

AUGUSTO DE CAMPOS, POETA INTERSEMIÓTICO

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira (Doutorando – PPGL-UFPB)
RIBEIRO NETO, Amador (orientador)

Flora Süssekind e Júlio Castañon Guimarães organizam em 06 seções os 23 ensaios contidos no livro *Sobre Augusto de Campos* (2004). Kenneth David Jackson identifica o uso paradigmático do *trompe-l'oeil* (“pintura que dá impressão de realidade”) na obra de Augusto de Campos. A partir do ilusionismo do *trompe-l'oeil*, atingido através de percepção integrada e ativada pelos recursos “verbivocovisuais”, Jackson destaca cinco formas de olhar:

Na produção poética de Augusto, identificamos cinco olhares formativos: o olhar crítico, que leva o questionamento da linguagem a uma crítica sócio-política da realidade nacional. O olhar sonoro, nas sequências de paronomásias entre grafia e som, chega a constituir uma espécie de DNA da leitura, entre morfema e voz. No olhar semiótico, pratica-se uma camuflagem de formas de significado, tal como lançada no famoso poema-sequência *LIFE*, de Décio Pignatari. O quarto olhar, o musical, interpreta a “Klangfarbenmelodie”, responsável pela mudança de cores e dos timbres na dinâmica vocal de uma partitura poética impressa. E no olhar zen, comunica-se a percepção pura e instantânea da coexistência e da sobreposição de matérias, valores e conceitos, resultando na realização de uma hiperconsciência da função criativa. (*In*: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 13)

O ponto alto do ensaio é a leitura do poema “Olho por olho” (1964), na qual identifica os vários “olhos” com seus respectivos donos, “olhos” camuflados a outros objetos que se escondem dentro do poema. Sem escrever uma só palavra, sem recorrer ao panfleto ou à canção de protesto, o texto “popconcreto” registra o golpe militar, através dos signos recolhidos em jornais.

No “pentahexagrama para John Cage”, Jackson destaca as notas correspondentes ao nome do músico **C** (dó), **A** (lá) **G** (sol) **E** (mi), relacionando-as ao hexagrama “49 Ko/Revolução”, formado com a linha suplementar da pauta musical. Realmente é uma leitura apurada, apesar de concisa, posto que a proposta é a de ler uma categoria em vários textos, e não a de ler um texto que se abre em ramificações.

O poema pode render muito mais, se explorarmos as ligações da música de Cage com o zen, e a sua revolução através do silêncio (lembrem da peça “4'33”) e do deslocamento perceptivo (“Piano preparado”), além do minimalismo bem humorado de sua arte, motivador de experiências holísticas.

Em seguida, Gonzalo Aguilar adverte que essa presença “elocutória do eu”, nos poema dos anos 1970 em diante, é de natureza espectral e permanece diluída na superfície da própria página. O acréscimo encontra-se na observação sobre o “sublime”, baseado em Kant e Lyotard:

Na realidade, a dimensão do sublime permite compreender o giro que se produz na poética de Augusto desde fins da década

de sessenta: é um sublime que pode ser definido a partir de uma noção de limite que é engano no campo da percepção e que se transforma em naufrágio em termos de conceito. (In: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 47-48)

Raul Antelo recupera a produção teórica e artística do concretismo plástico do Prata, anterior à década de 1950. Aponta a ausência de referências ao movimento concreto-abstracionista desenvolvido na Argentina, nos anos 1940, como ao diálogo com o concretismo brasileiro.

Em “Alguns lances de escrita”, Júlio Castañon Guimarães faz interessante leitura sobre a tipografia usada por Augusto de Campos. Seu ensaio pode ser catalogado como uma desleitura do rótulo sepulcral que vem aprisionando a produção de Augusto de Campos ao domínio exclusivo do concretismo ortodoxo, ou da fase heróica. Neste sentido, Júlio Guimarães afasta a tendência em ler o poeta através apenas do crivo visual e gráfico, e destaca a presença do plano verbal e da “problematização do sujeito”, aspecto desenvolvido em sua crítica “genética” quando reflete sobre o conceito de “manuscrito”, incluindo neste plano o “datiloscrito”. Afirma que “(...) os elementos próprios do manuscrito, em vez de acentuarem alguma expressividade ou de estabelecerem uma individualidade, são fatores de elaboração do poema, incluída aí a construção de suas vozes.” (in: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 91). A leitura é bem articulada e suas observações são sugeridas em tom de grande lucidez, fato que evita cometer generalizações redutoras.

