

Augusto de Campos

Cláudia Neiva de Matos

Apresentação

Quando se considera a longa, volumosa e variada produção de Augusto de Campos, dois aspectos principalmente provocam admiração. Primeiro, a extrema consistência de sua ideologia artística: Augusto não somente esteve entre os protagonistas de uma das mais importantes propostas vanguardistas da literatura brasileira em nosso século – a poesia concreta –, como também cultivou em toda a sua obra a experimentação de novos caminhos estéticos, empenhando-se na exploração consistente e tecnicamente apurada de formas, linguagens e parcerias criativas. Segundo, a desenvoltura, sensibilidade e erudição com que atuou em outros domínios artísticos – crítica perspicaz e “antenada” de música erudita e popular, incursões pelas artes visuais nos desdobramentos do concretismo –, integrando-os à sua criação poética e promovendo a abertura da linguagem literária a outros suportes e dimensões.

Tais atributos compõem o horizonte de que surgiram os tópicos privilegiados nesta entrevista, concedida por via de correio eletrônico em maio de 2002. Sua complexidade determinou o formato escolhido para a conversa com o escritor e o modo de trazê-la a público. Embora a obra de Augusto de Campos como poeta e crítico seja largamente conhecida e respeitada, sua extensão e variedade justificam que se procure suplementar a informação do leitor e colaborar na melhor compreensão dos assuntos em pauta. Daí a falação que introduz cada bloco temático, e que também pretende oferecer ao autor um pano de fundo para suas colocações sobre questões às vezes um tanto amplas, nas quais se espera que ele possa se movimentar a seu gosto e interesse. Com a gentil concordância do entrevistado, as intervenções da entrevistadora foram mantidas na forma original, preservando-se as suas dimensões quicá excessivas e o emprego semcerimônia da segunda pessoa. Peço desculpas ao leitor por retardar assim as entradas em cena do nosso protagonista. Mas o procedimento terá talvez a vantagem de balizar a contextualização do que ele nos diz.

A sugestão final que eu teria a fazer ao leitor, e faço-a de modo especialmente sincero e pessoal, é que revise a obra de Augusto. Sua poesia está disponível em apuradas edições nas coletâneas *Viva vaia* (1949-1979) e *Despoesia* (1979-1993). Mas também vale a pena sair em busca do menos conhecido CD-livro *Poesia é risco*, no qual o poeta “oraliza” poemas e traduções pertencentes a diversos períodos de sua lavra. Além do prazer que essas leituras/audições vão proporcionar, devem contribuir para uma apreciação renovada do que se costuma considerar, às vezes de modo redutor, a bagagem ou herança concretista. Vista com olhos de hoje, uma obra como a de Augusto está além do vanguardismo e do espírito de grupo e movimento que

caracterizaram o concretismo e decerto fizeram parte de sua virtude. Também não deixa de haver virtude e vantagem em relê-la agora, na plenitude de sua linguagem verbivocovisual mas não necessariamente na dependência de seu compromisso com a inovação estética, como boa, perene e pura poesia.

Invenção e rigor¹

“Experimentação e aventura” (CAMPOS, 1997, p. 9) são palavras que definem muito do seu caminho de criação, assinalando o que ele tem de sedutor, mas também de árduo, para quem cria e correlatamente para quem consome uma poesia que não quer ser “fácil”.

Por um lado sua “poesia é risco” (CAMPOS, A.; CAMPOS, C., 1995): ação e audácia no lance de dados, talvez capaz de “dilatar as fronteiras do possível”. Por outro lado, você não nos deixa esquecer que “os caminhos da arte [...] não se perfazem em poucos anos ou em poucas décadas. Nem são ditados pelo voto majoritário.” (CAMPOS, 1997, p. 9) Sob esse prisma, a poesia também é um percurso longo, persistente e às vezes solitário. Sendo uma aposta radical (“invenção”), requerendo uma dose considerável de doação e empenho espiritual para ser assimilada e fruída (“rigor”), uma poesia assim se arrisca a ver seu público restrito, a ser marginalizada numa ordem cultural dominada pela freqüente banalidade da mídia massiva e pelos imperativos do mercado.

É preciso desprendimento, tenacidade e quase uma espécie de fé, para se manter, como você o fez e continua fazendo, durante mais de cinquenta anos em atitude experimental e aventureira diante da poesia. Você não só nunca buscou seduzir o público com facilidades, como também mais de uma vez exprimiu sua suspeição frente a todo caso de obra de arte bafejada por um “rápido êxito de recepção” (CAMPOS, 1997, p. 9). Essa suspeição foi explicitada, por exemplo, a respeito do trabalho de alguns músicos eruditos contemporâneos, entre os quais inclusive você parece encontrar mais oportunidades de identificação estético-ideológica com o seu próprio trabalho do que no mundo das Letras.

1. No artigo “Pós-música: ouvir as pedras”, de 1997, você apontou, em tendências recentes do que denomina “música de invenção”², uma revitalização das “linhas experimentais que animaram as iniciativas dos anos 50”, trabalhando por exemplo sobre os timbres ou sobre “os sons como sons”. Essa experimentação que a música teria retomado nas últimas décadas, você a encontra também em outros campos artísticos, notadamente na poesia? Ou a produção poética recente se teria ao contrário voltado para uma certa comodidade do sentido e da estrutura?

