

De las oralizaciones poéticas de Augusto de Campos al tropicalismo<sup>1</sup>  
From Augusto de Campos's oral versions to Tropicalism

Nombre: Macarena Mallea<sup>2</sup>

Filiación: Universidad de Chile

Email: [mmalleatoledo@gmail.com](mailto:mmalleatoledo@gmail.com)

RESUMEN – El presente artículo tiene como propósito revisar el cruce entre la música y la poesía brasileñas de los años 60, a la luz de los escritos musicales de Augusto de Campos sobre el emergente tropicalismo, registrados en *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas*. Se revisará con mayor atención el vínculo de la poesía de Augusto de Campos con la composición musical, el cual se percibe, en primera instancia, a través de las oralizaciones de los poemas realizadas por el mismo poeta en colaboración con Cid Campos. De esto se desprende la necesidad de considerar el concierto realizado por ambos en 1995, titulado *Poesia é risco* -y adjunto en la posterior edición de *VIVAVAIA* del poeta- archivo sonoro que da cuenta del interés en renovar no sólo las oralizaciones de sus poemas, sino que éstos mismos escritos casi treinta años antes.

**Palabras clave:** Augusto de Campos; poesía concreta; tropicalismo; Caetano Veloso.

ABSTRACT – This article proposes to reconsider the intersection between Brazilian poetry and music in the 60s, considering the musical writings of Augusto de Campos about the emergent tropicalism recorded in *Balanço da bossa nova*. Thus be reviewed closely the link of Augusto de Campos poetry with musical composition, which is present in the oral version of his poems. Is important to considerate the concert *Poesia é risco* done by de Campos and his son in 1995 – present in *VIVAVAIA*– audio file that refers to the poet's interest in renewing the oral versions and his poems written almost 30 years earlier.

**Keywords:** Augusto de Campos; concrete poetry; tropicalism; Caetano Veloso.

El presente trabajo tiene como propósito revisar el interés de Augusto de Campos<sup>3</sup> en la música de los años 60 en Brasil, atención que se percibe en dos instancias interesantes. Por una parte, a través de las distintas oralizaciones poéticas realizadas por el poeta paulista, algunas con la colaboración de Cid Campos, en lo que destaca el concierto de 1995 *Poesia é risco*, uno de los archivos sonoros que da cuenta del interés del poeta por reeditar sus poemas escritos y difundidos casi treinta años antes mediante sus distintas ejecuciones sonoras.

Por otra parte, llama la atención un fenómeno cercano a la camaradería entre el poeta y los músicos y cantantes que conformaron el tropicalismo, momento que bien se ilustra en los escritos sobre música de Augusto de Campos y en la imagen de Caetano Veloso sosteniendo el poema-objeto que versa “VIVAVAIA” en blanco y rojo. Por lo anterior, me parece necesario considerar el particular interés de Augusto de Campos por la bossa nova y la Música Popular Brasileña (MPB) que toma forma en su *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas*, de modo que me interesa revisar, en algunos de los escritos compilados, la manera en que se ilustra un momento de colaboración estratégica con el tropicalismo o una especie de “tropicalianza”, como lo nombra el mismo poeta.

Entonces, considero importante leer aquel vínculo entre poesía y música en estas dos líneas trazadas por el poeta: (1) la exploración de nuevos soportes y formatos mediante las versiones orales de los poemas y (2) la escritura y circulación de textos sobre la MPB y el tropicalismo compilados en el *Balance(o) de la bossa nova*. Me interesa enfatizar algunos pasajes del libro donde Augusto de Campos defiende fuertemente al tropicalismo, viendo en este movimiento la oportunidad de dar continuidad al proyecto de la poesía concreta, al mismo que intenta mantener la autonomía entre ambos proyectos. De lo anterior se desprende una tensión entre la crisis de la poesía concreta y el estallido del tropicalismo.

## **Poesía concreta verbivocovisual**

En 1958 el grupo Noigandres<sup>4</sup>, conformado por Décio Pignatari y los hermanos Augusto y Haroldo de Campos, publicó el “plano-piloto para la poesía concreta”, seguramente su texto programático más conocido que traza la conformación de un canon propio compuesto por e. e. cummings, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound y James Joyce. Un retorno al pasado que, siguiendo a Florencia Garramuño, funcionaría como un espacio de legitimación cultural (15). El “plano-piloto” fue difundido originalmente en la revista *Noigandres* en São Paulo y compilado posteriormente en 1965 en lo que ellos llamaron la *Teoría de la poesía concreta*, compendio de textos críticos y manifiestos escritos durante la década de los 50.

