
ENTREVISTAS

AUGUSTO DE CAMPOS

O leitor encontrará aqui um dos mais importantes artistas-tradutores de nossa, e de qualquer, literatura recente, abordando um fenômeno ainda mal explorado, em termos teóricos, mas muito praticado em diversas áreas — *tradução intersemiótica*. O tópico ainda fornece um número pequeno de publicações àqueles realmente interessados no assunto. No Brasil, o único livro acadêmico inteiramente dedicado ao tema é o de Julio Plaza, *Tradução Intersemiótica* (Ed. Perspectiva, 1987). Júlio Bressane publicou um livro bastante ensaístico, *Alguns* (Ed. Imago, 1996), que também merece referência. Há o número especial da revista *Versus*, editado por Dusi & Nergaard (2000), e Umberto Eco (Ed. Record, 2007) dedicou um capítulo de seu *Quase a mesma coisa* ao tópico. O fenômeno foi inicialmente descrito como *transmutação* de signos (cf. Jakobson 1959) de um sistema semiótico (verbal) para outro sistema, de diferente natureza.

Cuidadosamente atento às diversas camadas de organização e descrição do signo traduzido, Augusto de Campos tem desenvolvido projetos de tradução intersemiótica em colaboração com artistas visuais, músicos e compositores, teóricos e cientistas da computação. Nesta entrevista, ele trata com a acuidade de um teórico experimentado detalhes importantes das principais colaborações que travou nos últimos anos.

João Queiroz (Instituto de Artes e Design
UFJF; www.semiotics.pro.br)

João Queiroz: *Você é o poeta de sua geração que mais sistematicamente recriou “material lingüístico” em outros sistemas semióticos, operação definida por Roman Jakobson (1959) como “tradução intersemiótica”. Seu interesse por projetos de tradução intersemiótica cobre um período de mais de 50 anos de experimentos, e inclui exemplos de colaboração com músicos, artistas visuais, e cientistas da computação. Ao mesmo tempo, é reconhecida sua prática de tradução interlingüística de muitos idiomas e tradições literárias. Gostaria de começar pedindo para que você relacione estas atividades, tradução interlingüística e tradução intersemiótica, em termos gerais, e em sua própria obra.*

Augusto de Campos: Diferentemente de meu irmão Haroldo, ou de Décio Pignatari (que introduziu o estudo da semiótica entre nós), ou, mais adiante, de Julio Plaza, não sou um teórico da disciplina. Sou antes um praticante de uma poética que envolve diversas artes, e que, certamente por isso, pode interessar aos estudiosos do assunto. Beneficiei-me, é claro, dos conceitos da semiótica, na medida em que me esclareceram sobre o meu modo de fazer poesia. Mas não tenho maior precisão conceitual, além da genérica, sobre o assunto. Se por tradução interlingüística se entende a tradução de um idioma para o outro, sou alguém que atuou muito nesse campo, especialmente no da tradução artística — “transcrição”, na conhecida expressão cunhada por Haroldo, ou na minha, “tradução-arte”. Se com o termo “tradução intersemiótica” se quer significar, em específico, a tradução de um sistema sígnico para outro, exemplificando, da literatura para a pintura ou para a música, não é propriamente, ou usualmente, o meu caso, já que me fixo sempre no território da poesia, que é o que julgo dominar melhor, trazendo para ele, sim, linguagens não-verbais que dialogam com o sistema literário, e só raramente produzindo “poemas sem palavras”, como OLHO POR OLHO ou PENTAHEXAGRAMA PARA JOHN CAGE, que, não obstante, encerram valores semânticos definidos ou conceituais. A variedade de tradução

intersemiótica com que trabalho inclui, geralmente, a passagem da poesia de um idioma para outro, sob forma de tradução criativa, com introdução de elementos icônicos não existentes no original, de natureza verbal ou não-verbal.

J.Q.: Ezra Pound (Literary Essays) reservava à prática de tradução interlinguística um lugar de destaque: “Uma grande época literária é talvez sempre uma grande época de traduções”. Você confere tal importância as traduções intersemióticas?

A.C.: Certamente concordo com Pound, o grande nome da tradução criativa de poesia, e ele próprio é um exemplo da sua afirmação: “inventor” da poesia chinesa para o ocidente (segundo o “dictum” eliotiano) e até certo ponto, da provençal, como responsável pelo “aggiornamento” da linguagem de Guido Cavalcanti (que transformou num dos seus próprios Cantos), pela intertradução da Odisséia (Canto XI de Homero, 1º dos *Cantos* de Pound), mediada pela tradução latina renascentista de Andreas Divus em associação com o idioleto do “Seafarer”, um dos mais antigos poemas da literatura anglo-saxônica (século X). Pound também fez convergir outros sistemas sígnicos para a sua poesia, especialmente com a freqüente e extraordinária inclusão de vários idiomas e do ideograma chinês nos *Cantos*. A tradução intersemiótica, em minha visão, amplia o horizonte da fruição artística e, ao mesmo tempo, segundo os próprios conceitos poundianos, pode constituir uma modalidade de crítica, em especial quando é uma tradução não meramente literal, constituindo-se num proposta que exige do tradutor um “approach” molecular, que abranja a forma sem perder a tensão emocional do poema de partida, o que não deixa de implicar num conhecimento do repertório artístico e até de biografemas do seu autor original.

