

## **Notas sobre recusa, *inventors* e paideuma sonoro em *Música de Invenção*, de Augusto de Campos**

Marcus Vinicius Marvila da Neves  
Ufes  
creed.mvmn@gmail.com

RESUMO: Discutiremos, sob a perspectiva da recusa e da invenção, o livro de crítica musical de Augusto de Campos, *Música de invenção*, lançado em 1998, de suma importância para os leitores/ouvintes apreciadores da música experimental do século XX. Desta maneira mapearemos o que chamamos de paideuma sonoro do poeta reunido nesta seleta de artigos anteriormente publicados em cadernos de jornais e revistas especializadas. Tomaremos como fortuna crítica Aguilar (2005), Gubernikoff (2004), Pound (1977), Caesar (2007), Nascimento (2005), Antunes (2003), além dos textos introdutórios do próprio Augusto de Campos, *Verso, reverso, controverso* (1979/2009) e *Poesia da recusa* para evidenciar que a postura adotada pelo poeta em *Música de invenção* sempre fez parte de todo o seu projeto estético.

PALAVRAS-CHAVE: Augusto de Campos. Invenção. Recusa. Paideuma sonoro.

ABSTRACT: We will discuss, under the perspective of the refusal and of the invention, the book of music criticism by Augusto de Campos, *Música de Invenção*, released in 1998, of paramount importance to the readers/listeners of experimental music lovers of the twentieth century. This way

will map what we call paideuma sound of the poet assembled in this select of the articles previously published in notebook newspapers and specialized magazines. We will take as critical fortune Aguilar (2005), Gubernikoff (2007), Pound (1977), Caesar (2007), Nascimento (2005), Antunes (2003), beyond the introductory texts of own Augusto de Campos, *Verso, Reverso, Controverso* (1979/2009) and *Poesia da Recusa* to show that the attitude adopted by the poet in *Música de Invenção* has always been part of all his esthetic design.

KEY-WORDS: Augusto de Campos. Invention. Refusal. Paideuma sound.

A massa ainda comerá o  
biscoito fino que fabrico.  
Oswald de Andrade

Arnaldo Antunes, na “orelha” de *Não poemas* (2003), aponta para a coerência e fidelidade na manutenção do projeto estético que Augusto de Campos tem realizado ao longo de pouco mais de meio século de trabalho poético. Tal constância deve-se ao *giro* sempre em torno da ideia de negação que atravessa a obra do poeta paulista. Antunes resume com destreza o obrar de Campos:

Entre o falar e o calar, seus poemas parecem dizer o indizível, por não tentar dizê-lo, mas realizá-lo através da linguagem.

Dessa condição limítrofe surgem as marcas de negação que vêm caracterizando sua poesia há muitos anos – poetamenos, expoemas, despoesia, o afazer da afasia, o vácuo o vazio o branco, o oco, a canção sem voz, poesia sem placebo, semsaída, nãoopoemas, não.

Tais sinais de menos adquirem positividade na medida em que os poemas se efetivam; minérios extraídos de recusas a todos os excessos e facilidades. (ANTUNES, 2003)

A marca da negatividade através da ética/estética da recusa se espalha também pelas obras de tradução e estudos críticos, ensaios – sobre Literatura, Música, Artes Plásticas – e diversos (como aparece na classificação das publicações do poeta em seu *site* oficial). Assim como *Música de invenção*, publicado em 1998, é uma compilação de artigos (de 1979 a 1997) sobre diversos compositores alinhados sob a mesma bandeira erguida pelo autor, os livros dedicados à tradução também trazem no seu âmago uma escolha de poemas e poetas que em suas obras fazem do novo mote do fazer poético. O próprio discurso de Campos, apresentado sempre nas introduções dos seus livros de tradução ou ensaios para justificar a escolha do material ali trabalhado – e isso se repete também nos seus próprios livros de poesia –, manifesta sua conduta diante do que vem se configurando como um ato de “dar voz aos inventores” esquecidos pela história oficial.

Tomamos duas coletâneas de poemas traduzidos para observar como esse discurso vem sendo mantido mesmo com o passar dos anos. *Verso, reverso, controverso* (2009) perfaz “uma viagem pelo presente do passado da poesia, dos trovadores provençais aos cantadores nordestinos”. Sua primeira edição data de 1979 e é uma das primeiras antologias de seu trabalho tradutório. Neste mesmo ano o poeta publicara na revista *Som três três* artigos que mais tarde estariam em *Música de invenção* como os de veiculação mais antiga dentre todos ali reunidos. Um dos textos era

“Uma proeza: a música de Provença”, também ligado à temática abarcada no livro de tradução. Campos abre a introdução de sua antologia poética declarando exatamente sua posição em relação ao novo:

Assim como há gente que tem medo do novo, há gente que tem medo do antigo. Eu defenderei até a morte o novo por causa do antigo e até a vida o antigo por causa do novo. O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo. (CAMPOS, 2009, p. 7, grifo nosso)

A concepção de novo do poeta é sempre atemporal e tangencia a importância dada à invenção. Ao falar de poesia, o tradutor reafirma com mais clareza a “nau de linha” que ali capitaneia:

A poesia é uma família dispersa de náufragos bracejando no tempo e no espaço. Tento reunir aqui alguns dos seus raros sobreviventes, dos que me falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor. Os intraduzidos e os intraduzíveis. Os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso. (CAMPOS, 2009, p. 8)

Os últimos livros de tradução de Campos datam de 2009: *Poemas Estalactites* (sob a chancela da coleção Signos, da editora Perspectiva), onde o poeta da vez é o alemão August Stramm (1874-1915), e *Byron e Keats: entreversos* (pela editora Uni-

camp), o Lord (1788-1824) e o John (1795-1821), antagônicos poetas de maior destaque do Romantismo inglês. Porém recorremos a *Poesia da recusa*, de 2006, pois esta é a última antologia de poemas lançada até então e nela reúne poetas “marginais” (segundo o autor), soterrados, em sua maioria, nas ruínas mais próximas, as do século XX. Como em 1979, Campos abre sua introdução “pondo a mão na ferida”:

Em defesa de Mallarmé, afirmou Válerly, certa vez, que o trabalho severo, em literatura, se manifesta e se opera por meio de recusas; pode-se dizer que ele é medido pelo número de recusas. A melhor poesia que se praticou em nosso tempo passou por esse crivo. Da recusa estética (Mallarmé) à recusa ética (Tzvetáieva), se é que ambas não estão confundidas numa só, essa poesia, baluarte contra o fácil, o convencional e o impositivo, ficou só à margem e precisa, de quando em vez, ser lembrada para que a sua grandeza essencial avulte sobre o aviltamento dos cosméticos culturais. (CAMPOS, 2006, p. 15)

Quase trinta anos separam os dois livros, mas o discurso permanece imerso no meio da recusa ao fácil, ou aceite do não-fácil, do laborioso, diria. Apesar de esclarecer que nem todos ali reunidos pertencem a tal categoria da invenção, o tradutor, encerrando seu texto, salienta:

Não há concessões. Não há apelações. A poesia requer de nós algum instinto revolucionário, sem o qual ela não tem sentido. Os textos

escolhidos manifestam, implícita ou explicitamente, formas de desacordo com a sociedade ou com a vida, capazes – eu suponho – de despertar esse ímpeto revolucionário nos leitores e fazer com que as suas vivências se enriqueçam com a sofrida experiência da recusa. (CAMPOS, 2006, p. 17, grifo nosso)

Na música brasileira, o grupo *Música Nova*<sup>34</sup> em seu manifesto homônimo de 1963 seguiu à risca a influência concretista, quando no final do documento deixou soar a mesma voz do *post-scriptum 1961* do “plano-piloto para a poesia concreta”, inicialmente publicado em 1958 na revista *Noigandres*, em São Paulo: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária’ (maiacóvski)” (CAMPOS; PIGNATARI, 1975, p. 158). Para despertar o “ímpeto revolucionário”, a frase do poeta russo vai se repetindo/refazendo/recompondo e ampliando em abrangência a cada *giro* no tempo. Essa força da poesia vista nos poemas *de recusa* aliada à precisão para “discerni-lo [o novo] no meio da velhaca velharia” proposta nos *reversos* se espalha no *pré-, com- e pós-Concreto* de modo que não só existe um projeto estético em sua obra, como pontuou Arnaldo Antunes em *Não*, mas é possível observar uma questão ética também conforme vimos no trecho inicial da introdução da obra tradutória de 2006. Ali Campos deixou claro que o limite entre essas duas forças (ética/estética) é quase inobservável na maioria das vezes. Assim, recusa e invenção têm se constituído requisitos básicos para o alargamento do paideuma do poeta.

---

<sup>34</sup> Mais adiante acrescentaremos informações sobre o grupo referido.

Depois de partir de dois livros os quais denominamos de antologias, assim como *Música de invenção*, fique claro que em nenhum momento o tradutor se refere a eles por tal denominação, visto que a própria palavra antologia traz na sua acepção o peso de “geralmente” ser uma coletânea de “autores consagrados”. Não é o caso dos autores reunidos por Campos, pois na maioria das vezes grande parte ainda está à margem e precisa ser lembrada de vez em quando conforme o próprio poeta proferiu. O uso dado ao termo aqui se quer apenas como sinonímia de coletânea. Muito provavelmente, seguindo a dicção do tradutor, se configurariam mais como *desantologias*.

Em um pequeno parêntese antes de chegar novamente ao *Música de invenção*, é necessário notar algo interessante em *Poesia da recusa*: sua capa.



Figura 1 – Capa de *Poesia da Recusa*

O título fragmentário, no qual *po/es/ia* se desmonta em três blocos de dois grafemas, lembra sutilmente o tratamento dado a essa palavra na construção do poema “Não”, de 1990 (CAMPOS, 2004, p. 18-39), que se rarefaz nas páginas em colunas verticais chegando ao “limite vertebral” da palavra “oesia” (que de fato não é *poesia*, tema da obra). A leitura ideogrâmica que impera também na capa do livro fica mais clara no complemento do nome dado ao livro: “da recusa”; verticalizado e inserido em uma fenda vermelha em baixo relevo que rompe a página branca e o quadrado da “*po/es/ia*”. “Recusa” é iconicamente o osso que transparece em meio à ferida/carne/sangue aberta na capa do livro e no quadrado da poesia. Esse rasgo profundo é o estado “não-estático”, que ultrapassa a superfície.

Campos abre a ferida na capa – e na “*po/es/ia*” – (como também nas introduções dos livros mediante seu discurso pontiagudo) e segue na tentativa de manter um discurso centrado na manutenção da sua *des-não-ex-obra*. A recusa serve como arma nos seus poemas e no mais: como forma de enfrentar essa representatividade fácil e total do “real” via poesia, afinal “meu amor / não é poesia / amar viver m / orrer ainda / não é poesia” (2004, p. 21); e de confrontar a passividade do verso linear/horizontal através do “acidente”, da “ruptura”, da “fragmentação” retomados durante todo o seu percurso poético. A repetição da “cena traumática” se dá a cada poema ou livro meticulosamente editado e assim é fornecida ao público, que desde o primeiro “choque” mais radical, lá no pré-concreto *Poetamenos* (1953) – Gonzalo Aguilar já o vê como obra concreta (AGUILAR, 2005, p. 286) –, vem sendo confrontado com a ferida verbivocovisual. Ou

seja, a perfuração é aberta na linguagem e também na mente do leitor e o autor não deixa ambas fecharem. Essa “cicatristeza” em riste, irremediável, ainda hoje provoca a angústia de certa parte da crítica especializada.

Para não perdermos o fio do discurso, repitamos: “Campos abre a ferida na capa – e na ‘po/es/ia’ – (como também nas introduções dos livros mediante seu discurso pontiagudo) e segue na tentativa de manter um discurso centrado na manutenção da sua *des-não-ex-obra*. A recusa serve” também como arma nos seus poemas, ensaios, traduções e diversos, para erguer a bandeira da invenção e trazer à tona poetas, artistas plásticos, músicos encobertos ou pouco lembrados pela história oficial.

