

Conversando com Augusto de Campos

Chatting with Augusto de Campos

Alessandro Mistrorigo

Trabaja en la Universidad Ca' Foscari de Venecia donde se doctoró en 2007. Se ha especializado en la poesía española de los siglos XX y XXI. Es autor de tres monografías «Diálogos del conocimiento» de Vicente Aleixandre. *El poder de la palabra poética* (Sevilla: Renacimiento, 2015), *Phonodía. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas* (Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 2018) y *La narrativa breve de Vicente Soto. Una aproximación* (Valladolid: Difácil, 2020). También es autor de varios estudios críticos y artículos sobre poetas españoles como Claudio Rodríguez, Leopoldo María Panero y Manuel Vázquez Montalbán. En la actualidad, trabaja con el fenómeno de la voz de los poetas, las tecnologías digitales y los estudios intermediales.

Contacto: alessandro.mistrorigo@unive.it
unive.it
Itália

Recebido em: 16 de março de 2021

Aceito em: 16 de março de 2021

ALGUMAS PALAVRAS DE INTRODUÇÃO

Entre agosto de 2016, quando viajei ao Brasil pela primeira vez, e julho de 2018, tive a sorte de entrevistar o poeta brasileiro Augusto de Campos. No total, foram três generosos encontros, na casa da Rua Apinajés. O texto que segue é uma seleção do material de áudio de que gravei naquelas ocasiões que, no cômputo geral, corresponde a quatro horas e meia de amigável conversa. Os temas tocados foram muitos. Augusto conta o início de sua experiência com a poesia concreta, da amizade com o irmão dele, Haroldo, e com Décio Pignatari, componentes do grupo histórico do concretismo brasileiro; fala de muitos outros artistas, pintores e músicos, figuras ora internacionais, ora nacionais, com quem estiveram em contato ao longo dos anos; menciona as revistas *Noigandres* e *Invenção*, mas também toca no próprio processo criativo, os seus gostos musicais e a estreita relação que sempre existiu entre música e criação em experiência artística dele. Augusto também fala muito da Itália – talvez pela nacionalidade do entrevistador – e da relação que a cidade de São Paulo sempre teve com o país europeu de onde vieram mais de quatro milhões de habitantes. Ele menciona cidades como Veneza, Florença, Roma, sempre com alguma anedota interessante e relacionada com a experiência pessoal dele. Também – sempre impulsionado pelo entrevistador, que neste texto decidiu calar as perguntas – fala da sua colaboração com outras importantes personalidades, como o músico Caetano Veloso e o artista espanhol Júlio Plaza. Como toda seleção, este extenso texto se compõe de fragmentos que derivam dos diferentes argumentos que Augusto de Campos tocou naqueles gratos encontros. Por isso, quem escreve

determinou organizar toda essa heterogeneidade adotando alguns títulos que as mesmas conversas sugeriam. Ainda assim, os títulos não pretendem ser categóricos, mas só uma tentativa de apresentar um material reflexivo, necessariamente magmático que muitas vezes desborda, abarcando vários temas. Augusto tem uma memória enciclopédica e, como o leitor verá, nas palavras que seguem, brotam como um caleidoscópio de nomes de poetas e artistas dos quais, a miúdo, ele recita passagens importantes, não só em português, mas em outras línguas. Agradeço a revista *Caracol* pelo espaço que outorgou a esses encontros: estou mais que convencido que neste número especial dedicado aos mapas da poesia contemporânea, resultará claro de por si mesmo, o enorme interesse que possuem as palavras de um dos poetas mais importantes em nível mundial e que o Brasil, frequentemente pouco atento às suas verdadeiras excelências, ainda hoje, não reconheceu suficientemente.

DEIXANDO A PALAVRA COM AUGUSTO DE CAMPOS

ITÁLIA, VENEZA

A Itália, sempre adorei. Tive oportunidade de viajar algumas vezes, não conheci muitas cidades, mas certamente, sempre Veneza. É a minha preferida. Veneza sempre teve um significado muito grande, não só pela beleza inata, aquele ar diáfano, aquela luz incrível. Mas nós, os poetas do grupo concreto, fomos muito influenciados pelo Ezra Pound, que adorava estar lá, foi enterrado lá, assim, se pode dizer que ainda mora em Veneza. E quando fui viajar para Veneza, já trazia todo o repertório poundiano, e

então fiz todo o percurso dos “lugares sagrados”, como ele chamava esses lugares. Um deles era o “gioiello”, a igreja de Santa Maria dei Miracoli, com as sereias de Lombardo. São lugares menos visitados. Outro desses lugares que era a Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, onde está o quadro de São Jorge o Dragão, de Carpaccio. Então seguia por esses caminhos naquela maravilha de cidade. Você anda de um lado para outro, se perde naquele labirinto, é uma coisa fantástica.

MÚSICA E MÚSICOS

Em Veneza há uma Fundação em torno ao Luigi Nono, um músico que admiro muito. A mulher dele é filha de [Arnold Franz Walther] Schönberg, Nuria Schönberg. Conheci o Nono pessoalmente em Buenos Aires. Ele era comunista e, ao mesmo tempo, um autor de vanguarda radical; jamais barateou a sua música e sempre fez coisas muito avançadas. Em 1963, nós, Haroldo, Décio e eu, fomos à capital argentina e lá visitamos o Instituto de Tela, que era uma grande instituição onde se praticava a arte mais avançada. Era dirigida por um grande crítico, muito ligado à arte nova, arte abstrata, arte concreta, o argentino Jorge Romero Brest. Lá o Luigi Nono, que tinha vindo de Cuba, estava dando aulas sobre música. Fomos falar com ele, demos-lhe alguns livros de poesia e ele mostrou-se muito interessado. E nos convidou para participar de uma conversa com os alunos dele. A conversa era sobre as relações entre a música e a poesia. Naquela época éramos muito jovens, muito radicais e, apesar de admirarmos muito a música do Nono, discutíamos

o uso de poemas mais tradicionais nas composições de vanguarda. Uma das canções dele tinha como suporte poético um poema do [Giuseppe] Ungaretti, não me lembro qual, mas era um poema mais comedido. E nós imaginávamos que uma música como aquela tinha que ter poemas espaciais, poemas sem uma gramática definida, assintáticos ou parassintáticos. Então fomos discutir isso com ele, que nos recebeu com muito *fair-play*. Nós discutíamos os próprios critérios dele na aula dele. O Nono tinha uma bela figura, era um homem alto, bonito. Há um livro de memórias do Décio, *Errâncias*, em que ele colocou algumas fotos em que estou ao lado do Nono e isso é uma grande honra para mim. No meu livro *Música de invenção I*, faço referências muito especiais a ele na parte final do livro, porque ele foi um dos músicos que levaram mais adiante as indagações sobre uma música não convencionalizada, mesmo dentro dos padrões modernos. Por exemplo, o [Luciano] Berio é um grande músico, mas o Nono, nas últimas obras dele, foi mais adiante. Penso naquelas composições em que entrava a eletrônica ao vivo. Eu admirava muito isso porque ele era um comunista de muita convicção, mas nas suas últimas obras ele levou ao extremo a radicalidade dele. Ele sempre dizia que deveríamos ouvir as pedras de Veneza. Ouvir as pedras! Isso é sensacional!

Além do Luigi Nono, na minha discoteca tenho também outro autor italiano que é um dos meus músicos preferidos: Giacinto Scelsi. É um

grande compositor da música microtonal. Também entre os meus preferidos está Gesualdo da Venosa, um dos chamados Maneiristas. Encanta-me o cromatismo fantástico dos madrigais dele. Tenho uma biografia dele também e uma coleção completa de suas canções. E incluí um trecho de uma de suas partituras no meu poema “Viventes e Vampiros”.

