

# VANGUARDAS POÉTICAS E TECNOLOGIAS SONORAS: *POESIA É RISCO*

Cláudia Neiva de Matos

(UFF/CNPq)

## RESUMO

Mesmo em sua forma escrita tradicional, a poesia abriga e manifesta uma constante demanda pela voz. Desde o início do século XX, operações vocais e performáticas da linguagem poética foram propostas por diversos movimentos de vanguarda. Mais adiante, as possibilidades inovatórias da poesia moderna foram enriquecidas pelos suportes e formatos advindos do desenvolvimento das tecnologias e mídias sonoras e audiovisuais. Na segunda metade do século, várias experiências nesse campo constituíram o que se chamou conjuntamente de Poesia Sonora. No Brasil, um dos mais importantes processos de renovação poética pelos caminhos intersemióticos foi o da Poesia Concreta com seus desdobramentos. A partir de uma visão geral sobre os tópicos acima relacionados, este trabalho aborda a obra verbivocovisual de Augusto de Campos, com destaque para o CD de poemas oralizados *Poesia é risco*.

PALAVRAS-CHAVE: Augusto de Campos; *Poesia é risco*; poesia e voz; poesia e tecnologias sonoras.

Críticos como Paul Zumthor e Philadelpho Menezes<sup>1</sup> assinalaram diferentes facetas de uma procura reiterada da voz pela poesia, um desejo de recuperar uma sonoridade física, corporal, da voz em presença, que frequenta a poesia culta desde que dela a voz se ausentou, com a expansão da comunicação escrita no Renascimento. Nos tempos modernos, intensificou-se essa demanda de ultrapassar os limites e contingências da literatura da escrita, do livro, limites de comunicação, de criação ou simplesmente de público. Eventos de vocalização e performance de poesia ajudaram a projetar as vanguardas históricas, como o Futurismo e o Dadaísmo, e movimentos anti-*mainstream* da segunda metade do século XX, como a *beat generation*,

o *British Poetry Revival* e a nossa poesia “marginal” dos anos 70<sup>2</sup>.

Com o desenvolvimento das tecnologias e mídias sonoras, a demanda pela voz na poesia se manifesta sob novas condições e em novos formatos. A compreensão dos processos criativos e receptivos da poesia em nosso tempo há de referir-se às práticas vocais e às tecnologias do som, assim como, no passado, referiu-se às práticas da escrita e à tecnologia da impressão. Isso não significa que devamos pensar em termos de uma oposição excludente entre voz e escrita, ou entre comunicação sonora e visual. Ao contrário, o desenvolvimento das tecnologias de áudio e também de áudio-visual abriu possibilidades de criação e comunicação poética que só podem ser avaliadas por uma reflexão que problematize e ultrapasse a dicotomia entre oral e escrito, ainda que essa dicotomia tenha de ser mais uma vez evocada no momento em que a reflexão se instala.

Mais recentemente, os processos de imbricação dinâmica entre as representações visual e sonora foram potencializados e complexificados pela tecnologia informática e digital. Como observou Magnólia R. Andrade dos Santos (2000): “o ponto fulcral agora são os meios eletrônicos, que ao veicularem [a escrita e a fala], lhes dão novas configurações”.

Durante muito tempo, a fonografia teve função basicamente documental e reprodutiva, sendo utilizada inclusive para fixar e difundir a execução vocal de textos poéticos, pelos próprios autores ou por outros intérpretes. Graças a ela, também, dispomos de documentação sonora de vários eventos vocais promovidos pelas vanguardas poéticas históricas, desde Marinetti e Tzara<sup>3</sup>. Já faz várias décadas, porém, que a aparelhagem se sofisticou e passou a ser operada não mais como um simples instrumento de reprodução, mas como fator ativo de *produção* estética e discursiva, tal como acontece na música eletrônica. Este seria o campo por excelência da chamada Poesia Sonora.

Num sentido amplo, Poesia Sonora designa “toda espécie de experimento com elementos de escuta numa obra poética” (MENEZES, 1992, p.10). Num sentido mais restrito, ela sucede cronologicamente à Poesia Fonética, que seria o conjunto de propostas inovadoras as quais, na primeira metade do século XX, exploraram as possibilidades do aparelho fonador humano, as sonoridades do idioma e da voz, abrangendo as várias vertentes do Futurismo e o Dadaísmo. O limite cronológico entre Poesias Fonética e Sonora costuma ser situado nos anos

50, com o surgimento dos estúdios eletroacústicos. O uso de tecnologia vai expandir-se nas décadas seguintes, graças aos sintetizadores analógicos, nos anos 60, e digitais, no final dos 70, os quais permitem modificar tecnicamente o som vocal<sup>4</sup> e mixá-lo com toda sorte de ruídos gravados ou eletronicamente produzidos. Esses procedimentos radicalizam a desestruturação do discurso e da própria vocalidade; em alguns casos, o signo linguístico torna-se irreconhecível ou é simplesmente dispensado, levando a poesia a transitar na fronteira da música concreta e eletrônica, e mais particularmente do que já se chamou de “música fonética” (cf. ROBSON, in Menezes [org.], 1992, p. 85-102)<sup>5</sup>.