Campos, desde a *trifaceta* concreta (os irmãos siamesmos e Décio Pignatari), no tocante ao seu paideuma<sup>35</sup> tinha em Mallarmé, juntamente com James Joyce, e. e. cummings, Ezra Pound, em segundo plano, Apollinaire, e nos brasileiros Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto os pilares iniciais da constituição de seu obrar, portanto, já não partira de um ineditismo, mas remontava, de forma antropofágica, sob a insígnia de algumas poéticas ainda no Brasil praticamente desconhecidas – bem exatamente na acepção dicionarística do adjetivo que qualifica de que se ignora a existência –, o meticuloso trabalho em busca do novo. Portanto o poeta (e seus parceiros) retomava a “linha evolutiva” da ruptura do verso, para usar a expressão cunhada por Caetano Veloso em meados da década de 1960 com o intuito

---

<sup>35</sup> Sobre o paideuma concretista é mister ver, entre tantos textos sobre o assunto, DICK (2010) e AGULIAR (2005).

de justificar sua poética pós-João Gilberto. A constituição desse paideuma concreto fora a primeira “garimpada” nas ruínas da história, reat(v)ivando algumas poéticas ainda pouco notáveis no ambiente literário brasileiro.

Já em um cenário musical pouco receptivo a essa música do século XX – como o próprio poeta aponta no livro-mosaico-musical de 1998, Campos se manteve firme na empreitada: falar do que chamou de **música de invenção**. É no texto introdutório do livro homônimo que nos deteremos agora. Ao iniciar o texto, Campos já situa o seu leitor ante a matéria de que falará:

Falo, sempre, de músicos-inventores, na acepção poundiana do termo ‘invenção’. Não são os únicos, é claro. Tento apenas dar minha contribuição – tratando de alguns compositores da estirpe dos *inventors*, quase sempre pouco divulgados entre nós, para que essa forma de criação possa ser melhor identificada e fruída. (1998, p. 9)

O poeta e crítico americano Ezra Pound, em *ABC da Literatura*, cria uma qualificação para autores na qual a categoria de inventores é dedicada aos “homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (1977, p. 42). Carole Gubernikoff, em “Música de invenção”, ensaio pertencente à coletânea *Sobre Augusto de Campos* (2004), aponta a transferência da “sua fidelidade à literatura engajada no risco da recriação da língua e da poesia” para a música contemporânea. Gubernikoff mostra ponto importante a ser observado: “não é a toda música contemporânea que este

livro se refere, mas apenas a certas tendências mais identificadas com o experimentalismo e com a radicalidade da expressão” (2004, p. 257). Campos também alerta ao leitor com certo teor irônico que há “outros caminhos e outros sons que merecem atenção e amor”. Logo, o termo exaustivamente propagado pelo poeta, música de invenção, categoriza determinados compositores contemporâneos afinados com suas propostas enquanto artista do *não*, do *des*, da *recusa*, do *risco*. Mas a seleta não se resume só aos músicos-inventores do século XX, já que, como vimos, há a inclusão dos trovadores e, em consonância com a fala de Campos na introdução de *Verso, reverso, controverso*, é possível ver que a invenção quer ser vista também na música tanto no “novo” quanto no “velho”.

Gubernikoff nota ausência significativa de diálogo que o livro se permite com os compositores brasileiros da segunda metade do século passado e a justifica devido à proximidade de Augusto de Campos com vários deles. E, por isso, pelo conhecimento das intrigas entre esses músicos durante a tentativa de aproximação do cenário nacional às técnicas contemporâneas de composição, as menções se apresentam sempre nas entrelinhas dos artigos. Mesmo assim, em paralelo à decupagem do livro a ensaísta não deixa de mencionar alguns músicos brasileiros que estão atuando de forma efetiva nesta primeira década do século XXI em cada especificidade inventiva observada no discurso do poeta.

Em *Música de invenção* o escritor revela o seu *paideuma sonoro* referente à música de tradição européia. Tal agrupamento de referências musicais já havia sido realizado no campo da música popular brasileira quando lançou a coletânea de artigos da-

tados entre 1960 e 1968 sob o nome de *Balanço da Bossa*, ainda em 1968. Esta obteve uma segunda edição ampliada em 1974 tendo o título ampliado para *Balanço da bossa e outras bossas* e o acréscimo de vários outros textos ligados à temática da obra.

Mediante sua escuta privilegiada pelo prematuro contato com a música do século XX, Campos registra, na prática discursiva, através de seus ensaios, seu testemunho contra a manutenção do ouvido obsoleto. Segue quase panfletário no discurso introdutório do livro de 1998:

Já é tempo de dar um tempo aos colchões sonoros da música palatável e aprender a ouvir aquela outra música, a música-pensamento dos grandes mestres e inventores, que impõe uma outra escuta, onde a reflexão, a concentração, a sensibilidade e a inteligência são ativadas ao extremo. (1998, p. 9)

O poeta chamava a atenção para o “ouvir com atenção”, ainda negado pelo público às poéticas ali apresentadas. Mais adiante Campos define mais uma vez os músicos inventores associando-os a uma imagem forçosamente religiosa e guerrilheira e salienta os percalços do trabalho ligado à militância da invenção:

Nada, porém, pode substituir a exemplaridade da *aventura ética e estética* dos grandes inventores da música contemporânea, os santos e mártires da nova linguagem, aqueles que enfrentaram preconceitos e perseguições e, às vezes, até a pobreza material e a humilhação para alargar o

horizonte da nossa sensibilidade e levar a indagação musical aos seus últimos limites.

*O trabalho dos inventores* é o mais pedregoso e sofrido, pela própria natureza de sua atividade, que é a de desbravar caminhos, conflitando com o repertório habitual. Por isso mesmo, se alguns conseguiram sucesso após os primeiros percalços de suas carreiras, quase todos só chegaram a ter sua obra resgatada em idade prolecta, ou até *post mortem*. Faz-se necessário lutar ainda – e muito – por eles. (1998, p. 10, os dois primeiros grifos são nosso).

