

## “Circuladô de fulô”: da Prosa Galáctica de Haroldo de Campos ao Canto de Feira de Caetano Veloso

Judson G. de Lima<sup>1</sup>  
[jucalima@gmail.com](mailto:jucalima@gmail.com)

**Resumo:** Este texto é parte de um trabalho mais amplo cujo foco é tentar compreender de que maneira o canto se projeta sobre a fala, ou: de que maneira a dimensão oral da fala é elaborada (e elabora) a composição de canções. Pela aproximação temática, portanto, vale ressaltar que a abordagem é distinta daquela implementada pelo professor semiótico Luiz Tatit. A estratégia utilizada foi a de contrapor récitas de alguns poemas com suas respectivas musicalizações. Propomos apresentar, como exemplo, o poema em prosa “Circuladô de Fulô...”, de Haroldo de Campos – recitado pelo próprio poeta –, e a canção homônima de Caetano Veloso. Por meio da utilização do software SFS/WASP, pudemos visualizar graficamente informações da fala – como desenho de onda, curva de frequência fundamental e duração silábica – e, assim, confrontar o gráfico da récita com a transcrição da canção para a partitura, observando aspectos caros à composição da canção, bem como a maneira pela qual Caetano Veloso revela recorrências rítmico-melódicas dificilmente perceptíveis na récita, embora lá presentes; além de revelar mais claramente algumas nuances semânticas do poema.

**Palavras-chave:** Canção; Ritmo; Melodia; Caetano Veloso; Haroldo de Campos.

**Abstract:** This text is part of a larger work whose focus is to understand how song overlaps to speech, or how the “oral dimension” is produced and produces itself in songwriting. Because of its thematic closeness, it’s necessary to highlight that this approach is different from the one proposed by semiotician Luiz Tatit. The strategy that we used was to counteract some poem recitations and their musicalizations. We set out to present, e.g., Haroldo de Campos’s prose poem “Circuladô de Fulô” (recited by the poet himself) and Caetano Veloso’s homonymous song. Through the use of SFS/WASP software, it was possible to set speech information in graphic form (acoustic wave, fundamental frequency and syllabic protract), and to compare the recitation with the song as transcribed to score and point out important composition elements, as well as the way by which Caetano Veloso reveals rhythmic-melodic recurrences hardly perceptible in recitation, though present there. Furthermore, we highlight some of the poem’s semantic nuances.

**Keywords:** Song; Rhythm; Melody; Caetano Veloso; Haroldo de Campos.

---

<sup>1</sup> Ou Juca Lima, é professor de música e arte/educação da Universidade Federal do Paraná – Setor Litoral. Os principais interesses de pesquisa se direcionam para a canção brasileira. No mestrado desenvolveu o trabalho *Ritmo e melodia no poema lido e musicalizado: alguns exemplos do repertório brasileiro* e, no doutorado, *Configurações e reconfigurações da canção brasileira (do final do século XVIII à década de 1930)*, ambos em estudos literários, na Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

*“O sentido não importa – o que importa é uma certa música, um certo modo de dizer as coisas.”*

*Jorge Luís Borges*

Este texto é a adaptação de uma parte de um dos capítulos da dissertação de mestrado intitulada *Ritmo e melodia no poema lido e musicalizado: alguns exemplos do repertório brasileiro*, defendida em 2007. O objetivo aqui é basicamente o mesmo do trabalho extenso: observar como o canto se projeta sobre a dimensão oral da palavra. A palavra, portanto, considerada como um elemento fônico que, por isso, pode ser observada no que diz respeito aos seus elementos de duração e altura – ou *ritmo e melodia*. Por isso nos interessa a palavra falada e cantada.