Entretanto, como observou Philadelpho Menezes (s/d) nos anos 90, a novidade apresentada pela poesia tecnológica contemporânea não difere muito da que era reivindicada pelas vanguardas históricas. A diferença entre Poesia Sonora e Poesia Fonética será antes de recursos que de ideologia poética, e a tecnologia do som continuará o trabalho de desestabilização do discurso e da voz que a onomatopéia futurista e outros dispositivos já haviam começado<sup>6</sup>. Voz e linguagem se despersonalizam, se desumanizam, manifestando a crise geral da subjetividade e do sentido que assola as noções e práticas do lirismo poético. A expressão linguística e vocal é reificada, deformada, transformada em objeto de observação, fruição e/ou incômodo, conjugando estranhamente concretude sensorial e abstração semântica.

Nos anos 80 Baudrillard (*apud* MINARELLI, in Menezes [org.], 1992, p.117) advertia: “a era do significado e da função já passou e começa a era do significante e do código”. No tempo da tecnologia fonográfica, o eixo da expressão poética parece deslocar-se ainda mais, na direção sinalizada por McLuhan, e situar-se no próprio canal mediático. Então a máquina aparece como um dispositivo produtivo e articulatório, necessário para efetivar tanto a criação quanto a comunicação, a conexão do emissor com os interlocutores e até consigo mesmo.

A este respeito, é sintomático um comentário feito por Henri Chopin, primeiro poeta da tecnologia sonora dos estúdios eletroacústicos. Na sua opinião, “a voz [dos poetas só] aparece realmente pelos anos 50, no momento em que ela pode se ouvir a si mesma.” Antes disso, a vocalização de poesia teria sido prejudicada pelo fato de os poetas não poderem ou saberem ouvir a própria voz: a de Marinetti seria gritante, a de Haussmann rangente, a de Birot fraca, a de Isou adocicada, a de Schwitters monocórdica. E conclui: “Para nós

[poetas sonoros], todos os poetas fonéticos [...] são comparáveis a artistas do cinema *mudo*, estes grandes atores que não souberam ou não puderam adaptar-se ao cinema *falado*.” (CHOPIN, in Menezes [org.], 1992, p.60-62). Entretanto, o próprio Chopin não usou a tecnologia para simplesmente reproduzir sua voz, como na trilha sonora de filmes. Ao contrário, dedicou-se a manipular eletronicamente os próprios sons vocais, camuflando-lhes a origem humana.

Chopin chamava seus *audiopoemas* de som-texto. Segundo o escritor norte-americano Richard Kostelanetz (in MENEZES [org.], 1992, p.74), “o termo texto-som caracteriza uma linguagem cujo elemento de sustentação é o som, em detrimento da sintaxe e da semântica.” Pode apresentar palavras reconhecíveis ou simples fragmentos fonéticos. Mas não se confunde com música e canção, nas quais as alturas e ritmo são pré-determinados. Nem com a poesia oral, que emprega a sintaxe padronizada e é escrita para ser lida em voz alta.

Nos anos 70/80, constatado o esgotamento da Poesia Sonora *stricto sensu*, a poética experimental trabalhará a fusão dos meios técnicos disponíveis, códigos e mídias, em busca da *poesia total*. A destabilização do discurso verbal corre paralela ao incremento dos recursos sinestésicos e intersemióticos. O desdobramento da expressão sonora rumo à expressão visual e vice-versa, que caracteriza a maioria do experimentalismo poético moderno, incluindo o nosso concretismo, é destacado por Paul Zumthor (in MENEZES [org.], 1992, p.143):

[...] a sensorialidade conquistadora da Poesia Sonora, a sua tendência à máxima espacialização se dão conta de um fato significativo: a coexistência, na prática e no pensamento de muitos poetas, de pesquisas visuais inextricavelmente entrelaçadas às pesquisas sonoras.

O avanço das tecnologias do som, que desde os anos 50 enseja os experimentos da Poesia Sonora, também está ligado à renovação do ímpeto experimental e inventivo na criação musical erudita. Nesse quadro, surgem os nomes e obras de Luigi Nono, Luciano Berio, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen; e ainda antes, John Cage, que já em 1939 usava recursos fonográficos para criar *Imaginary Landscape n. 1*. É também nos anos 50 que se constitui no Brasil o movimento da poesia concreta. A analogia estético-ideológica entre música e poesia de vanguarda – ou de invenção, como prefere dizer Augusto de Campos –, e a articulação de ambas com as propostas estéticas revolucio-

nárias das primeiras décadas do século XX, explicitam-se na primeira configuração do concretismo, e são reafirmadas adiante. Entre as iniciativas musicais da segunda metade do século e as de Schoenberg e seus discípulos, que começaram a explorar os caminhos da atonalidade, a relação é comparável com a que as vanguardas poéticas do pós-guerra entretêm com as vanguardas históricas do Futurismo e do Dadaísmo. Augusto costuma insistir nessa conexão:

Vejo a poesia concreta diretamente engajada com as práticas da poesia de vanguarda, experimental ou - como será talvez mais adequado chamá-la - poesia de invenção. Creio que, ao surgir, nos anos 50, coube a ela restabelecer o contacto com a poesia das vanguardas do início do século (futurismo, cubofuturismo, dada *et alia*), que a intervenção das duas grandes guerras e a proscrição das ditaduras nazista e stalinista haviam condenado à marginalização. Movimento semelhante ocorreu, na mesma década de 50, na área musical, com a recuperação da obra do Grupo de Viena (Schoenberg, Webern, Berg), a redescoberta dos grandes experimentalistas individuais (Ives, Varèse, etc) e a intervenção dos novos compositores de vanguarda que se impuseram a partir de então, de Boulez e Stockhausen a Cage. (CAMPOS, 1995 b.)