A. C.: Se a poesia já é marginal, a poesia de invenção sempre se situou um pouco mais à margem, à esquerda da esquerda (lessiênin), ou à margem da margem (Décio Pignatari). Mas os seus guetos continuam a fervilhar — basta ver o site “www.ubu.com” organizado pelo poeta Kenneth Goldsmith (cujo livro *73 Poems*, também gravado em CD por Joan La Barbara, grande intérprete de Cage, merece atenção) para sentir o quanto estão vivas as suas manifestações, dentro e fora da rede digital. Marjorie Perloff, grande crítica de poéticas modernistas e pós-modernistas, a princípio um tanto hostil aos

¹ No prefácio de *Verso reverso controverso*: “A poesia é uma família dispersa de naufragos 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.” (CAMPOS, 1988, p. 8).

² Título também de um livro de crítica musical de 1998.

minimalismos concretos, chega a reconhecer agora que "este é novamente um grande período para a poesia concreta". A revista *Art in America* (nº de maio) dedica longa reportagem à exposição de poesia visual brasileira organizada em março por Regina Vater, em Austin, Texas. E em Genebra a poesia concreta brasileira teve destaque no Salão do Livro, do mesmo mês, com um reencontro entre Eugen Gomringer e Décio Pignatari, o lançamento da minha antologia poética em edição bilíngüe, na tradução para o francês de Jacques Donguy. No mesmo evento, rerepresentei, com Cid Campos e Walter Silveira, o espetáculo "verbivocovisual" Poesia é Risco, que já fora montado em setembro naquela cidade e em Marselha, em festivais de poesia. No quadro brasileiro, especialmente no cenário carioca, relativamente às gerações mais jovens, parece ter havido um recrudescimento de posições de cunho neutro ou mesmo conservador, encorajadas por acadêmicos e por parte da imprensa, o que é lamentável, mas não assusta. Sempre foi assim. Diversamente, em São Paulo, há toda uma tradição de gerações de experimentalistas em plena atuação: além de Arnaldo Antunes (o mais conhecido), Lenora de Barros, Walter Silveira, João Bandeira e muitos outros. É pena que Omar Khouri não se tenha decidido a divulgar sua tese sobre as revistas paulistas dos anos 70 (*Código, Artéria, Qorpo Estranho, Zero à esquerda*, as edições No Muque), que mostraria um quadro peculiar e consistente dos caminhos da experimentação nas gerações que se seguiram à dos concretos. Como no caso da música, tudo isso se passa à margem, mas respira, embora minoritariamente, nas catacumbas e estou certo que há de ser descoberto ou redescoberto, enquanto os passadismos não passarão no filtro do tempo.

2. A grande arte é "difícil" e exige empenho do receptor. Você sugeriu que um sucesso imediato, em termos quantitativos de consumo, pode ser um sinal negativo quanto à qualidade artística do produto. Você acha que isso acontece via de regra? Haveria exceções? É uma condição associada aos tempos modernos e à indústria cultural ou tem ampla validade na história da arte? Como é que isso se dá no campo da música popular? (A bossa-nova e o tropicalismo, cujo valor você foi um dos primeiros a reconhecer, não tardaram a encontrar o favor do grande público...)

A. C. : Tenho a impressão de que o sucesso, especialmente o sucesso mercadológico, não é uma boa coisa. Borges dizia que "a glória é uma incompreensão, e talvez a pior". E Emily Dickinson: "o sucesso é mais doce a quem nunca sucede". Felizmente, a poesia, pela sua inviabilidade e pelo seu desvalor econômico, contém sempre uma alta porcentagem de fracasso. A pressão da indústria cultural e o deslumbramento do público tendem a amortecer o ímpeto de renovação e a induzir à redundância bem sucedida. Tento compreender e absolver a nossa música popular mais interessante, porque entendo que música popular não é só arte, mas também entretenimento. É indiscutível, porém, que ela se acomodou, se tornou muito autocomplacente, intoxicada pelo endeusamento dos seus protagonistas. Certa vez, ouvi um jornalista perguntar a Tom Jobim: "Como você se sente sabendo que 'Garota de Ipanema' pode vir a ser considerada a música do século?". Não me lembro o que Jobim respondeu, mas acho que desconversou, um tanto envergonhado. Ora, este século é o século de Stravinski, Schoenberg, Webern, Varèse, Bartok,

Cage, Boulez, Stockhausen e tantos mais. E também o século de Gershwin, Cole Porter e Noel Rosa. A desmedida do elogio é testemunho do equívoco que se criou em torno da nossa música popular, guindada, equivocadamente, a uma função de esparadrapo cultural para ocultar ignorância, preguiça e falta de curiosidade. Alguns, como Caetano, conseguem driblar, com elegância e sofisticação, as limitações que a dinâmica da indústria cultural e da recepção de curto prazo impõem à música popular. Mas não posso ser solidário com a mitificação e a defesa indiscriminada de tudo o que se passa num campo artístico mimado por um público desinteressante e minado pelos interesses das grandes gravadoras, ávidas de sucessos financeiros e impermeáveis às aventuras da invenção.

Poesia de ver e ouvir

A proposta de uma poesia concreta enfatiza e explora a participação dos sentidos corporais na construção do sentido poético. A elaboração poética da sensorialidade produz obras que mobilizam e solicitam amplamente o olhar e a audição, e correlatamente a voz.