Novamente ética e estética aparecem no “depoimento” do poeta e são chamadas para engrandecer as façanhas dos seus escolhidos inventores. Não seria abusivo ver a própria imagem do poeta refletida em meio à batalha em torno da sobrevivência artística do *inventor* poundiano apresentada nesse trecho. Em entrevista a Ana Lúcia Vasconcelos no mês de maio de 2006, veiculada no *Cronópios* – site especializado em literatura, e onde o poeta tem publicado alguns dos seus últimos ensaios sobre música –, questionado sobre a baixa recepção da poesia concreta, o poeta explica:

**P.** : Você diz em outras entrevistas que seus livros de poemas vendem menos que as traduções. A que atribui a menor demanda para a poesia concreta de parte do público leitor? Seria aquela velha estória de que brasileiro não lê?

**Augusto:** É uma coisa lógica. As traduções sempre têm como referências nomes já institucio-

nalizados, mesmo na área da vanguarda, como a poesia russa moderna, Maiakóvski, Mallarmé, Joyce, Pound, Valéry. *A poesia concreta é mais recente e ainda muito contestada pela crítica e pelos próprios poetas militantes, muitos dos quais se sentem atingidos por ela, na medida em que ela pôs em xeque a produção convencional de poesia, que constitui a prática generalizada. É necessária uma assimilação. E esta é sempre lenta no caso da poesia de vanguarda, experimental ou de invenção.* Acho, no entanto, que a demanda por essa poesia tem crescido entre nós. No que me diz respeito, a edição do meu livro VIVA VAIA (Poesia 1949-1979) esgotou-se este ano. POEMÓBILES reeditado ano passado — 1.000 exemplares — também está praticamente esgotado. O principal problema é a timidez dos editores e a sua dificuldade em acolher recursos gráficos não-ortodoxos (que incluem cores, no meu caso). O público se mostra interessado. O fascículo da Abril (**Literatura Comentada**) sobre POESIA CONCRETA teve mais de uma tiragem e cerca de 30 mil exemplares vendidos. E o poema PULSAR, incluído no LP de Caetano, VELÔ, teve uma edição de mais de 100 mil exemplares, em couchê no encarte. Numa danceteria ouvi um público cantando junto com Caetano. Quem sabe as coisas não estão assim tão mal paradas? (VASCONCELOS, 2006, grifo nosso)

Augusto de Campos, aos 75 anos, elenca dados que começam a dar substância à sua obra – adjetivada por ele mesmo

como “de vanguarda, experimental ou de invenção” – em termos de mercado editorial, mas, lembremos, a entrevista é de 2006, oito anos após *Música de invenção*, e os números singelos apresentados ainda esbarram certamente na contestação de parte da crítica e da pouca assimilação e informação do público leigo. A reparar, o poeta ao falar do trabalho árduo e pedregoso na introdução do mosaico musical, por mais que esteja subentendida a referência aos músicos, abre novo parágrafo e generaliza. Sutilmente é possível ver sua presença: “O trabalho dos inventores é mais pedregoso e sofrido [...]”. Inventores aqui não nos parece compreender somente os músicos a que ele se refere. Já que há um projeto que perfura poemas, traduções e ensaios, a construção seria um ato falho ou proposital?

Retomando o discurso, o poeta passa então a denunciar a deficiência do mercado fonográfico brasileiro relativo à música do século XX em pleno final da década de 1990:

O Brasil é um país que tem a fama de musical mas se permite o luxo de jamais ter prensado ou reprensado alguns itens mais decisivos e fundamentais da música do século – de Schoenberg, Webern, Berg, Varèse, Cage, tão escassa ou nulamente representados em nossos catálogos. Nem falar de Ruggles, Cowell, Scelsi, Nancarrow, Ustvólskaia, Nono, Feldman e de dezenas de outros inovadores, grandes músicos, quase todos nunca editados entre nós. (1998, p. 10)

A crítica de Campos à mediocridade da indústria fonográfica e o descaso para com os inventores era (e é) totalmente perti-

nente, porém é importante observar que os produtores de discos deveriam sempre se perguntar diante da possibilidade de edição de tais obras musicais: Para quê?

\* \* \*

O poeta Décio Pignatari (1970), escreve em 1965, sob o título de “Vanguarda em explosão sonora”, um texto bastante transparente, um mês depois do evento, sobre a receptividade do público paulista presente no concerto do Festival de Música de Vanguarda, realizado no Teatro Municipal. Para nos situarmos historicamente, dois anos antes, em 1963, o grupo *Música Nova*, formado por jovens compositores brasileiros, entre eles Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia (mais tarde, arranjadores oficiais do movimento tropicalista), Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes, entres outros, influenciados pelos concretistas, publicava um manifesto homônimo – publicado na revista *Invenção*, nº 3 – propondo um redimensionamento estrutural da música contemporânea do país. No programa do festival de 1965 constavam peças de Gilberto Mendes, Willy C. de Oliveira, John Cage e Anton Webern. É preciso citar trechos que representam bem o ouvido da época apontado por Pignatari:

Eis por que vemos, pelo mundo afora, sócio-quotistas de Mozart, condôminos de Beethoven, acionistas de Chopin... Falavam de música eterna de Beethoven porque crêem assim incorporar aos domínios de sua sensibilidade uma parcela de eternidade. Nem foi por outra

razão que, a uma certa altura do concerto em São Paulo, depois de Pedrinho Mattar haver emendado, indiferentemente, trechos de Chopin e de tangos argentinos, uma senhora, do balcão, entre angustiada e feroz, exclamou: ‘Não toquem no meu Mozart!’. [...] O que eles tentam, na verdade, é impedir que uma ‘indiscriminada’ massa de consumidores destrua os seus caros significados, criando novos e perturbando, assim, o seu mercado solene e tradicional. Não foi por acaso que a ‘ofensa’ sentida pela diretora do Teatro Municipal de São Paulo se somou à da maior parte dos críticos musicais: ‘Uma coisa dessas, no nosso Teatro Municipal!?’ (1970, p. 128-129)

