM DE
DENTRO COMO SOCO PELUDO, OS BICOS DOS SEIOS BOCAS
SACANAS, NEGRA HERIDA NOSTALGICA DE TOROS . . . E COM
O VOCÊ TALA BEM À BOCA PEQUENA . . . OU AQUELA DO NON
COURBET, QUATRO PEITOS A PEITOS, MONTANHAS BRABAS
DE COXAS DORMINDO SEUS BURACOS, AS DUAS CONTINHAS
DE PÉROLAS DESFIANDAS ROLANDAS DO COPO À COLCHA O
NDE ESTÁ A COISA ENORME COMEMSUMADA . . . MAS CHEGA
DE PINUPLITERALMENTATURA . . . CANTA UM CONTO DE FAD
AS, CONTA UM CANTO DE FADOS / ORA UMA VOZ UM RUI QUE
NÃO TINHA FALHAS. UM DIA, SOPRANA, A SÓBRIA, ESTAVA
FAZENDA UM TRAPALHO DE AGUIA, BICOU-SE NA PINTA DO
DADO E SAIU MANGUE. FOZ UM DESEJO, MAS NÃO CANTOU
PRO RUI, QUE LHE DEU UMA BRONCA DE NOVE E NÃO QUIS
CABER MAIS DELA / ELA ARREGANHAMOS TANTO TANTAS
V E Z E S A S G E N G I V A G I N H A S –
LRRGNHMTNTTNTSVZSSGNGVGNHS – QUE QUASE NOS ENG
AŞGAMOS NO VINHO SALIVAR, ATÉ QUE VEIO UMA SAUDADE,
VIREI A CABEÇA, SENTI NA TONSURA OS PENTES DOS SEUS
CABELOS QUENTES MOLHADOS, ME LEMBRAMOS DO TEMPO
EM QUE RIVEDEREIS AS OUTRAS ESTRELAS.

esta regra tem exceção

nem toda regra tem exceção

nem esta regra tem exceção

Agente-Mor: Não me dói aplicar a maquininha em você. Fui testado diversas vezes, da mesma forma, no curso anti-guerrilha. Você não existe — é um número prá mim. Com mais algumas viradas na maquininha você revela até o que não sabe.

Agente Loira Babalorixá de Umbanda: 7 minutos

Marujeiro da Lua: Não ME sinto nem sou feixe de sentidos. Sou um monte de carne. Não tenho nada prá revelar.

Agente Loira Babalorixá de Umbanda: 12 minutos

Agente-Mor prá Agente Humanista: Aumenta a descarga. Descarrega no saco.

Agente-Mor pra Agente Humanista: Acelera a maquininha. A todo vapor.

Marujeiro da Lua (virando-se para o personagem intitulado INVESTIGADOR HUMANISTA): NÃO FINJA

(AGENTE LOIRA BABALORIXÁ DE UMBANDA é um personagem anotador das revelações possíveis de ocorrer — uma script girl — e faz a minutagem da operação)

Agente-Mor: O corpo dele está bem suado — agora despeje o balde d'água encima prá corrente pegar melhor.

Agente Loira Babalorixá de Umbanda: 26 minutos

Agente-Mor: Apresento o meu advogado
Dr. Smith Wesson calibre 3 oitão.

Marujeiro da Lua (com ufanismo revista texto — FA — TAL —): Me sinto possuidor dalguma coisa INDESTRUTÍVEL dentro de mim

AÇÃO: Marujeiro da Lua é desamarrado da vara/ colocado no chão donde não consegue se levantar/ seus pés formigam/ tenta se levantar/ sente que vai desmaiar/ se sustenta/ encaminha-se até a frente diz a supra última deixa do personagem Marujeiro da Lua e FIM

AVISO AOS SRS. ESPECTADORES:

"A Medida do Homem" não pode fugir a este final idealista em homenagem aos avós Claudel-Zdanov.
Nesta cidade fundada por abnegados jesuítas,
São Paulo novembro 72
Delegacia do 4º Distrito

WALY SAILORMOON

A MEDIDA DO HOMEM

(a leitura desta peça deve ser acompanhada de projeção de slides apropriados).

Personagens:

Marujeiro da Lua

Investigador Humanista

Agente-Mor

Agente Loira Babalorixá de Umbanda

e a

Maquininha

Sem testemunhas

rufo herrera onirak

ENTREVISTA

RUFO HERRERA

REITORIA ...