Considerando panoramicamente a sua produção, percebe-se que a relação simbiótica entre palavra, som e visão segue um percurso em que a ênfase ou o investimento temático e estilístico às vezes parecem pender alternativamente mais para um lado ou para o outro. Num primeiro momento, é o ouvido que parece mais visado: o "canto" e a "voz" são temas recorrentes nos primeiros livros, a "voz pequena" dialogando com a "voz poderosa" (CAMPOS, 1986, p. 24-27), em modulações que às vezes parecem até expressar certa nostalgia de algum estado poético original: "E a minha voz. A minha voz? Outrora. / Hoje perdida em nervos pelas folhas." (CAMPOS, 1986, p. 13).

Depois vem um longo momento que parece privilegiar o olhar, propondo uma poética do "OLHO POR OLHO": "no tongue! all eyes! be silent" (CAMPOS, 1986, p. 123-124). Avançando nas páginas de *Viva vaia* (Poesia 1949-79) e *Despoesia* (1979-93), percebe-se a progressiva intensidade do apelo visual, a partir da exploração do espaço tipográfico nos últimos anos da década de 50: explosão da escrita e do léxico, experiências com suportes, incorporação de imagens aos poemas, os "popcretos", as composições puramente figurativas e fotográficas dos "Profilogramas"... Nos anos 70 se desdobra um desfile de imagens e a partir dos 80 intensificam-se também os experimentos multimídia e os eventos performáticos.

Mesmo na página muda, porém, o som sempre esteve presente: os nomes ditos, as palavras faladas são temas recorrentes em poemas cujo apelo imediato é mais decididamente visual, mas carregam em si "todos os sons" (CAMPOS, 1994, p. 12-13), "o mesmo som" (CAMPOS, 1994, p. 120-121). Então, se às vezes parece haver conflito, com olhar e ouvido se contrapondo e revezando, o olhar porventura se substituindo à impotência da voz ("Por esse modo posto / em guerra com a minha voz, assim / Eu respondi por meio dos meus olhos") (CAMPOS, 1986, p. 36), o que domina é a conjugação de ambos. Da letra set ao computador, à fonografia, à holografia e ao vídeo, essa conjugação vai progressivamente diversificando e apurando seus recursos técnicos.

Na última década, o lançamento do CD-livro *Poesia é risco* (1995) oferece uma brilhante reconstrução da voz, possibilitando ao conjunto dos leitores/ouvintes acessarem a experiência sonora de poemas que a grande maioria até então só pudera apreender com os olhos. No CD, o casamento do visto e do ouvido é muitíssimo feliz, gerando uma experiência estética inusitada e prazerosa. Vários dos poemas que você “oraliza” aí pertencem ao momento mais característico da poesia concreta. É com surpresa e deleite que descobrimos, sobretudo pela sua vocalização mas também pela interferência das sonoridades (pós)musicais incorporadas por Cid Campos, o quanto esses poemas eram realmente verbivocovisuais, isto é, o quanto de sonoridade, e particularmente sonoridade da língua e da fala, estava neles desde sempre pulsante e latente.

3. Impossível evitar a curiosidade quanto aos procedimentos dessa produção, aos modos como muitos dos seus poemas (a maioria dos quais, mesmo em formato “normal”, na hipótese desajeitada de que lhes fosse suprimido todo tratamento visual e sonoro, conservam grande força de caráter poético) são elaborados para servir ao ouvido e ao olho. Por isso peço que você fale um pouco desse processo de criação e recriação. Acontece de alguns poemas nascerem como puro “texto” e depois serem gráfica e plasticamente elaborados? Certos poemas concretos, como os que figuram no CD, terão sido desde o início construídos tendo no horizonte a idéia e o propósito de como eles poderiam “soar”? A formalização visual conteria em si uma espécie de “projeto entoativo”³?

A. C. : Desde o início, como o comprovam os manifestos dos anos 50, tínhamos em mente uma poética “verbivocovisual”, em que fossem acionados todos os parâmetros vocabulares, com ênfase na materialidade da palavra. A dimensão visual ganhou espaço nas publicações, mas as primeiras manifestações da poesia concreta brasileira, como o ciclo “Poetamenos”, eram diretamente influenciadas pela música — a música de Webern, especialmente, neste caso.

Portanto, a dimensão sonora sempre fez parte do projeto da poesia concreta. É difícil rememorar como nascem os poemas. Na maior parte dos casos, vem o texto primeiro. Quando o texto não sugere nenhuma elaboração gráfica, uso o futura, a minha base. Procuo evitar o ornamental, o meramente decorativo. Mas muitos poemas nasceram de impressões visuais. “VIVA VAIA” originou-se, em parte, da impressão que exerceram sobre mim as pirâmides de Tehotuacán (que eu visitei em fins de 71, quando passei pelo México, voltando da Universidade do Texas, Austin, onde fora dar cursos de literatura brasileira) — eu imaginara a princípio um monumento à vaia. Outros poemas, como “pulsar”, tiveram mais de uma projeção gráfica (na 1ª versão, utilizei um tipo futura claro, na 2ª o “baby teeth”, com as letras cheias). “memos” foi composto com um lixo de “letra-set”. Creio que a própria dinâmica da poesia concreta, privilegiando os jogos de palavras, as paronomásias e as assonâncias, traz implícito um desenho sonoro muito acentuado e que a leitura, ou “oralização”, como preferimos chamar, põe em evidência. É claro que um poema como “tensão” pressupunha tanto um visualismo emergente dos seus trigramas, estruturados geometricamente