En particular, este texto programático se escribe en clave de manifiesto en tanto que da cuenta de la clara lectura de los poetas y las influencias de un canon escogido por ellos, así como también delimita las fronteras del quehacer de la poesía concreta en Brasil. En este sentido, y en palabras de Augusto de Campos, “los poemas concretos se caracterizarían por una estructuración óptico-sonora [...] creando una identidad todo dinámica, “verbivocovisual”” (55-56) en el poema. Lo anterior, tomado de James Joyce, apunta a las dimensiones visuales y sonoras del poema con una fuerte carga semántica, que en la poesía de Augusto de Campos se expresa en la exploración de los alcances y límites de la palabra.

## **De las versiones orales**

De este modo, el poeta paulista pondrá especial interés en realizar oralizaciones de sus poemas, algunas de ellas registradas al poco tiempo de haberlos escrito y otras grabadas posteriormente, por lo que podemos encontrar distintas versiones orales de un mismo poema. Sin duda, lo anterior da cuenta del interés de Augusto de Campos por reeditar su poesía no solamente en el plano oral de la ecuación tomada de Joyce, sino que también podemos encontrarnos con distintos video-poemas, versiones audiovisuales y animadas de algunas composiciones hechas tiempo atrás.

En cuanto a la exploración de la dimensión sonora de los poemas, quisiera tomar como ejemplo el concierto realizado por el poeta y su hijo en 1995, *Poesia é risco*. Este archivo sonoro contiene oralizaciones de algunos poemas de inicios de los años 50, hasta musicalizaciones en conjunto a Adriana Calcanhotto. El movimiento de la oralización a la musicalización ilustra el desplazamiento temporal desde la poesía concreta de los años 50 y 60, a más de veinte años de la abdicación del proyecto. En este sentido, pareciera que la rigidez inicial presentada en el “plano-piloto” se ha ido perdiendo debido al “fin del concretismo” (Aguilar), al mismo tiempo que la exploración de los nuevos formatos es la guía para la continuidad de la poesía de Augusto de Campos.

<b>com</b>	<b>can</b>	
<b>som</b>	<b>tem</b>	
<b>con</b>	<b>ten</b>	<b>tam</b>
<b>tem</b>	<b>são</b>	<b>bem</b>
	<b>tom</b>	<b>sem</b>
	<b>bem</b>	<b>som</b>

Imagen 1: “Tensão” (1956)

En “Tensão” (Imagen 1), poema escrito en 1956, inscrito en la serie *Ovonovelo* (1956 – 1960) y perteneciente a la fase más ortodoxa del concretismo brasileño, el uso de una tipografía particular, la *futura* bold, y el orden de los elementos del poema dispuesto bajo un eje regular da cuenta de la exploración de la retícula como emblema de la antimímesis. Siguiendo a Gonzalo Aguilar, la fase matemática del concretismo está impulsada por la crítica negativa inmanente del medio y por la búsqueda de la legitimación dentro de éste, razón por la cual se vuelve necesario para el movimiento retornar al espacio y a una especie de orden posible (226).

En este sentido, “Tensão” tiene la característica de registrar distintas ejecuciones. Una fue grabada a comienzos de los años 60, donde el poema es leído por Ecila Grūnewald y el mismo Augusto de Campos. Al comienzo de la ejecución, la lectura es convencional, realizada de arriba abajo y de izquierda a derecha, pero una vez repasados los siete bloques de la composición, las voces se desordenan y leen en orden aleatorio. También contamos con el poema en versión de espectáculo multimedia realizada en 1995<sup>5</sup> para *Poesía é risco*, donde de Campos lee el poema, también en orden convencional, para luego reproducir la grabación de la lectura aceleradamente, utilizando el recurso del sampling que aparece como estrategia de apropiación del poema.

Las oralizaciones a distintas voces de los poemas concretos demuestran el interés del poeta por reeditar su poesía, al mismo tiempo que deja al descubierto una suerte de inquietud por la experimentación sonora. En efecto, el interés en la música y en las oralizaciones no solo queda demostrado con los distintos conciertos que ha realizado en colaboración con Cid Campos sino también en los variados textos y publicaciones sobre la música de la época en Brasil y en el mundo.

Ejemplo de lo anterior fue su participación en la Revista *Invenção*, en la cual publicó textos sobre Anton Webern y John Cage, contenido que, según Gonzalo Aguilar, determinaría el gusto público del poeta, mientras que el gusto privado se demostraría en los distintos artículos sobre la bossa nova y el emergente tropicalismo. De hecho, otro ejemplo de su vasta escritura sobre análisis y apreciaciones musicales es la edición de *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas* (1968), cuyos textos no fueron publicados en esa revista, sino que en diarios de circulación masiva.