A proposta, portanto, é a de comparar o ritmo e a melodia de um texto recitado com o mesmo texto cantado, acreditando que esses são dois elementos fundamentais na elaboração da palavra. É necessário, porém, trabalharmos com conceitos que possam ser aplicados tanto à música quanto ao poema. Assim, definimos melodia como *uma sequência rítmica de sons de frequência fundamental identificável* e ritmo como *o resultado da distribuição das durações e acentos na projeção sonora*.

Para identificar as durações e as frequências na fala foi utilizado o *software SFS/WASP* (versão de 2004). O que ele faz é imprimir, em um gráfico, informações sobre a voz reproduzida através do próprio *software*: desenho de onda; análise espectrográfica; curva de frequência fundamental que, com base na barra lateral vertical que indica a frequência e da barra inferior horizontal que indica duração, aponta com razoável precisão a melodia que a voz desenha (como ficará claro abaixo).

Pois bem, apresentadas as premissas, passemos ao poema/canção “Circuladô de fulô”:

*circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá eviva quem já meu deus circuladô de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina e no entanto puxada na tripa da miséria na tripa tensa da mais megera miséria física e doendo doendo como um prego na palma da mão um ferrugem prego cego na palma espalma da mão coração exposto como um nervo tenso retenso um renegro prego cego durando na palma polpa da mão do sol enquanto vendem por magros cruzeiros aquelas cuias onde a boa forma*

é magreza fina da matéria mofina forma de fome o barro malcozido no choco do desgosto até que os outros vomitem os seus pratos plásticos de bordados rebordos estilo império para a megera miséria pois isto é popular para os patronos do povo mas o povo cria mas o povo engenha mas o povo civila *o povo é o inventalinguas na malícia da maestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tentando a travessia azeitava o eixo do sol* pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice no seu martelo galopado no crivo do impossível no vivo do inviável no crisol do incrível do seu galope martelado e azeite e eixo do sol mas aquele fio aquele fio aquele gumefio azucrinado dentedoendo como um fio demente plangendo seu viúvo desacorde num ruivo brasa de uivo esfaima circuladô de fulô de fulô circuladô de fulôô porque eu não posso guiá veja este livro material de consumo este ao deus ao demodarálivro que eu arrumo e desarrumo que eu uno e desuno vagagem de vagamundo na virada do mundo que deus que demo te guie então porque eu não posso não ouso não pouso não troço não toco não troco senão nos meus miúdos nos meus réis nos meus anéis nos meus dez nos meus menos nos meus nada nas minhas penas nas antenas nas galenas nessas ninhas mais pequenas chamadas de ninharias como veremos verbenas açúcares açucenas ou circunstâncias somenas tudo isso eu sei não conta tudo isso desaponta não sei mas ouça como canta louve como conta louve como conta prove como dança *e não peça que eu te guie não peça que te guie desguie que eu te peça promessa que eu te fie me deixe me esqueça me largue me desamargue que no fim eu acerto que no fim eu reverto que no fim eu conserto e para o fim me reservo e se verá que estou certo e se verá que tem jeito e se verá que está feito que pelo torto fiz direito que quem faz cesto faz cento se não guio não lamento pois o mestre que me ensinou já não dá ensinamento* bagagem de miramundo na miragem do segundo que pelo avesso fui destro sendo avesso pelo sestro não guio porque não guio porque não posso guiá e não me peça memento mas more no meu momento desmande meu mandamento e não fie desafie e não confie desfie que pelo sim pelo não para mim prefiro o não no senão do sim ponha o não no im de mim ponha o não o não o não será tua demão

“Circuladô de fulô” é o nome de uma canção de Caetano Veloso (1991: faixa 2) composta sobre excertos de uma das páginas do livro de Haroldo de Campos (2004) chamado *Galáxias*. Neste material, os textos figuram sem qualquer título e as páginas são preenchidas do começo ao fim, sem divisão de versos ou parágrafos e sem pontuação. Do texto, extenso se comparado à tradição da canção popular, o cancionista extraiu alguns trechos (destacadas acima em letras em *italico*) para serem musicalizados. O título “Circuladô de fulô”, não aparece no corpo do livro, mas por ser o início do texto nomeia, à guisa de título, a faixa 10 do CD encartado ao livro, que traz 16 dessas “páginas” lidas pelo próprio autor. Não se trata de um poema musicalizado, portanto, como se faz mais frequentemente, mas de um poema em prosa, ou prosa poética (segundo definição de Haroldo de Campos).