Uma das poucas memórias mais significativas que eu tenho da minha infância sou eu com 4 ou 5 anos, sozinho no quintal da minha casa cantando uma música do Noel Rosa. [*Augusto recita quase cantando*] “o orvalho vem caindo, vai molhar o meu chapéu / e também vão sumindo as estrelas lá no céu / tenho passado tão mal / a minha cama é uma folha de jornal”. Me lembro disso porque as pessoas achavam graça porque cantava solitário, meio sorumbático. O meu pai também era músico, tocava piano. A minha paixão pela música é uma coisa que veio naturalmente. Formei uma grande discoteca, principalmente de música moderna, a chamada “contemporânea”, de Webern a Cage e outros da mesma linhagem experimental, mas também de música popular, de todas as procedências; da música italiana, certamente a napolitana, o Murolo especialmente, que é uma espécie de pré-João Gilberto, cantando só com violão, muito sobriamente.

A poesia concreta oficialmente foi lançada em 1956 no Museu de Arte Moderna (MAM). Embora eu já usasse a expressão “poesia concreta” em 1955 nos festivais dos Ars Nova, um grupo que tocava música antiga, madrigalesca, [Guillaume de] Machaut, e também música contemporânea de [Anton] Webern, de [Karlheinz] Stockhausen. Aquele grupo me acolheu e apresentava os meus poemas a várias vozes como se fossem madrigais. Então a Poesia Concreta ocorreu em 1956 e a Bossa Nova em 1958: os dois movimentos foram mais ou menos contemporâneos. João Gilberto, que é o grande expoente da Bossa Nova, é meu contemporâneo de nascença. Eu nasci em fevereiro de 1931, ele em junho do mesmo ano.

PALAVRAS, MATÉRIA

A dimensão da música das palavras foi muito importante para mim, antes mesmo do lançamento oficial no Brasil da poesia concreta, em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. Nessa exposição, ao lado de pinturas, de esculturas, apareciam pela primeira vez poemas em cartazes. Meus poemas “salto”, “tensão” e “ovonovelo” estavam ali também. Antes disso, em 1955, no Teatro de Arena em dois espetáculos, já haviam sido apresentados três daqueles meus poemas em cores que já eram poemas concretos, especializados, e que chamei de “poetamenos”. Já naquela altura, era influenciado por [Stéphane] Mallarmé, Pound, [James] Joyce, [E. E.] Cummings, pelo futurismo italiano e o dadaísmo. Fizemos de Mallarmé o nosso ponto de partida, tendo “O lance de dados” como sua

obra mais importante. A primeira edição do poema é de 1897 e ele já é todo espacializado; na edição definitiva, que só então seguiu as prescrições do poeta, a espacialização gráfica das frases ultrapassa a dobradura das páginas. Esta segunda edição saiu em 1914, depois dos manifestos futuristas, mas ao mesmo tempo em que o [Guillaume] Apollinaire publicava os “Caligramas”. É um antecedente que não se pode ignorar. Agora o futurismo também é muito importante. Não tanto os poemas do Marinetti, mas o manifesto técnico que publicou contém praticamente tudo. Todo um programa radical, ainda hoje basicamente válido, para a poesia moderna, incluindo a revolução da sintaxe, palavras coloridas, sem fio, onomatopeias... é muito importante. Agora, nós tínhamos já a visão disso tudo e reativamos essas ideias para o projeto de uma poesia “verbivocovisual”, uma expressão extraída do *Finnegans Wake* do Joyce, que sintetizava para nós essas três dimensões da poesia, o semântico, o auditivo e o visual, que queríamos que se mantivessem todas acesas. A ideia era enfatizar a materialidade da palavra. O nosso movimento caracterizava-se muito claramente como distante do letrismo, que inspirou muitas coisas interessantes e tem um antecedente na poesia Zaúm russa, de [Velimir] Khlébnikov e de [Aleksei] Kruchenykh, a qual, na sua vertente mais radicalizada, desvalorizava o significado. Nós acreditávamos que a ausência do significado não só empobrecia, como também era um facilitário da elaboração poética, e nós não queríamos fazer uma coisa fácil. Nós pensávamos que se não estabelecêssemos uma exigência formal, rigorosa, para que os significados participassem dessa dança verbal, gráfico-fonética, isso iria virar uma simples “sopa de letras”. Talvez nesse sentido, fomos

demasiadamente ortodoxos, no início. Nós queríamos que cada palavra fosse justificada pela posição no espaço. Não era jogar uma palavra de qualquer jeito, de lá para cá. Teria que ter uma relação, uma posição gráfica, estrutural, que se justificasse tanto do ponto de vista gráfico, como do ponto de vista do que se chama vulgarmente de conteúdo, de significado, quer dizer, a semântica. Daí o lema “VERBIVOCOVISUAL”. Eventualmente, em um ou outro caso, fizemos poesia até sem palavras, como “Olho por olho”, mas tinha significado. O poema-cartaz “Olho por olho”, exposto em 1964, na mostra das chamadas obras “popcretas”, com o artista visual Waldemar Cordeiro, tem o cunho de uma mensagem política subversiva: os sinais de trânsito que diziam “esquerda proibida”, “direita livre” e “sinal de perigo geral”, e tinham um significado, cifrado, mas muito proposital. Queria discutir e reclamar do golpe militar que estava sendo imposto no Brasil. Foram 20 anos de ditadura militar.

A língua é uma emoção concentrada. Quanto maior é o conhecimento literário, poético, mais exigente a pessoa se torna. Sem conhecimento a poesia é um exercício meramente sentimental, lacrimoso, confortador. Pessoalmente, acho que há muita emoção na poesia concreta. Se você toma, por exemplo, o poema “LIFE” do Décio, ele emociona porque é a história da vida humana embutida em quatro letras. Desde a primeira letra: “I”, “L”, “F”, “E”... No fim as letras formam um conjunto que, por afortunada coincidência,

equivale ao ideograma do sol, que é a fonte da vida e compõem a palavra “LIFE”. Para mim isso é profundamente emotivo. As pessoas, talvez sem a mesma sensibilidade já trabalhada pelo conhecimento, acham aquilo uma coisa fria. Mas aquilo é a vida humana, como o poema “ORGANISMO/ORGASMO”: é um “biopoema”, como sempre chamei essas obras; é um poema de entranhamento profundo do ser humano; tem a concisão do ideograma, talvez de um poema do Li Tai Po, um poeta chinês clássico, ou dos *haicais* japoneses. Os mais intensos concentram a emotividade em poucas palavras, em poucos elementos, em poucos signos.

POLÍTICA E PINTURA

Esses primeiros poemas meus são políticos no sentido de ruptura, de negação da convenção, do aspecto conservador da linguagem, mas não são políticos no sentido da própria mensagem. Por exemplo, em 1957, Décio Pignatari compôs “Beba Coca-Cola”, um poema onde a Coca-cola era já a imagem do capitalismo, da exploração. Nesse sentido, eu fui um tanto mais tardinho. Eu também fui bastante radical. Os poemas “Cubagramma” “Greve”, do início dos anos 60 já eram poemas muito políticos. Em 1962, nós incorporamos [Vladimir] Maiakovski ao nosso elenco básico de poetas. Essa foi a época da leitura dele e do estudo do russo. Nesse sentido, a Itália também influenciou, porque havia muitos estudiosos da poesia russa que eram italianos. Foi então que houve um desenvolvimento imprevisto da poesia que, num primeiro momento, imaginamos mais abstrata, menos