Na segunda parte do livro denominada “Formas do não”, Eduardo Sterzi reflete sobre a identidade do sujeito lírico e a subjetividade, a partir de Arnaut e Dante. Revela que já nesses autores há a problematização do “eu”. Aponta a diluição e prismatização do “eu” em Mallarmé, poeta central para a poética de Augusto de Campos. Para em seguida, afirmar que por mais herméticos e reificados que se apresentem os poemas de Augusto, mesmo os da fase heróica, há uma voz, ainda que seja configurada como nulidade e silenciamento, pois a “função poética” (Jákobson) valoriza a materialidade dos signos mas não oblitera totalmente a referencialidade. Ainda, indica a dialética entre silêncio e polifonia de vozes na fase pós-concreta do poeta.

Luiz Costa Lima realiza um dos mais completos ensaios do livro. A riqueza de sua leitura reside no poder de tomar de um único golpe de vista os aspectos centrais da obra em foco. Destaca que o modo de atuação dos poetas concretos entre poesia-crítica-tradução, baseado na viva erudição, aos modos de Ezra Pound, e tomado como prática artística mesmo depois do momento de vanguarda coletiva preparou “o posto de negadores da facilidade codificada”. Posição atingida pela tradução quando exercida como “tradução arte” (Augusto de Campos) ou “transcrição” (Haroldo de Campos), pois se coloca na qualidade de poema assinado, adverte Costa Lima.

Maria Esther Maciel faz ponderações sobre a produção pré-concreta de Augusto de Campos. Destaca o aspecto da angústia existencial e faz relações, principalmente semânticas, com a obra do poeta Augusto dos Anjos. Flora Sússekina faz leitura do poema “Ão” (*Não*, 2003), único poema que se apresenta em página dupla no sentido vertical. Faz menção à versão musical realizada por Aldo Brizzi, incluída no CD “Brizzi do Brasil”, e gravada por Augusto de Campos e Caetano Veloso.

Na terceira parte, nomeada de “Poesia e técnica”, estão os ensaios de Lucia Santaella e Lucio Agra, estes somados ao de Luis Costa Lima, anteriormente mencionado, perfazem os três textos mais bem realizados desta coletânea. Em “A poética antecipatória de Augusto de Campos”, a semioticista Lucia Santaella escolhe o ponto de vista da poética digital para se aproximar da obra de Augusto de Campos.

Argumenta que sua obra antecipa a poesia contemporânea por manter-se fiel aos precursores selecionados como “*paideuma*” para a poesia concreta. Adverte que a e-poesia é uma escrita eletrônica que se desenvolve em um meio também baseado em código escrito subjacente (*HTML, Java script* etc), caracterizado pelo alto grau de transmissividade. “A e-escrita implica criar um texto que fica suspenso entre várias possibilidades de leitura.” (SANTAELLA *in*: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p.165).

Santaella apresenta o coerente percurso criativo de Augusto de Campos, das primeiras experiências verbivocovisuais a e-poesia, ressaltando a presença do impulso lírico, plasmado de maneira concisa e intensa. “Um lirismo que se realiza no encontro certo do sentido das palavras com suas configurações visuais e sinestésicas.” (*in*: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p.76). Dessa maneira, concordamos com Santaella quando aponta o sentido antecipatório da obra poética de Augusto de Campos:

Em suma, um texto verdadeiramente digital é aquele que é altamente sensível em cada grão de sua superfície. Esse alto grau de sensibilidade em cada partícula textual, a habilidade de qualquer palavra ou caracter de ser parte da ação plurívoca de um texto é aquilo que define primordialmente a poética inventiva de Augusto, uma poética que profetizou a maleabilidade e volitilidade inerentes à reprodução digital. (SANTAELLA *in*: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p. 177)

Hoje, não podemos dizer que os artistas são apenas as “antenas da raça”, mas os idealizadores de *software* da sensibilidade futura.