J.Q.: Apenas recentemente o fenômeno da tradução intersemiótica tem recebido maior atenção da crítica. Mas ainda há pouca publi-

cação a respeito, especialmente em comparação com a tradição de estudos sobre tradução interlinguística. Além do livro de Júlio Plaza (*Tradução Intersemiótica*), que é um marco, há muito pouco material publicado. Há o número especial da revista *Versus*, editado por Dusi & Nergaard, em 2000, que merece referência, e Umberto Eco (2007) recentemente dedicou um capítulo de seu livro *Quase a Mesma Coisa*, ao tópico. A que voce atribuiria tão parca produção teórica sobre um fenômeno tão praticado?

A. C. : Como disse, não sou um teórico do assunto e não tenho acompanhado de perto a evolução da ensaística especializada na matéria. Trata-se, é evidente, de um olhar crítico relativamente recente, e que devido ao seu jargão peculiar não ultrapassa com muita frequência as publicações específicas. Posso testemunhar que os críticos da minha própria geração encontraram enorme dificuldade para abordar a poesia concreta, dada a formação unidisciplinar característica do ensino dominante no âmbito universitário. Foi tal o descompasso, que, durante muitos anos, nos vimos na situação de encontrar maior compreensão e resposta em críticos de outras modalidades artísticas, como Mário Pedrosa, além de pintores, escultores, designers e músicos. Os manifestos da poesia concreta, em 1956, saíram na revista AD (Arquitetura e Decoração). As primeiras reflexões significativas, entre nós, da perspectiva da semiótica vieram dos próprios poetas concretos. Lembrar que o livro *Informação, Linguagem e Comunicação*, de Décio Pignatari, com um capítulo intitulado “Semiótica ou teoria dos signos”, teve a sua primeira edição em 1968 (Ed. Perspectiva). Em 1971, apareceu *Contracomunicação*. E em 1974, saiu, sempre pela Perspectiva, o livro-tese *Semiótica e Literatura*, em que o poeta afirma: “este livro completa, com os dois que o precederam, algo assim como uma ‘perseguição’ a Charles Sanders Peirce, iniciada aí por volta de 1959.” O ingresso dele e de Haroldo como professores na PUC de São Paulo foi fundamental para o desenvolvimento dos estudos relacionados com a semiótica e para a própria

institucionalização da disciplina no Brasil. Creio que, hoje, com o instrumental da semiótica mais assimilado e sob a pressão mesma dos avanços tecnológicos e das novas mídias comunicativas, o horizonte se abriu mais e a tendência para uma formação multidisciplinar, interabrangente, é bem maior do que a do passado (inclusive da minha geração) e por certo não pode dispensar a contribuição da semiótica. Preconceitos sociológicos impediram, por exemplo, que não só Peirce, mas alguém tão perceptivo para as conseqüências dos novos meios de comunicação, como McLuhan, fosse minimizado por grande parte da crítica universitária, presa a limitações da abordagem político-social — os que Oswald de Andrade já denunciava, premonitoriamente, em 1943, como “os homens da sociografia”....

J.Q.: Muitos de seus textos foram alvo de projetos de tradução para música, de Gilberto Mendes a Caetano Veloso. Pode-se supor que o motivo pelo qual tantas vezes isso aconteceu deve-se a certas propriedades (semióticas) de suas criações e recriações?

A.C.: As modificações introduzidas pelos novos procedimentos da poesia concreta — fragmentação de palavras, espacialização dos textos, ênfase em valores sonoros (paronomásias, aliterações) e visuais — despertaram, nos anos 60, o interesse dos músicos contemporâneos brasileiros (como Gilberto Mendes e Willy Correa de Oliveira), que procuraram encontrar isomorfismos estruturais para o uso de textos verbais na linguagem musical de suas próprias composições. Décio, Haroldo e eu freqüentávamos, como ouvintes, as aulas e conferências de J.H.Koeulreuter, na Escola Livre de Música, em 1954, e lá conhecemos Damiano Cozzella, Diogo Pacheco e Julio Medaglia, entre outros. Após uma conferência de Pierre Boulez, ainda muito jovem, fomos com ele ao apartamento do pintor Waldemar Cordeiro e fizemos até uma leitura a várias vozes de um dos poemas em cores de *Poetamenos*. A evolução das estruturas musicais, bem mais lenta no quadro convencional da