significativa do ponto de vista especificamente político. No entanto, mesmo aqui houve uma influência italiana de que ninguém tem muita consciência. O Waldemar Cordeiro, que era o líder dos pintores concretos – ele era um ideólogo – chegou ao Brasil aos 18 anos, mas nascera e fora criado em Roma. A mãe era italiana e ele fora registrado na Embaixada Brasileira em Roma, de modo que ele tinha dupla nacionalidade. Eu me lembro de que o conheci em 1949 – eu tinha 18 anos e ele era uns cinco ou seis anos mais velho – e ele falava um italiano meio misturado com português. Naquela época se discutia muito não só sobre o tema do abstracionismo contra o figurativismo, mas do concretismo contra o abstracionismo. Os concretos seguiam diretrizes ortodoxas, no sentido de usar cores primárias, não fazer alusões a figuras, ou abstrações de figuras, mas sim formas que eram produtos puramente de especulações matemáticas, porém sensíveis do ponto de vista da intuição, da cor, da forma, de todo modo formas geométricas. Enfim, além de ser muito radical na formulação da pintura geométrica, Cordeiro era já muito influenciado por Antonio Gramsci, filósofo italiano, e não concebia a arte concreta sem a ideologia. O que era contraditado pelos comunistas estalinistas, que aqui eram a maioria. Então, o que se desenhou para nós naquele momento, com relação às gerações anteriores das artes plástica, foi uma espécie de duelo entre Portinari, que encarnava o comunismo realista-socialista, e Volpi, que desenvolvia o trabalho dele abstraindo imagens e, quando tomou contato com os jovens concretos – que o homenagearam nessa exposição de 1956 – ele foi se tornando cada vez mais independente. Acho que para um italiano isso é

muito interessante, pois os dois maiores pintores brasileiros em oposição, Candido Portinari e Alfredo Volpi eram de origem italiana – e Volpi, nascido em Lucca, nunca se naturalizou. Era um homem que começou muito pobre, mas tinha uma sabedoria pictórica, que eu acho que ainda não foi bem compreendida fora do Brasil. Os críticos que vieram da Inglaterra não entenderam direito o Volpi. Eles vieram para o Brasil para terem uma noção da nossa arte numa época em que estava muito em moda a ideia da criação de situações plásticas, não se dava tanta atenção para a pintura em si mesma. Se dava mais atenção às instalações, então não perceberam a importância do Volpi, que obviamente era um pintor, e muito mais velho. Volpi foi, pode-se dizer, quase que reabilitado pela pintura concreta. Então houve essa inflexão marxista, via Gramsci, certamente por conta da simpatia que o mesmo Gramsci tinha pelo futurismo, até o momento em que o futurismo se aproximou dos fascistas via Marinetti. Em todo caso, isso foi muito importante para nós, não tanto pelo que aconteceu nos primeiros momentos das nossas carreiras, mas pelo que aconteceu depois, a partir dos anos 1960, quando houve o golpe militar e isso alterou muito o desenvolvimento da poesia concreta. Daí ela passou a ter uma presença mais forte na política, mediada pelo idioma russo que Haroldo e eu estudamos. Houve um desses acasos inexplicáveis do destino: refugiado judeu, veio para o Brasil com nove anos o ucraniano Boris Schnaiderman, que depois lutou na Itália como voluntário das forças expedicionárias brasileiras da Segunda Guerra Mundial. Boris foi nosso professor de russo e participou dos livros de poesia russa moderna que publicamos.

CRIATIVIDADE, CURIOSIDADE

É difícil definir como começa o processo criativo, porque você corre o risco de racionalizar aquilo que não foi inteiramente racionalizado e surgiu de uma certa intuição. Acho que na nossa experiência – posso dizer “nossa” porque posso abranger os meus companheiros, cada um com os seus trabalhos – ora a sugestão vem mais do visual, ora vem mais do som. Um poema como o “Tensão”, por exemplo, “con-” “som”, “ten-” “são”, é tanto visual, como sonoro. Embora nele tivesse sido explorada essa dimensão visual – ele é um conjunto de palavras divididas por sílabas e em três letras – ao mesmo tempo, ele articula som e silêncio. “Com som” e “sem som” portanto, e é difícil dizer se começou pelo som ou pelo visual. Fiz isso em 1956 e não me lembro como surgiu. Posso racionalizar “a posteriori”, certamente escrevi num papel, mas estava sentindo o som e vendo o visual ao mesmo tempo. Há poemas que são assim, outros nascem mais visuais como “Viva Vaia”.

A minha poesia é mais de condensação, mas é talvez uma questão de temperamento. Sempre me senti melhor ao escrever sob o lema de Anton Webern – um músico que admiro muito –: *non multa sed multum*. Não muita quantidade, mas muito. Quer dizer, uma tentativa de me expressar, de fazer máximo com o mínimo. Uma coisa é você ter e expressar os seus sentimentos para você mesmo, para os seus amigos. Outra coisa é você fazer algo que tenha um significado mais durável, mas que não seja uma

coisa de uma mera manifestação ocasional. E cada um tem o seu modo de se exprimir. Uns adotam formas mais largas, têm necessidade de *racconto*, a narrativa, para poderem transmitir as suas emoções, os seus sentimentos, sua crítica do mundo, sua experiência ou sua ansiedade de respostas. No meu caso, eu me sinto à vontade assim. Na verdade, é uma coisa que muitos escritores dizem, mas que eu digo com sinceridade: prefiro ler a escrever. Sinto um prazer muito grande lendo as coisas que aprecio, os autores de que eu gosto. Talvez, por isso mesmo, no meu trabalho, dois terços vão ser de tradução de outros autores, esse diálogo de traduzir ou ler e apreciar é de que eu mais gosto de fazer. Mas não estou preocupado com isso, não tenho pressa, nunca tive pressa no sentido de compor poemas próprios. Sempre procurei ler: tenho uma curiosidade imensa. Luigi Groto é o caso de um autor que certamente não tem a estatura de um Dante, mas é que me despertou curiosidade porque ele explora a sonoridade do italiano, por si mesmo já tão belo, e ele faz uso de uma espécie de ecolalia, série de ecos que percorrem o fraseado sonoro e realçam a beleza do idioma. Há um outro poeta, ainda mais radical, posterior a ele, Lodovico Leporeo, que criou uma variedade de formas métricas e rítmicas muito grande. É um autor que caracteriza o chamado “maneirismo italiano” do qual Marino foi o maior expoente. Mas eu gosto muito especialmente desse grupo dos “poeti bizzarri”, como são chamados. Eles são pesquisadores da linguagem às vezes um pouco excessivos no uso de fabricações verbais, mas são muito interessantes e, hoje, muito modernos porque há toda essa questão da materialidade da palavra que eles exploram muito bem.

O conselho melhor que eu posso dar a um jovem poeta é aquele que o Ezra Pound deu quando foi indagado exatamente sobre esse tema. Ele disse apenas: “*curiosity, curiosity*”, curiosidade. Acho que a curiosidade é um fator muito importante. Certamente, não é o único, mas acho que estar sempre aberto a novas formas, não se fixar num pequeno território, procurar se abrir para novas formas é fundamental. Acho que é muito importante: ter essa curiosidade, essa abertura. Essa mesma curiosidade está na própria estilística do Dante, o *Dolce Stil Novo*, que procura uma renovação da linguagem e já está embutida nessa própria expressão. Os poetas que cercaram Dante – estou pensando em Guido Guinizzelli, em Guido Cavalcanti – todos tiveram uma criatividade única estando próximos a uma figura tão extraordinária: não se reduziram a imitá-lo. Criaram linguagens próprias.