É sobre a “destruição e câmbio de significados” e suas renovações totais na linguagem musical que o mesmo discursa. Ele utiliza o festival como um bom exemplo da tendência à imutabilidade dos parâmetros de escuta do ouvinte naquele momento no Brasil para com a música de vanguarda. Esse passado recente ainda parece fazer coro na socie(sonori)dade atual. Em livro chamado *Música Menor*, Guilherme Nascimento atesta a posição em que nossa música erudita contemporânea encontra-se:

Como música dominante no Brasil temos a enorme penetração da música popular brasileira e norte-americana e, em segundo lugar, a música erudita tradicional européia e brasileira. A música erudita contemporânea européia e norte-americana apareceriam em último lugar, à frente

apenas da música contemporânea brasileira (esta, praticamente desconhecida). (2005, p. 58)

O compositor de música acusmática Rodolfo Caesar, em “As grandes orelhas da escuta” – relato composicional pertencente ao livro *Notas. Atos. Gestos* (2007), organizado por Silvio Ferraz, no qual se encontram alguns textos dos principais compositores brasileiros da atualidade –, já apontara para a mesma questão vista acima. Ao final do discurso, perguntando ao leitor “para quê?” (a música / a escuta), o compositor questiona o lugar no cenário musical brasileiro da ala experimental. Fora do centro (do mercado / da escuta da massa), dominado pela “periferia” (entenda-se aqui no sentido real da palavra), fora da “alta cultura” (a MPB), esta lançada à “periferia da periferia”, identifica-se a música experimental brasileira no “fino espaço da ‘periferia da periferia da periferia’”. Vale lembrar que o tom irônico dado à “periferia”, alinhando-se à terminologia do alvo de seu ataque discreto, é somente para fechar seu texto com a seguinte frase: “com a diferença que não dispomos de um antropólogo gostando de nossa música” (2007, p. 51).

\* \* \*

“Faz-se necessário lutar por eles”. É na introdução do livro *Música de invenção* que Campos já diz se posiciona e dispara: “quem quiser que aceite esse escândalo-recorde de desinformação. Este livro o denuncia e o renega” (1998, p. 10). No texto introdutório o escritor também já lança sua lista de nomes que

aparecerão ao longo das páginas seguintes pormenorizados. Essa lista nada mais é do que o seu *paideuma sonoro*. O conceito de *paideuma*, segundo Pound, é: “a ordenação do conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (1977, p. 161). Aqui alargamos o conceito que envolve a palavra aplicada lá no movimento concretista a alguns nomes da literatura resgatados pelos poetas do grupo acrescentando o *sonoro*. Campos faz de *Música de invenção*, muito mais que uma mera coletânea-mosaico de artigos datados, uma *antologia de inventores* (aqui, sim, na acepção mais corrente da palavra), contemplando, *ao seu gosto*, o leitor mais curioso pela arte do **escutar**.

\* \* \*

Salve-se quem souber  
Walter Smetak

Ao fazermos uma ordenação dos principais nomes ali indicados é possível mapear por onde *gira* a escuta do poeta, logo, quais são as posturas ético-estéticas do século XX que fazem parte da sua música de invenção. Não almejando biografar todos os citados abaixo, apresentamos os compositores observados: a) Os músicos da chamada “segunda escola de Viena”; b) os músicos americanos; c) os franceses; d) os compositores “pós-música”. Vamos a eles:

a) Os músicos da chamada “segunda escola de Viena”:

Arnold Schoenberg (1874-1951), responsável pela criação da *Klangfarbenmelodie* (melodia-de-timbre), do *Sprechgesang* (canto falado) e do dodecafonismo (ou ainda serialismo). O destaque recebido nos artigos deve-se à obra *Pierrot Lunaire* (1912), para voz e pequeno conjunto instrumental, da fase atonal (ou, como queiram outros, pantonal) do compositor. Esta se põe a um passo da organização serialista proposta por Schoenberg em 1923. A invenção fica por conta do uso do canto falado, “prática vocal ainda inaudita na tradição musical Ocidental” (CAMPOS, 1998, p. 37). Em “*Pierrot, Pierrôts*” o poeta se dedica a uma extensa discussão sobre a obra, seu aspecto inovador, juntamente com a *Sagração da primavera* (1913), do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971), questões ligadas à utilização do *Sprechgesang*, lista as pouquíssimas apresentações no Brasil, lembra a proximidade com o teatro *Nô* japonês e discute sua tradução da obra para o português. O estudo vem acompanhado da tradução dos 21 poemas do belga Albert Giraud sobre os quais Schoenberg estruturou sua obra e tem como objetivo a realização de montagens em português, assim o autor se preocupou “em manter a dicção e a prosódia sugeridas, agora no caminho inverso, pela rítmica musical” (GUBERNIKOFF, 2007, p. 260).

Seu aluno Anton Webern (1883-1945), segundo o próprio Augusto de Campos “o arquiteto do som-silêncio”. Destacou-se pela habilidade no trato da *Klangfabernmelodie* e exploração extremada da técnica serialista, tornando-se uma das maiores referências da música produzida a partir da segunda metade do século XX, principalmente para os compositores da escola de

Darmstadt ligados à expansão do modelo serial, integralizando-o, e dando a todos os parâmetros musicais o mesmo tratamento dado à altura pelo serialismo. A Webern são dedicados três artigos – “Ouvir Webern e morrer”, “Meio século de silêncio”, “Viva Webern”. Neles, o poeta apresenta as principais características composicionais da obra do austríaco, as poucas e significativas gravações disponíveis no nosso mercado fonográfico, não evitando assim as críticas ao descaso com a música weberniana, e o lugar de importância que o compositor assumiu no círculo da música contemporânea. No “Apêndice 1: Notas sobre notas” de *Música de invenção*, Campos apresenta verbetes publicados em 1973 na *Enciclopédia Abril*, fala do microtonalismo, de Stravinski e na edição nº 108 esclarece as bases da “melodia de timbres”, tão importante na poética do austríaco e um dos pontos de partida do poeta brasileiro para a realização da série *Poetamenos* (1953) através da timbragem das palavras com cores. Situado na seção “Radicais da Música”, Webern é um dos compositores mais evidenciados e reverenciados por Campos. Em *Balanço da bossa e outras bossas* o poeta publicara na reedição “a coisa” “João Gilberto / Anton Webern” (CAMPOS, 2005), “infiltração poética” que aproxima o erudito e o popular inventivo. A aproximação dos dois também não passa despercebida em *Música de invenção*, além de o poeta apresentar o quadrado-mágico que o compositor expunha costumeiramente ao final de suas conferências e fotos curiosas – três das cruzes túmulo do compositor austríaco e uma em ação, regendo –, da página 95 à 112, à sua direita nas páginas ímpares, esquerda nas pares, encontram-se os *frames* do morfograma “João Webern” (1995), publicado digital-

