

Entrevista com Augusto de Campos: produção poética do livro

Interview with Augusto de Campos: poetic production of the book

Marina Ribeiro Mattar

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

AUGUSTO DE CAMPOS é poeta, tradutor, ensaísta e teórico. Um dos fundadores do movimento da poesia concreta paulista, junto a seu irmão Haroldo e Décio Pignatari, mostra-se como uma das vozes mais longevas da literatura brasileira, com seus recém completados 90 anos. Somando mais de 70 anos de atividade poética, Campos sempre se mostrou interessado em pensar o suporte da poesia, como vê-se na introdução ao seu *Poetamenos, de 1953*: “mas luminosos ou filmetras, quem os tivera!”. O poema produzido em cores, inspirado na *Klangfarbemelodie*, de Webern, apontava para um futuro de experimentações em suporte que extrapolariam os contornos da poesia moderna. Apesar da história do livro de artista ter começado em fins do século 19, devendo muito a Mallarmé, aos futuristas russos e aos italianos, com suas empresas em livros de metal, por exemplo, é a partir da poesia concreta que a comunicação do livro se torna estrutural, ou seja, vai além do uso de um material mirabolante ou da edição de um texto não-convencional. Colocada como marco para alguns teóricos do livro de artista, como Johanna Drucker e Ulises Carrión, é a partir de alguns pressupostos da poesia concreta que os livros passam a ser pensados como elementos sintáticos para o poema, como é o caso de *Poemobiles* – produzido junto a Julio Plaza. Considerando o movimento internacional da poesia concreta, é possível notar que o livro, enquanto objeto e suporte da literatura, transforma-se em uma plataforma para a poesia experimental. No Brasil, será pelas mãos dos poetas de vanguarda da poesia visual que essa prática se difundirá – considerando, aqui, tanto a poesia concreta quanto o poema-processo. A atuação de Campos, principalmente a partir de suas parcerias, é de extrema relevância para pensar essa intersecção: poema – livro – design. Assim, nessa entrevista, direcionamos nossos questionamentos para entender como essa intersecção funcionava na prática, levantando questões sobre pontos históricos e estruturais na composição dos livros do poeta.



Introdução ou preparação para o leitor: [ainda] nada ou quase uma arte

Citar mallarmé é definitivamente começar pelo princípio

E o que vem depois é só um amontoado de novos começos

O que tratarei neste breve texto que antecipa uma breve entrevista com o poeta
augusto de campos

É sobre de qual princípio eu começo

Na nova arte de fazer livros lê-se: “a poesia concreta representa uma alternativa à
poesia”

E depois: a introdução do espaço (ah, mallarmé) na poesia é um acontecimento
enorme de consequências incalculáveis

O mais curioso: embaralhava carrión no plano piloto da poesia concreta

Evolução crítica das formas; sequência autônoma de espaço-tempo; estrutura
espácio-temporal; estrutura (livro); arquitetura funcional do verso; leis sequências do
livro (ora cito um ora cito outro)

O fato é que: havia algo no meio de tudo isso que era comum tanto aos estudos do
livro de artista quanto à poesia concreta

O que eu queria: saber o que era algo

O resultado dessa investigação é o trabalho dissertativo “Poemóbiles: aspectos
estruturais e históricos no livro de artista”

E a cereja do bolo é a fala de Augusto sobre esse algo, esse comum, esse livro, essa
poética:

Concreta

Assim, o que apresento aqui é essa conversa que une as duas áreas: a intersecção
entre as teorias do livro de artista (e sua prática) e as práticas do livro na poesia concreta
(e sua teoria)

A entrevista traz questões sobre *Poemóbiles*, o livro-xerox *Não* e assuntos da
edição de autor e selos inventados

Assim, estão

- citando Augusto em *cage:chance:change* -

“senão respostas que procuramos

ao menos um novo estoque de perguntas

para nos abalar e rebelar”.

Marina Ribeiro Mattar (MRM):¹ *Em entrevista, o Sr. comenta que escolheu algo menos rebuscado no projeto editorial do livro-xerox Não (1990) em relação à sofisticação da edição de Expoemas (1985), feito com Omar Guedes. Há também alguma referência à arte xerox ou foi uma escolha mais relacionada com o conteúdo de recusa do livro?*

Augusto de Campos (AC): Não pensei na arte xerox. Queria expressar a minha mágoa pela morte prematura do Omar Guedes, querido amigo e parceiro de *Expoemas*, que morreu de leucemia, de maneira fulminante. Tínhamos feito edição que ele realizou maravilhosamente, como grande artista da serigrafia que era. Ele fez ainda algumas lindas serigrafias, em dimensão maior, de Perfilograma DP, PósTudo, Renovar, além de vários postais serigráficos. Colaborou também na confecção das serigrafias para os meus hologramas. Planejávamos um novo álbum com Intraduções e Perfilogramas quando a morte o colheu abruptamente. Fiquei muito triste. Quis protestar usando o material mais pobre e de menor tamanho que me era possível utilizar. Não vendi, só distribuí entre amigos os exemplares hipoteticamente numerados de 0 ao ∞ .