— A dependência de instituições é limitadora. Elas são uma espécie de pai; ajudam materialmente, mas limitam muito. Hoje, a gente vê indivíduos que só funcionam em função da instituição. Então, a gente começa a questionar a validade da instituição, a criar um trabalho paralelo, marginal, que resulta sempre mais interessante. Um trabalho desamparado, mas criativo. A instituição exige coisas “de acordo”, coisas que “não venham ao encontro”, e um trabalho marginal é mais livre.

— A dependência de instituições é limitadora. Elas são uma espécie de pai; ajudam materialmente, mas limitam muito. Hoje, a gente vê indivíduos que só funcionam em função da instituição. Então, a gente começa a questionar a validade da instituição, a criar um trabalho paralelo, marginal, que resulta sempre mais interessante. Um trabalho desamparado, mas criativo. A instituição exige coisas “de acordo”, coisas que “não venham ao encontro”, e um trabalho marginal é mais livre.

— As apresentações na Reitoria deram muitas coisas. Quando eu cheguei na Bahia, em 69, uma apresentação na Reitoria suscitava discussões. Com o tempo, com os prêmios internacionais, tudo foi aceito, incorporado, e o público diz “amém”. Ninguém questiona. E quando as coisas se acomodam, há algo errado.

— Há formas de você questionar uma coisa, destruir uma coisa, criar uma coisa paralela que anule a primeira. Evidente que a Reitoria ainda é importante pra muita gente. Ninguém muda da noite pro dia. Particularmente, pra mim, é um tipo de apresentação superada, não me estimula. Ela impede que as coisas saiam de um determinado círculo.

— É preciso estender a um público maior os problemas. Esse passo deveria ser dado. Há um tempo atrás, se discutiu, mas não se fez nada... Apresentações em vários lugares, descentralizar. Isto é, se expor novamente, continuar se expondo. Não é todo artista que compreende que sua ação, sua função, é um contínuo se expor. As pessoas querem estar seguras, essa necessidade de estar seguro, garantido, esse medo... E a proposta de estar se expondo sempre não convence todo mundo. Há uma tendência, quer dizer, as coisas têm um movimento e param, estacionam e se equilibram. As pessoas pensam: bom, se escapei até aqui, vamos ficar por aqui mesmo. A coisa fica difícil. A inquietude, a busca do que está faltando, do que não está funcionando, acaba sendo surpreendente.

ONIRAK ...

— “Onirak” nasceu junto com o “Octeto”. Eu comecei a elaborar um trabalho para ser desenvolvido pelo “Octeto”. Juntar um músico, um dançarino, um coreógrafo, um cineasta, e trabalhar juntos. Eu precisava chegar a um trabalho mais apurado, mais integrado com outras artes, porque hoje a gente deve lançar mão de vários recursos expressivos, artes integradas, novas linguagens. Tenho feito isso desde “Antístrofe” — convidei artistas de vários gêneros para trabalhar, dentro de um esquema elaborado por mim, com a maior liberdade possível. “Antístrofe” tinha um roteiro com certos elementos estruturais, o resto não era fixo, ia se formando no processo. Mas o músico, por exemplo, entendia apenas a sua parte.

O elemento de expressão corporal só cuidava de sua parte, etc. Eu queria aprofundar mais o trabalho. Precisava reduzir o número de pessoas, e intensificar mais. Aí nasceu o “Octeto”, e começamos a buscar uma expressão integrada.

— Comecei a produzir material para o “Octeto” trabalhar. Se discutia, se experimentava o material. Surgiram problemas, como o de determinada estrutura sonora precisar ser interpretada por um movimento. Bem, quando se aplicava o movimento, a parte sonora caía. Quando a parte sonora estava bem, caía o movimento. E a gente começou a trabalhar em técnica de movimento, técnica vocal e se discutia o problema visual. Problemas de dança, música, artes plásticas — artes integradas. O músico ficava sabendo porque determinada solução visual era esta e não outra, etc. Em certo momento, comecei a conceber a organização de “Onirak”. Fui criando uma estrutura aberta, e propondo alguns pontos fixos nessa estrutura. A partir da discussão, os pontos iam sendo introduzidos. Aí já pensávamos em apresentar o trabalho ao público.