ORIGENS CONCRETAS

O termo “poesia concreta” estava no ar; mas, a rigor, ele vem da arte concreta, uma terminologia que tinha sido estabelecida no fim dos anos 1940 pelo Max Bill, o artista plástico suíço. Na verdade, já os grupos de arte construtivista da Holanda, do *De Stijl*, e o Theo Van Doesburg tinham usado a expressão “arte concreta”, mas isso ficara meio perdido e aparentemente limitado à sua época. Se você for buscar uma genealogia do termo, você vai encontrar aqui e ali; mas quem, especialmente no campo das artes plásticas,

deu uma definição mais precisa e reafirmou, consolidou a expressão, foi o próprio Max Bill quando distinguia a arte concreta da arte abstrata. Na arte abstrata, se você tem um círculo vermelho num quadro, esse círculo pode remeter a um sol, digamos assim. Diferentemente da arte abstrata, na arte concreta não se trata de uma redução icônica ou de uma imagem informal subjetiva, mas de uma pura forma estruturada no espaço. Também na França surgiu a terminologia “musique concrète” de Pierre Schaeffer: isso era música de ruídos feitos com fitas coladas. Estamos no fim dos anos 1940. E nós aqui, quando surgiu a oportunidade, começamos a pensar nessa ligação com a arte concreta. Começamos a usar a expressão para distinguir nossos poemas de outras formas de expressão artística. Aí houve também o encontro do Décio Pignatari com o Eugen Gomringer, poeta suíço-boliviano, em Ulm [cidade da Baviera, na Alemanha], na Escola de Estudos, Rádio e Design, e o Décio propôs essa expressão. Gomringer estava conduzindo sua pesquisa poética na mesma direção que nós, sem que nos conhecêssemos. Ele tinha lançado o livro *Constelações* e chamava os poemas dele de “constelaciones” enquanto nós chamávamos os nossos de “ideogramas”. Mas, a um dado momento, escrevendo para o Décio quando se organizava exposição de arte concreta aqui em fins de 1955, eu já tinha dito para ele que eu achava melhor a gente passar a usar a expressão “poesia concreta” junto aos artistas plásticos que já se chamavam de “concretos”. Gomringer disse numa carta ao Décio: “eu aceito a terminologia de vocês, que eu tinha pensado até em usar”, e era natural que ele o tivesse pensado, porque era secretário do Max Bill. Aconteceu que o Décio foi visitar um amigo, Alexandre Wollner, um

pintor do grupo dos concretos que estava estudando em Ulm, fazendo um curso de design com Bill. E o Gomringer era nada mais nada menos do que o secretário do Max Bill; uma coincidência notável, mas também natural no contexto cultural que nos abrangia. Foi um reconhecimento mútuo, de grande valor para nós. Depois apareceu um antecedente italiano, Carlo Belloli, que Gomringer também abrigou na revista *Spirale*. Belloli era um pós-futurista, ainda jovem, e tem uns poemas que se aproximam da poesia concreta. Casou-se com uma pintora brasileira do grupo concreto, Mary Vieira, uma artista importante que não participou das exposições brasileiras de 1956 e 1957 porque estava na Europa. Essas coisas acontecem, são fatos históricos – na verdade, não é uma questão de idiosincrasia. No pós-guerra estavam-se revendo as manifestações de vanguarda que tinham ficado marginalizadas; estavam-se reassimilando, ressuscitando essas práticas. Isso aconteceu na Europa, aconteceu aqui. Menos nos Estados Unidos, onde se fez mais presente a *beat generation*, muito importante também, mas mais significativa no campo comportamental do que artístico. Nós, aqui na América do Sul, ao contrário, éramos muito subdesenvolvidos, mais do que somos hoje, mas estávamos querendo ascender. De certa maneira, queríamos fazer alguma coisa que nos colocasse dentro do primeiro plano das especulações artísticas. Daí o nosso experimentalismo artístico. Há um livro publicado a propósito de uma exposição que houve em Madrid, em 2011, na Fundação Juan March, “Arte fria da América” / “Cold Art in America”. Essa exposição faz um mapeamento da arte construtivista na América Latina e reúne artistas do Uruguai, da Argentina, do Brasil, do México, da Colômbia,

da Venezuela, e até Cuba também tem um representante e precursor da “arte concreta”, Sandú Darié. No desenho geral da mostra se observa que simultaneamente ocorreram vários momentos de construção geométrica nas artes sul-americanas. Naquela época, o que se esperava do Brasil era arte artesanal, folclore. Nós, de certa maneira, adotamos uma posição que já vinha do Modernismo brasileiro, de 1922, especialmente de Oswald de Andrade. Quer dizer, o Brasil não é só o folclore, não é só arte primitiva. Isso não espelha a realidade de São Paulo que é uma cidade cosmopolita. Era também uma época de revisão, porque a Segunda Grande Guerra paralisa os rumos da arte e da literatura. O *Finnegans Wake* foi editado pela primeira vez quando começava a Segunda Grande Guerra, em 1939. Durante os anos de guerra, ninguém estava preocupado em ler aqueles textos tão complicados, e uma obra capital como essa ficou marginalizada. Quando chegaram os anos 1950, com a euforia natural de que a própria humanidade passou a desfrutar, surgiu a possibilidade de retomar aqueles fios interrompidos. Aí você encontra [Pierre] Boulez, Stockhausen, Berio, Nono que fazem a revisão da música: vão buscar os grandes compositores de Viena que estavam completamente esquecidos como Schönberg, que era judeu e vivia nos Estados Unidos. A música deles estava esquecida até porque eram perseguidos: foi considerada música degenerada, decadente, pelos nazistas, pelos stalinistas. Então havia uma oportunidade e aí nós entramos, pegamos a brecha dentro do subdesenvolvimento latino-americano, brasileiro em especial, talvez porque nós tínhamos grande facilidade com vários idiomas. E tínhamos acesso aos textos originais através das muitas livrarias importadoras que

surgiram então, a partir do fim dos anos 40. Da Itália, líamos Ungaretti, Quasimodo, Montale, Sinisgalli, sem contar os clássicos. Em São Paulo, tínhamos muita possibilidade de acesso a essas fontes culturais que traziam à tona, outra vez, o Dadaísmo, os poetas de língua inglesa, como Eliot e Pound, os russos, como Maiakovski, Khlébnikov, Kruchenykh, Essenin. Ter acesso a toda essa informação foi muito importante. Igualmente importantes foram o Museu de Arte e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP e MAM, respectivamente), criados de 1947 e 1949, assim como as Bienais inauguradas em 1951. Essas instituições trouxeram para nosso convívio as obras principais dos grandes artistas da Modernidade.

NOIGANDRES

É a palavra de uma canção provençal do Arnaut Daniel, que Ezra Pound ressuscitou. Os poetas provençais, entre os quais Daniel, eram cultivados por um pequeno grupo de historiadores, lexicógrafos, estudiosos do antigo idioma. Foi Ezra Pound quem redescobriu o trovador que Dante o considerava “*il miglior fabbro del parlar materno*”. E, de fato, ele era o mais inventivo, a ponto de Pound tomá-lo como símbolo do poeta inventor. Dele restaram apenas 18 canções; só duas com a música e a partitura original. Se eu perguntar: você quer ser Arnaut Daniel ou Dante? Todo mundo vai querer ser Dante. Mas, na verdade, Arnaut inventou a sextina que Dante utilizou nos poemas das “Rime Petrose” – [Augusto recita] “Al poco giorno ed al gran cerchio d’ombra” – no qual há uma alternância de rimas-palavras,