Entre os experimentos dos anos 10/20 e os dos anos 50, a diferença decisiva é provocada pelo passo tecnológico. O mesmo se pode dizer do passo digital que leva aos anos 80/90. Uma das práticas estéticas que têm suas possibilidades potencializadas pelo ambiente informático é a imbricação entre a percepção visual e auditiva, conjugadas na construção do discurso poético.

O experimentalismo na poesia do século XX fez dela um evento multissensorial e intersemiótico, mas inicialmente o que podia ficar preservado para a posteridade era sobretudo a série das linguagens visuais. Com os avanços da fonografia, passou-se a registrar também uma linhagem de experimentalismo sonoro. Na sequência, o vídeo-tape abriu caminhos para fixar a conjunção dos dispositivos sonoros e visuais. O passo seguinte, que abrange todos os gestos estéticos numa operação conjunta envolvendo não apenas o registro e a comunicação, mas também as ações criativas e receptoras, é o meio digital e cibernético.

Pioneiro da poesia eletrônica no Brasil, Augusto de Campos (2002) enfatiza:

[...] venho afirmando reiteradamente que as propostas poéticas das vanguardas do século 20 estão sendo repotencializadas pelos avan-

ços tecnológicos das últimas décadas. [...] a linguagem digital é extremamente propícia aos procedimentos intersemióticos, onde o verbal e o não verbal se articulam e comutam com grande flexibilidade e rapidez, o que vem ao encontro dos projetos “verbivocovisuais”<sup>7</sup> preconizados pela poesia concreta.

A fermentação da arte contemporânea no ambiente da mídia tecnológica foi destacada por Augusto desde a primeira hora concretista. Mas, no que concerne à sua produção poética, somente três décadas mais tarde as operações do aparato técnico começaram efetivamente a resultar em produtos largamente difundidos, para além das apresentações ao vivo e experimentações mais ou menos caseiras. Isso ocorreu com o uso da mídia eletrônica, o CD de áudio e depois o CD-rom e a rede cibernética. Foi então que se disseminou mais amplamente sua pesquisa e construção de sonoridades vocais e não vocais, a partir das sugestões contidas nos poemas visualmente representados. Isso veio lançar uma nova luz e abrir novos âmbitos de significação para uma poesia que, a despeito de ter seu caráter *também* sonoro-vocal sempre reiterado pelo autor, pareceu ter desenvolvido, durante algum tempo, uma tendência à expressão prioritariamente visual, como aponta Júlio Castañon Guimarães (2000):

No caso de Augusto de Campos sua trajetória irá revelar cada vez mais o trabalho com a dimensão visual - desde trabalhos que abandonam totalmente o campo verbal e se constroem apenas com imagens, como os intitulados “profilogramas” [...], até os poemas constituídos com base na exploração das possibilidades de desenhos industrializados de alfabetos, na disposição dos blocos de texto na página, e assim por diante.

Porém Júlio (*id.*) ressalva: “Enfatizar que esses trabalhos são sobretudo visuais não implica dizer que outros elementos sejam abandonados.” E acrescenta adiante, no decorrer do mesmo artigo: na produção de Augusto “intervém sobretudo nos últimos tempos um fator que vem mostrando não só novas possibilidades de criação, mas também novas possibilidades de leitura de sua produção - trata-se da transposição de seus poemas para outros meios.”

Desde o início da carreira de Augusto e do concretismo exerceu-se vigorosamente a associação com outras artes e canais de comunicação, resultando em espetáculos, exposições etc. Porém o manejo produtivo da tecnologia midiática principiou no fim dos anos 80,

quando o poeta entrou em contato com computadores de alta resolução e começou a passar pelo que chama de “vários estágios de macintoxicação, até chegar ao ciberespaço.” (CAMPOS, s/d)

A esse respeito, ele diz:

[...] a abertura estrutural [do poema concreto] continha em germe os pressupostos das linguagens que iriam encontrar o seu “habitat” natural no contexto das novas tecnologias eletrônicas. Nesse contexto, a palavra não deixa de ter lugar, mas tem que ser reciclada, entrando em contato direto com a dimensão não-verbal, as imagens e os sons, e passa a ser interdisciplinar, intertextual e muitas vezes interativa [...] (*id.*)

O primeiro videoclip, *Pulsar*, é de 1991. Os *clip-poemas* virão em 97. No meio, o autor lança o seu primeiro trabalho extenso de áudio, que é o CD *Poesia é risco*, de 1995<sup>8</sup>. Augusto compareceu com os poemas e as “oralizações”<sup>9</sup>; seu filho Cid Campos compôs a música, fez os arranjos e tocou cordas e teclado; Manny Monteiro ocupou-se da engenharia sonora. O CD foi também a base para o espetáculo *Poesia é risco – uma apresentação verbivocovisual*, com Augusto e Cid, em 1996 no Sesc Pompéia, e depois em vários lugares no Brasil e no exterior.

São 30 faixas, dispostas em seções e observando geralmente a ordem cronológica: 18 poemas de Augusto, um de Pedro Kilkerry, 10 traduções e, fechando o disco, um samba de Eurico de Campos, pai de Augusto, que data de 1931, ano de nascimento do poeta. Entre as “versões (recriações)”<sup>10</sup> de poemas alheios, o autor que domina, com 6 faixas, é Rimbaud, refletindo a atividade de Augusto como tradutor no período: em 1992 ele está publicando *Rimbaud livre*, cujo lançamento apresenta uma leitura de textos do livro pelo autor, com a colaboração de Cid Campos<sup>11</sup>.