O texto é, pela sua estrutura, mais irregular que um poema, porém menos irregular que uma prosa ou fala cotidiana. No texto “Circuladô de fulô” fica claro, inclusive, o esforço do autor em excluir a presença do verso tradicionalmente demarcado. Verso que, aliás, significa a princípio “o caminho de volta”, aquilo que

retorna. O que indicaria a forte presença da recorrência, muitas vezes demarcada pelo metro poético, por exemplo.

A primeira interferência que isso pode gerar é que na música, sobretudo na música popular, lida-se muito com recorrências. Quando o texto é carregado de recorrências melódicas, métricas ou rítmicas (muito comuns em poemas), isso parece facilitar a musicalização, já que essas repetições acabam por servir de base motívica sobre a qual as frases musicais podem se apoiar – considere-se, por exemplo, o poema “*Rondó do Capitão*”, de Manuel Bandeira, interpretado pelo grupo Secos & Molhados.

No caso de “*Circuladô de fulô*”, que não apresenta recorrências salientes, Caetano Veloso parece ter optado, então, por *descobri-las*, no sentido mais literal da palavra – recorrências muitas vezes ausentes na própria declamação do autor, mas previstas e autorizadas pelo texto, são efetivadas pelo cancionista.

Como resultado desse trabalho, a canção “*Circuladô de fulô*” apresenta quatro grupos distintos de recorrências. A parte cantada da canção inicia-se pelo que configura um refrão criado por Caetano.

Cir-cu-la-do de fu-lo Ao Deus ao de-mo-da-rá Que Deus te  
gui-e Por-que-não pos-so gui-ar E-vi-va quem ja me deu Cir-cu-la-do de fu-lo E'ain-da quem fal-ta me

Esse refrão demonstra uma certa lógica de recorrência na composição das frases musicais, marcadas por células rítmicas baseada em grupos de colcheias seguidos sempre de uma nota com, no mínimo, o dobro de sua duração.

Se fizermos uma escansão desse trecho teremos também uma estrofe de versos heptassílabos, com exceção do terceiro verso, que tem 4 sílabas, mas que pode ser compreendido como o primeiro hemistíquio de um verso de 7 sílabas – o que é muito comum, aliás, em poemas da cultura popular: estrofes iniciam com um

verso de 4 sílabas para depois desenvolverem-se com versos de sete, como se esse verso menor fosse uma introdução, ou chamariz da forma.

Assim, temos versos de tamanhos regulares. E além dos acentos de final de verso, que delimitam o seu tamanho, há recorrências dos acentos no interior do verso.

Portanto, do texto inicial de Haroldo de Campos,

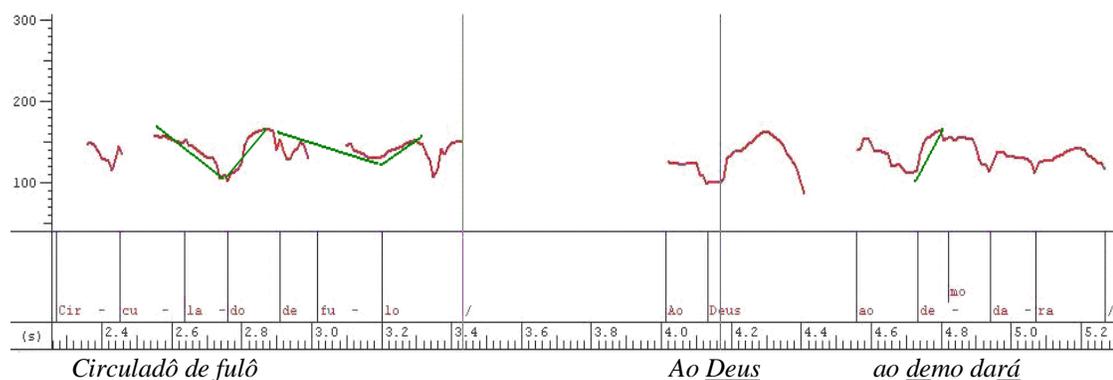
*circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie  
porque eu não posso guiá eviva quem já meu deu circuladô  
de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen [...],*