³ “Projeto entoativo” é um termo que Luiz Tatit (1996, p. 17) usa para designar, na conjugação entre música e letra que faz uma canção, o papel assinalado à dicção vocal.

num cubo virtual, quanto uma sonoridade quase-chinesa, derivada dos seus monossílabos. Cid, ao reelaborar a leitura, em clave melódica, explora ao máximo as potencialidades fônicas do poema. No mesmo sentido as suas novas explorações de poemas como “uma vez” e “anti-ruído” (no CD incluído na 3ª edição de *VIVA VALA*).

4. Nos anos 90, além de *Poesia é risco*, a aventura sonora é exaltada por você em ensaios críticos sobre música, vários deles reunidos em *Música de invenção*, de 1998. Aí, em trabalhos mais antigos (como *O balanço da bossa*, 1968-1974), em artigos na imprensa periódica (como o já citado “Pós-música: ouvir as pedras”, 1997), você apontou e analisou as contribuições de músicos inovadores eruditos e populares, mantendo-se sempre atento e fascinado pelo aprofundamento da experimentação sonora. Em que medida essas operações criativas dos últimos tempos na área musical, tais como você as percebe, terão influído na sua poesia, e mais particularmente, na sua poesia oralizada e musicalizada? Que traços da música contemporânea de invenção se encontram no seu CD? Será que haveria algo da emissão vocal de João Gilberto na forma contida e densa como você pronuncia os seus poemas?

A. C. : Sem dúvida, a música — e essa música de que você fala, incluindo João Gilberto — exerceu influência muito grande sobre minha poesia e me ajudou a enfrentar oralizações problemáticas como as de “caracol”, “cidade”, “gafanhoto”. Mas aprendi muito também com a leitura de poetas como Pound, Cummings, Dylan Thomas. Há uma leitura extremamente contida de (imagine!) Vincent Price interpretando duas das Odes de Keats, acompanhado ao piano por George Antheil, com a qual aprendi muito também. Digo sempre que os poetas de língua inglesa lêem tão bem que a gente acaba gostando até daqueles de que não gosta. É talvez a tradição do teatro poético shakespeariano. Sempre me desagradaram as leituras teatralizadas. Gente de teatro geralmente não sabe ler poesia. É muito “over”. Mas a alta poesia de Shakespeare dispensa os excessos. Assisti e reassisti muitas vezes aos filmes de Laurence Olivier interpretando “Hamlet” e Orson Welles, “Macbeth”, ambos não-enfáticos e precisos. Na mesma linha de contenção, Caetano interpretou admiravelmente “dias dias dias” e “pulsar” — a solução musical que encontrou para este poema, girando em torno de três notas apenas, empata com a de Cage para “A viúva das 18 primaveras” de Joyce. Em *Poesia é Risco*, acho que a atuação de Cid teve um impacto fundamental nas minhas leituras. Ele assimilou intuitivamente a informação da música contemporânea, respirou com ela, e, partindo de ritmos populares, injetou Webern em “lygia fingers”, Ives em “tudo está dito”, e acabou ditando e editando a minha leitura em “gafanhoto” e “Cocheiro bêbado”.

5. Como você vê as perspectivas presentes e futuras da utilização de recursos técnicos e midiáticos na criação e difusão de poesia? Como isso afeta e revigora a própria noção de “poesia” e sua funcionalidade sócio-cultural? A poesia veiculada pela mídia sonora representaria uma possibilidade de recuperar certas funções estéticas e comunicativas da voz que teriam sido alijadas pela hegemonia da literatura escrita?

A. C. : Hoje é possível, com um dispêndio razoável de recursos, ter um estúdio ou uma estação digital domésticos, onde se pode criar com grande versatilidade e, no caso específico da poesia, superpor vozes, colageá-las, interferir com sons e ruídos de todos os tipos e ainda associar essas criações a imagens em movimento, animações cine-sonoras. Acho isso um enorme ganho de dexteridade instrumental para fazer poesia, algo cada vez mais imprescindível e inevitável. Ao postular novas formas de apresentação "verbivocovisuais" a poesia concreta estava dando alarmes de suas antenas ("poets are the antennae of the race", Pound) para anunciar esses novos meios, onde ela vai encontrar um ambiente inteiramente familiar para as suas especulações visuais e sonoras. Acho, no entanto, que a poesia veiculada pela mídia sonora, se for poesia de invenção, há de encontrar as mesmas dificuldades de divulgação da escrita. A questão é mais ampla, de natureza cultural e educativa, e enquanto não houver uma ascensão do público a padrões mais altos de exigência as barreiras continuarão as mesmas. O que vejo é uma extensão das capacidades criativas que pode dar ensejo a produtos poéticos antes pouco desenvolvidos. É uma saída talvez nos guetos internéticos, a anti-rede contracultural que se vai formando nas sub-artérias do sistema.