mente no CD *Clip-poemas* (1997/2003), distribuído juntamente ao livro *Não* (2003). No folhear rápido da primeira (p. 95) à última (p. 112) veremos o rosto-rabisco de Webern transformar-se no de João Gilberto, assim como, de trás para frente, o efeito será o mesmo. Dessa forma, ao aproximar os inventores pelos seus traços faciais proporciona ao leitor via *olho* o que o ouvido mal consegue apreender quando é posto à escuta: a simétrica serialização imposta ao som por Anton Webern. A saber, os *frames* ocupam exatamente o espaço no livro dedicado à obra do austríaco e a foto de João Gilberto é a mesma que toma a contracapa de *Balanço da bossa e outras bossas* e refaz em imagem a frase do músico bossanovista dita ao poeta sobre Caetano em 1968: “Diga que vou ficar olhando para ele” (CAMPOS, 2005, p. 252).

Notam-se as poucas menções ao terceiro músico da tríade vienense, Alban Berg (1885-1935), também aluno de Schoenberg e o mais próximo da tradição lírica germânica. O compositor das óperas *Wozzeck* (1917-1922) e a incompleta *Lulu* manteve sempre um diálogo tonal-serial nas suas obras, a partir de 1923, quando seu professor anunciara o advento do dodecafonismo. Em “Viva Webern” (1998, p. 105) Campos menciona Berg como de menor expressão inventiva, “mas não menos notável”, talvez justamente pela sua postura pouco radical (na acepção específica do poeta) em relação principalmente a Webern.

b) Os músicos americanos:

Em “A música da ‘Geração perdida’”, o autor aponta os músicos estadunidenses da primeira metade do século passado que “à margem do contato com seus contemporâneos europeus”

mantiveram profícua produção, entre eles: “O patriarca da música moderna”, Charles Ives (1874-1954); Charles “Carl” Ruggles (1876-1971), “o mais severo dos ultramodernos” (ROSS, 2009, p. 154); Henry Cowell, criador dos blocos sonoros, os *clusters*, “grupos de notas contíguas pressionadas com o punho, a palma e o antebraço” ao piano (GRIFFITHS, 1998, p. 105), e também um dos primeiros a explorar os sons do interior desse instrumento, pinçando, golpeando ou raspando as cordas. Os dois apontados como mais significativos são Virgil Thompson (1896-1989) – ao qual o artigo citado mais se refere, expondo as obras mais importantes de seu repertório, gravações e sua proximidade e trabalhos com Gertrude Stein – e George Antheil. A este Campos dedicou extenso artigo, “Balé mecânico na era eletrônica”, destacando o resgate da obra *Ballet Mécanique* (1924) pelo regente e pesquisador Maurice Peress. Mantendo a coerência de seus textos “didáticos”, o poeta apresenta o compositor, sua obra, gravações e traz trechos do texto de Ezra Pound sobre a peça do músico americano que assim o qualifica: “Antheil é provavelmente o primeiro artista a usar máquinas – máquinas modernas, sem sentimentalismo” (POUND apud CAMPOS, 1998, p. 204). Sobre o inventor dos *clusters* o Concreto publicou “Henry Cowell: sons de ‘agora’” em formato da mesma estirpe dos outros ensaios. Aqui vale o destaque para o apontamento de Gubernikoff sobre os títulos dos artigos de *Música de invenção*:

Aliás, são comuns no livro o uso de ambiguidades conceituais e de jogos de palavras nos títulos dos artigos. Essa atitude pode ser um re-

curso para chamar a atenção do leitor para seu conteúdo ou, ainda, para dar um tratamento menos formal a um assunto que muitas vezes é apresentado sob a capa empoeirada da sisudez intelectual. (GUBERNIKOFF, 2004, p. 261)

Fora ambiguidades e jogos, grande parte dos títulos apresenta o nome do compositor escolhido para a discussão no artigo, fato que também pode servir de atrativo para o leitor menos preparado, através da curiosidade e da informação direta, como para o público especializado, familiar aos nomes dos inventores.

O grande destaque entre os americanos, com espaço privilegiado no livro é o compositor John Cage (1912-1992). Do acaso aos cogumelos e rádios, da influência da cultura oriental à escuta do som-silêncio-ruído, dos *happenings* à criação do piano preparado, sua contribuição para a música na segunda metade do século XX é uma das mais importantes desse período. Exercia também o ofício da escrita e da composição no campo das artes visuais. Para Campos, “o mais completo artista inter-semiótico de nosso tempo, e poeta dos multimedia: músicopoetapintor” (1998, p. 130). A Cage é dedicada uma seção inteira do livro, a “Musicaos”, palavra-valise comunicadora do “caos” estabelecido na linguagem musical tradicional através de sua ação no mundo, afinal para ele “a música é inconcebível à parte da vida. Questões estritamente musicais não lhe parecem mais questões sérias” (1998, p. 129). Lá foram compilados cinco artigos que contemplam discussões sobre a obra musical-literária-plástica, sua filosofia, as gravações e execuções de suas peças, as cartas a Pierre Boulez, os dados biográficos, e uma entrevista do po-

eta brasileiro a J. Jota Moraes sobre o lançamento no Brasil da primeira tradução de Cage para o português, *De segunda a um ano* (1985), realizada por Rogério Duprat, revisada e prefaciada por Augusto de Campos. Antecede os artigos a intradução “Cage rain” e encerra a seção o “Mesósticages”, que toma emprestado a escrita em formato de mesósticos praticada pelo americano para homenageá-lo: “modesta homenagem ao profeta da arte interdisciplinar, tentam desembalar do berço esplêndido a adormecida consciência musical brasileira e demandar-lha MENOS OLVIDO E MAIS OUVIDO” (1998, p. 164). Tendo encontrado em Cage a figura central da poética da invenção na música, no quinto mesóstico o concreto dispara:

arejando  
osOuidos  
com o barulHo do silêncio  
para defeNder o novo  
de Varèse a NanCarrow  
de SATie a Webern  
de SchoenberG  
a ScElsi  
(CAMPOS, 1998, p. 168)