MRM: *Por ser numerado e por ter circulado em poucos espaços fora de São Paulo, o livro-xerox Não (1990) foi considerado, por alguns pesquisadores, um item de colecionador. Como o Sr. vê esse fenômeno e quais outros livros produzidos em edição de autor ou pela Editora Invenção que o Sr. consideraria item de colecionador?*

AC: O Não xerografado (datilografado e quadriculado a tinta) foi uma edição particular. Alguns dos livros com a rubrica de Invenção foram vendidos, mas era um nome fictício criado para uma editora que não existia, nem tinha estrutura editorial ou comercial.

MRM: *A segunda edição de Poemóviles (1984) foi financiada por um grupo de diplomatas. Em entrevista a Oto Reifschneider, Arnaldo Caiche Oliveira (um dos*

¹ Entrevista realizada por e-mail em 18 de setembro de 2018.

diplomatas) comenta que foi necessário “um grupo de artesãos para cortar com faca, lâmina por lâmina de cada poemóble”. Foi esse mesmo o processo ou a questão artesanal estava na montagem?

AC: A primeira edição é de 1974, foi produzida nos estúdios do Plaza e já usava essa técnica de corte. Não acompanhei diretamente o corte a faca, mas Julio Plaza tinha um conhecido que executava para ele o trabalho, sob sua orientação. A segunda edição, editada pela Brasiliense, foi produzida nos mesmos moldes, vendeu os seus 1000 exemplares em um ano e não deu prejuízo aos seus financiadores aos quais dei o nome de Fundação do Impossível...

MRM: *A parceria do Sr. com Julio Plaza foi muito profícua, como sabemos. Ele tem alguns escritos sobre ‘o livro como forma de arte’, mostrando uma preocupação com as relações entre texto e suporte. A materialidade do livro é uma questão para sua poesia e para a poesia concreta?*

AC: Sim, a materialidade do texto e do seu suporte foi uma questão fundamental para a poesia concreta, desde o seu início. Julio e Omar com o seu “*know how*” foram grandes parceiros para a objetivação dos meus projetos.

MRM: *O Sr. e outros poetas concretos, logo no início do movimento, já utilizavam outros suportes para materializar o poema, como o cartaz e, mais adiante, os objetos, o holograma, o vídeo etc. Como o Sr. acredita que essa relação entre suportes se manifesta no diálogo crítico com o conceito de livro?*

AC: O livro continua a existir, como excelente suporte que é, para a difusão da poesia e da Arte e só pode ganhar com o avanço da tecnologia, que permite a adoção e a inclusão de novos processos e técnicas em sua execução e produção, mantendo as características materiais que lhe são próprias. Mas não o único veículo para a poesia. Os recursos das novas tecnologias expandem a produção do poema e viabilizam a utilização de recursos multidisciplinares abrangidos na expressão que adotamos desde os primeiros textos teóricos, e que encontramos na obra de James Joyce: “verbivocovisual”.

MRM: *No Brasil, Oswald de Andrade fez alguns experimentos com o livro com O perfeito cozinheiro das almas desse mundo e o O primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade (1927). Acredita-se que foram pensados como livros em edição de autor e as edições posteriores tentaram recuperar isso em projetos fac-similares. O Sr. acredita que a preocupação com um projeto visual do livro pautado na invenção começa aí?*

AC: Não creio. O Perfeito Cozinheiro era um álbum coletivo, lúdico, e não de Oswald, feito como uma brincadeira social e afetiva entre amigos, sem maiores pretensões. É claro que pode ter-se beneficiado da ideia de colagem cubista, mas álbuns desse tipo eram comuns entre amigos e familiares, e não tinham objetivos literários ou artísticos, por mais que vejamos o diário, hoje, sob este prisma, a partir de Oswald, e por mais interessante que nos possa parecer. Sem me alongar sobre o tema, eu lembraria o Album Zutique, de que participavam Rimbaud, Verlaine e seus amigos, este com intenções mais claramente literárias, na pauta da sátira. No Ocidente, modernamente, o projeto mais consciente no plano da poesia é, como desde logo a poesia concreta explicitou, o poema UN COUP DE DÉ S JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD, de Mallarmé, publicado incompleto, em 1987, na Revista Cosmopolis, e completo em 1914, pela NRF. Na tradição ocidental, medieval e barroca, encontram-se exemplos magníficos de confecção de livros como o de Rhabanus Maurus e tantos outros. Na tradição oriental, chinesa e árabe, por exemplo, a poesia se misturava com os caracteres linguísticos em pergaminhos, pinturas e painéis — em Granada, no castelo de Alhambra, as paredes são inscritas com poemas de Ibn Zamrak (1333-1393) e outros.