— Nós trabalhamos muito para dominar os materiais dessa estrutura. O espontâneo se dá de duas formas. Ou é o acaso, ou é o resultado de um processo, uma disciplina. Eu escolhi o caminho da disciplina. Depois, comecei a elaborar a partitura, o desenho gráfico do que estava acontecendo. A partitura é o reflexo de um estágio do trabalho. Com o desenvolvimento desse trabalho, muitos pontos se alteraram. Integramos mais elementos, como a parte de cinema, que é uma espécie de cenário móvel, dinâmico, elaborado sobre a estrutura da peça, que funcionava como ponto de partida. A parte espacial depende das condições do local em que a gente fôr se apresentar.

— A gente queria que o público participasse ativamente, e tudo foi planejado em função dessa participação. A estrutura não era linear, não havia uma estória. Havia o personagem, mas ele era apenas um elemento, um estímulo, para que as coisas acontecessem. O resultado foi satisfatório. Fizemos três apresentações em São Paulo e aconteceu exatamente o previsto. No final de cada apresentação, a gente começou a dar elementos ao público, e foi passando do palco pra platéia. O público começava a

cantar um uníssonos que a gente dava, e ia improvisando. Eu passava um uníssonos prá você, você prá ele, etc., e em poucos minutos a platéia inteira estava cantando. Então, a gente distribuía flautas de bambu, que são muito simples, qualquer um tira um som. Os que receberam flautas tiravam sons e a platéia acompanhava. Passaram do uníssonos para outro som. A platéia inteira improvisando, cantando, era aquela massa sonora, acordes incríveis. Eu pensei que quando o filme acabasse ia acabar o improviso, mas o filme acabou, o palco iluminado, a gente no meio do público, e o improviso continuou. A mais longa improvisação que eu já vi. Quando acabou, começaram os papos: grupos conversando sobre o acontecimento. Nas três noites, os funcionários nos expulsaram para fechar o teatro. Apagaram as luzes, fizeram grosserias, enxotaram o público. Eu fiquei retado, mas o resultado foi satisfatório.

— Na primeira noite, a gente propôs um ensaio, quer dizer, não era bem um ensaio, era a apresentação do material, um acontecimento. Eu queria um entrosamento com o público e teve gente que se ofendeu, protestou, disse que tinha pago ingresso, que aquilo era frescura, etc. Nós estávamos mostrando nossos problemas de trabalho, mas as pessoas queriam o mistério. Mas a maioria do público foi favorável e deu dicas aproveitáveis quanto à iluminação, à parte sonora, etc. A gente estava testando as coisas com o público, e ele comentava. Uma menina se levantou na platéia e falou durante uns dez minutos. Disse que as pessoas tinham vindo ver uma obra, ver passivamente, e o que estava acontecendo exigia participação, não era uma coisa imposta, reciprocamente imposta, de o artista dizer e o público ouvir, do público pagar e exigir que o artista fale, faça sua “magia” e tal e se submeta ao público que paga para ver a “magia”, etc.

— Quando falo “artes integradas” não estou me referindo à fusão de todas as artes, mas que o artista deve lançar mão de todos os recursos necessários, sem deixar de usar determinado recurso só porque ele pertence a outra área artística.

— Três críticos de revistas especializadas escreveram sobre “Onirak”. Escreveram coisas tão ridículas, tão engraçadas... As pessoas têm uma coisa de segurança. Se en-

tendem de estética, se apegam ao que sabem, se seguram nisso, querem uma estética eterna, mas a estética é relativa. Esse negócio que você falou do Décio Pignatari. Ele é muito agudo nessas questões... a estética deve ser transitória.

SMETAK & WIDMER...

— Smetak é um indivíduo muito amplo. Acho que o que há de mais importante no trabalho de Smetak é ele mesmo. Há momentos em que você tem que reconhecer a importância de Smetak. Em outros momentos, você tem de negar tudo que ele diz. Ele é muito contraditório. O disco que ele acabou de gravar é uma contradição. Smetak quer organizar uma elite de indivíduos escolhidos, indivíduos de alta percepção, inclusive extra-sensorial, para estudar. E agora parte para o oposto, faz um disco, se lança no consumo...