música popular, não podia dar conta da sintaxe radical da poesia concreta. Só veio a incorporá-la, depois dos contactos com o Tropicalismo, em poucos exemplos, como “Pulsar”, “Dias Dias Dias” (em 1973) e, mais adiante “Circuladô”, composições e interpretações de Caetano, sobre textos meus (os dois primeiros) e de Haroldo. Mas a linguagem da poesia concreta incentivou as inovações lingüísticas das letras e vingou, com mais força, na área das traduções criativas, um desdobramento das nossas práticas de materialização da linguagem, desde, por exemplo, “Elegia”, do barroco John Donne, tradução musicada por Péricles Cavalcanti e interpretada por ele e por Caetano, entre outros. Com relação aos textos propriamente experimentais, assintáticos, ou para-sintáticos, a partir da década de 80 voltaram a propiciar abordagens novas, em algumas produções de Arrigo Barnabé, de Arnaldo Antunes e outros, e, mais sistematicamente, em trabalhos como o de Cid Campos, que produziu e musicou o CD *Poesia É Risco*, o CDR *Clip Poemas*, além dos seus *No Lago do Olho* e *Fala da Palavra* com numerosas “traduções” musicais de poemas concretos, entre elas a do meu poema visual (também animado digitalmente), publicado na quarta-capa do meu último livro, *Não* (2003), como a sair dele. Refiro-me a “Sem Saída”, que Cid gravou em *Fala da Palavra* e Adriana Calcanhotto vem de gravar em *Maré*, seu novo CD. A conversão dos textos poéticos, de intrínseca musicalidade vocabular, em composições musicais, melodizadas ou sob tratamento sonoro, é um procedimento que, sem dúvida, tanto quanto o dos casos de interpretação plástico-pictórica, pode ser considerado de carácter intersemiótico. Num artigo que escrevi, denominado CUMMINGS ENTRE MÚSICOS, e que veio a ser publicado em 10 de outubro de 2004 no Caderno “Mais” da Folha de São Paulo sob um título para mim ininteligível (“Tons de Ameaça”), eu comparava algumas modalidades diversas de abordagem dos textos tipográficos mais experimentais do poeta E.E. Cummings pelos compositores Cage, Feldman, Berio e Boulez, todas, composições relevantes. As mais antigas, dos anos 40, de John Cage, adotaram

uma fórmula minimal e ascética da linha melódica: duas a cinco notas em tessituras curtíssimas e escala pentatônica, que as aproximam da fala. É o caso de “Forever and Sunsmell”, de Cummings, processo que Cage usou também em “The Widow of the 18th Springs”, texto extraído do *Finnegans Wake* de James Joyce. Já Morton Feldman, ao musicar quatro dos mais arrojados poemas de Cummings, como “air” e “black!”, — a composição é da sua primeira fase — adotou melodias webernianas e pontilhistas, com grandes saltos da altura, para pontuar fonicamente os estilhaçamentos da linguagem visual de Cummings, o que torna o entendimento do poema menos perceptível, apesar da beleza e do isomorfismo da linguagem musical. Pierre Boulez, optando pelo poema “birds) inventing air”, na composição “Cummings is Der Dichter” (Cummings é o poeta), um dos poemas mais radicais e espaciais de Cummings, parece não se importar com o fato de que as aéreas massas corais que utiliza bloqueiem o entendimento do poema. Isso está de acordo, aliás, com o pensamento que Boulez manifesta no estudo “Som e Verbo”, segundo o qual não estaria interessado em disputar com a musicalidade intrínseca dos textos, antes os tomaria como propulsores de idéias estruturais para a sua música. Ele parece pressupor que o ouvinte deva conhecer o texto ou tê-lo à mão ao ouvir a música. Mesmo assim, o poema é dificilmente compreensível. Em sua composição “Pli selon Pli”, Boulez musicaliza um soneto de Mallarmé — e não o mais arrojado e espacial *Um Lance De Dados* — embora tanto este quanto o esboço de livro permutável, *Le Livre*, que o poeta deixou incompleto — lhe sirvam de inspiração musical. Diversamente de todos os outros, Luciano Berio, em “*Circles*”, dá aos poemas de Cummings a dimensão de uma cantata. Sem perder de vista a clareza da enunciação vocabular e seu entendimento, explora ao máximo as virtualidades fonêmicas sugeridas pela fragmentação vocabular, a ponto de incluir as pontuações não-ortodoxas e até mesmo os parênteses na transposição sonora. Numerosos instrumentos de percussão respondem gestualmente às provocações do texto, articulando e desarticulando o discurso musical em fase com o discurso verbal.

Essas abordagens, todas importantes, desenham um quadro de contradições não-antagônicas que mapeia o campo, no âmbito da música contemporânea, e pode servir de subsídio à discussão de outras tentativas, que, no Brasil, passaram a constituir itens também relevantes para a poesia concreta e experimental. Mais próxima da fala, a música popular, nem sempre tão popular, e muitas vezes já utilizando processos sofisticados de composição eletroacústica, se aproxima das composições que deixam os textos inteligíveis. quando não os utiliza em sua integridade, acolhendo até mesmo a sua leitura original ou explorando as suas virtualidades de multileitura. Cito o caso de “Pulsar”, musicado por Caetano, que emprega apenas três notas — num intervalo de nona — produzindo um estranhamento de leitura que combina extraordinariamente com a estrutura do texto e o deixa falar. Uma fórmula muito próxima da utilizada por John Cage. Quando Cage esteve em São Paulo, em 85, eu tive oportunidade de fazer com que ouvisse a peça de Caetano, sincronizada com uma animação video-digital, e ele manifestou-se entusiasmado por ela. Em pólo oposto ao da posição de Boulez, tanto o Ezra Pound músico, da ópera *O Testamento de Villon*, como o seu suposto antagonista Virgil Thomson, o compositor da ópera *Quatro Santos em Três Atos*, de Gertrude Stein, preferiram abordagens não-ortodoxas que se aproximavam muito mais da idéia de fazer entender os textos e a sua musicalidade intrínseca. Thomson usou canções elisabetanas, valsas e até hinos do exército da salvação para captar, com grande nitidez de articulação, as torrentes monossilábicas dos “santos” de Gertrude Stein. Pound apoiou-se nas linhas melódicas dos trovadores medievais — que sabiam como poucos casar palavra & melodia — para compor a sua ópera anti-belcanto, de instrumentação insólita e fragmentária, mas predominantemente homofônica, de modo a sublinhar a prosódia e o significado dos textos. Sua pretensão era a de que a música não perturbasse a compreensão da poesia. Numa carta à sua colaboradora, a musicóloga Agnes Bedford, ele dizia: “primeiro princípio, NADA que interfira com as palavras ou com a