Caetano Veloso depreende o seguinte:

*Circuladô de fulô  
Ao deus ao demo dará  
Que deus te guie  
Porque eu não posso guiar  
Eviva quem já me deu  
Circuladô de fulô  
E'ainda quem falta me dá.*

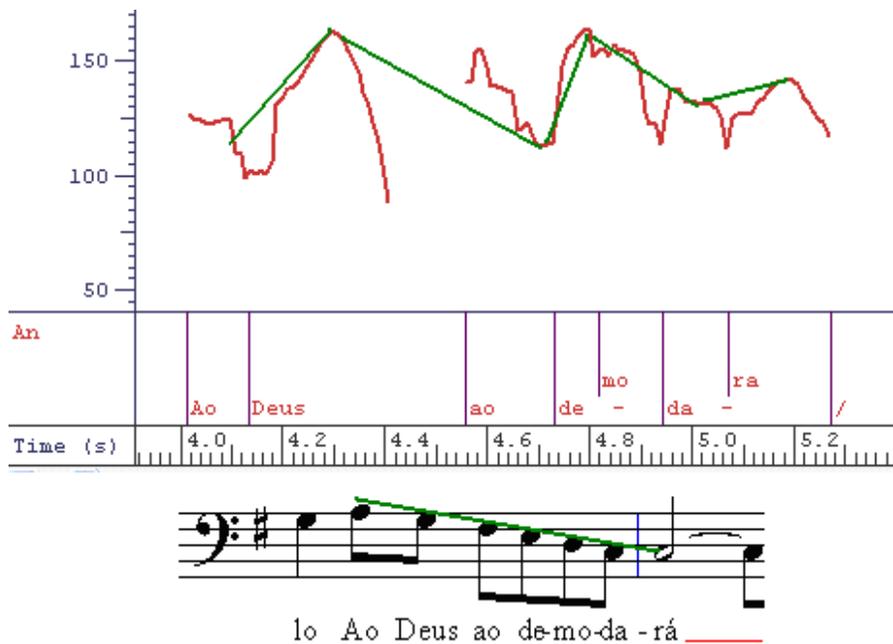
Ou seja, Caetano Veloso explicita a existência desse trecho previsto no texto, algo que parece evocar um canto de cantador nordestino, bem apropriado ao debate que Campos parece trazer em “Circuladô de fulô”: as dinâmicas paradoxais entre cultura popular e intelectualidade. Não sem motivos o arranjo desta música concilia o primitivismo de um berimbau em *ostinato*, com a erudição de um violoncelo, costurados por um violão que faz a síntese de distintas tradições culturais – como, de resto, da própria música popular brasileira.

Nas leituras realizadas por Haroldo de Campos e Caetano Veloso há pontos de consonância e de dissonância. Como dito, na declamação as recorrências são muito menos realizadas do que na canção. A partir do processamento da fala de Haroldo de Campos, obtivemos informações que nos permitem identificar as relações de altura e duração das sílabas, reconhecendo assim, a seguinte estrutura:



A acentuação de Campos não é exatamente a que atribuímos à Caetano Veloso, mas guarda muitas semelhanças, como alguns acentos internos e nas sílabas finais. Essa discussão ganha sentido na medida em que compreendemos o acento como fundamental na determinação do ritmo, sobretudo em música; além disso, quando um texto é musicalizado há uma preocupação em não “desnaturalizar” os acentos para que não ocorram “erros prosódicos”; ou, como diz Luiz Tatit, para manter o lastro da palavra cantada com a palavra falada, deixando-a “falar” mesmo no canto.