— Vocês criticam muito Widmer, acham que o que ele faz já foi feito há vinte anos, acham que Widmer não interessa, etc. Eu gostaria que vocês falassem essas coisas prá ele, isso de vanguarda estabelecida. Eu queria que vocês conversassem com ele. Eu conversei muito com Widmer, discuto com ele. Quando faço um trabalho, mostro a ele, que me mostra os dele. E a gente tem discutido isso. Aceito a crítica no fundamental. Não posso negar que esses elementos já são comuns, e até convencionais. Concorde... mas também não tenho condição de me improvisar de crítico. Widmer é um grande músico, tem muito talento, muita sensibilidade, e é um cara aberto. É uma pessoa humana valiosa. Eu falo prá ele: “mas, Widmer, prá que o tema, sempre o tema?” E ele: “não consigo me expressar sem o tema, é uma coisa que está dentro de mim, se tiro o tema, não me expresso sinceramente”. É difícil...

GRAND-FINALE...

— Bom, gente, agora eu tenho que me picar...

erthos

AND/OR



AND/OR



ANDROGYNOUS



JOÃO
ANTON

GIL
WEBER^N
TO

“trop de musique! trop de musique!”
(webern, 1903)

“foi
somente em 1952
após sucessivas audições,
em janeiro e fevereiro,
do *quarteto opus 22* de anton webern
que o gelo se quebrou.
desde esse momento,
igor não teve sossego
até que estivesse familiarizado
com a obra pouco prolixa
mas rica de invenção
do jovem discípulo de schoenberg,
morto tragicamente em 15 de outubro de 1945.”
(robert siohan, *stravinski*, pág. 141)

quarteto opus 22 p/ violino, clarineta, sax tenor e piano)

Violino (Viol.)

Clarineta (Clarinet)

Sax tenor (Saxophone)

Piano

Tempo: J. = ca 36

Indicações: pizz (pizzicato), arco (arco), pp (pianissimo), p (piano), sp (sforzando)

“sim, o *quarteto* é um milagre.
o que me espantou acima de tudo
foi a sua originalidade.
não é exagero dizer que
todo o universo da composição musical
jamais teve qualquer coisa
que se aproximasse
dessa originalidade 100%.”
(alban berg, carta de 19-8-32 a webern)

“lygia fingers”
(da minha série de poemas coloridos *poetamenos*)
segue quase literalmente
a klangfarbenmelodie (som com melodia ou melodia de timbres)
da parte inicial do *quarteto*
composto em 1930
1ª audição em 13-4-31
que eu, nascido nesse ano,
ouvi entre 52-53

na gravação de leibowitz
na mesma época em que ouvia
o "roteiro de um boêmio"
(album com 4 discos em 78 rotações
fase pré-LP)
de lupicínio rodrigues
agora é quase impossível ouvi-los:
do *quarteto*, em 20 anos,
só houve duas gravações
a de leibowitz e a de craft
(ambas esgotadas)
e ninguém reeditou o roteiro de lupicínio

na voz mansa de lupi
um expressionismo contido
quase falado
isomórfico
um
so
lu
ço
cortou sua voz
não lhe deixou fa
lar

tendo ouvido
um mínimo de webern
caetano entendeu tudo
e fundindo o impossível
webernizou lupicínio
ou lupicinou webern
na maravilhosa mise-en-musique
ou releitura poético-musical
que fez
de "dias dias dias"
do *poetamenos*
raio x
entre mentes

entrementes
joão
chegou

"basta comparar os sons do sax-tenor de stan
com o som vocal de joão para notar o paralelo.
o ar se move sem esforço pela palheta, em um caso,
e pelas cordas vocais, no outro. é como se o ar
não fosse impelido mais do que o suficiente para fluir.
tal aproximação pessoal exige que o instrumentista possua
segurança soberba e controle absoluto de seu instrumento.
stan e joão não cometem enganos nesse ponto." (gene lees)

só que joão é mais cool do que o cool.
stan getz, perto dele, é barroco.

webern deu à música erudita

a dimensão física da música popular.
o difícil no fácil.
non multa sed multum.
bagatelas.
infrasegundos de superinformação.
sabedoria que se perdeu com os pósteros
esses chatos maravilhosos
de stockhausen a cage.