máxima clareza do impacto das palavras nos ouvintes.” No caso brasileiro, com certa analogia, complexos textos barrocos, de Gregório de Mattos e John Donne a Quirinus Kuhlman foram assimilados pela linguagem oralizada da música de consumo ou de “produssumo”, para usar a expressão de Décio Pignatari. Parece-me, assim, que a idéia de uma homologia estrutural estrita entre poesia e música, que prevalecia nos anos 60, se atenuou muito. No meu modo de ver, deu-se uma hibridização de estratégias compositivas, e o campo das poéticas experimentais se abre, hoje, sem preconceitos, a vários tipos de abordagem musical. O CD intitulado *verbiVOCOvisual*, que foi produzido por Cid Campos para a exposição POESIA CONCRETA - O PROJETO VERBIVOCOVISUAL ocorrida em fins de 2007 em São Paulo e em Belo Horizonte, documenta significativamente esse campo magnético de possibilidades. As peças podem ser ouvidas no disco que integra o livro-catálogo da exposição, recém-saído, e no site <www.poesiaconcreta.com.br> .

J.Q.: *Gostaria de me deter em alguns de seus trabalhos de colaboração. A construção de objetos tridimensionais, por exemplo, POEMÓBILES, com Júlio Plaza. Minha questão está relacionada ao modo como a introdução de variáveis associadas ao espaço tridimensional afetam o sistema (lingüístico), produzindo processos híbridos (escultórico-gráfico-lingüístico). Foi colaborativa a concepção destes objetos? Você poderia descrevê-la?*

A.C.: Ao emergir na 2ª metade do século passado, a poesia concreta repotencializou propostas das vanguardas históricas, transpondo os limites tradicionais que amarravam a poesia ao verso e este ao livro. Radicalizando a experiência pioneira do marginalizado poema-partitura de Mallarmé (*Un Coup de Dés*, 1897), a que aquelas vanguardas, consciente ou inconscientemente, se filiavam, criou uma sintaxe gráfico-espacial, não-discursiva, atritando o verbal e o não-verbal, e caminhando para o conceito de uma poesia

“entre”, interdisciplinar, “intermídia”, na expressão de Dick Higgins, que veio a incluí-la nesse conceito. Teses e propostas que agora se renovam, dentro e fora do livro, sob a pulsão das tecnologias digitais. No meio da caminhada, em 1968, conheci Jullo Plaza, artista espanhol, há pouco chegado ao Brasil, justamente quando ele estava no processo de criação de OBJETOS, o seu primeiro “não-livro” — chamemo-lo assim —, encomendado pelo editor Julio Pacello, e que seria publicado em abril do ano seguinte em tiragem de apenas 100 exemplares: um álbum de serigrafias sobre papel cartonado, em grande formato, 40 X 30 cm, com impressão nas três cores primárias, azul, vermelho e amarelo. Os “objetos”, serigrafados pelo próprio Plaza, consistiam, cada qual, em duas folhas de papel superpostas e coladas, com um vinco central, formando páginas, que ao serem desdobradas revelavam formas tridimensionais ao mesmo tempo geométricas e orgânicas, mediante um jogo estudado de cortes. Algo que ficava “entre” o livro e a escultura. Convidado para fazer um texto crítico sobre a nova experiência, mostraram-me um álbum-protótipo com as serigrafias “pop-up” de Plaza; a seguir, ele me forneceu, em branco, um de seus “objetos”, que eu fiquei de estudar: do centro, desdobradas as folhas, projetava-se um losango, com recortes escaliformes, para cima e para baixo. Olhando e reolhando as enigmáticas páginas-objeto, ocorreu-me, associar-lhes um poema em vez de um texto em prosa. Um poema que tivesse alguma analogia com a proposta plástica do artista. Assim nasceu, nas duas versões que fiz, em português e em inglês, ABRE e OPEN, o primeiro “poemóbil”, como o batizei mais tarde— um poema-objeto, que ao se abrirem as páginas, tem as suas palavras projetadas para a frente, em diversos planos, sugerindo múltiplas relações de significado. Mais adiante, pensamos, Plaza e eu, em fazer mais trabalhos desse tipo. Basicamente, ele me fornecia maquetes em branco, em diversificadas variantes tridimensionais, que eu usava como matrizes para colocar os textos. Eu transpunha para papel quadriculado as formas tridimensionais de Plaza, para maior controle das

letras, e sobrepunha as palavras, atento às possibilidades de leitura. Em SUBVERTER, por exemplo, na folha externa você lê apenas ENTRE, vocábulo que se divide ao se abrir as páginas; na interna, de baixo para cima, SUB, VER (na mesma altura de ENTRE), TER. A partir das maquetes de Plaza eu fazia pequenas réplicas com as próprias folhas quadriculadas e recortadas e as levava para o Julio proceder a arte-final. Felizmente para nós, os militares não liam poesia (estávamos em plena ditadura e até O VERMELHO E O NEGRO de Stendhal era suspeito...).