As possibilidades de realizar uma leitura, entretanto, são diversas. Por exemplo: a relação do desenho melódico gerado pela leitura de Campos nem sempre se assemelha à de Caetano (consideremos o canto também como uma leitura), mesmo que ambos respeitem seus acentos. Comparando as curvas demonstradas em gráfico e partitura, percebemos isso (a linhas retas pretendem explicitar o caminho melódico):



Adiante, no que se configura como estrofes na canção, também apresentam-se grupos de recorrências bastante claros.

18

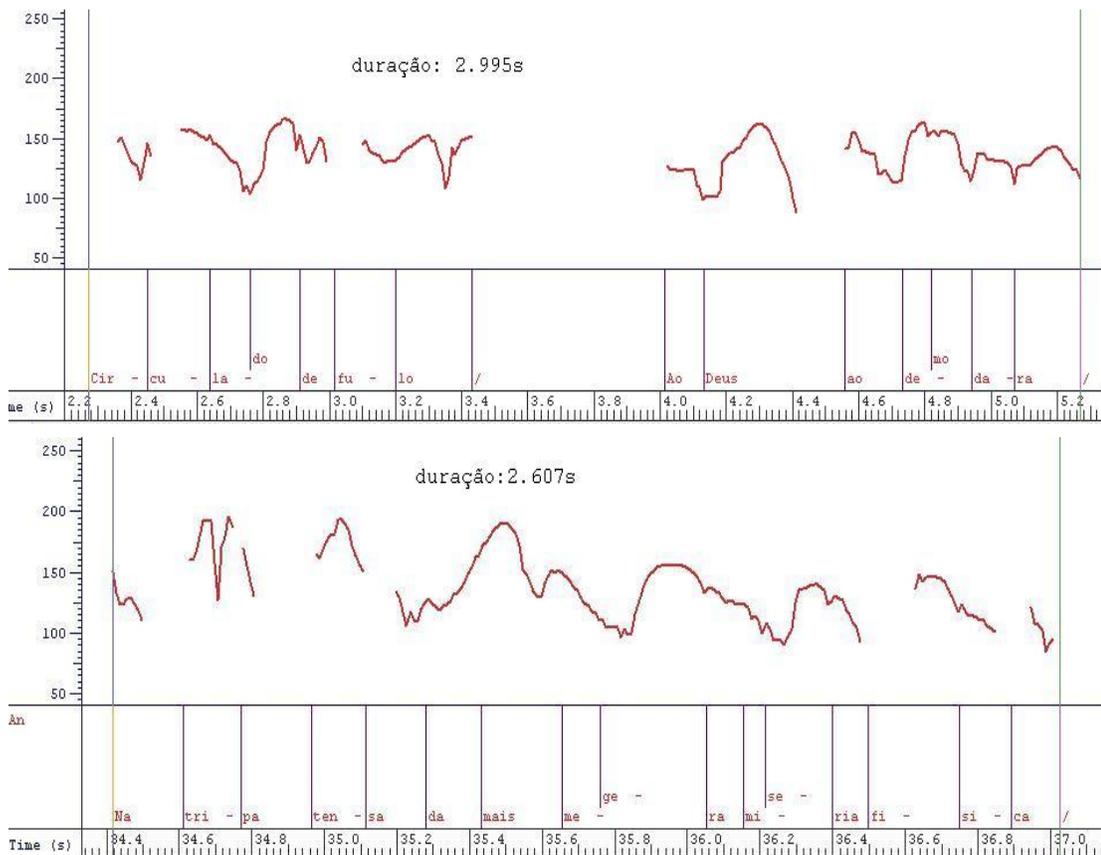
tan-to pu-xa-da na tri-ça da mi-sé[ria] Na tri-pa ten-sa da mais me-ge-ra mi-sé-ria Fí -