"pela primeira vez em sua história
a música se tornou tão despojada e transparente
que os seus elementos individuais pareciam flutuar
isolados
entre apavorantes bolsas de ar de silêncio total" (krenek)

"you see, when i was a kid i used to save up for a month,
so i could get an r & b album and, the same day, the complete works
of anton webern. maybe that means something. maybe that tells you
something about my music." (frank sappa — anos 60)

em 37 anos de vida criativa (1908-1945)
31 obras
duração média: 5 minutos
a mais longa: 10 minutos
a mais curta: menos de um minuto
a obra de anton webern
cabe toda em 4 LPs:
cerca de 3 horas.

joão gilberto: 7 LPs (piazzolla tem 40)

toda a obra de webern
poderia ser executada
num único concerto
mas tanta compressão informativa
seria ainda hoje
uma bomba-sônica para a maioria dos ouvintes
megatons de informação sonora
megantons

"porque eu não sou um cão . . ."
(webern, 1912 — já tinha feito as 6 peças para grande orquestra
opus 6, pré-melodiadetimbres)

"ao piano ele fazia com que as maravilhas matemáticas
desaparecessem: em seu lugar ele tornava aparentes
apenas as puras relações de som" (robert craft)

"eu não sei como vou chegar até o fim do mês" (carta de 26-9-26)

"ernst krenek disse que quando webern conduzia uma sinfonia de haydn
ele a fazia soar de tal modo que a gente sentia que a tinha escutado
pela primeira vez. webern parece ter sido um maestro extremamente
sensível, fanaticamente rigoroso, mas paciente. seu horror físico
do ruído fazia-o relutante até de começar a ensaiar, sabendo de antemão

uma melodia contínua



deslocada de um instrumento
para outro mudando constan-
temente sua cor

que o volume, a grossura, a má intonação, a expressão falsa e a articulação errada seriam uma tortura". (robert craft)

"no momento não tenho um único aluno" (webern, carta de 20-4-38).

joão gilberto emprega pelo menos uns 5 AA —
me disse o tuzé —
cada um é um som diferente

"no momento só tenho *um* aluno" (webern, carta de 29-4-38)

ansermet diz que ter visto e ouvido webern tocar uma única nota
ao piano era observar um homem em ato de devoção." (robert craft)

"se ao menos eu pudesse ser entendido um pouco!" (webern, carta de 20-10-39)

"pouco impressionado
ante a audição de *daphnis et chloe* (de ravel) disse webern
a ansermet (único comentário):
por que ele usa
quatro
de cada instrumento de sopro?
beethoven usou apenas dois
e é tão forte (*es ist so gross*)."

"não lhe parece que a primeira reação das pessoas
diante desta partitura (variações para orquestra opus 30) será:
"bem, não há nada dentro dela"? (carta a willi reich, 3-5-41)

"viver é defender uma *forma*" (hoelderlin citado por webern)

"se ao menos tomassem algum conhecimento da minha obra" (carta de 3-3-41)

"não queremos repetir, deve haver sempre algo novo." (webern)

"uma importante afirmação de schoenberg: compressão sempre significa
extensão" (webern)

webern o incomunicativo comunicativo: nenhuma obscuridade. formas
claras e precisas. partituras limpas, límpidas.

"entendo a palavra *arte* como significando a faculdade de apresentar
um pensamento na forma a mais clara e a mais simples, isto é,
na forma a mais compreensível!" (carta de 6-8-28)

"eu me pergunto se webern tinha consciência de quem era webern"
(stravinski)

quando é que eu poderei ser suficientemente
independente!
como eu poderia trabalhar!
o que poderia ser mais óbvio do que o fato de que
um compositor existe para compor? "
(carta de 19-9-28)

"webern é ao mesmo tempo o mais simples
e o mais difícil dos compositores:
o mais e o menos intelectual,
o mais fácil de selecionar e, ainda assim,
o mais difícil de seguir,
o mais esotérico e o mais compreensível,
o mais clássico e no entanto o mais avançado,
o mais individual e pessoal, sendo ainda o mais
influyente e o mais amplamente imitado.
a simplicidade da estética de webern
é que explica todos esses paradoxos —
a música de webern consiste
em poucas notas arranjadas
num período de tempo extremamente curto"
(eric salzman).