### **Al tropicalismo**

Los textos que componen este balance fueron escritos y difundidos entre los años 1960 y 1974, es decir, inmersos en el mismo contexto que tematizan. Esta cercanía con los hechos permite que los textos tengan mucho de análisis crítico

pero también de testimonio. Las colaboraciones de Julio Medaglia y Brasil Rocha Brito enmarcan el campo de análisis del poeta: “entre estos dos balances sistemáticos y genéricos se sitúan mis contribuciones para este libro” (*Balance(o) de la bossa nova...* 16) y, tal como indica en la Introducción, los textos fueron escogidos justamente por su “importancia histórica”: pues mientras “Bossa Nova” de Brasil Rocha Brito “es la primera apreciación técnica fundamentada que se hizo de la bossa nova” (15), el trabajo de Medaglia “completa” al anterior “con el relevamiento extensivo de las tendencias y desarrollos musicales hasta ese momento” (16).

Las apreciaciones de Augusto de Campos sobre la música popular de la época se enmarcan en un campo teórico delimitado por él mismo, a pesar de que la variedad de los textos le den al libro una naturaleza ecléctica. En la misma introducción de marzo de 1968, Augusto de Campos aclara que “están, todos [los textos], predominantemente interesados en una visión evolutiva de la música popular, especialmente mirando hacia los caminos imprevisibles de la invención” (17-18). La importancia de estos escritos está en la búsqueda de una línea evolutiva impulsada por la categoría de lo nuevo, y será Caetano Veloso, desde las contribuciones de João Gilberto, quien llamará a retomar aquella línea.

Me parece que este punto es importante para comprender el modo en que el poeta paulista identifica en el tropicalismo rasgos que, hasta antes de su estallido, correspondían a los postulados propios de la poesía concreta. Años más tarde, en “Música popular de vanguardia” (1974), Augusto de Campos destaca las similitudes entre la tropicália y su poesía, teniendo como eje principal el vínculo con los manifiestos de Oswald de Andrade, de los cuales, hasta ese momento, solo la poesía concreta se había preocupado de reivindicar:

El antropófago indigesto del modernismo estaba muerto y amordazado a la espera de que las nuevas generaciones recogiesen su legado revolucionario. Los poetas concretos lucharon mucho tiempo solos por su resurrección en manifiestos y artículos polémicos [...] Hasta que *O Rei da*

*vela* trajo al genio turbulento de la Semana de Arte Moderno más cerca del público y lo puso en el camino de Caetano Veloso. (319)

De hecho, a partir de una entrevista realizada al músico bahiano, Augusto de Campos menciona que Caetano Veloso compondrá su música a partir de *O Rei da vela* de Oswald de Andrade.



Imagen 2: Caetano sosteniendo el poema-objeto VIVAVAIA de Augusto de Campos

La imagen 2 representa, a primera vista, el cruce entre la música de Caetano Veloso y la composición poética de Augusto de Campos, pero también da cuenta de una suerte de colaboración entre los artistas que se funda en la admiración mutua. Este poema-objeto “Viva vaia” de Augusto de Campos fue dedicado a Caetano Veloso y en “Projeto Tropicália” Ana de Oliveira menciona que fue el coraje de Caetano en el III Festival Internacional de la Canción (São Paulo 1968) el que despertó la admiración de de Campos por el cantautor bahiano.

De acuerdo con Gonzalo Aguilar, “no se ha subrayado lo suficiente cuáles fueron las condiciones discursivas e ideológicas en las que la defensa [al tropicalismo] se llevó a cabo” (150); no obstante, pareciera que Augusto de Campos y sus

compañeros ven en el tropicalismo algo más que la continuidad de una poesía concreta en crisis, pues, si bien el poeta destaca los elementos comunes entre ambos proyectos, mantiene la autonomía y la distancia crítica entre los campos. De hecho, en el mismo artículo de 1974 de Campos afirma que “Caetano y Gil ya venían transitando hacia un lenguaje no discursivo antes, incluso, de estar informados sobre la poesía concreta” (320).

La colaboración mutua que nos evoca esta imagen nos hace pensar en la configuración de un espacio de convergencia que, para Aguilar, será estratégico al ver la continuidad del concretismo mediante el tropicalismo. El mismo teórico argentino destaca que el *Balance(o)*, aparte de ser una defensa polémica, se preocupa de atenuar las diferencias entre ambos proyectos, lo que traería como consecuencia la desintegración de la poesía concreta como movimiento orgánico (167).