Em texto informativo e leve, Lucio Agra faz um painel retrospectivo da poesia de Augusto de Campos destacando as exposições, livros, CDs, shows, antologias internacionais e as intervenções digitais. Cita a observação de Antonio Risério (Revista Código n. 5) sobre os pólos da personalidade criativa do poeta: yang (racionalista e dogmática) e Yin (suave, dos enigmas, do lirismo intenso, da ligação com a música popular), e reitera para que se valorize este lado, e não só o das “formas matemáticas”.

Agra faz observação interessante sobre o “despoetizar”, a negação recorrente alocadas na poesia do Augusto. Afirma que este campo semântico com acento de negação, no que se refere à poesia, está ligado à incorporação da máquina tecnológica e ao enfretamento antropofágico dos meios em vigor: “O definitivo abandono do poético ligado à lógica gutemberguiana”. (AGRA *in*: SÜSSEKIND & GUIMARÃES, 2004, p.196). A riqueza do ensaio do Lucio Agra localiza-se no poder de síntese e na atenção ao processo dialógico com os novos suportes liberados ao longo da produção poética de Augusto de Campos.

*

Duas das referências literárias centrais para a obra do poeta encontraram na música motivo de interesse e fonte de irradiação criativa: Stéphane Mallarmé e Ezra Pound. Mallarmé dialogou com a música de concerto para articular a “prismatização das ideias” em seu *Um lance de dados* (1897). Pound compôs duas óperas: *Le Testament* (1923) e *Cavalcanti* (1931). Foi um apaixonado estudioso da poesia provençal, preocupado que estava na investigação da arte desses trovadores medievais peritos em associar a palavra à melodia. Como se sabe, foi a partir de uma canção de Arnaut Daniel, traduzida por Pound, que os poetas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari chegaram ao termo “*noigandres*”, palavra transformada em sinônimo do grupo.

Em termos literários, a influência de Pound na obra de Augusto de Campos é mais acentuada na adoção do procedimento metodológico de atuar como poeta, tradutor e crítico. A estrutura d'Os *Cantos*, obra principal de Pound, é por alongada demais para que estabeleçamos um cotejo com a produção do Augusto, caracterizada pelo minimalismo e pela concisão. Em termos de produção de poemas, o diálogo com Mallarmé é bem mais cristalino e direto. Augusto o coloca como referência central para a sua poesia, fato observável nas traduções e paródias realizadas pelo poeta ao longo de sua obra.

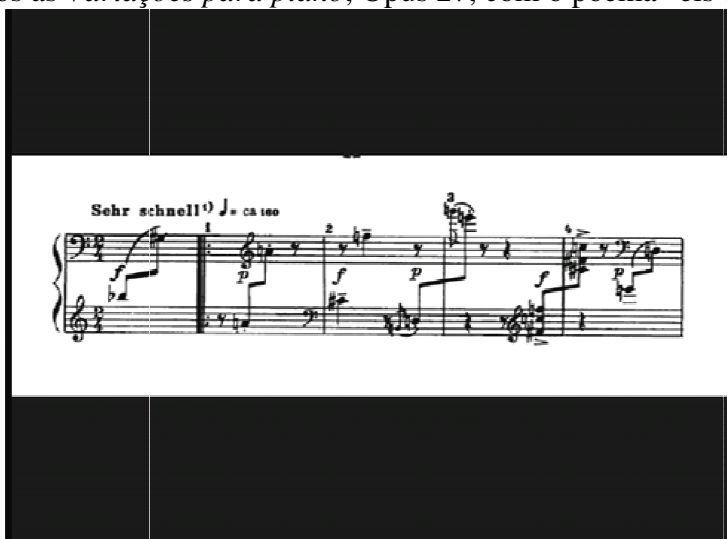
Das referências propriamente musicas destacamos Anton Weber, John Cage e João Gilberto. Todos eles realizaram revoluções musicais em suas épocas. No espaço deste texto iremos priorizar as relações entre os poemas do Augusto de Campos e a música de Webern e Cage.