"trabalho até 1 hora numa peça pouco agradável
fria e úmida
algo assim como uma caverna nos dias de calor.
depois do almoço repouso no campo atrás da casa,
uma hora no máximo.
algumas vezes banho com minna e as crianças.
trabalho até a hora do chá,
às vezes até mais tarde.
depois das 6 horas, ordinariamente,
passeio no krumpengraben ou nos bosques vizinhos
a procura de cogumelos e amoras."
(diário de webern, 1927)

"eu gostava de procurar cogumelos e de vez em quando meu caminho
se cruzava com o de webern . . .
. . . o mestre admirava o conteúdo de minha cesta repleta, em que
havia alguns raros e interessantes cogumelos . . .
. . . ficávamos contemplando as notáveis qualidades dos fungos . . ."
(cesar bresgen, *os últimos dias de webern em mittersill*)

webern e cage?
cogumelos
silêncios

cage fez o silêncio falar em 4'33"
webern faz ouvir
o silêncio em suas músicas.

fechado-aberto, o futuro da música: webern in cage.

"considerem quanta moderação é necessária
para que alguém se exprima com tanta brevidade.
pode-se expandir todos os olhares num poema,
todos os suspiros num romance.
mas exprimir um romance num simples gesto,
uma alegria num suspiro —
uma tal concentração só pode estar presente
em proporção a uma ausência de autopiedade."
(schoenberg sobre as *bagatelas*).

é só esse o meu baião.
e não tem mais nada não

"encontrei uma série (isto é, os 12 sons)
que contém já em si mesma relações
muito desenvolvidas entre os próprios doze sons.
algo de semelhante ao famoso provérbio antigo:

S	A	T	O	R	
A	R	E	P	O	o sementeiro mantém a obra
T	E	N	E	T	
O	P	E	R	A	a obra mantém o sementeiro
R	O	T	A	S	

ler horizontalmente.

assim: sator opera (recorrência de arepo)
tenet tenet
opera sator (recorrência de rotas)

depois verticalmente: de alto a baixo, para o alto, para baixo,
para o alto (tenet duas vezes), para baixo, para o alto. depois
ainda verticalmente, partindo de baixo para a direita: para o
alto, para baixo, etc."
(carta a hildegard jone, 11-3-1931)

webern, "o arquiteto monádico da forma-espelho" (eimert)

o spiegelbild: a imagem refletida no espelho



“fiquei contente ao descobrir que tais conexões
também ocorrem muitas vezes em shakespeare,
em aliteração e assonância.
ele usa inclusive uma frase às avessas”

but the RaVeN NeVəR flitting

(poe via jakobson)

do 5º dos cinco canons para canto, clarineta e clarineta baixo, op. 16:



mun
sol

dó (com a acentuação deslocada pela ascensão da voz)
lá (intervalo de duas oitavas + meio grau)

isomorfismo:

melodia abarcante do universomundo
a que o piano responde com figuras-espelho



(as duas primeiras notas, simultâneas a *mun-do*)

IREMERI

REVER

1ª cantata, op. 29, nº 1

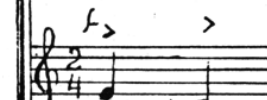
26 vivo

soprano



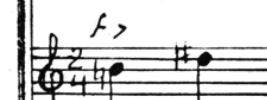
Don - ner

contralto



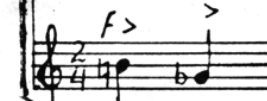
Don - ner

tenor



Don - ner

baixo



Don - ner un sens plus pur aux mots de la tribu

ninguém valorizou tanto ou tão bem a palavra pura –
especializada –
salvo, talvez, schoenberg,
no mais expressionista *pierrô lunar*,
ou charles ives, em certas canções
como *like a sick eagle* (1909),
precursora do *sprechgesang* (cantofalado),
onde a voz, cantando a intervalos de quartos-de-tom
ou entoando apenas (*intonation* é a indicação de ives)
sobe ou desce

like a sick eagle looking towards the sky

os textos de hildegard jone
 que weben usa
 são literariamente fracos
 mas ele não os usa propriamente
 ou ele os usa antes como pré-textos
 dos quais extrai um texto-suma
 privilegiando musicalmente certas palavras
 que afloram do texto original
 palavras-ilhas:
wort — klang — farbe — ohr — auge — blick — duft — tau
licht — raum — liebe — sterne — donner — dunkel — himmel
 etc
 são elas essencialmente as que a gente ouve
 stockhausen levaria avante a lição
 no *gesang den junglinge* (canto dos adolescentes)
 filtrando um novo texto
 do pré-texto bíblico

é, amor, o o-ba-la-lá

quando eu canto, penso num espaço claro e aberto
 onde vou colocar meus sons.
 é como se eu estivesse escrevendo num pedaço de papel
 em branco:
 se existem outros sons a minha volta
 essas vibrações interferem
 e prejudicam o desenho-limpo da música.
 (joão gilberto — entrevista de 12-5-71 à revista veja)

então ele foi reger a primeira audição
 do "concerto para violino" de berg, em barcelona, 1936:
 em dois ou três ensaios tinha aprovado apenas
 os 8 primeiros compassos.
 um homem menos exigente foi chamado para dirigir a peça
 no último dia de ensaio que restava.