uma estrutura inventada por Arnaut Daniel. É tão grande a importância que Dante dá ao trovador, que o seu encontro com ele no Purgatório é o único momento da *Divina Comédia* que se usa outra língua que não é o italiano, ou seja, o provençal. [*Augusto recita em língua provençal a passagem da Divina Comedia onde fala Arnaut Daniel: “Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan; / consiros vei la passada folor, / e vei jausen lo joi qu’esper, denan. / Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida al som de l’escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor!”; Purgatorio, XVI, vv. 142-147*]. Quer dizer, ele fala em língua nativa, tal é a importância que lhe atribui o Dante. Não se sabe porque Daniel está no Purgatório, talvez por uma acusação ligada ao erotismo. Agora a palavra “noigandres” é justamente uma expressão de um poema de Arnaut Daniel que desafiou a argúcia dos estudiosos. Encontra-se num poema em que ele fala de uma espécie de árvore mágica, “cujo fruto é só de amor, o grão de alegria e o olor de “noigandres”. Há um filólogo francês, Raynouart, que achou que o “noigandres” significava “noz moscada”, mas não fazia sentido nenhum porque cada referência era acompanhada de uma abstração. Emil Levy, consultado por Pound, encontrou a solução desdobrando a expressão “de noigandres” em “d’noi gandres”, onde “noi” corresponderia ao “ennui” em francês e “gandres” viria do verbo “gandir”, significando “livre”. Então seria um olor que livra do tédio e, aí sim, fazia mais sentido. A nossa primeira referência foi o “Canto XX” de Ezra Pound. Quando Pound esteve em Milão, ele frequentou a Biblioteca Ambrosiana, onde consultou os antigos pergaminhos e encontrou alguns conjuntos de canções provençais, em manuscritos não originais, datados de um século

depois. Entre elas, as duas canções do Arnaut Daniel com partitura, em notas quadradas, que não dão o ritmo, mas dão a melodia. Ele tirou fotocópias, foi para Freiburg e procurou Emil Levi, o grande lexicógrafo. Pound conta, com muito humor, no “Canto XX”, como o procurou e mostrou-lhe as partituras que o grande sábio nunca tinha visto. E lhe perguntou, então, o que o trovador queria dizer com “Noigandres”? E Levi responde: [*Augusto recita o Canto XX do Ezra Pound onde fala Emil Levi*] “Noigandres, NOIgandres! / You know for seex mon’s of my life, / Effery night when I go to bett, I sad to myself: / “Noigandres, eh noigrandres, Now what the DEFFIL can that mean!”. Ele faz aquela pronúncia alemã. No “Canto XX” tem-se a impressão, para quem lê da primeira vez, que Levi não atinou com o significado, mas, depois, através do texto, Pound fala do “olor” do perfume da árvore mágica. Na verdade, o que eu soube depois de estudar e conseguir o grande dicionário provençal de Emil Levi foi que já tinha dado essa solução seis meses antes do encontro... Hoje todos os provençalistas aceitam essa *lectio difficilior*, quer dizer, a edição mais difícil, mas a única que permite uma interpretação coerente. Nós não tínhamos essa consciência tão precisa, a nossa foi uma pós-consciência. Usamos a misteriosa palavra “Noigandres” no primeiro número do nosso livro conjunto de poemas e pusemos como epígrafe a expressão de Pound, “Noigandres now what the DEFFIL can that mean!”. Isso porque parecia um símbolo de alguma coisa que estávamos procurando, uma coisa nova que a gente não sabia o que era. Foi uma intuição aquele “Noigandres”, sabendo quanto valor o Pound dava ao Arnaut Daniel. Anos depois, numa viagem à Itália, em 1978, aconteceu uma coisa

maravilhosa, que me fez lembrar do conceito de sincronicidade de Jung. Eu estava em Florença e sabia que havia o livro de um crítico italiano, um grande especialista em Arnaut Daniel, livro que estava esgotado e eu queria muito obter. Procurei em várias livrarias e ninguém tinha. Então, tomamos um ônibus, eu e Lygia, minha esposa, para fazer um tour por Siena e San Gimignano, e quando voltávamos, já em Florença, Lygia, à janela, me disse: “Olha, naquela livraria você não foi”. O ônibus parou num momento do tráfego, toquei o sinal e descemos. Entrei – o livreiro estava atendendo umas turistas americanas – e eu lhe perguntei: “Por acaso o senhor tem o livro *Arnaut Daniel. Canzoni*, de Gianluigi Toja? Ele me disse: “Espere um pouco”. Subiu numa escada e da última prateleira puxou o livro e me deu. Foi com esse livro que eu concluí a tradução das 18 canções. Era 13 de fevereiro, véspera do meu aniversário... Ah, Jung...

TRADUÇÃO, LÍNGUAS

Eu traduzi a “Chanson do ill mot son plan e prim” que foi cantada – mas não está gravada em disco ainda – pela Adriana Calcanhotto, outra descendente de italianos. Ela se apresentou várias vezes comigo e com o Cid [*Cid Campos é filho de Augusto, músico, e colabora com o pai*]. Ela foi estudar provençal, animada pela minha tradução da “Chanson”: “Canção de amor cantar eu vim”. Há vários discos dessas canções do Arnaut Daniel. Alguns, eu comprei na Itália, hoje, porém são mais difíceis de encontrar. Traduzi poetas modernos italianos: Montale, Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Sinisgalli, que

não é muito conhecido, mas eu gosto muito. Leonardo Sinisgalli: “Una nube di corvi dal mio cielo / S’è posata stasera nel tuo specchio”. Do Ungaretti traduzi um ou dois poemas... do Alfonso Gatto, que também não é muito conhecido, traduzi “Sultana”, um poema muito bonito. O que aconteceu aqui foi o seguinte: independentemente do fato de a colônia italiana ser muito presente em São Paulo, um pouco depois de 1945, da Segunda Grande Guerra, havia uma livraria italiana importante em São Paulo, a Siciliano. No subsolo ficavam os livros que tinham ficado meio abandonados, que tinham sido editados justamente durante a Guerra. Então lá estavam Ungaretti e os poetas da coletânea “Lo Specchio” da Mondadori, e aquilo estava entregue ao pó... e nós chegamos lá e fizemos uma festa. Ali conseguimos comprar a bela *Antologia do Surrealismo*, organizada por Carlo Bo, e os *Cantos de Maldoror*, edição bilíngue, ilustrada por artistas modernos; e outras tantas preciosidades. Haroldo, Décio e eu compramos o que podíamos lá. Isso foi nos anos 1950; foi quando traduzi alguns desses autores. Eu estudei italiano, mas nunca regularmente. Estudei por minha conta e depois tinha um amigo de origem italiana no lugar onde eu trabalhava, Salvatore Rosatti. Um dia falei para ele que eu estava muito interessado no idioma italiano e então nas horas de folga lia para ele e ele corrigia a minha pronúncia e trocava ideias comigo. Depois fui estudar por livros e ouvia muita coisa em italiano. Especialmente através do cinema italiano; Rossellini, Fellini, Visconti, Antonioni, todos aqueles diretores, aqueles filmes, e os artistas italianos, Mastroianni, Ana Magnani, aquilo era tudo muito familiar para nós. Mais tarde houve um Instituto de italiano aqui; o nome do diretor era

Edoardo Bizzarri. Era um homem muito culto, que traduziu um dos nossos autores mais inovadores, Guimarães Rosa. Então esse contato com a Itália, com os autores italianos foi muito profundo.