Vou-me referir especialmente à parte do CD que contém os poemas do próprio Augusto de Campos.

Tal como nos livros do autor, o que encontramos em *Poesia é risco* é poesia sofisticada, coisa para se saborear e conhecer aos poucos, associando o prazer da escuta a uma atenção inteligente e empenhada. Neste disco, onde tudo parece bastante organizado, bem planejado e bem feito, encontramos uma poesia que convida, ou que convida, à observação paciente e às vezes a uma espécie de decifração. Pois essa poesia, se não chega com um sentido pronto (nenhuma boa poesia costuma fazer isso), traz um apelo à proposição de sentido,

segundo um protocolo simultaneamente rigoroso e lúdico, que demanda do receptor atividade intelectual, emocional e sensória<sup>12</sup>.

A valorização do potencial semântico na poesia, segundo Augusto, distingue a proposta concretista do *zaum*, do letrismo, da Poesia Fonética e outras experiências que caminharam rumo à abstração da textualidade e do sentido:

[...] qualquer um pode ver que uma das características diferenciais da poesia concreta, relativamente a outros movimentos poéticos de vanguarda, é o fato de ela não renunciar à dimensão semântica. VERBIVOCOVISUAL, ela se afirmou desde o início, com isso significando a ênfase simultânea no verbal, no sonoro e no visual, em pé de igualdade, e não apenas nos dois últimos níveis ou só no primeiro. (CAMPOS, 2003 a)

O prestígio atribuído ao sentido encarece o estatuto do texto, em sua materialização tanto gráfica e visual quanto vocal e sonora. Encarece também, em ambos os casos, a participação intensiva do receptor; e podemos nos perguntar que tipo de atitude ou de experiência é proposta a um receptor em contato com as novas mídias de poesia. Em outras palavras: no horizonte da textualidade e do sentido preservados, ainda que “abertos”, como é que a mudança da mídia visual para a mídia sonora, isto é, a mudança da leitura para a audição, afeta a recepção do poema, ou a relação do receptor com o poema? Até que ponto o poema lido e o poema ouvido funcionam analogamente? Que diferenças há entre eles?

O trânsito do poema em várias mídias parece ser um traço constitutivo da poesia concreta desde o início – uma espécie de vocação para a conversão simbólica<sup>13</sup>, mediante novas performatizações e mediatizações técnicas, como é o caso da transformação do “poemabomba” em holograma<sup>14</sup> ou de “cidade/city/cité” tornando-se uma instalação e depois um clip-poema (em *Não*, 2003<sup>15</sup>).

Tal vocação é pressuposta ou estimulada pelo caráter multifacetado dessa poesia, na qual os vários estratos ou dimensões – verbal, visual e sonoro – se apresentam todos em formas signílicas abertas, não convencionalmente “acabadas”, em organização dinâmica cujo sentido pode ou precisa ser muitas vezes (re)construído pelo receptor. Ou, como escreveu Júlio Castañon Guimarães (2000):

[...] no CD *Poesia é risco*, a utilização de diversos recursos sonoros permite transpor para esse meio elementos que nas versões originais

dos poemas são eminentemente visuais. Tanto a transposição para meios eletrônicos quanto a leitura de vários poemas, com o acréscimo de recursos eletrônicos de imagem e sonoros, não só acrescentam novas dimensões aos poemas, mas acima de tudo mostram como em suas formas iniciais esses poemas não eram fechados e encerrados como um cálculo matemático. Mostram como tais poemas traziam em sua constituição, potencialmente, a abertura, a multiplicidade dessas outras veiculações e, portanto, de novas leituras.

A poesia concreta convida à interpretação, às vezes à decifração; e, de qualquer maneira, convida à performatização. O trânsito nas várias mídias responde a essa disponibilidade, esse apelo à performatização que se encontra nas obras poéticas da linhagem concretista. Com isso ela também corresponde a seu modelo eleito, que é o “Lance de dados” mallarmaico. Pois também em “Un coup de dés” encontramos essa mistura sutil e luminosa, esse relance, no qual se cruzam a mais meticulosa construtividade e a mais provocante indeterminação. Presente igualmente na música de Cage, a indeterminação é algo que abre espaço para a performatização e a recepção (a qual constitui, como mostrou Zumthor, uma outra instância de performatização) atuarem decisivamente na construção/aposta de sentido<sup>16</sup>.

Se olhamos por esse ângulo, a diferença entre o texto ouvido e o texto lido aparece sob um de seus aspectos mais evidentes e nem por isso menos significativos: no texto lido, o receptor é o performer primeiro e único; no texto ouvido (e também no visto-e-ouvido), ele tem entre si e a “obra” proposta a intermediação de outros performers, e de outra materialidade significativa: o som, o som da voz, das palavras enunciadas, da música, dos efeitos eletrônicos – e tudo isso junto vem a ser, justamente, o poema.