Reeditando o primeiro poema-objeto e reunindo as novas criações, POEMÓBILES foi publicado pelos autores em 1974, em formato mais reduzido, 15 X 21 cm, com tiragem de 1000 exemplares, em edição de autor, e mais adiante republicado pela Editora Brasiliense, com o mesmo formato e a mesma tiragem, em 1984. Tentava-se refugir tanto à obra de luxo, quanto à obra decorativa, ocorrente na maioria dos casos de livros de poemas ilustrados por artistas ou de livros de arte comentados por poemas. Buscávamos um verdadeiro diálogo interdisciplinar, integrado e funcional, entre duas linguagens, o verbal e o não-verbal, capaz de suscitar, num único movimento harmônico, o curto-circuito da imaginação entre o sensível e o inteligível, o lúdico e o lúcido. POEMÓBILES foi a primeira de uma série de iniciativas de que participamos, juntos, nas quais o conceito de interdisciplinaridade foi posto em prática. Seguindo as diretrizes da obra anterior, CAIXA PRETA (1975) reuniu outros trabalhos artísticos e poéticos, rompendo com o suporte tradicional do livro. A caixa continha obras individuais — objetos visuais de Julio Plaza e poemas concretos de minha autoria — e ainda poemas-objetos resultantes da colaboração dos dois artistas. As obras adotavam os suportes mais variados, poemas recortados, objetos e poemas-objetos (“cubogramas”) que, montados, construía cubos de formas tridimensionais, em deformações angulares que tornavam o texto tanto menos legível quanto mais agudos os ângulos. A interdisciplinaridade se estendia à música com a inclusão de um disco onde Caetano Veloso interpretava os poemas “dias dias dias” e “pulsar”.

Espanhol de nascimento, brasileiro por escolha, Júlio Plaza, que a morte inesperada colheu, em 2003, aos 65 anos, engajou-se praticamente em todos os desenvolvimentos tecnológicos das artes, do videotexto à arte digital, pioneiro que foi em muitas dessas experiências envolvendo novos suportes, a partir da própria reconfiguração do livro. Foi ele também, como se sabe, um importante estudioso e teórico da tradução intersemiótica. O nosso, foi um encontro de irmãos de alma. O seu radicalismo o afastou do mercado artístico e o manteve em nobre isolamento. Mas o seu pioneirismo se traduziu em experiências que consubstanciam o esforço de colocar a arte no limite do olho e da forma, e a poesia na aventura extrema do “entre” — uma “terra incógnita” ainda a explorar.

J.Q.: Em EXPOEMAS, o trabalho de colaboração tem lugar com o tipógrafo, serígrafo e editor Omar Guedes. Como a colaboração, em termos de concepção e elaboração, se distingue daquela de POEMÓBILES?

A.C: A colaboração com Omar Guedes, em 1985, na realização do álbum serigráfico EXPOEMAS, e também em cartazes e postais serigrafados, foi uma experiência marcante para mim, mas até certo ponto diferente, em termos práticos. Plaza me dava os objetos tridimensionais de sua criação, em branco, para que neles eu apusesse os textos, escolhidos e desenhados por mim. Em dois casos, “luxo” e “viva vaia”, ele propôs as adaptações dos textos de poemas pré-existentes e as apresentou para minha aprovação e escolha final das cores, com mais de uma opção. Os poemas que incluí em CAIXA PRETA tinham layout e/ou letra-set que eu mesmo produzia (inclusive a capa do disco de Caetano). Julio se incumbia da arte-final. No caso dos “cubogramas montáveis, o processo foi semelhante ao do POEMÓBILES. Os cubos deformados em ângulos agudos constituíam já uma obra de Julio, na qual eu inscrevi, a partir do “design” que eu criara para TUDO ESTÁ