CAETANO, WEBERN

A poesia concreta penetrou nessa área performativa, de show [*Augusto refere-se ao show que encerrou a exposição REVER no Sesc Pompeia, em 2018*], especialmente através do Tropicalismo, através do Caetano. O meu conhecimento dele se dá a partir de 1966, quando se apresentou nos grandes Festivais de Música, de canção popular, que apareciam nas televisões. Caetano Veloso e Gilberto Gil, ainda antes de criar o Tropicalismo, começaram a aparecer e a ser hostilizados pelos estudantes de esquerda, porque introduziam guitarras elétricas – eles tocavam já com grupos de música pop. Eu comecei a defendê-los. São artigos que estão no meu livro *O balanço da bossa e outras bossas*, cuja primeira edição saiu em 1968. Só neste ano, vim a conhecê-lo pessoalmente quando ele estava gravando aqui em São Paulo a canção “Tropicália”. Fizemos logo amizade e eu dei para ele os nossos livros, a nossa revista *Invenção*, e ele parecia muito sensível a tudo. Aí entrou a sincronicidade. Eu trabalhava como procurador do estado – sou formado em direito e depois de fazer um concurso público em 1962 fui trabalhar na Avenida São Luís, no centro de São Paulo. E Caetano, já famoso, muito jovem, foi morar na mesma avenida, a dois passos de onde eu trabalhava. Ele foi morar no último

andar de um apartamento de luxo, no número 43, e eu trabalhava no 99. Então, fui conhecê-lo na gravação, levado por mais um “italiano”, Julio Medaglia, que era muito amigo do Damiano Cozzella, outro descendente, membro importante do grupo Música Nova. O Medaglia, que era regente – fazia arranjos também – nos festivais de canção popular, me levou, a meu pedido, a conhecer o Caetano. Fui assistir o ensaio em que eles estavam gravando justamente “Tropicália” e saímos dali juntos e fomos a um restaurante; dei a Caetano o último número da revista *Invenção nº 5, 1967* e ele respondeu muito afirmativamente. Com ele e o Gil fiz duas entrevistas que publiquei no meu livro. De vez em quando saía da minha repartição, do lugar onde eu trabalhava, de terno e gravata, e ia visitá-los... Acho que eu até os assustava!... Os baianos usavam aqueles cabelões enormes... Foram para uma apresentação na África e vieram com aquelas batas berrantes; mas ficamos amigos apesar da diferença de idade, onze anos de diferença entre mim e Caetano. Em 1968, quando eu o conheci, ele tinha vinte e poucos anos. Ficamos amigos. Depois eu participei do famoso confronto dele com os estudantes de esquerda, que não entendiam o que eles estavam fazendo. Foi quando ele cantou “Proibido proibir” no teatro da Universidade Católica (PUC) e foi hostilizado pelo público jovem de estudantes esquerdistas. E mais adiante acabei fazendo o “Viva vaia” em homenagem a ele e às vaias que ele tomou. Enfim, ficou uma longa amizade que continua após tantos anos. Durante um bom tempo, vinha à minha casa e tínhamos um contato mais próximo. Ele nos visitava no apartamento onde morávamos e onde eu tinha um gravador de rolo. Ali

gravei muita coisa. Caetano é extraordinário, um gênio musical, de intuição maravilhosa, um poeta mesmo. É muito interessante isso que ocorreu no Brasil: essa aproximação entre a vanguarda poética e o Tropicalismo. O ponto básico de referência do nosso contato, era o João Gilberto. O João tem a mesma idade que eu e como ele eu sou mais recolhido. Ele corresponde, em termos de música popular, ao meu ídolo musical que é Anton Webern, discípulo do Schönberg, o mais mondrianesco deles, com aquelas poucas notas cravadas no meio do silêncio. É o que eu gostaria de fazer se fosse músico. Assim, se eu fosse músico popular, o que eu gostaria de fazer seria certamente o que faz o João Gilberto. Quando compus os poemas coloridos, eu já fiz inspirado no que o Schönberg chamava de *Klangfarbenmelodie*, melodia de timbres, melodia “som-cor”. Isso foi postulado por Schönberg, mas foi realizado em sua plenitude por Webern. É a música em que você tem uma melodia fragmentada por vários instrumentos, três notas de piano, duas de flauta, quatro de violoncelo, as notas soltas num espaço muito grande e que se alternam com muita clareza, como uma espécie de contraponto moderníssimo.

JULIO PLAZA, POEMÓBILES

Conheci Julio Plaza em 1968, artista espanhol que veio morar no Brasil. Ele criara uma série de objetos sobre papel, cujos recortes produziam formas tridimensionais, nas cores primárias. Iam ser publicados num álbum denominado *Objetos*, por um editor argentino aqui fixado, Julio

Pacello, especializado em livros de arte, e eles me pediram que eu fizesse um texto crítico, uma introdução para o álbum. Deram-me alguns daqueles objetos em branco, e depois de estudá-los achei que a melhor resposta que poderia dar era fazer um poema. Então, a partir de um papel quadriculado, no qual poderia dividir mais claramente as letras, fiz dois poemas. Um em português e outro traduzido para o inglês. Usei as palavras “azul”, “vermelho” e “amarelo” e “abre”, “fecha” e “entre”. Jogava com essas palavras inclusive para tentar criar uma equivalência icônica, de modo a despertar situações ambíguas de leitura com essas palavras: “entre-abre” “entre-fecha”, “abre-azul”, “vermelho-amarelo” – em inglês ficava até melhor, pois o inglês é mais monossilábico: “*red-blue-open*”, “*red-open-blue*”, “*yellow-blue*” etc. Assim nasceram os nossos primeiros “poemóbiles”. Mais adiante, ele me propôs fazer uma caixa-livro só com poemas. Aí surgiu *Poemóbiles* (1974). Ele me dava os objetos que fazia, em branco, e eu os passava para esquemas em papel quadriculado e tentava encontrar textos que funcionassem naquelas estruturas. Mais tarde fizemos *Caixa Preta*, uma coleção complexa de poemas e objetos em formatos diversos, inspirada nas caixas de Duchamp, em 1975, e no ano seguinte, *Reduchamp*, com texto meu, “iconogramas” de Plaza e um “poemóbile”. Em 1979, ele colaborou comigo no projeto gráfico de *Viva Vaia*, antologia de meus poemas. Fizemos muitas coisas juntos. Ele era muito ligado à arte tecnológica e organizou vários eventos e exposições interdisciplinares. E me chamava sempre para participar de seus projetos. Por exemplo, em 1982, quando instalaram aqui, numa grande praça, a Praça do Correio, um

grande painel luminoso coordenado por um computador de alta definição. Lá apresentei uma versão em movimento do poema “Quasar” no projeto *Arte Acesa*, organizado por Plaza. Participamos juntos também de eventos de holografia, coordenados por Moysés Baumstein, ainda na década de 80, e da produção de animações digitais de poemas num supercomputador da Universidade de São Paulo, em princípios dos anos 90.

Caixa Preta e *Poemóviles*, que hoje são considerados livros de arte, são livros de arte porque as cópias acabaram. A tiragem da *Caixa Preta* foi de 1000 exemplares; do *Poemóviles* saíram 500 exemplares. A ideia que nós tínhamos não era de fazer um objeto de arte, mas sim de um objeto consumível. O projeto foi pensado em termos tais que teoricamente poderiam facilitar a reprodução, quer dizer, não tiveram maior êxito de comercialização porque não existe público para isso no Brasil. Mas *Poemóviles* teve, pelo menos 3 edições, a última ainda em circulação, publicada por um editor independente, Vanderley Mendonça. A primeira edição foi autoproduzida e financiada por nós e por Erthos Albino de Sousa, que era poeta, precursor da arte digital, e editava a revista *Código*, dedicada à poesia experimental – pode ser consultada, com todos os seus números, na internet. A segunda foi publicada pela Editora Brasiliense, às expensas de um grupo de diplomatas jovens, admiradores da arte de vanguarda. Não deu prejuízo. Os seus 1000 exemplares esgotaram-se em um ano...