No texto lido, o poema se oferece como um jogo de armar, uma espécie de engenho, que o leitor se dedicará a manipular com maior ou menor devoção e vagar, segundo sua vontade e condições. Já o texto ouvido se apresenta mais urgente, mais impositivo, num tempo medido; suas possibilidades de interpretação acham-se enquadradas pelas balizas dos climas e comentários emanados da música instrumental, dos dispositivos eletrônicos e, principalmente, da voz. A qual, neste caso, é a voz, poderosa, do autor.

Isso não quer dizer que a voz imponha sua individualidade, ao contrário. Em *Poesia é risco*, a voz de Augusto, evitando qualquer tipo de ênfase ou *overacting*, obstina-se numa certa discrição ou conten-

ção, uma espécie de objetividade controlada que se põe a serviço do projeto do texto, ou do texto como projeto. Desde a primeira faixa, ouve-se uma voz emocionalmente neutra, mas estranhamente densa, que se conserva mais ou menos assim, com poucas exceções, ao longo do disco: performance vocal difícil de adjetivar, em oralizações que Caetano Veloso (in SUSSEKIND e GUIMARÃES, 2004, p. 207) chamou de “virtuosísticas e despojadas a um tempo: são livres.”

Quando a voz de Augusto soa no disco pela primeira vez, ela se destaca meio de repente sobre a introdução musical, que opera na dispersão e no estranhamento, e dá a dica, mostra o caminho: “Queste parole di colore oscuro...” O verso de Dante é uma excelente epígrafe para um poema que é também o primeiro do primeiro livro que Augusto publicou: “o rei menos o reino”. E funciona também como epígrafe do CD, apontando o caminho das palavras: “Estas palavras de cor escura...”

No fundo, são as palavras que mais contam. Imbricado no exercício estético-sensorial, o eixo de tudo permanece sendo o código verbal, o texto cuidadosamente enunciado por uma voz que se mostra, pode-se dizer, respeitosa, quase reverente, diante da palavra que pronuncia. Apesar das intervenções musicais e efeitos do aparato técnico, é a voz que reina, e faz reinar o texto que transmite, sem tratar de “poetizá-lo”<sup>17</sup> mas sem negligenciar sequer um fonema seu<sup>18</sup>. É evidente o cuidado com a dicção, que valoriza sonoridades fonológicas e também a emissão de sons não significantes, sempre assegurando a precisão e a inteligibilidade do dito. Algo que seria possível talvez comparar ao modo de cantar falando de João Gilberto. Também aqui se poderia captar aquele zelo com a “afinação”, graças ao capricho do intérprete e também graças ao tratamento eletrônico da banda sonora. Essa voz, esse som traz embutido nele um certo *espaço*. Trata-se não apenas de oralizar um texto verbal, mas de oralizar imagens, sentidos visualmente configurados na versão gráfica do texto.

[...] minhas leituras são bastante elaboradas e estudadas, no meu caso especialmente porque trabalho com meu filho, o compositor Cid Campos, e os meus poemas, pela sua natureza plástica e pela fragmentação vocabular que os caracteriza exigem técnicas complexas de leitura. (CAMPOS, 2003 b)

No jogo de armar o sentido, o autor desdobrado em performer comparece com um desempenho meticulosamente tramado, negociado com as dificuldades do próprio material e consorciado com o aporte

criativo do parceiro Cid Campos<sup>19</sup>, sobre o qual declara:

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”. (CAMPOS, 2002, p.14)

E diz o próprio Cid Campos (in CAMPOS, 2002, p.21):

*Poesia é risco* [...] 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.

Música e poesia fazem boa parceria neste disco em que a voz funciona também como uma espécie de instrumento, fazendo pensar na epígrafe que o poema “bestiário”, constante do CD, apresenta na versão impressa: “para fagote e esôfago”<sup>20</sup>.

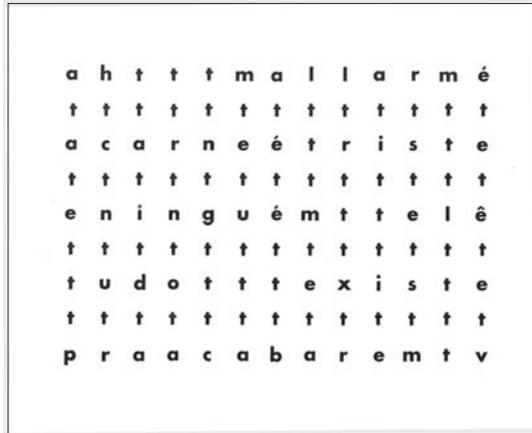
A voz-instrumento não é necessariamente uma voz que canta (embora Augusto realmente cante em duas faixas do disco); não é necessariamente melódica nem “expressiva”. Ao contrário, aqui ela é uma voz aliviada de sua carga subjetiva, ao mesmo tempo desindividualizada e multiplicada, como notou Flora Sussekind (2002, p.27):

[No CD], se a voz do poeta está presente, reconhecível, em todas as faixas, por vezes é submetida a processos perceptíveis de desidentificação acústica, de modificação eletrônica, enfatizando-se as colagens sonoras e as variações de entonação e escala, e convertendo-se, desse modo, a voz em verdadeira construção coral.