Caetano Veloso parece ter se apoiado numa leitura possível criando uma regularidade de recorrência de pulsos, de modo que ficam muito mais claros do que na leitura de Haroldo de Campos. Ao realizarmos uma audição atenta da leitura de Campos ensaiando um metrônomo (estabelecendo um pulso regular), por exemplo, não encontramos recorrências periódicas do retorno dos acentos – o que seria viável em um poema com elevado grau de recorrência, como I-Juca Pirama.

As estrofes da canção possuem estruturas rítmicas bastante distintas daquela apresentada no refrão. Ao passo em que o refrão se desenvolve com notas “longas” e bem definidas e curvas melódicas acentuadas, as estrofes são construídas como um jorro de fala que pouco variam rítmico-melodicamente e, não fosse pela recorrência dos acentos textuais com os acentos musicais, talvez se identificasse mais com a fala do que com o canto.

Se há no texto de Haroldo de Campos um embate entre cultura popular e intelectualidade, essa pode ter sido a forma que Caetano utilizou para “realizá-la”: de um lado, os versos heptassílabos comuns ao cancionário popular e de outro o “palavrório” de um intelectual embasbacado diante da figura daquele cantador de feira (cego, quem sabe?) fazendo a língua se renovar; reinventando a língua.

Embora com menos nitidez, isso é visível também na récita:



No segundo trecho, mais curto que o primeiro, há um maior número de sílabas o que demonstra que, também na leitura de Campos, acelera-se o ritmo do texto.

Um terceiro grupo de recorrências na canção caracteriza a breve segunda estrofe.

31

ar E-vi-va quem ja me deu Cir-cu-la-do de fu-lo E'ain-da quem fal-ta me \_\_\_ O

35

po-vo'é o'in-ven-ta-lin-guas na ma-lí-cia da mes-tri-a no ma-trei-ro da ma-ra-vi-lha

37

no vis-go do'im-pro-vi-so ten-te-an-do'a tra-ves-si-a a-zei-ta-va'o'ei-xo do sol

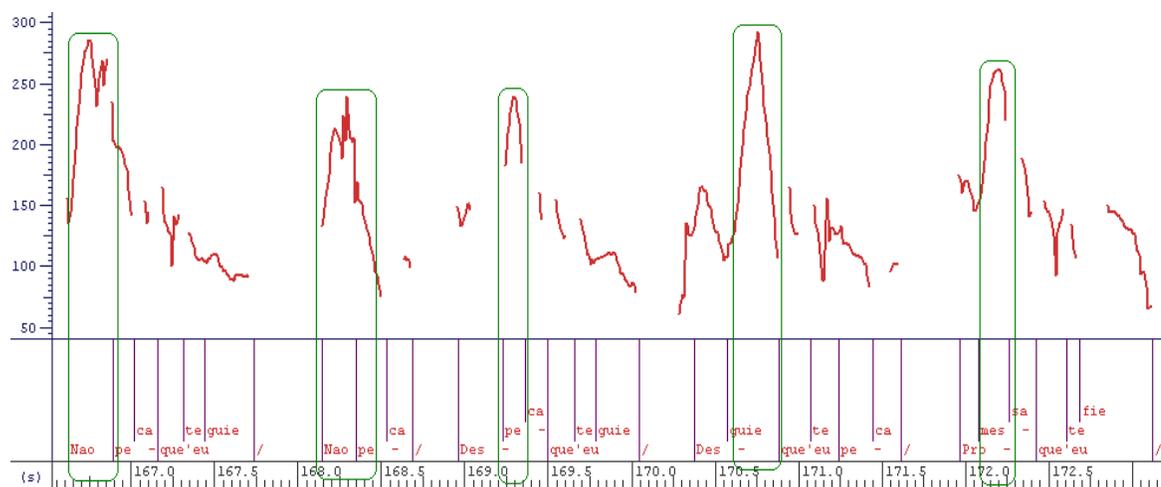
Interessante notar que, no caso da canção, esse trecho demonstra uma mudança de atitude do intelectual em relação ao que ele observa. Se antes, em jorros de fala, ele refletia questionando, nessa parte a reflexão cede lugar à afirmação, e o “palavrório” é interrompido para que se diga, pela primeira vez no texto, o que o povo é:

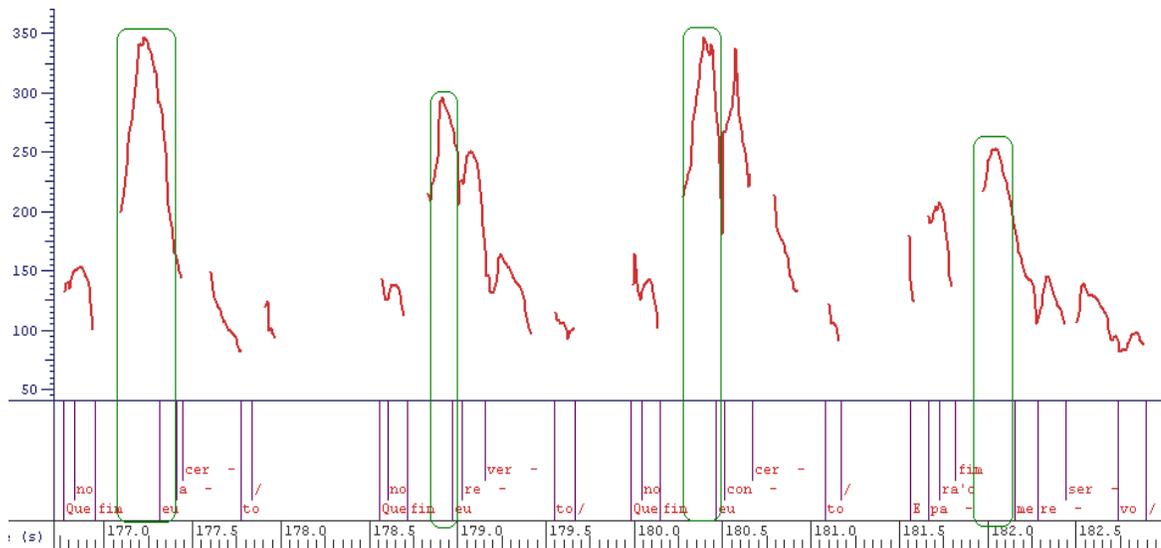
*o povo é o inventalinguas na malícia da maestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tentando a travessia azeitava o eixo do sol*

Esse trecho do texto recebe mais destaque na canção do que na rética de Haroldo de Campos, embora na rética também ganhe relevos que o diferenciam dos outros trechos. Ademais, o próprio Haroldo destacará em outros momentos a temática da habilidade popular na elaboração de sua poesia – argumentada, no caso desse trecho de *Galáxias*, com a referência ao poema-homenagem “A Serguei Iessiênin”, de Maiakovski, no qual lemos:

<i>Para que</i>	<i>aumentar</i>	<i>o rol de suicidas?</i>	
<i>Antes</i>	<i>aumentar</i>	<i>a produção de tinta!</i>	
<i>Agora</i>	<i>para sempre</i>	<i>tua boca</i>	<i>está</i>
<i>cerrada.</i>			
<i>Difícil</i>	<i>e inútil</i>	<i>excogitar enigmas.</i>	
<i>O povo,</i>	<i>o inventa-línguas,</i>		
<i>perdeu</i>	<i>o canoro</i>	<i>contramestre de noitadas.</i>	