O leitor: prazer e trabalho

Peço licença para repescar a antiqüíssima questão do prazer e da utilidade da arte e da poesia. Como se sabe, Horácio, entre outros, tentou conciliar as funções de docência e deleite da arte poética, para que jovens pisões aspirantes ao glorioso ofício da dramaturgia fossem recompensados com sucesso e aplausos⁴. Já você escreveu, a respeito da criação de alguns músicos que você admira: "Obras como essas não pedem aplausos nem bravos, mas meditação e silêncio." (CAMPOS, 1997, p. 9). O que você parece então esperar do receptor é principalmente uma postura atenta e interiorizada. Sua poesia dirige ao leitor uma solicitação intelectual muito forte, e às vezes sensorio-intelectual: como quando é preciso fazer esforço, diante de poemas que jogam com a tipografia⁵, para reconhecer os caracteres e "decifrar" o texto.

6. Supondo-se que tal atitude austera de "meditação e silêncio", e ao mesmo tempo de premente atividade sensitiva e mental, não significa a exclusão do prazer (mesmo porque sente-se muito prazer, inclusive lúdico, em lidar com os seus poemas), eu pediria que você falasse um pouco sobre isto, a respeito da sua poesia, e se possível também da poesia em geral e da música contemporânea: que tipo de prazer elas podem oferecer ao seu receptor? e o que deve fazer o receptor para tirar daí o máximo prazer?

A. C. : Nem toda a poesia e nem toda a música requerem esse tipo específico de recepção, válido para Scelsi ou para o último Nono. Por exemplo, as composições de Varèse e algumas de Ústválskaia, com suas violências percussivas, a música de Nancarrow, altamente rítmica e estimulante nas suas pianolas vertiginosas, a de Henry Brant com seus trovejamentos de 80 trombones, ou as "sobrerridoras" Europeas de Cage, induzem a outro tipo de recepção. Mas a música erudita em geral exige uma forma de aproximação

⁴ "Ouça você o que desejo eu e comigo o povo, se quer que a platéia aplauda e espere, sentada, a descida do pano, até o autor pedir 'aplaudi'" (HORÁCIO apud ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1985, p. 59). "Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, de-leitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro, sim, rende lucros aos Sósias; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor de nomeada." (HORÁCIO apud ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO, 1985, p. 65).

⁵ Por exemplo: "código" (CAMPOS, 1986, p. 207), "tudo está dito" (CAMPOS, 1986, p. 247), "tvgrama II" (CAMPOS, 1994, p. 110-111), "espelho" (CAMPOS, 1994, p. 118-119).

inteligente, que mexe não apenas (ou não sempre) com o corpo mas com a mente — é dança do intelecto, querendo não (só) expressar mas mudar, como diria Cage. Para mim essa música é extremamente prazerosa, me satisfaz mais que a música popular, porque é uma música cheia de surpresas e onde a surpresa não se descobre toda à primeira audição, não se esgota: você está sempre descobrindo belos achados, situações inusitadas. Naturalmente a apreciação depende de conhecimento. Quanto mais conhecimento você tem, mais apreciará. Isso não vale só para os modernos, mas também para os antigos, para a Missa de Notre Dame de Machaut, para Bach, para os últimos Quartetos de Beethoven, que naturalmente são mais difíceis de apreciar que a Quinta Sinfonia. O que o receptor deve fazer é ouvir, ouvir, informar-se. Em *Música de Invenção* apresento um painel até glamuroso de vários dos maiores compositores contemporâneos, um guia que pode orientar o ouvinte interessado. Mas o livro tem sido sabotado pelas próprias instituições musicais como são sabotadas por orquestras, maestros e intérpretes as obras modernas, só apresentadas ao público em mínima porcentagem. Com a poesia é a mesma coisa. É preciso um grande esforço e muito estudo para ler a *Divina Comédia* de Dante ou os *Cantos* de Pound. Não se visita a flora abissal ou o universo espacial sem equipamento e treinamento adequados. Quem não quiser ter a dedicação que demandam certas obras literárias, perderá alguns dos maiores momentos de elevação da humanidade. A escolha é de cada um.

7. Por outro lado, e a despeito do que foi dito na pergunta acima, você diria que a derradeira e principal promessa da arte seria uma experiência basicamente intelectual?

A. C. : Não acho que seja apenas intelectual. Há muita emoção na música de Webern. Se se lê a sua biografia, fica-se sabendo o quanto a morte de sua mãe influiu na composição das Seis Peças Orquestrais op. 6, com sua anti-marcha fúnebre, que explode catarticamente no quarto movimento num dos mais violentos "tutti" orquestrais da história da música. Mas é, ainda assim, uma emoção contida, que jamais se rende ao vulgar. Webern era capaz de compendiar "um romance num suspiro", na expressão de Schoenberg. Em defesa de Mallarmé, dizia Paul Valéry que uma obra deveria ser avaliada pela quantidade de suas recusas. Agora, é preciso compreender que a obra de arte moderna se tornou também crítica (o poeta agora é crítico, já afirmava Mallarmé) e essa dimensão crítica em Mondrian ou Duchamp, Eliot ou Pound, Schoenberg ou Cage, tem de ser assumida e assimilada por quem queira entender a arte moderna e experimentar emoção, intelectual ou não, com ela.