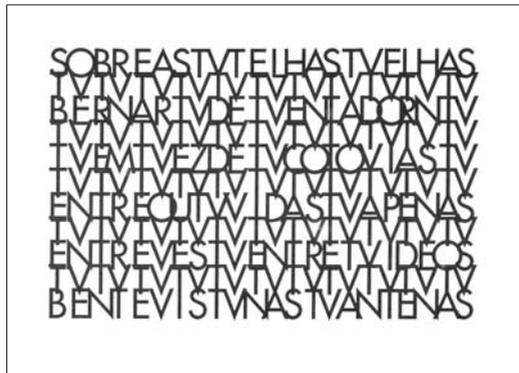
É interessante notar que, em gravações anteriores de alguns poemas que estão em *Poesia é risco*, já se procurava uma espécie de construção coral, capaz de polidimensionalizar a camada sonora do texto enunciado. Na falta de recursos técnicos, isso era tentado mediante o uso de vozes de pessoas diferentes. É o que se dá na gravação de “tensão” na casa de Augusto em 1963, com as vozes de Augusto, José Lino Grunewald e Ecila Grunewald; e na de “caracol”, em Nova York em 1968, com as vozes de Augusto e Lygia Campos<sup>21</sup>.

Enquanto instrumento linguístico, a voz se encarrega de assegurar a inteligibilidade do texto, enunciado pelo menos uma vez em cada faixa (porque os poemas às vezes são repetidos várias vezes). Como a mídia sonora enquadra e limita as possibilidades de explora-

ção do poema pelo leitor, parece haver aqui maior preocupação em garantir o acesso às tais “palavras de cor escura”. Alguns poemas cujo texto é difícil de desentranhar na versão gráfica explicitam-se sem problemas na versão vocal, inclusive expondo, no metro e na rima, certa simplicidade tradicional de composição formal. É o caso de “tvgrama I” (in CAMPOS, 1994, p.109) e “tvgrama II” (*ibid.*, p. 111), e também de “tudo está dito” (in CAMPOS, 1979, p. 247)<sup>22</sup>.



tvgrama I (tombeau de mallarmé) (1988)

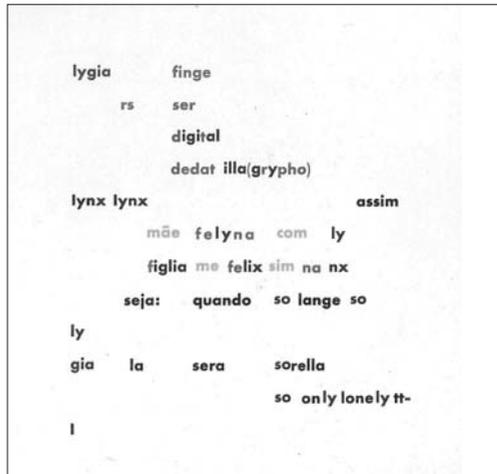


tvgrama II (antennae of the race) (1979/93)



tudo está dito (1947)

Outros, pela sua extrema disjunção verbal, ao nível da sintaxe ou da morfologia, são mais “remontáveis” pelo receptor que os aprende visualmente, como as peças de um quebra-cabeças que se espalham no espaço, mas não se sucedem no tempo. Por exemplo, “lygia fingers” (in CAMPOS, 1979, p. 71) e “sos” (in CAMPOS, 1994, p. 27).



lygia fingers (1953)



ou parecer ser mais eficazes, mas a musicalização que compositores como Cage, Berio, Feldman fizeram dos poemas gráficos e fragmentários de Cummings mostra que não há nada que não possa ser transformado em leitura eficaz e brilhante. (CAMPOS, 2002)

Poderíamos, como leitores, perguntar: “o que é uma leitura eficaz e brilhante?”

Se nos pautarmos pelo que viemos elaborando até aqui, uma boa leitura ou performance de execução é aquela que oferece condições ricas e estimulantes para uma leitura ou performance de recepção<sup>23</sup> que atue intensamente em vários níveis: sensorial, intelectual, emocional; aquela que desperta no receptor a curiosidade e o desejo, e que lhe oferece os elementos e a energia, para que o próprio leitor também lance os dados, entre na parceria do poema, construa a sua performatização interior, enfim faça a sua própria “leitura eficaz e brilhante”.

## ABSTRACT

Even in its traditional written form, poetry contains and manifests a constant demand for voice. As early as the beginning of the twentieth century, vocal and performatic operations of poetic language were proposed by a variety of avant-garde movements. Later on, innovative possibilities of modern poetry were enhanced by media and formats originating from the development of sound and audiovisual media and technologies. In the second half of the twentieth century, a myriad of experiences in this field came to conform what was called Sound Poetry. In Brazil, one of the most important processes of poetic renewal by means of intersemiotic devices was Concrete Poetry and its offshoots. Based on a general view of the topics aforementioned, this article approaches the verbivocovisual work of poet Augusto de Campos, examining his poetry CD *Poesia é risco*.

KEYWORDS: Augusto de Campos; *Poesia é risco*; poetry and voice; poetry and sound technologies

## REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. *Arte concreta paulista: Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CAMPOS, Augusto de. *VIVA VAIA (Poesia 1949--79)*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Despoesia (1979-1993)*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Poesia é risco* (CD-livro). Em colaboração com Cid Campos. Rio de Janeiro: Polygram, 1995 a.
- \_\_\_\_\_. Questionário do Simpósio de Yale sobre poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1960. Universidade de Yale, EUA, 5-7 de abril de 1995. In <http://www.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>, 1995 b.
- \_\_\_\_\_. Augusto de Campos. Entrevista e apresentação crítica por Cláudia Neiva de Matos. *Sobre poesia - Revista Gragoatá* nº 12. Niterói: Programa de Pós-graduação em Letras da UFF/Eduff, 2002.
- \_\_\_\_\_. Entrevista com o poeta Augusto de Campos. Por Jardel Dias Cavalcanti. In <http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=993#autor>, 2003 a.
- \_\_\_\_\_. Respostas a um questionário sobre poetas leitores ou performers, em pesquisa coordenada por Cláudia Neiva de Matos, 2003 b.
- \_\_\_\_\_. *Não*. Com CD-Rom *Clip-poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003 c.
- \_\_\_\_\_. (s/d). Augusto de Campos: um poeta em busca da beleza difícil. Entrevista por Cláudio Daniel. In <http://www.popbox.hpg.ig.com.br/acampos.htm>.
- FREITAS Fº, Armando. Respostas a um questionário sobre poetas leitores ou performers, em pesquisa coordenada por Cláudia Neiva de Matos, 2003.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Sequências das vanguardas. In [http://www.casaruibarbosa.gov.br/julio\\_guimaraes/main\\_julioavanguardia.htm](http://www.casaruibarbosa.gov.br/julio_guimaraes/main_julioavanguardia.htm). Publicado originalmente em *Relâmpago*. Revista de poesia, n. 7. Lisboa, outubro de 2000.
- MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Poesia em performance nos 70: o British Poetry Revival e a Nuvem Cigana*. Tese de Doutorado em Literatura comparada. Niterói: UFF. Mimeo, 2002.
- MENEZES, Lu. Respostas a um questionário sobre poetas leitores ou performers, em pesquisa coordenada por Cláudia Neiva de Matos, 2003.
- MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia sonora; poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992.
- \_\_\_\_\_. *From visual to sound poetry: the technologizing of the word*. In [http://www.pucsp.br/pos/cos/face/s1\\_1998/poesia2.htm](http://www.pucsp.br/pos/cos/face/s1_1998/poesia2.htm), (s/d).

SANTOS, Magnólia Rejane Andrade dos.. Sobrevivências fronteiriças da voz. In *Ágora- Revista da UnP*. Edição 1. <http://www.weblab.unp.br/agora/>, 2000.

SUSSEKIND, Flora. A canção noturna da baleia. *Sobre poesia - Revista Gragoatá* nº 12. Niterói: Programa de Pós-graduação em Letras da UFF/Eduff, 2002.

\_\_\_\_\_. e GUIMARÃES, Júlio Castañon (orgs.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa de Rui Barbosa. “Caetano-Augusto”, entrevista por Pedro Süssekind, 2004.

## NOTAS

<sup>1</sup> Vale lembrar com destaque a atuação do professor e poeta Philadelpho Menezes, precocemente falecido em 2000, na promoção e difusão da poesia intersemiótica e experimental no Brasil. A coletânea *Poesia sonora; poéticas experimentais da voz no século XX*, por ele editada em 1992, foi a fonte preciosa de muitos textos comentados e citados neste trabalho.

<sup>2</sup> O papel desempenhado pela performance vocal na poética desses dois últimos movimentos é estudado por Fernanda Teixeira de Medeiros (2002) em *Poesia em performance nos 70: o British Poetry Revival e a Nuvem Cigana*.

Observe-se ademais que a leitura de poemas ao vivo nunca foi exclusivizada das poéticas inovadoras ou experimentais. Os *readings* constituem uma tradição bem assentada na América do Norte e na Inglaterra. No Brasil, porém, essas apresentações, em forma mais convencional ou mais performática, muitas vezes seguidas de debates com o público, difundiram-se a partir dos anos 70, assinalando a entrada em cena de toda uma nova geração de poetas, boa parte da qual publicada por Heloísa Buarque de Hollanda na famosa antologia *26 poetas hoje*. No cenário nacional, como observa Armando Freitas Filho (2003), “as audaciosas audiências dos anos ’70” constituíram “uma autêntica e revolucionária novidade”. A inovação vinha também, geralmente, no sentido de descomplicar a poesia, buscando uma comunicação mais imediata com o público. Desde então, a prática se vulgarizou e perdeu o cunho transgressor, ao mesmo tempo que a linguagem poética retomou certa impositação literária rejeitada pelo extremo coloquialismo da “geração mimeógrafo”. Mas as rodas de leitura continuaram contribuindo para divulgar o texto poético e promover a aproximação com o público.

<sup>3</sup> Vários interessantes registros de performances vocais de poesia experimental podem ser encontrados no sítio [www.ubu.com](http://www.ubu.com).

<sup>4</sup> A aparelhagem eletrônica que sintetiza o som pode gerar efeitos de repetição, alongamento, contração, sobreposição de fonemas etc.; permite também mudar o volume e a textura da voz, variar seu tom e velocidade, seus timbres e ângulo de emissão, eliminar frequências altas e baixas, acentuá-las ou acrescentar-lhes reverberação, juntar sons do presente e do passado, formar duetos ou coros com a própria voz etc.

<sup>5</sup> O signo linguístico está praticamente ausente ou irreconhecível em obras de Henri Chopin, François Dufrêne, Charles Amirkhanian, Pierre Garnier, Arrigo Lora-Totino e outros.