HUNGRIA

Quando fui para a Hungria para receber o Prêmio de Poesia Janus Pannonius, organizado pelo Pen Club de lá, em 2017, me avisaram que tinha que fazer um discurso cerimonial. Eu me lembrei de que um dos meus mais velhos amigos, artista do grupo Ruptura, o primeiro grupo dos concretos, de 1952, Kazmer (Casimiro) Féjer era húngaro. Fazia belas esculturas em acrílico. Então verifiquei que por coincidência nascera em Pécs, a mesma cidade do sul da Hungria onde eu ia receber o Prêmio. Féjer falecera em 1989, mas tinha um filho brasileiro. Então, procurei-o e lhe disse que iam publicar uma antologia bilíngue que incluiria um poema que fiz para o pai dele. O filho me respondeu que acabava de postar na internet um grupo de fotografias de alta definição com os trabalhos do pai. Coloquei-o em contato com o pessoal do prêmio e eles ficaram entusiasmados. Nunca tinham ouvido falar do Féjer, e a um mês da minha premiação prepararam duas exposições, uma em Pécs e outra em Budapest, onde houve a cerimônia final. Também fizeram um catálogo de suas esculturas. Fomos à igreja, em Pécs, onde está o sepulcro do Janus Pannonius e onde eu tinha que colocar uma coroa de rosas. A seguir fomos até a casa onde o Féjer morou e, junto com o presidente do Pen Club, colocamos duas coroas de flores na porta da casa do Féjer que... ficava na Rua Janus Pannonius! Mais um caso digno da sincronicidade do Jung! O último encontro que eu tive com Féjer foi em 1970. Ele estava muito bem em Paris, onde tinha o estúdio dele, em Montparnasse. Uma das exposições do Féjer foi montada na entrada do Museu Vasarely, em Pécs: pense que série de coincidências! Eu não acredito

em nada, mas será que o Féjer me guiou para lá? Para Pécs, uma pequena cidade da Hungria, uma cidade musical também – ali nasceu Béla Bartok. Féjer veio para o Brasil em 1948. Na época em que na Hungria havia aqueles embates entre os comunistas estalinistas e não estalinistas. Interessante é saber da ligação entre a Hungria e a Itália. Pannonius, que foi bispo em Pécs, estudou em Pádua, descrevia versos em latim. O santo de Budapest, São Gerardo (Gellert), veio de Veneza! O hotel onde ficamos que dava de frente ao Danúbio, se chamava Danubius Gellert. Dali você podia ver, no alto de um pequeno morro, a estátua do Gerardo, um missionário e mártir, porque o jogaram do topo do morro no Danúbio. Patrono da cidade, exatamente como o Corcovado no Rio... Óbvio, não é a mesma coisa, mas quantas coincidências e surpresas acontecem no mundo, não é? Parece um sonho do Borges...

INTERNET

Agora o acesso à informação é muito grande; você tem tudo ao mesmo tempo. Você abre qualquer área e encontra de tudo. Por exemplo, eu encomendei um livro porque eu gosto de livros. Mas na internet você encontra as obras do autor daquele livro. É ruim de ver, de ler na tela, e além disso você não vai ter a beleza do livro nas mãos; mas você na internet encontra tudo. Você entra em sites com uma letreirinha ruim, mas você encontra. Já tudo está lá à disposição para você pegar, um poema, um verso. Aqueles textos na internet já têm a citação incorporada, remetem à

explicação do intérprete, explicam isso e aquilo. A informação está ficando cada vez mais sofisticada e mais completa. Hoje, você já tem na tela *Cantos* do Ezra Pound em que cada expressão, cada palavra, via hipertexto, remete a uma explicação. Como acontece com a leitura de Dante onde estão aquelas notas para saber quem é aquele papa que ele pôs no círculo do inferno... Você tem tudo lá: é só pôr o dedo e já aparece tudo.

A pesquisa existe. Eu acho o seguinte: a internet não inibe, não impede a pesquisa. Ao contrário, ela nos fornece instrumentos. Se você quiser ler em papel, passa para o papel. Através da internet, você tem inclusive a informação da informação: se você não tem a edição que queria ter, você tem os indicativos de onde pode encontrar o que busca. Você tem informação e nada impede que você decore, que você guarde na sua memória, que procure memorizar as coisas que lhe interessaram. Aliás o [Jacques] Derrida tem uma definição sobre poesia que é uma coisa muito simples e bonita. Aliás, foi uma definição que me chegou em italiano porque foi recolhida de uma conferência dele na Itália. Afinal, lhe perguntaram qual era o seu conceito de poesia e ele respondeu que “poesia é o que se quer decorar”. “Quello che si vuole mandare a memoria”. Em português, você tem “decorar” que é uma expressão bonita que significa ficar no coração. Você decora, uma coisa que você sabe de coração. Poesia é o que se quer decorar, realmente, as coisas que você guardou na memória, mesmo que você não saiba decorar.

É uma espécie de memória seletiva porque você pode não saber decorar, mas sabe quais são as coisas que não vai esquecer. Por exemplo o começo da *Divina Commedia*: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura”. Todo mundo sabe disso, ninguém esquece porque são versos muito pregnantes, que não saem da cabeça. “A guisa di leon quando si posa”, Dante encontrando Sordello... “Poi s’ascose nel fuoco che gli affina”... “Io venni in loco d’ogne luce muto”... Quem pode esquecer? E se você esquecer, ouça o [Roberto] Begnini, que é muito bom lendo o Dante. É interessante: um humorista, que quando lê Dante fica sério, lê de forma claríssima e comovente.

CENSURA E ISOLAMENTO

O ano de 1968 foi o mais violento de perseguição aqui. Nós, os concretos, fazíamos todo tipo de provocações. O segundo número vermelho de *Invenção* com poemas para Cuba, por exemplo. Quer dizer, teoricamente se fôssemos presos não tinha nem como se defender. Mas eles não ligavam para nós porque o nosso era um âmbito menor. O nosso editor da época da revista *Invenção* se recusou a publicá-lo e por isso mudamos de editor. Lembro-me de que quando o gerente viu que já estava todo o material da revista onde estava o poema “Estela Cubana” do Décio e o meu “Cubagramma”, ele pediu uma reunião conosco e falou desabridamente “olha, poemas de comunistas nós não publicamos”. Embora tivéssemos simpatia pelo Fidel, nenhum de nós era comunista, nem tinha atividade partidária ou era ligado ao partido

comunista. Até porque estudávamos russo, eu e o Haroldo, e não tínhamos nenhuma ilusão com o estalinismo. Achávamos que era uma distorção de uma ideologia utópica com a qual, no fundo, nós simpatizávamos, mas que tinha perseguido os artistas e era inimiga da arte moderna. Não tínhamos ilusão nenhuma, mas aos olhos de uma pessoa conservadora aquilo era “poemas de comunistas”. Aí, como já prevíamos que ia acontecer isso, o Décio tinha entrado em contato com outro editor independente: o Massao Ohno. Ele se dispôs a publicar todo o material, até os clichês de chumbo e, assim, quando o gerente nos manifestou finalmente o seu veto, Décio lhe respondeu, bate-pronto: “– Então você não é mais nosso editor!”. Viramos as costas e fomos embora. Tivemos esses embates em âmbito mais estrito para que ocorressem com maior repercussão, você precisava participar e pertencer ao partido comunista. O físico Mário Schönberg, por exemplo. Na verdade, os militares estavam preocupados com o que estava acontecendo na televisão, porque era a época dos festivais de música televisionados com grande audiência. Naquele momento, a linguagem da poesia popular estava se politizando, se tornando música de protesto. Havia a canção muito bonita do Geraldo Vandré, “Pra não dizer que eu não falei das flores”, que dizia explicitamente [*Augusto canta*] “há soldados armados, amados ou não...”. Era uma canção muito leve, em ritmo de guarânia, mas de vivo protesto e que era cantada para milhões de pessoas, e por isso foram atrás desse compositor. O Geraldo Vandré só não foi torturado e assassinado porque fugiu antes. Abrigou-se com os padres Dominicanos da linha progressista da Igreja e depois conseguiu sair do Brasil. E o Caetano e o Gil, que não eram propriamente esquerdistas,