A academia: a crítica, a cátedra, o cânone

Outro traço marcante da sua ideologia e atuação poético-intelectual é a desconfiança ou franca rejeição em face do mundo das Letras em sua configuração mais acadêmica. Mesmo tendo-se atenuado a virulência das invectivas contra a crítica e a cátedra, que caracterizam por exemplo os prefácios que você escreveu para as duas primeiras edições de *Teoria da poesia concreta*, você manteve resolutamente distância de certas circunscrições institucionais da vida literária, tais como universidades e academias.

Por outro lado, você é um notório erudito, conhecedor não só da arte moderna e pós-moderna como das obras do passado clássico e medieval. Na verdade, eu diria que a sua poesia explora uma estranha associação entre o culto de uma alta tradição canônica literária e a corrosão deliberada dessa mesma tradição pela criação poética contemporânea.

A propagação de um conhecimento mais amplo e multifacetado do universo artístico parece constituir um compromisso para você enquanto crítico. Com seus artigos, ensaios e traduções, você contribuiu muitíssimo para divulgar experiências artísticas novas ou ainda mal conhecidas entre nós. Na divulgação de poesia e música de invenção, na análise e difusão de novas práticas estéticas, na exposição de suas próprias premissas e perspectivas de criação, você sempre desenvolveu uma atividade que não deixava de ser pedagógica. Enfim, você sempre nos ensinou muita coisa.

8. O que é que você pensa, hoje em dia, das instituições universitárias dedicadas ao estudo e ensino de literatura e outras artes? Seria possível promover uma colaboração efetiva entre a universidade e os criadores? Você vê diferenças notáveis de atitude intelectual entre a chamada crítica universitária e a crítica "independente"? Enfim, Augusto, nunca lhe passou pela cabeça ser professor?

A. C. : As universidades parecem-me muito distantes da criação. Como sempre, sancionam as obras que o tempo já sedimentou e se mostram pouco envolvidas com a interdisciplinaridade, que é hoje um postulado básico da criação artística. Há, evidentemente, exceções, mas eu falo do quadro geral. A crítica independente não é muito diversa. Basta acenar com o "escândalo" Sousândrade (do qual se comemora este ano o centenário da morte). Haroldo e eu estamos publicando a terceira edição da *Re-Visão de Sousândrade*, mas, embora a sua bibliografia crítica tenha crescido em itens, são pouco numerosas as contribuições de relevo sobre esse poeta único e extraordinário. As edições patinam por anos na indiferença. Sousândrade, que morreu há cem anos, ainda não foi acolhido pelas instituições universitárias. Não é indicado aos alunos. Quanto à nota mais pessoal sobre eu ser professor: não me sinto vocacionado. Sempre gostei mais de aprender do que de ensinar. Faltam-me teatralidade, retórica. Sou muito introspectivo. Haroldo e Décio têm, muito mais que eu, o biótipo do professor e exerceram a profissão com muito brilho. No entanto, minha única experiência docente, em Austin, Texas, como professor visitante, dando dois cursos de literatura, para graduados e pós-graduados, foi muito interessante para mim e teve pelo menos um resultado significativo: a tradução quase integral do "Inferno de Wall Street" para o inglês por um de meus alunos (hoje professor). Os alunos ficavam fascinados com Sousândrade.

9. Você encerra a segunda edição do *Balanço da bossa* com um poema intitulado "Soneterapia", onde estão costurados, com inusitado efeito meio irônico meio comovente, retalhos de poemas e canções da mais diversa procedência autoral: Dante Alighieri, Noel Rosa, Sá de Miranda, Castro Alves, Pixinguinha, Décio Pignatari, Ary Barroso... No CD, ele ocupa posição particular, inserido no meio das traduções de peças alheias, e não na seqüência de seus próprios textos. Para mim esse poema é especialmente

interessante no quadro de sua obra, porque parece fugir ao seu comportamento estético costumeiro, à lógica e à moral de sua composição. Afinal de contas, em que pese a inflexão paródica, é um soneto muito bem composto, um soneto clássico, com chave de ouro e tudo. Além de articular popular e erudito, canção e poesia, voz e letra, passado e presente, ele manifesta a meu ver a complexidade e intimidade da sua relação com o cânone, um cânone polivalente, alternativo e oblíquo, se isso é possível de conceber. Então, eu gostaria que você falasse um pouco desse poema, da sua presença no *Balanço da bossa* e no *Poesia é risco*.

A. C. : Esse poema, feito num tom escancaradamente satírico, como o trocadilho do título já indica, queria corresponder à utopia do "produssumo" (produção e consumo identificados), segundo o termo criado por Décio Pignatari, e proclamar uma ruptura de muros entre o erudito e o popular num momento em que isso de fato parecia começar a ocorrer através do contacto dos tropicalistas com os poetas concretos e com alguns dos signatários do manifesto Música Nova (Rogério Duprat, Damiano Cozzella, Julio Medaglia). O fato de ser uma peça parcialmente cantável parecia-me também interessante, uma inovação, assim como a estranha simbiose de versos e letras, com a qual eu espezinhava o soneto, uma forma poética que simbolizava o passado e que eu, provocativamente, ligava ao sono e não ao som, tendo-a como superada enquanto prática contemporânea, embora a admirasse e a admire na linguagem dos grandes, de Camões a Cummings.