"a dinâmica de sua música muda de nota para nota
 e assim muitas vezes faz os *tempos* mudarem
 com *calando*, *accelerando*, *ritardando*, etc
 mas os controles da dinâmica e do *tempo*
 e a articulação
 sempre funcionam estruturalmente
 e jamais são acréscimos.
 webern é o compositor da "semicolcheia ppp expressiva"
 e suas instruções características na música são
 "como um sussurro"
 "quase audível"
 "desfalecendo"
 ele emprega *crescendo* e *decrecendo*
 numa simples nota breve, cuja execução —
 especialmente o *decrecendo* —
 não faz parte da técnica dos músicos comuns".
 (robert craft)

contam que isto aconteceu
 quando tom jobim levou joão gilberto para cantar.
 para um grupo de entendidos
 em certo estúdio de gravação.
 joão terminou de cantar
 e foi aquele silêncio embaraçoso.
 ninguém sabia o que dizer.
 alguém murmurou ou comentou depois:
 o tom disse que ia trazer um cantor e trouxe um
 ventríloco.

"... o estereótipo de webern
 como o mestre do pianíssimo,
 o virtuoso melancólico dos silêncios,
 cuja música é o último estágio
 próximo da afasia" (eimert).

la
 pa vra

quase aceitei o conselho

(quem não ouviu, imagine
 joão gilberto cantando
quem há de dizer de lupicínio)

foi por volta dos anos 30:
 berthold viertel chegou a viena,
 o que fez com que alguns amigos se reunissem
 (numa confeitaria, é claro) para ouvir alguma coisa
 sobre "o mundo", i.e, inglaterra ou américa
 ou qualquer outro lugar de onde vinha o convidado.
 anton webern se atrasou um pouco,
 e quando ele chegou
 todas as cadeiras em torno da mesa de mármore
 estavam ocupadas.
 então ele sentou-se quieto num canto do círculo
 e equilibrou cuidadosamente a sua xícara de café
 sobre os joelhos. quando eu me afastava
 para lhe dar mais espaço, ele me fez parar:
 — por favor, não se incomode, eu estou muito bem
 aqui no meu cantinho" (krenek)

feito numa nota só.

"o gesto era branco, o sorriso era como era,
 a voz era igual, lançada num tom que não procura
 senão dizer o que está dizendo —
 nem alta nem baixa,
 clara,
 livre de intenções, de hesitações, de timidez"
 (álvaro de campos sobre alberto caeiro).

webern parece não ter cara. o homem-obra. humanônimo.

“posso uma fotografia de berg e webern
da época da criação das *três peças p/orquestra*
(op. 6) de alban berg.

berg é alto, de porte ágil, quase demasiadamente
bem posto: seu aspecto é estranho.

webern é baixo, de compleição robusta,
míope, de aspecto abatido.

berg ños dá uma imagem cabal de si mesmo
com sua gravata flutuante ‘de artista’;

webern calça sapatos de tipo camponês,
cobertos de barro,

o que, para mim, revela algo profundo.

quando observo essa fotografia

não posso deixar de recordar que,

poucos anos depois de ter sido tirada,

ambos morreram prematura e tragicamente,

depois de anos de pobreza, de desconhecimento

e, por mim, de proscricção musical

em seu próprio país.

vejo a webern —

que durante os últimos meses de sua vida

frequentava o cemitério da igreja de mittersill,

onde finalmente foi sepultado —

parado ali na quietude,

olhando para as montanhas,

conforme a expressão de sua filha;

e a berg, durante os últimos meses de sua vida,

suspeitando que sua enfermidade seria fatal.

comparo a sorte desses homens

a quem o mundo não prestou atenção

e que criaram música pela qual o nosso século

será recordado

com a carreira dos regentes, pianistas, violinistas,

todos eles nada mais que figuras vãs.

então essa fotografia de dois grandes músicos,

dois *herrliche menschen* de espírito puro

restabelece meu sentido de justiça

até o seu nível mais profundo” (stravinski)

“eu fui mobilizado: polícia de proteção aérea . . .

estou *encasernado*,

me impedem de habitar em minha casa

e assim me arrancam brutalmente ao meu trabalho!!!