Anton Weber, através da “melodia de timbre”, rompeu com a música tonal ao dispersar as notas para além do intervalo de uma oitava, provocando dissonâncias organizadas por inúmeras pausas e silêncios. Nas palavras de Henry Barraud:

Esta divisão, num imenso espaço sonoro, de bolhas de música cercadas algumas vezes de amplas zonas de silêncio, de início pode dar a impressão de abolir a expressão melódica. Isto é apenas uma aparência. O sentimento melódico permanece presente na música de Webern, mas é uma presença impalpável, (BARRAUD, 1975, p. 105).

No livro *Poetamenos* (1953), Augusto de Campos dialoga explicitamente com a música de Webern. Na ausência de um suporte adequado para realizar dentro do poema a “melodia de timbres” proposta por Anton Webern, na qual a melodia se desloca no eixo vertical dos timbres e abandona o sulco tradicional da sequencia horizontal de um tema, explorando a altura de cada instrumento, o poeta usou carbonos coloridos para indicar as vozes plasmadas nos seis poemas publicados em 1953.

Comparemos as *Variações para piano*, Opus 27, com o poema “eis os amantes”:



eis
os
amantes sem parentes
senão
os corpos
irmãum gemeoutrem
cimaeu baixela
ecoraçambos
duplamplinfantuno(s)empre
semen(t)emventre
estesse aquelele
inhumenoutro

Observe no início do segundo movimento d’*As Variações* a diluição da melodia através dos intervalos longos, seguidos de silêncios. No poema, a quebra da linha melódica do verso pode ser observada na dispersão e fragmentação das palavras, organizadas em cores sobre o branco da página. O poema projeta a união sexual e afetiva de dois amantes pela justaposição de sons e sílabas. A motivação do signo não se apoia na referencialidade do plano verbal, mas abrange as cores e o plano sonoro que é deslocado e fragmentado para simular os enlaces dos amantes.

Foi um gesto antropofágico, de deglutição do repertório estrangeiro e assimilação em dicção própria do que havia sendo feito de experimentação na música impopular da época. O fato relevante foi o da ousadia e da intuição deste jovem poeta, então com 22 anos, realizando este inédito cruzamento de extratos artísticos, ou uma poesia antecipatória dos novos meios que seriam liberados posteriormente pela cultura das mídias, como afirmou Lúcia Santaella, ao destacar o caráter profético de sua obra.

Em “Todos os sons” (*Despoesia*, 1994, p. 13), dedicado ao músico e poeta John Cage, o poeta apresenta suas referências centrais no campo da música



O poema é uma matriz aberta disposta em quatro colunas compostas de dez palavras cada uma. A leitura é múltipla, podendo seguir no sentido horizontal e vertical, em zigue-zague, ou em conjuntos de grupos identificados pela escolha o tipo. Através do “refrão” “todos os sons” há a formação de quatro grupos em torno das palavras “ruins”, “nãos”, “sins”, “bons”.

A fusão entre som e ruído refletida na justaposição de campos semânticos afastados. Espelhado nas experiências de John Cage nas quais foram abolidas divisões entre som e ruído, o poema aponta para a conquista de liberdade no arranjo do corpo textual. Tudo é possível, na utilização de todos os sons. Não há limite para o fazer poético. O aleatório é construído a partir da incorporação de contradições que se agrupam em torno de uma afirmação da criação artística: “todos os sons” são possíveis.

As referências musicais do poeta Augusto de Campos estão nomeadas no poema: John Cage, Anton Webern e João Gilberto. A liberdade de Cage em incorporar o aleatório ao musical, aproximada ao silêncio estrutural de Webern, ao lado da redução harmônica de João Gilberto.

A obra de Augusto de Campos é a de um poeta-músico-artista gráfico. Realizou sua proposta “verbivocovisual” com extrema dedicação. Não fez concessões às facilidades do sucesso. Permaneceu fiel à investigação de linguagens, na defesa da poesia como campo livre para a experimentação.

REFERÊNCIAS

BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Trad. J. J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 1975.

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

_____. *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Clip poemas. (cd rom)* In: *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Viva Vaia : poesia 1949-1979*. 4. ed. São Paulo: Ateliê, 2007.

_____. *Música de Invenção*. São Paulo: Perspectiva, 2007

SUSSEKIND, Flora; GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fund. Casa de Rui Barbosa, 2004.

Discografia

WEBERN, Anton. *Variações para piano*, op. 27. Glend Gould, piano.