Construção da arte e representação do real

Levando ao extremo as operações artesanais, sua poesia às vezes dá a impressão de pertencer a um mundo plena e exclusivamente estético, cheio de som e luz e silêncio e sombra, mas meio abstraído de referências na realidade. Apesar desse aparente escamoteamento do nexos entre a arte e as vivências referenciais, estas todavia deixam traços súbitos, inclusive de grande exposição subjetiva, mesmo quando as referências são previamente "limpas" pela sua conversão radical em palavra, em nome. Um exemplo imediato seria o uso dos nomes Augusto (cá e lá associado com o termo "angústia") e Lygia nos seus poemas, sobretudo nos primeiros livros. Adiante na sua poesia parecem ganhar cada vez mais espaço a consciência e o trabalho da língua/linguagem, apagando dela o rosto do poeta e a cara da vida real, com uma palavra progressivamente esvaziada da subjetividade, do sentido, da própria estrutura lingüística, que se converte em figura ideogramática e finalmente em pura figura. E ainda assim, ao longo desse percurso, estamos sempre identificando sinais não só do movimento da história como do sujeito vivo que vive essa história e produz essa poesia.

A dialética de enraizamento e autonomia da expressão poética é correlata a outra, que conjuga profunda materialidade e alta abstração. Essa dupla potência da linguagem poética, às vezes vivida como dilaceramento, também se exprimiu na poesia de outros artistas de vanguarda, como Mallarmé, cuja busca de um sentido aparentemente inacessível ou inexprimível parte da experiência sensorial rumo à abstração das formas, ao silêncio, à página em branco, desembocando numa espécie de contemplação da aporia e do paradoxo.

Porém no seu caso e no dos seus companheiros de criação, o encontro de história encarnada e linguagem em estado puro ajuda a produzir uma energia que você evoca ao definir em 1956 a sua proposta de poesia: "POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO". No texto que essa definição conclui, você diz ainda: "longe de procurar evadir-se da realidade ou iludi-la, pretende a poesia concreta, contra a introspecção autodebilitante e contra o realismo simplista e simplório, situar-se de frente para as coisas, aberta, em posição de realismo absoluto." (CAMPOS, 1975, p. 44).

10. O que pode significar um "realismo absoluto", em oposição a um "realismo simplista e simplório"? Como pode a pessoa do poeta estar presente em sua criação sem que isso resulte numa poeticidade debilitada?

A. C. : Esse "realismo absoluto", de que eu falava há 50 anos, tentava de alguma forma traduzir a idéia da autonomia da linguagem poética contraposta à de uma poesia anedótica, guiada pelo "conteúdo", fosse ela subjetivista, ego-izada, ou de natureza participante; ao mesmo tempo buscava caracterizar uma poesia que pusesse em evidência todos os seus parâmetros materiais, o visual, o sonoro, o semântico. Penso, no entanto, que na minha poesia a marca das referências à realidade, num sentido mais estrito, não deixa de existir, em vários momentos, embora de forma não discursiva; por exemplo, no ciclo amoroso do "Poetamenos" e nos "Popcretos", que são poemas nitidamente políticos, feitos com recortes de jornais, onde aparecem (em "olho por olho") os olhos de Fidel, Arrais, Sousândrade, Pignatari, Juscelino, Pelé, entre olhos e bocas de Brigitte Bardot, Marilyn Monroe e outras, ou (em "psiu!"), onde a frase de Arrais, "Saber viver, saber ser preso, saber ser solto", emerge de um contexto sufocante de "atos" ditatoriais. "LUXO/LIXO" é de 1965 e oferece também uma visada político-social que tem de ser posta em seu contexto, para ser devidamente dimensionada. Enfim, a autodebilitação a que eu me referia visava estigmatizar um subjetivismo solipsista, sem distanciamento, comprometido apenas com o ego e os seus torcidos sentimentais.

O poeta e seus parceiros

Como poucos você exerceu, ao longo de toda a sua obra, diversos tipos de parceria com outros artistas e outras linguagens. O próprio movimento concretista, com Haroldo de Campos e Décio Pignatari, bem como a sua longa prática da tradução transcriativa, já apontam um investimento explícito na colaboração autoral, que se manifesta em muitos níveis e situações.

Para começar, o movimento da poesia concreta, e você em particular, desenvolveu uma ativa parceria com as artes plásticas e a música. Alguns exemplos dos primeiros tempos: em 1953 você oferece as primeiras obras de poesia concreta no Brasil, na série em cores "Poetamenos", composta sob inspiração da "melodia de timbres" de Webern; em 1956 você participa da organização da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM de São Paulo, incluindo obras de poesia e de artes plásticas. E mais adiante: em 1968 publica *O balanço da bossa*, contendo artigos seus e de músicos de vanguarda, como Júlio Medaglia e Gilberto Mendes; nos anos 70, cria coleções de poemas-objetos em colaboração com o artista plástico Julio Plaza, que

atua também na programação visual de *Viva vaia* (1979). A sofisticação e diversificação dos meios técnicos de criação trouxeram novos parceiros, como Moyses Baumstein para a holografia e Caetano Veloso para o videoclip. Finalmente, sua colaboração com o músico Cid Campos, seu filho, há vários anos rende bons frutos, entre os quais o CD-livro *Poesia é risco*.

11. O que significa para você a prática da parceria? Como é que a colaboração com outros artistas e outras linguagens se insere produtiva e renovadamente na fabricação de poesia, esta arte que a tradição literária geralmente associou à solidão criativa?