. . . e uniformizado, naturalmente!

das seis da manhã às cinco da tarde.

trabalho: praticamente o de um pedreiro,

transportar areia, etc. folga

somente três dias das 17 às 22 horas.

estou esgotado, no limite das minhas forças!”

(carta de webern a hildegard jone, abril de 1944).

webern foi morto por engano

por um soldado americano

das tropas acantonadas na áustria.

um soldado nervoso no gatilho.

quando saía à porta da casa de benno mattl,

seu genro, em mittersill, para fumar um charuto

(o primeiro, depois de longos anos)

que benno contrabandeara com os americanos.

eles andavam atrás de benno

e lhe prepararam uma cilada.

foram à casa dele vender a “moamba” (cigarros,

dólares, etc.) para fazer o flagrante.

enquanto dão voz de prisão a mattl numa sala,

webern sai do quarto dos netos para fumar ao ar
livre.

põe a mão no bolso e o americano atira

(depois, naturalmente, se safaria alegando

“legítima defesa”).

“sons de sino

no ar claro da montanha

são evocados em quase todas as obras de webern” (r. craft)

sina e sino

o assassino se chamava raymond n. bell (isto é, sino)

e era cozinheiro da 42ª divisão

apelidada divisão arcoiris.

o soldado sino morreu a 3 de setembro de 1955

sem saber quantos séculos de música tinha matado

com um só tiro

with a bang

not with a whimper

agora, “bolchevismo cultural” é o nome dado a tudo o que se refira
a schoenberg, berg e a mim (assim como a krenek) . . .

. . . eu não sei o que hitler entende por *música nova*

mas sei que o que nós designamos por esse termo

é um crime para essa gente.” (aw, 1933)

“eu queria partir, partir! para as montanhas onde tudo é claro, a
água, a terra, o ar!” (carta a alban berg, 21-6-1912)

depoimento da viuva sino:

“ele nasceu

em 16 de agosto de 1914,

profissão: mestre-cuca

de restaurante.

morreu de alcoolismo.

sei poucas coisas sobre o tal acidente.

quando ele voltou prá casa, depois da guerra,

disse que tinha matado um homem

no cumprimento do dever.

eu sei que ele vivia atormentado por isso.

cada vez que ele ficava bêbado, dizia:

“gostaria de não ter matado aquele cara”.
creio mesmo que isso contribuiu muito
para ocasionar o seu mal.
era um homem muito bom
que amava todo mundo. . .”

in u-ni-ver-so mun-----do

webern tinha grande reputação como regente
de clássicos da música ligeira vienense
como johann strauss
para cuja música fez alguns arranjos

“o artista nunca faz o que os outros acham bonito,
faz apenas o que ele acha necessário” (schoenberg *via* webern)

“saberão os músicos como tocar essas peças,
saberão os ouvintes como recebê-las?
poderão os músicos e os ouvintes fiéis
deixar de render-se uns aos outros? ”
(schoenberg sobre as *bagate/*as)

“a mente de webern foi sempre radical;
partia imediatamente
para as últimas consequências.
não há, de fato, nada
na música de webern
a não ser últimas consequências.” (robert craft)

“dentro de 50 anos no máximo
todo mundo vai ouvir essa música
como a *sua* própria música;
sim, até para as crianças ela será acessível
as pessoas vão cantá-la” (webern)

é. pode ser que a música tenha acabado
para os músicos. mas o grande
público
este
ainda nem começou a ouví-la

“possa este silêncio soar para eles”
(schoenberg sobre as *bagate/*as)

e o que é que isso tudo tem a ver com joão gilberto?

uma sílaba

ras gar

gar ras

ras gar

gar ras

ras gar

gar ras

AUGUSTO DE CAMPOS ANTONIO CARLOS CORREIA
ANTONIO RISÉRIO FILHO BETO G. CERQUEIRA
DÉCIO PIGNATARI ERTHOS ALBINO DE SOUZA
HAROLDO DE CAMPOS JOSÉ LINO GRUNEWALD
PEPEU ROIZ RUFO HERRERA WALY SAILORMOON