DITO, uma variante, TUDO TEM UM FIM (IM)PREVISTO, que, repetida em todos os cubos, adquire vários graus de (i)legibilidade. Nascido em 1947 e falecido prematuramente em 1989, Omar Guedes dominava como poucos a técnica do “silk-screen”, produzindo, além dos seus próprios trabalhos, serigrafias de Volpi, Charoux e muitos outros. Guedes recebeu, para serigrafar, todos os meus poemas em letra-set, pré-executados por mim. Perfeccionista e competentíssimo, fazia várias provas de cor. Em CORAÇÃO CABEÇA, sugeri que usasse letras verdes (em vez de brancas) sobre fundo vermelho, para acentuar a vibração colorística entre as cores complementares, com vista ao ícone da pulsação das letras. ANTICÉU, que usa o Braille entre as letras, foi composto duas vezes. A impressão em Braille foi feita no Instituto do Cego de São Paulo, mas o registro das letras em corpo futura e o das interlineares em Braille, só ficou perfeito quando se inverteu o processo, isto é, primeiro a impressão em Braille e depois a serigráfica. Eu havia feito uma impressão anterior, no Instituto do Cego, em tiragem à parte de menor tamanho, com as letras pretas entremeadas às linhas em Braille. Com os recursos da serigrafia pensei em utilizar as letras em branco, em todo o conjunto, ou no final, mas Omar, um virtuose do “sillkscreen”, propôs e realizou com perfeição um “degradé” do azul para o branco diferenciado do branco do fundo, que expandiu a iconicidade do poema. Como vê, da colaboração entre nós surgiam idéias e propostas novas, resultantes, por vezes dos recursos postos em prática e da criatividade dos autores. Profundamente chocado com a morte de Omar, por leucemia, ainda tão jovem (fui uma das últimas pessoas a falar com ele, pois ele me pedira, por telefone, a indicação de um médico, e nesse mesmo dia veio a ser hospitalizado; morreu em poucas semanas). Fiz pouco tempo depois, pensando nele, o poema “Não”: usei no título as mesmas letras que utilizara na capa do EXPOEMAS, mas desta feita para produzir uma edição intencionalmente “povera”, um livrinho datilografado, de 6 por 6 cm e tiragem ilimitada, que eu xerocava, recortava e clipava a

mão. Uma espécie de protesto mudo (quem sabe intersemiótico, pois trocava a nobreza da nossa finíssima edição, com tiragem de 300 exemplares, capa em pano especial e papel opaline, de grandes dimensões, pela mais pobre possível, sinalizando a precariedade das coisas humanas). Tínhamos já engatilhados projetos de novos álbuns com PROFILOGRAMAS e INTRADUÇÕES, além de novos poemas-postais e poemas-cartazes, entre os quais o de PULSAR, trabalho depois completado pela viúva, Teresa Guedes. Ele chegara a fazer uma bela serigrafia em cores vermelho-amarelo (sugestão dele) do meu perfilograma DP, dedicado a Décio Pignatari.

J.Q.: Você afirma (1986: 21), sobre a poesia de Cummings: “Ora, acontece que precisamente o aspecto visual, ou mais que isso, a estrutura gráfico-espacial das composições de Cummings, indissociável de toda uma tecnologia específica (afixação e montagem de palavras, número de letras e de linhas, deslocamento sintático, microrritmia), constitui o ponto de partida para a compreensão dessa poesia, ou seja, o elemento material, objetivo, capaz de fornecer a chave de uma experiência que visa, acima de tudo ‘àquela precisão que cria o movimento’, segundo a expressão do próprio poeta”. Em sua própria prática de tradução, interlingüística e intersemiótica, o trabalho tende a começar pela seleção de níveis específicos, e relevantes, de organização/descrição do texto traduzido? Se afirmativo, isso envolve o isolamento de níveis (por exemplo: “estrutura gráfico-espacial das composições de Cummings”)? Há uma ordem, temporal ou metodológica, em termos de abordagem? Ou a seleção dos níveis se submete, todo o tempo, ao material traduzido, forçando qualquer método a formas distintas de operação?

A.C.: Do início da década de 90 para cá trabalho diretamente no computador. Às vezes — é claro, tendo tomado nota de alguma palavra ou frase que me despertou a atenção, ou tendo esboçado algum texto ou tradução. Conforme o projeto se vai desenvolvem-

do, posso recorrer a fontes diferenciadas, das quais já tenho um bom estoque, sendo o “futura” bauhausiano, ainda hoje, o meu tipo-base. Dependendo de como se delineia um possível poema, posso transformá-lo em tipos diversos para ver como fica o material do ponto de vista icônico, acrescentar imagens, partir, ou não, para uma animação digital. É sempre uma elaboração ao mesmo tempo intuitiva e racional, algumas vezes até com intervenção do acaso. Posso errar uma solução gráfica e perceber que o resultado melhor é obtido com outra tipologia. Exemplifico: no caso de PULSAR (eu usava ainda “letra-set”), eu fiz uma primeira versão em “futura light”; depois, insatisfeito, consultando catálogos, me deparei com o “letra-set” que era disponibilizado como “baby teeth”, tipos geometrizados, cheios. Refiz a versão com esse “letra-set”, que se revelou muito mais propício para a ambigüidade de leitura que eu pretendia (e que culminava com a impressão em negativo), criando um campo icônico que sugeria uma noite estrelada com letras que confundiam a leitura à primeira vista, onde os “o” eram substituídos por letras cheias (que associavam sóis, luas, ou planetas) e os “e” eram trocados por estrelas. Anos depois, soube, com satisfação, que esse alfabeto (que usei com algumas alterações) havia sido criado pelo grande designer norte-americano pop-bauhasiano, Milton Glaser, inspirado pelo letreiro de uma alfaiataria que vira no México. Já no domínio da informática, reencontrei fontes muito semelhantes, com as quais fiz uma versão digital do poema. Paradoxalmente, elas se denominavam “shark tooth”... Outro exemplo. Quando Arnaldo Antunes transpunha o texto do meu poema BRINDE para fontes digitais “futura bold”, em seu computador (eu ainda não tinha o meu), a impressora dele engasgou e borrou todo o poema. Quando eu vi o que resultara, pedi que não jogasse fora essa cópia: para mim era a boa. Depois, retornando para casa, percebi que tinha omitido uma linha: “cansado de canções”. Voltei ao Arnaldo e pedi que inserisse essa linha, em preto, entre a quarta e a quinta linhas do papel borrado, que haviam sido grafadas em branco e tinham adquirido uma sombra deformante,

por causa do defeito de impressão... É o último poema do meu livro DESPOESIA (1994).