A. C.: Tínhamos, desde o início, os concretos, uma idéia de trabalho de equipe. Assim, já em 1952, Décio, Haroldo e eu preferimos publicar nossos trabalhos em conjunto, na revista-livro que se chamou *Noigrandes*. Essa idéia se ampliou no contacto com os pintores do grupo Ruptura, também formado em 52, e tornou-se ainda mais enfática quando, no n.º 4 de *Noigrandes*, que incorporava o poeta carioca Ronaldo Azeredo, publicamos nossos poemas sob a forma de cartazes soltos, sem o nome do autor (os poemas podiam ser livremente baralhados, e a autoria só aparecia no índice geral da revista-livro). Isso não queria dizer que os poemas fossem feitos a quatro ou mais mãos, mas que prevalecia em nosso horizonte a idéia de um fazer coletivo, que envolvesse, generosamente, a variedade e não o egocentrismo do autor. Ao longo dos anos, surgiram parcerias mais definidas, como a com Júlio Plaza, maravilhosa para mim, porque com a sua criatividade e habilidade de "designer" Júlio viabilizou muitos dos meus sonhos. Os "Poemóviles" foram feitos a partir de módulos em branco que ele me proporcionou. Escolhemos de comum acordo, em muitas reuniões, as peças que iam entrar na "Caixa preta", embora as obras fossem produzidas individualmente, Júlio apenas se ocupando da arte final de alguns dos meus projetos. Não são comuns essas parcerias, mas é uma felicidade quando isso acontece, e ainda mais porque, no meu caso, não se tratava de ilustrar poemas, mas de encontrar o ambiente gráfico adequado para eles, e dar-lhes a formatação definitiva. O encontro com Júlio foi capital para mim. Uma fase esplendorosa da minha vida de artista. Produzimos juntos ainda "Reduchamp", "O Tygre", sem contar inúmeras incursões na revista *Qorpo estranho*. O encontro com Cid, nos últimos tempos, foi outra parceria que deu muito certo, porque não foi forçada, aconteceu naturalmente. Caminhávamos por linhas diferentes de trabalho e de repente (a partir de 91, quando fizemos as primeiras apresentações do "Bestiário" e de minhas traduções de Rimbaud) percebemos uma afinidade muito especial entre nós, uma afinidade que o público parece apreciar, gostando de ver o entrosamento meio "mágico" que há entre nós nas aparições ao vivo.

12. Para concluir, se possível, eu gostaria que você transmitisse ao Cid Campos duas perguntas, a fim de que o depoimento desse seu parceiro preferencial também esteja presente na conversa.

– Cid, você poderia falar um pouco da sua participação no *Poesia é risco*, e de como ela se relaciona com o seu trabalho de músico?

C. C.: Desde que comecei a me envolver de maneira mais intensa com a música, aos 16 anos, iniciei experiências sonoro-vocais, com poemas concretos. Um deles foi o "Flor da boca", do Augusto, que por sua vez sempre

curtiu fazer leituras de seus poemas, mesmo com as poucas condições técnicas de gravação da época. Na verdade os registros eram feitos num gravador de rolo mono e posteriormente em gravadores cassete. Mas só em 1987 pude aplicar-me a um projeto mais definido, quando criei uma primeira versão polifônica do poema "Cidade" para o espetáculo multimídia Terminal Sonora, instalação de música, dança e poesia apresentada na Bienal de São Paulo. Em 1991, montei um estúdio de gravação profissional (o MC2 Studio – que tenho até hoje), que se tornou o lugar ideal para este tipo de experimentação. Tendo boas leituras gravadas, aventurei-me a musicar e dar o que chamamos de tratamento sonoro aos poemas. Augusto recebeu com muito entusiasmo as minhas composições e soluções sonoras. Empolgado com a sua reação, intensifiquei meu trabalho e começamos a trabalhar juntos de forma programática, não só no estúdio como também em apresentações ao vivo. O *Poesia é risco*, que saiu em 1995, é o resultado desses anos de trabalho. Esse disco é para mim o alicerce do meu trabalho musical, onde pude com toda liberdade navegar do pop a experimentalismos mais radicais. Foi o momento em que senti ter atingido o que poderia chamar de maturidade como músico e compositor. O meu atual CD *No lago do olho* traz em sua concepção grande influência do *Poesia é risco*, embora mais voltado para uma abordagem musical da poesia.

13. Cid, como é trabalhar com Augusto de Campos?

C. C.: Trabalhar com Augusto é extremamente prazeroso. Além de ser um excelente oralizador de poesia, ele é um grande conhecedor de música, sobretudo a contemporânea, e vive nos trazendo informações novas. É extremamente paciente e perfeccionista, qualidades essenciais para um bom rendimento em estúdio. Com o espetáculo "Poesia é risco", temos viajado juntos por países como França, Suíça, Holanda e Estados Unidos, o que tem intensificado ainda mais nossas experiências tanto no plano profissional como no pessoal.

Referências

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Música de invenção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. Pós-música: ouvir as pedras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 2 fev. 1997. Caderno Mais!.
- _____. *Verso reverso controverso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- _____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Cid. *Poesia é risco*. Rio de Janeiro: Polygram, 1995.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.