mas por conta da possível má influência nos costumes, da roupa deles, da droga e outros pretextos, eles foram presos e depois exilados. Eles foram os únicos que efetivamente foram presos. As roupas chamavam muito a atenção, os cabelos do Caetano, lembro que as pessoas xingavam na rua a Gal [Costa], diziam palavrões. Naquela área dos costumes, eles eram muito *hippies* para a sociedade brasileira. Os militares acharam que esses artistas jovens, que eram vistos por milhões de pessoas, eram corruptores da moral. Quanto a nós, não chegamos a sermos incomodados, a não ser nesse plano do editor que não quis publicar nossos poemas “cubanos”... Embora nós arriscássemos ainda mais, porque em 1967 e 68 saíram as nossas traduções do Maiakovski e da poesia russa moderna. Para a edição do Maiakovski, eu escolhi os poemas mais revolucionários. Tinha um que era o estribilho da revolução [*Augusto recita primeiro em russo e logo passa em português*] “Tech ananáci, riábtchicov jui, / Dienh tvoi posliédnii prihódit, burjui”. Em português: “Come ananás, mastiga perdiz / Teu dia está prestes, burguês”. Eu ainda pus aquele “prestes” como uma alusão a Luís Carlos Prestes, famoso e histórico líder comunista brasileiro, mas era uma coisa mais sutil. Nós sempre provocamos: no “Hino ao Juiz” do Maiakovski introduzi a palavra “cassados” que só se usava politicamente: “juízes cassaram os passos...”. Se eu tivesse um desafeto mais fanático talvez tivesse sido incriminado. E olha que em dezembro de 1964, quando expus os meus *Popcretos* com Waldemar Cordeiro, no centro da cidade, meus poemas tinham muitas provocações aos militares, muita crítica, mas a mostra passou despercebida das autoridades censórias ainda não aparelhadas.

Nunca fomos afetados no sentido de ser chamados para uma conversa com a polícia, isso não aconteceu. Mas embora não sofrêssemos diretamente nenhuma violência moralmente, nós nos sentíamos muito atingidos pelo golpe na democracia brasileira. Ao mesmo tempo, não tínhamos um bom relacionamento com os comunistas que seguiam a linha do realismo socialista. Eles eram os que dominavam as universidades, então muito esquerdistas. Nós detestávamos o que estava acontecendo politicamente e éramos detestados pela esquerda brasileira. Uma situação curiosa. Enfrentamos momentos difíceis porque a linha dominante era o realismo socialista e mesmo os críticos mais sofisticados da Universidade de São Paulo, em geral, discípulos do Antônio Cândido – que não era comunista, mas um socialista bem-intencionado – seguiam essa linha e eram tolerados pelo mestre. Por exemplo, Roberto Schwarz, que era o mais adverso à poesia concreta, pertencia à linha mais ortodoxa e mais hostil às vanguardas.

Na Universidade de São Paulo, onde nem Oswald de Andrade entrava, ninguém podia pensar em fazer uma tese sobre poesia concreta. Aquele período foi um período duro para nós. Hoje a poesia concreta é muito difundida, e objeto de muitas dissertações e teses universitárias, mas é muito detestada ainda. Tem gente que não a engole porque acha que a poesia tem

que ser emocional, tem que ser subjetiva e confessional. Não percebem que a nossa poesia também é emocional, mas feita de uma emoção mais concentrada e refinada.

COM (OS) TEMPORÂNEOS

Agora estou publicando no Instagram. Quem gosta de livros não vai abdicar da materialidade do objeto-livro. Mas hoje tudo acontece na Internet. Quem está me ajudando com o Instagram é um jovem músico e produtor artístico, Alvaro Dutra, casado com a minha neta, Raquel Campos, também ligada à atividade literária. Alvaro divulga ali a minha obra, e com uma repercussão extraordinária para a divulgação da poesia. De vez em quando, posto algumas novas produções, como aqueles textos que eu chamo de “contrapoemas”, obras de engajamento político. Num deles, transcrevi simplesmente um parágrafo do artigo 5º da Constituição Federal, que proíbe a prisão do réu antes da decisão de última instância. E que foi transgredido, pelo próprio Supremo Tribunal Federal, para que o ex-presidente Lula fosse levado à prisão e impedido de disputar as eleições. O poema é um *ready-made* perfeito, não tem uma palavra minha.

Não tenho a pretensão de poder combater esta situação, mas no meu campo, tento despertar a consciência dos artistas. Há artistas que detestam

política. Há outros que participam, mas ainda é a minoria. Nós fomos tantas vezes confundidos como meros formalistas. Então eu entro com os meus “contrapoemas”... Acho que é preciso manifestar de algum modo a indisposição dos escritores e artistas com o regime porque senão o Brasil volta a ser um país retrógrado, nos costumes, em tudo. O Congresso brasileiro é dominado por três grupos de parlamentares: os que representam o agronegócio, os ligados aos evangélicos – hoje mais organizados que os católicos – e os favoráveis às armas e aos militares. Isso é “Boi, Bíblia e Bala”, “B. B. B.”. Se os intelectuais se calam, as classes altas e o povo ignorante pede a volta dos militares, achando que vão resolver as coisas... A situação do Brasil é grave. Em outros países também, na Inglaterra, na França, tem havido um predomínio de uma visão conservadora, mas não chega aos extremos que pode chegar à versão brasileira. Se fosse apenas uma dominância transitória de partidos mais moderados seria diferente, mas aqui não é assim. Há a legislação do aborto, por exemplo, que precisa ser liberado, e há muitas outras ações no sentido do progresso sociocultural que vão ser todas liquidadas, e o país vai precisar de muitas décadas para voltar a um ponto de progresso a que ele já tinha chegado. Quer dizer que o Brasil está tendo um retrocesso, uma regressão. E com isso vão sofrer as novas gerações. E também a gente, que teve a esperança de um Brasil mais moderno. Infelizmente, partidos à esquerda, como já aconteceu muitas vezes, mergulharam na corrupção também. As eleições produziram um legislativo de péssima qualidade. A presidente Dilma Rousseff tinha que fazer alguns compromissos. Era uma mulher dura e honesta, mas tinha que conviver com o Congresso porque não

há outra forma de administrar o país. E ela os contrariava. O processo de impeachment que a afastou da presidência foi ridículo, não tinha fundamento nenhum. Foi um autêntico golpe na democracia do país.

Agora existem duas hipóteses: o Bolsonaro ganhar, com a divisão das esquerdas e, a vitória da direita, com os militares prevalecendo dentro de uma aparente estrutura democrática, quer dizer, um Congresso Legislativo conservador, juízes na maioria conservadores e com um conservador na presidência do Poder Executivo. Também existe a possibilidade de um representante de esquerda ganhar. Resta saber se o exército vai deixar que ele tome posse. Essa é a situação real. E aí temos também os centristas que vão correr para o Bolsonaro porque não vão querer que a esquerda ganhe. A situação é para assustar mesmo, com o Trump ameaçando uma guerra mundial.

Existe ainda o problema do excesso populacional. Um problema de difícil solução. O velho [Thomas Robert] Malthus, que foi tão combatido, tem que ser um pouco reabilitado porque as projeções dizem que a Índia, por exemplo, que agora tem uma população menor do que a China, em vinte anos, vai ter uma população maior do que a China. E isso porque a China

tem uma política de natalidade e a Índia não tem nenhuma. E a África: a projeção populacional africana é enorme. E para onde vai essa gente? Qual é a relação possível da nutrição dessa imensa povoação, desse imenso teor demográfico? Apesar de a tecnologia ter barateado muito, como é que você vai resolver isso?

RETOMANDO SÓ UM MOMENTO A PALAVRA

Ao final do último dos maravilhosos encontros, dos quais quem lhes escreve teve a sorte de participar e que este longo texto tenta apresentar ao leitor, o fiel gravador recolheu da voz do Augusto, sempre divertida e ainda pausada, reflexiva, a recitação da quadra inicial de um famoso poema do nicaraguense Rubén Darío. Queremos deixar o leitor que nos acompanhou nessa longa viagem de palavras com essa voz vibrando na memória:

*Juventud divino tesoro
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar, no lloro
y a veces lloro sin querer.*