J.Q.: *Haroldo de Campos refere-se ao seu livro Rimbaud Livre como uma experiência intersemiótica (“Rimbaud intersemiótico”) ao incluir “um excursão surpreendente no cristal líquido do computador-gráfico”, desta feita acompanhado pelo “criativo titã-concreto Arnaldo Antunes”. Embora muitas vezes delicado o limiar entre tradução intersemiótica e intersemiose, parece-nos uma boa idéia estabelecer uma distinção entre os dois fenômenos. Os casos de “Rimbaudgrafites”, “Profilogramas”, “Rimbaud Rainbow”, em Rimbaud Livre, mais parecem experimentos de intersemiose, ou experimentos em que dois sistemas, de tradições, histórias e propriedades independentes, ou semi-independentes, são associados criativamente. Este também parece ser o caso da série poetamemos (1953), e sua interpretação dos experimentos de Webern, “Klangfarbenmelodie”, quando propriedades timbrísticas são cromaticamente tratadas — o poema, sua estrutura gráfico-cromática, comportando-se como uma notação prescritiva de uma dinâmica verbivocal que inclui qualidades timbrísticas. Interessa-nos saber se você identifica esta distinção (tradução intersemiótica e intersemiose); se as conseqüências tem importância em seus métodos de trabalho.*

A.C.: Parece-me justificável a distinção que você faz entre tradução intersemiótica e intersemiose, quanto aos trabalhos que menciona, porque eles cruzam a linha do texto e já se inscrevem no campo das artes visuais. É este o caso das fusões da xilogravura “A Grande Onda” de Hokusai com a “Máscara de Rimbaud”, de Valloton, introjetadas na tradução de “Bateau Ivre”. É também o caso, mais complexo, de “Rimbaud Black or White”, que alude ao “clip” e à “trip” famosos de Michael Jackson, invertendo o seu percurso facial, ao traçar um biografema não-verbal do itinerário enigmático e imprevisível de Rimbaud; são imagens morfográficas

em que o rosto claro, suave e feminino do adolescente Rimbaud, tal como aparece no guache de Fantin-Latour, vai-se desfigurando aos poucos até se obscurecer na renúncia e no sofrimento do exílio africano através da exploração em “blow up” da sua última fotografia, combinada com a fusão do desenho do rosto do poeta feito pela sua irmã, na mesma época, imagens nas quais ele aparece enegrecido e irreconhecível. Não dispondo ainda de computador, contei com a colaboração extremamente sensível de Arnaldo Antunes, para criar o que chamei de “iluminações computadorizadas”, a partir de imagens extraídas da iconografia rimbaldiana. Poderia ser uma animação digital, como a que fiz com “O Verme e a Estrela”, poema do simbolista baiano Pedro Kilkerry, com fotos dele e imagens dos seus manuscritos e do muro da Rua do Cabeça, onde morava, em sincronização com a interpretação musical do texto, de Cid Campos, e a minha leitura de um trecho do poema. De fato, aí se trata de uma abordagem interdisciplinar, de categoria vídeo-digital, e que veio a se integrar, mais tarde, em apresentações ao vivo no espetáculo multimidiático *Poesia É Risco*. Seguramente, já não estamos mais nos domínios de uma tradução intersemiótica comum, mas de um processo complexo, que pode configurar o que você distingue, em acepção mais ampla, como “intersemiose”. Quanto ao POETAMENOS, houve, reconhecidamente, a influência da “melodia de timbres” weberniana, assim como a dos pintores concretos de São Paulo, que usavam muito as cores complementares com que campus os poemas, e a de artistas como Mondrian e Calder, que me impressionaram muito àquela época (os móveis de Calder estavam inclusive na duas primeiras Bienais de São Paulo, em 1951 e 1953, na segunda, com uma grande representação).

J.Q.: *Em TRANSERTÕES, você faz algo que chama de “operação crítico-pragmática de exploração prospectiva da linguagem poética virtual” da prosa de Euclides da Cunha, “uma leitura verso-espectral de Os Sertões”, cujo propósito “é demonstrar o quanto as estrutu-*

ras poéticas – no seu adensamento rítmico, plástico e sonoro – contribuíram para dar ao texto o ‘tonus’ peculiar que é a sua marca impressionante” (1997: 33). Poderia considerar este experimento, surpreendente, um caso preciso do que você chama de intradução? Interessa-nos saber como esta operação, crítico-pragmática, pode ser relacionada à práticas de tradução intersemiótica e intersemiose.