<sup>6</sup> Já a oralidade do Futurismo italiano era instável e ambígua. Por seu apreço pela oratória e pela declamação de caráter teatral, a poesia-manifesto de Marinetti afirmava a comunicação oral direta, o exercício da vocalidade. Ele pretendia “um lirismo telegráfico que não tinha nada do gosto dos livros e o mais possível o sabor da vida.” (Marinetti, *apud* Russolo, in Menezes [org.], 1992: p.25) Para isso explorava sensações sonoras, desde o aumento do volume vocal (na performance) até os jogos fonéticos (no texto). Entre estes destacava-se “o uso constante e audacioso da onomatopéia” (*id.*), cuja primazia os futuristas reivindicaram e que protagonizou a maioria das propostas vanguardistas da época. Segundo Marinetti, tratava-se de realizar uma “corajosa introdução dos acordes onomatopaicos para transmitir todos os sons e ruídos da vida moderna, até os mais cacofônicos.” (*id.*) A “onomálingua” que Fortunato Depero propôs em 1916, apesar de ter sua eficácia “indubitavelmente [...] ligada à declamação (como aliás todas as expressões poéticas)” visa interpretar a “linguagem abstrata das forças naturais” e de “todas as máquinas em geral” (Depero, in Menezes [org.], 1992: p.21). Em larga medida, a onomatopéia introduz na Poesia Fonética uma voz que não é nem humana nem verbal. A fisicalidade do som poético desloca-se da simples matriz vocal e linguística para a incorporação do som em geral, e frequentemente do som produzido pelas máquinas.

<sup>7</sup> Flora Sussekind (2002: p.25, nota 3) observa que, nesse período, o termo joyceano “verbivocovisual”, empregado por Augusto de Campos desde os anos 50, é por ele ressemantizado “em sintonia com o seu projeto poético multimídia”.

<sup>8</sup> Gravado quase todo no estúdio MC2 de 1992 a 1994, com exceção das faixas “cidade/city/cité”, “o verme e a estrela” e “risco”, que já tinham sido gravadas em 1991 para outros trabalhos.

<sup>9</sup> O termo é de Augusto, e figura no encarte do CD.

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> “Na minha experiência pessoal, comecei fazendo leituras no lançamento de livros – no meu caso o ‘Rimbaud livre’ – em 1992, em companhia de Cid Campos, como uma forma de fugir das tradicionais ‘noites de autógrafos’, sempre um tanto cacetes para o autor e para o público.” (Campos, 2003 b)

<sup>12</sup> Até mesmo atividade motora: há poemas que devem ser manejados.

<sup>13</sup> Em provável analogia com a convertibilidade que atua nas “intraduções” realizadas pelo autor.

<sup>14</sup> Com produção holográfica de Moysés Baumstein.

<sup>15</sup> Bem como “sos” e outros clip-poemas, “cidade/city/cité” é exibido no sítio oficial do poeta, <http://www.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>.

<sup>16</sup> Assim, de certo modo, a poesia concreta radicaliza um aspecto que parece caracterizar a maior parte da poesia contemporânea, ao exigir do receptor uma postura ativa, demandando interpretação e, mais ainda, demandando performatização.

<sup>17</sup> Alusão ao verso de João Cabral, feita pelo próprio Augusto de Campos (2003 b) em resposta a um questionário sobre performance de poesia: “Prefiro uma elocução mais ‘neutra’. Não me agrada o ‘overacting’ dos intérpretes de poesia, que é quase sempre o que acontece quando atores de teatro lêem ou interpretam poesia. Para mim, seguindo o conselho de Cabral, deve-se evitar sempre ‘poetizar o poema’, o que resulta sempre em leituras sentimentalóides ou retóricas.”

<sup>18</sup> O experimentalismo não chega a ser um dogma. Temos as traduções, que apesar de seu feito criativo nunca deixam de respeitar o caráter dos textos originais, inclusive quando estes praticam uma discursividade mais ou menos linear. Temos, logo no início do CD, “o rei menos o reino”, anterior ao itinerário propriamente concretista ou verbivocovisual do autor, que começa com *poetamenos*. Temos a canção de Eurico de Campos, um samba-canção de feito tradicional. E ainda há o caso de *Soneterapia* n° 2, que, além de “poesia é risco”, é o único poema do disco a não figurar nas coletâneas *VIVA VAIA* e *Despoesia*.

<sup>19</sup> A propósito, lembre-se o pendor e talento de Augusto para as parcerias artísticas, destacando-se a colaboração com o artista plástico Julio Plaza.

<sup>20</sup> No encarte do CD, o mesmo poema traz a epígrafe “para altos e baixos”.

<sup>21</sup> Ambas no CD que faz parte de *Grupo Noigrandes* (Bandeira e Barros: 2000).

<sup>22</sup> Em <http://www.uol.com.br/augustodecampos/home.htm> , podem-se ouvir as faixas “risco”, “lygia fingers”, “tensão”, “cidade/city/cité”, “tudo está dito”, “o quasar” e “pós-tudo”.

<sup>23</sup> Faço aqui uma distinção entre a enunciação vocal de um poema realizada concretamente pelo próprio autor ou por um terceiro, de corpo presente ou tecnicamente registrada – performance de execução –, e a enunciação do poema pela “voz interior” de um receptor que em silêncio lê ou mesmo escuta o poema – performance de recepção. Esta segunda aceção, que atribui caráter performático à recepção do texto poético, baseia-se em grande parte nas reflexões de Paul Zumthor sobre o tópico, em *Performance, recepção, leitura* (São Paulo: Educ, 2000).

---

Data de recebimento: 20 de maio 2010

Data de aprovação: 30 junho 2010