Si bien los poetas concretos abandonan o flexibilizan el criterio de homogeneidad en su relación con la música masiva, la autonomía entre los campos se mantiene y, gracias a esa distancia, el artista de vanguardia se legitima como tal. En este sentido, Augusto de Campos explica que

Si hoy parece haber una “tropicalianza” con los concretos, lo que existe no es fruto de ningún contrato o convención, sino simplemente de una natural comunidad de intereses, ya que ellos [los tropicalistas] están librando en el ancho campo del consumo una lucha análoga a la que traban los concretos en la franja más restringida de los productores en pos de un arte brasileño de invención. (322)

Lo anterior aclara que la poesía concreta y el tropicalismo se movieron estratégicamente en el nuevo escenario de los medios masivos, en lo que será central el reconocimiento de lógicas propias de cada campo.

En este sentido, cabe mencionar que la poesía concreta y el tropicalismo tuvieron áreas de acción diferentes: mientras la poesía concreta “procuró infiltrarse en el mundo de la comunicación de masas a través de procesos de gran énfasis visual” (de Campos 321), la poesía de consumo en el contexto de la canción popular quedaba fuera del pensamiento de los poetas concretos. De esta manera, Augusto de Campos explica que “los métodos y estrategias estéticas de las que se sirven una y otra poesía no son precisamente los mismos” (321).

A partir de lo anterior, pareciera no quedar muy claro cuáles son los procedimientos metodológicos que nos hacen vincular a la poesía concreta con el tropicalismo. Sin embargo, considero que la búsqueda de nuevos soportes, ya sea para la poesía o para la música es un punto de inflexión en ambos proyectos. Asimismo, me parece que tanto la poesía concreta como el tropicalismo dan cuenta de la complejidad de configurar un campo cultural en una época de estallido de los medios de comunicación masivos, sobre todo porque este nuevo escenario pone en crisis los postulados de la poesía concreta mientras que es un espacio en el que los músicos del tropicalismo parecieran moverse con soltura.

Lo anterior hace ver en los músicos bahianos una especie de continuidad del proyecto concretista que no termina por explicitarse, acentuando así las tensiones en el movimiento estratégico frente al estallido tecnológico. Respecto a eso, Augusto de Campos menciona que

La telecomunicabilidad universal es cada vez más intensa y más difícil de contener, de manera que es literalmente imposible que un ciudadano cualquiera pueda vivir su vida cotidiana sin toparse a cada paso con Vietnam, Los Beatles, las huelgas, 007, la Luna, Mao o el Papa (151)

Pareciera ser que la telecomunicabilidad, por una parte, restringe y pone en jaque a la poesía concreta, al mismo tiempo que propicia la exploración de nuevas herramientas y la generación nuevos espacios y formas de creación.

Disco-libro, poema-objeto, experimentos poético-musicales, poema-bomba, lo verbivocovisual. Todo esto da cuenta de la necesidad de utilizar nuevos soportes de escritura y composición poética y musical, así como reconoce la dificultad de categorizar el ejercicio poético, objetual, sonoro e innovador de Augusto de Campos.

## **Bibliografía**

Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003. Impreso.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009. Impreso.

De Campos, Augusto. *Balance(o) de la bossa nova y otras bossas*. Buenos Aires: Vestales, 2006. Impreso.

---. *VIVA VAIA*. São Paulo: Ateliê, 2001. Impreso.

Campos, Cid. *Poesia é risco*. Polygram, 1995. CD.

De Campos, Augusto, Haroldo y Décio Pignatari. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê, 2006. Impreso.

Joyce, James. *Anna Livia Plurabelle. Finnegans Wake, I, viii*. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.

Perrone, Charles A. "The Imperative of Invention: Concrete Poetry and the Poetic Vanguardists". *Seven faces. Brazilian poetry since modernism*. Durham and London: Duke University Press, 1996. 25 – 66. Impreso.

Sosa, Víctor. "La vanguardia de la vanguardia". *Revista Letras libres*. Sep. 1999. Web. 24 Sep. 2012. <<http://www.letraslibres.com/revista/libros/la-vanguardia-de-la-vanguardia>>

---

<sup>1</sup> Una primera versión de este artículo fue presentada en las IX Jornadas brasileñas organizadas por la Universidad de Chile en septiembre de 2014.

<sup>2</sup> Macarena Mallea (Santiago, 1990), licenciada en lengua y literatura de la Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile. Actualmente curso estudios de magíster en Literatura en la Universidad de Chile.

<sup>3</sup> Algunos de sus poemas y versiones orales están disponibles en el sitio web del poeta: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>

<sup>4</sup> En <http://www.poesiaconcreta.com/> se puede obtener más información del proyecto de la poesía concreta.

<sup>5</sup> Existe un registro audiovisual de la versión registrada en 1995: <https://www.youtube.com/watch?v=F2B6I9EMOU>