MRM: *Ulises Carrión, em A nova arte de fazer livros (1975) diz que a 'poesia concreta é uma alternativa à poesia'. Ele foi membro do Fluxus, na época em que Emmett Williams também produzia poesia concreta e juntos produziam livros, formando uma editora. O Sr. acredita que pode haver uma convergência teórica e poética entre a poesia concreta e a história do livro de artista?*

AC: Não tenho o livro de Carrión. Mas quando ele foi publicado, a poesia concreta já era muito conhecida e tinha influenciado o mundo inteiro. Os poemas em cores do meu *Poetamenos* (criados em 1953) integraram NOIGANDRES 2 (fevereiro de 1955). E nossos poemas concretos haviam sido incluídos, sob esse título, em NOIGANDRES 3 e na Exposição Nacional de Arte Concerta no MAM de São Paulo em 1956, com os manifestos, fundidos depois em 1958, no Plano Piloto para Poesia Concreta, em NOIGANDRES 4. Muitas exposições haviam sido realizadas com a nossa rubrica. Havia a antologia de poesia concreta editada por Emmett Williams (Something Else Press, 1968) e a de Mary Ellen Solt (Bloomington, Indiana, 1968), precedidas pela inglesa de Stephen Bann (1967), todas com contribuições dos brasileiros, assim como importantes exposições europeias abrigando várias abordagens gráficas sob o título POESIA CONCRETA, que propusemos a Eugen Gomringer, e ele aceitou. No México, Carrión foi muito antecedido por Mathias Goeritz, que organizou a primeira exposição de poesia concreta na capital, em 1966. Octavio Paz publicou os seus Topoemas em 1967, tendo declarado que a poesia nova estava no Brasil. Seus Discos Visuales, em 1971! Cummings que recebeu todos os nossos Noigandres, pelo menos até 1958, lhe falara dos poetas concretos brasileiros. É difícil para os estrangeiros admitir a prioridade brasileira, mas essa é a verdade. Só Eugen Gomringer, que aceitou a nossa titulação de “concretos”, estava na mesma linha radical de pesquisa dos brasileiros. O resto foi vindo depois, com variantes locais de nomenclatura (poesia visiva, spatialisme etc), às vezes tirando de gavetas materiais suspeitos e manipulando datas. Em 1969 e 1974 haviam sido lançados os poemóbiles. E, em 1975, a CAIXA PRETA, com Julio Plaza. Certamente há convergências entre a poesia concreta e o que se possa chamar de história do livro de artista, mas o nosso projeto está mais próximo não do livro personalizado do artista, livro único, de luxo, mas do livro funcional que possa usar todos os recursos gráficos que exija o poema ou o texto. POEMÓBILES está em 4ª edição e a CAIXA PRETA teve 1000 exemplares. O mais é a poesia digital e sua veiculação virtual.

MRM: *Conte-nos um pouco, por favor, sobre a importância da Editora Invenção para o movimento da poesia concreta paulista.*

AC: A Editora Invenção nunca existiu senão como sigla. Nunca teve nenhuma estrutura editorial. Era um nome fictício, como o fora o de editora Maldoror, do meu primeiro livro O REI MENOS O REINO. Com o título INVENÇÃO rubricávamos as edições de autor, financiadas por nós mesmos, com grande ajuda do poeta Erthos Albino de Souza, que, a partir de 1964, quando nos enviou um cheque para publicarmos REVISÃO DE SOUSÂNDRADE, se tornou o mecenas de muitos dos livros que saíram com esse selo. Todos os que podiam, e cujo nome aparece na direção da revista Invenção, contribuíam para o seu financiamento. Décio figurava como diretor-responsável, por ser o único que tinha carteira de jornalista, mas a direção era coletiva.

Referências

CAMPOS, Augusto de. **Não**. São Paulo: edição de autor. 1990.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, J. **Poemóviles**. 3. ed. São Paulo: Annablume Editora (Selo Demônio Negro), 2010. 12 pranchas.

CAMPOS, Augusto de; PLAZA, J. **Caixa Preta**. São Paulo: edição de autor, 1985.

CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Tradução Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

OSWALD, Andrade. **O perfeito cozinheiro das almas desse mundo**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2014.

OSWALD, Andrade. **Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

REIFSCHNEIDER, Oto Dias B. Arte e invenção: a materialidade do concreto. **Revista Brasileira**, n. 69, p. 247-256, out./dez. 2011.

Recebido em: 20 de setembro de 2021

Aceito em: 10 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro de 2021

Marina Ribeiro Mattar
E-mail: marina.rmattar@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3879-7775>