Sobretudo no que se refere à fala, frequências tratadas isoladamente não significam muito, mas são notáveis na medida em que elas ocorrem em função de um discurso, dando relevo a alguns trechos em detrimento de outros, como no que se transformou na terceira e última estrofe da canção: “Não peça que eu te guie / não peça / despeça que eu te guie / desgueie que eu te peça / promessa que eu te fie”; ou em “que no fim eu acerto / que no fim eu revento / que no fim eu conserto / e para o fim me reservo” – frases/versos onde há estruturas semelhantes e recorrência de palavras, assonâncias e rimas. Essas recorrências da declamação parecem funcionar da mesma maneira que os “motivos” musicais, por meio dos quais a fala estabelece sentido.





O que estamos querendo dizer é que na fala, sobretudo na fala de um texto com preocupações poéticas, há mais que projeções sonoras desorganizadas. A fala lança mão de recorrências a determinados padrões para aumentar sua força de expressão. Essas, porém, poderão sofrer variações de acordo com a realização performática.

Nesta última estrofe, por fim, percebemos mais uma vez que a canção é muito mais explícita na realização das recorrências. Consideremos o seguinte esquema com grupos de organização na terceira estrofe:

[E] não peça que eu te guie  
 /não peça/  
 despeça que eu te guie  
 desguie que eu te peça  
 promessa que eu te fie

me deixe  
 me esqueça  
 me largue

me desamargue  
 que no fim eu acerto  
 que no fim eu reverso  
 que no fim eu conserto  
 [e] para o fim me reservo  
 [e] se verá que estou certo  
 se verá que tem jeito  
 se verá que está feito

*Versos de seis sílabas acentuando-se a segunda e última de cada verso. “Me deixe/ m’ esqueça/ me largue”, juntamente com as pausas, apresentam uma estrutura íntima com os versos que a precedem. A relação que existe entre “despeça”, “desguie”, “promessa” é mantida também com esses três versos aparentemente pequenos, mas que são iguais ao 1º hemistíquio dos versos anteriores.*

*“Me desamargue”, soa bem como uma transição entre o grupo anterior e este. Depois, há uma estrutura rígida com versos de seis sílabas, onde acentua-se a terceira e a última tônica. Para formar essa estrutura rígida, há elisão de sílabas em alguns momentos para não se alterar o metro.*

que pelo torto fiz direito  
que quem faz cesto faz cento  
se não guiô não lamento  
pois o mestre que me ensinou  
já não dá ensinamento.

“Que pelo torto fiz direito”, conta 8 sílabas poéticas, mas a partir do “que”, ficará rigorosamente de acordo com o metro restante, a saber: 7 sílabas acentuando-se 3ª e 7ª. Mas o fato mais interessante é que, no penúltimo verso, Caetano força um “erro prosódico” para que o metro seja mantido: em vez de cantar “ensinou”, ele canta “ensinou”, acentuando o “si”.

E, com isso, Caetano realiza ao fim da canção uma prática muito corrente entre repentistas, emboladores, coquistas, declamadores etc, que é a manutenção do metro mesmo que em algum momento se subverta a gramática. Estar “certo”, nesse caso, é antes parâmetro musical que lexical. E assim, traz novamente, em letra e música, o cantador que já estava sugerido pelo refrão.

## REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. Ed. 34, São Paulo, 2004. 1CD: digital, estéreo.
- LIMA, Judson G. de. *Ritmo e melodia no poema lido e musicalizado: alguns exemplos do repertório brasileiro*. Dissertação de mestrado defendida sob orientação do Prof. Doutor Benito M. Rodriguez, Estudos Literários, Departamento de Letras, UFPR, Curitiba, agosto 2007.
- MASSINI- CAGLIARI, Gladis. *Acento e ritmo*. São Paulo: Ed. Contexto, 1992.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- VELOSO, Caetano. *Circuladô de fulô*. Polygram: 1991. 1 CD: digital, estéreo.