O barulho do não e o do silêncio se confundem, a bandeira do poeta brasileiro entra em consonância com a busca do músico. Junto aos textos aparecem inúmeras fotos, partituras, dois poemas visuais de Campos – “profilograma 2: hom’cage to webern” (1972) e “pentahexagrama para john cage” (1977), ambos reunidos em *Despoesia* – e entre as páginas 147 e 164, assim como “João Webern”, está posicionado o morfograma “Cage

Boulez” (1997) nas páginas da seção. “Musicaos” apreende na interseção do mundo Campos-Cage o caos de informações sobre a mais provocativa das ações ligadas à invenção do século XX. Já Morton Feldman (1926-1987), um dos principais seguidores de Cage, um dos “inovadores” citados já na introdução de *Música de invenção*, aparece sempre rarefeito entre um e outro texto.

c) Os franceses:

Edgar Varèse “já é a música nova em ação, riocorrente” (1998, p. 113). Um dos precursores das novas sonoridades, compositor de *Ionisation* (1929-1931), obra que inaugura o repertório ocidental exclusivo para percussão e *Poème Electronique* (1958), música em fita concebida especialmente para o pavilhão Phillips da Exposição de Bruxelas, de 1958 (GRIFFTITHS, 1998, p. 101; 146), é “varrido” em “Viva Varèse”, uma apresentação da obra e um paralelo com Webern são costurados nesse artigo. Não faltando também as críticas à pouca divulgação da obra do francês no país, Campos volta a vociferar no final do escrito de 1983:

A história já demonstrou que foram os que encararam de frente a realidade desses compositores-limites os que melhor compreenderam a sua época e melhor produziram. Rever Webern? Varrer Varèse? Para quê? Para voltar às velharias de Eisler e Shostakovitch e aos *diktat* jdanovistas? Ouvidos velhos para o homem novo? Uma “bagatela” de Webern vale mais do que tudo isso junto. Precisamos é ouvir Webern e ouvir Varèse – coisa de que os brasileiros

estão praticamente impedidos pela insensibilidade das nossas gravadoras e pela timidez dos nossos programadores de música. (1998, p. 122, o primeiro grifo é nosso)

A frase que abre a citação mais uma vez mostra uma defesa dos “outros” e, conseqüentemente, à socapa, da sua própria posição enquanto leitor e poeta. Pierre Boulez (1925-), fundador do IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), é considerado um dos importantes nomes do que se pode chamar hoje de uma *avant-garde* institucionalizada, pós-1950 (NASCIMENTO, 2005), derivada da Escola de Darmstadt. Citado em vários textos, o compositor francês ganha espaço reservado no Apêndice II, no qual estão dois artigos de 1957 sob a alcuha “Polêmica”, publicados no “Suplemento Literário” do *Jornal do Brasil*. O primeiro, “Boulez – Bilis – Bento”, é uma resposta contundente “à fogueira reacionária” e ao “dogmatismo fúnebre” impregnados no artigo do crítico “Sr. Antonio Bento”, desqualificando as então recém-nascidas músicas concreta e eletrônica e a figura de Boulez e sua produção. O outro é a tradução de um texto do próprio Boulez, “Homenagem a Webern”, onde, na defesa do compositor austríaco, pondera a diferença essencial – o desprendimento “à decadência da grande corrente romântica alemã” (1998, p. 269) – que o manteve em posição mais privilegiada que Schoenberg e Berg, reconhecendo-o como “o limiar” da nova música. O músico francês compara a tensão sonora de Webern, obtida através de uma “respiração real”, somente às constelações de Mallarmé, principalmente em *Un coup de dés*.

Outro francês que ganha destaque no mosaico musical do

poeta é “Satie, o velhinho prodígio da música”, ou melhor, Eric Satie (1866-1925). Suas páginas encontram-se na seção “Radicalis da música”, junto a Webern e Varèse, muito provavelmente por sua coexistência no mundo (da invenção). O artigo traz na triangulação Oswald de Andrade-John Cage-Eric Satie a defesa do músico francês pelos dois primeiros, suas colocações recheadas de “humor crítico” e “implacável”, marca de sua poética, e aponta suas principais obras. O outro texto foi veiculado junto ao encarte do disco (LP) *Joplin/Satie – Clara Sverner/João Carlos Assis Brasil*, de 1984, que reúne o erudito e a “música de divertimento”, o *ragtime* de Scott Joplin (1868-1917), e traz ao final duas traduções de textos do próprio francês. “Mostrem-me alguma coisa nova. Eu começo tudo outra vez” (SATIE apud CAMPOS, 1998, p. 76). É o Satie satírico embarcado pelo poeta na sua “nau de linha”. A respeito do novo, assim como o músico francês, Campos, em 2003, escrevera no prefácio de *Não*: “Cada poema é para mim uma mínima coisa nova, vida ou morte, NÃO gosto de repetir, e a prática digital, com a sedução dos seus multiinstrumentos, ainda veio agravar o problema” (CAMPOS, 2003, p. 11). O mordaz humor na busca pelo sempre novo, a invenção.

d) Os compositores “Pós-música”:

Alguns músicos que não aparecem como pilares na “história oficial da música”, mas são possuidores de significativas contribuições para o século XX, se tornam fontes a serem “resgatadas” nos escritos de Campos e também compilados nesta seção. Cada um obteve artigo exclusivo que segue os mesmos padrões dos elencados até agora. Destaca-se a presença dos italianos [a] Lui-

gi Nono, no seu equilíbrio entre a consciência política e o rigor estético – características refletidas nas duas páginas em que se põem frente a frente, apesar das várias páginas que as separam, o “Nono quasar: ‘a lonjura nostálgica utópica futura’” (p. 210) e o “Nono big bang: ‘ouvir as pedras’” –, e [b] Giacinto Scelsi (1905-1988) com seu silêncio e sua meticulosa pesquisa de exploração máxima do mínimo som, “omesmosom”; [c] do americano Conlon Nancarrow, radicado por longos anos no México, revolucionário das pianolas e pianos mecânicos; [d] da russa Galina Ustvólskaia (1919-2006), “descoberta” há apenas algum tempo, permanecida por anos na sombra dos dogmas do “realismo socialista” (CAMPOS, 1998, p. 222), entre outros. Campos aponta a originalidade da compositora russa em meio ao silêncio de sua divulgação e ínfimo contato com a música contemporânea de seu tempo. Ainda a compara, na sua “arte de recusar”, à poetisa americana Emily Dickinson (1830-1886), cuja “revolução silenciosa e solitária dos poemas”, fez com que estes ficassem “inéditos durante sua vida”, e à compatriota-poeta-suicida Tsvietáieva (1892-1941), “uma das muitas vítimas do Stalinismo” (1998, p. 225). A última teve parte de sua poesia traduzida no livro *Poesia da recusa*. Por sinal, este evidencia a vitalidade do poeta pesquisador paulista, que amplia, com invejável coerência e verticalidade, o paideuma iniciado há mais de meio século.

\* \* \*

Sem querer dar conta de todo o livro, tentou-se tocar em alguns pontos comuns a toda a obra de Augusto de Campos e que

aparecem também em *Música de invenção*. Seu lançamento em 1998 veio a colaborar, mesmo não tendo cunho musicológico, para a divulgação de nomes que ao longo dos anos vinham circulando nos cadernos da *Folha de São Paulo*, da revista *Som três*<sup>36</sup> e outros cadernos, de forma esparsa em formato de artigo. Naquele momento (e ainda hoje) assim como o mercado fonográfico, o panorama editorial voltado para a área de música carecia de edições em língua vernáculo sobre o assunto tratado em *Música de invenção*, e mais, toda fortuna crítica voltada a esta área ainda não possuía número relevante de publicações. Desta forma, buscou-se apontar para o leitor/ouvinte leigo alguns nomes presentes na crítica musical do poeta aqui estudada, afinal vários deles aparecem nos seus próprios poemas. A saber Augusto de Campos utiliza em algumas obras os nomes, em citações diretas ou indiretas, ou mesmo suas técnicas de composição como mote para sua realização poética, como por exemplo em “dodeschenberg” (2000), “omesmosom” (1989/1992), e até o já citado *Poetamenos* (1953). Organizamos os compositores presentes no livro-paideuma sonoro de forma a localizá-los em suas origens e vertentes. Não nos esquecemos dos trovadores mencionados logo no artigo que abre *Música de invenção*, somente guardamos fôlego para os compositores contemporâneos ao século XX, que

---

<sup>36</sup> Outras informações sobre os textos do livro *Música de invenção* em formato de artigos esparsos e seus suportes, também essa passagem de um meio ao outro – do jornal para o livro – encontram-se em outro artigo nosso denominado “O público, os suportes e os recortes: girando a lombada de Música de invenção, de Augusto de Campos”, apresentado no XII Congresso de Estudos Literários, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo em novembro de 2010. Este já se encontra em fase de impressão.

tomam a grande maioria das páginas do livro, e sabidos de que o poeta já possui obras de maior envergadura relacionadas à poesia/música trovadoresca, diferentemente da temática envolvendo o experimentalismo musical mais atual. É necessário lembrar que esse paideuma sonoro elencado por Augusto de Campos é, como já vimos, de cunho e escuta bastante pessoal, o que não significa que a ausência de outras vertentes ou compositores do século passado os torne menos competentes ou inventores quanto os incluídos no nível mais alto das categorias de Pound. Em paralelo aproveitamos para observar e pensar esse discurso que, com ou sem sons, por vezes ruidoso, pautado na invenção e na recusa, compõe seu projeto estético/ético de desvendar autores, compositores, artistas de todas as estirpes e permanece ativo e sustentado até hoje, ano em que o poeta completa seus 80 anos dedicados ao não, ao des-.

## Referências

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: Edusp, 2005.

ANTUNES, Arnaldo. Orelha. In: CAMPOS, Augusto de. **Não poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BYRON, George Gordon; KEATS, John. **Byron e Keats**: entreversos. Tradução: Augusto de Campos. Campinas: Editora Campinas, 2009.

CAESAR, Rodolfo. As grandes orelhas da escuta. In: FERRAZ, Silvio (org.). **Notas. Atos. Gestos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 31-51.

CAGE, John. **De segunda a um ano**. Tradução: Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CAMPOS, Augusto de. **Poemas estalactites**: traduções de August Stramm. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Augusto de. **Verso, reverso, controverso**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CAMPOS, Augusto de. **Poesia de recusa**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CAMPOS, Augusto de. **Não poemas**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Augusto de. **Viva vaia**: poesia 1949-1979. São Paulo: Ate-liê Editorial, 2001.

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

CAMPOS, Augusto de. **Despoesia**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAMPOS, Augusto de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

DICK, André. O paideuma sempre contemporâneo. In: \_\_\_\_\_ (org.). **Paideuma**. São Paulo: Risco editorial, 2010.

GAÚNA, Regina. **Rogério Duprat**: sonoridades múltiplas. São Paulo: UNESP, 2002.

GUBERNIKOFF, Carole. Música de Invenção. In. GUIMARÃES, Julio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (orgs.) **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: 7Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004, p. 257-266.

KATER, Carlos. **Música Viva e H.J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora; Atravez, 2001.

NASCIMENTO, Guilherme. **Música menor avant-garde e manifestações menores na música contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2005.

POUND, Ezra. **Abc da literatura**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

VASCONCELOS, Ana Lúcia. **Augusto de Campos: “a poesia que faço é a do artesanão”**. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/poesia.asp?id=1320>>. Acesso em: 26 de ago. 2007.

Artigo recebido em 14/02/2011 e aprovado em 15/03/2011.