A.C.: Não associei o termo “intradução” diretamente a trabalhos como TRANSERTÕES, que vi, acima de tudo como uma apropriação de cunho crítico-pragmático, para mostrar a incidência da versificação em passagens privilegiadas do livro de Euclides da Cunha; este, a propósito, escrevia poesia e conhecia bem a métrica, embora nada tivesse escrito de relevante como poeta. Ao constatar esses padrões rítmicos definidos na sua obra em prosa, achei que seria interessante e útil anotá-los e acentuá-los. Pesquisando o tema, deparei-me, no meio do caminho, com os artigos de Guilherme de Almeida, que embora não tivesse proeminência em sua passagem pelo nosso Modernismo, era um versificador de primeira. Esses estudos tiraram-me a prioridade do achado crítico, mas, ao mesmo tempo, confirmaram-no, mostrando-me que não estava sozinho nas minhas elucubrações; homenageei o meu predecessor no livro que escrevi sobre o tema. A diferença é que eu aprofundi a pesquisa e a levei a uma demonstração objetiva, recortando supostos “poemas” na prosa euclidiana. No contexto em que uso o termo “intradução”, a rigor, eu só enquadraria o “poema” que fiz imprimir na quarta capa (onde aparece com um ponto final que eu não tinha colocado em minha arte-final) — um fragmento euclidiano ao qual acresci diagramação espacializada de linhas e letras, que iconicizavam o texto original, implicando uma radicalização do processo. Mas, assim como o metatexto dos “Dodecassílabos”, que sonetiza linhas coincidentes com versos, extraídas de pontos diferentes de OS SERTÕES, quem sabe também o recorte desse “poema visual” euclidiano possa caracterizar alguma forma de intervenção intersemiótica.

J.Q.: *Haroldo de Campos (1972: 46), em um influente ensaio, afirma: “Se a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes de literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos”. Mais recentemente Umberto Eco (2003: 156), avaliando o papel da crítica e da semiótica afirma: “Portanto, se fazer crítica de verdade é entender e fazer entender como um texto é feito, e se a resenha e a história literária, enquanto tais, não podem fazê-lo por completo, a única verdadeira forma de crítica é uma leitura semiótica do texto.” Gostaria de lhe pedir para desenvolver a idéia de “tradução como crítica”, no contexto das traduções intersemióticas*

A.C.: Diversamente da tradução literal, que requer apenas uma transposição ponto a ponto dos significados do texto poético, inseridos geralmente em algum arremedo literário do original, a tradução criativa impõe maior profundidade na análise da estilística poética, um “close reading” celular das palavras. É preciso buscar equivalências formais no idioma de chegada, atacar o poema “som por som, cor por cor”, como eu já disse muitas vezes, e ainda captar-lhe o “pathos”, a “alma” (o que Garcia Lorca chama de “duende”). Não pode deixar de resultar numa espécie de crítica, por vezes mais eficaz até do que um longo arrazoado. Aprende-se mais com a meia-dúzia de poemas de *Cathay*, por Pound, do que com muitos tratados sobre a literatura chinesa do passado. A melhor forma de criticar um poema é com outro poema, não dizia ele? É claro que nenhuma dessas colocações diminui o valor da crítica-crítica, quer dizer, o estudo, a pesquisa, a interpretação, em suma, o discurso metalingüístico que ilumina o poema e, freqüentemente, o próprio poeta...

J.Q.: *Tecnologias digitais lhes permitiram realizar, computacionalmente, processos “verbivocovisuais” anunciados, décadas antes, no programa-piloto da poesia concreta. Refiro-me*

a, ao menos, dois experimentos: “Pulsar”, de 1984, e “SOS”, e “Bomba”, desenvolvidos no Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI, Escola Politécnica da USP), entre 1992 e 1994, como parte de um projeto intitulado “Vídeo Poesia – Poesia Visual”. Quais são, em sua opinião, os “vetores de desenvolvimento” mais interessantes que podem resultar da relação literatura-computação? Aproveito para estender a pergunta ao escopo mais abrangente das novas tecnologias, por exemplo BioArt ou Arte Transgênica, envolvendo engenharia genética, e engenharia tecidual. Você vê férteis caminhos de cooperação envolvendo novas tecnologias?

A.C.: Sem dúvida, em pouco mais de vinte anos, as novas tecnologias alteraram profundamente, sob diversos aspectos, o universo da literatura, em termos de comunicação, já que, especialmente no que toca à poesia, o espaço extraordinário que teve esta, desde a década de 1940, nos cadernos culturais da grande imprensa e nas revistas interestaduais, encolheu de forma drástica. Com raras exceções, pode-se dizer que a poesia foi expulsa da república jornalística das grandes capitais, onde pulsa ainda, entre poucos, o Suplemento Literário do “Minas Gerais”, que dá amplo espaço à publicação de poemas, mas sai apenas mensalmente. Assim, a poesia e a crítica literária vêm encontrando, cada vez mais, uma opção nos portais e blogs literários da internet. Em termos de informação também as novas mídias digitais representam um “turning point”, uma virada sensacional, porque, na internet, em meio à banalidade generalizada, há nichos especializados nos quais você, com o recurso da imagem combinada ao texto e um espaço ilimitado, disponibiliza informações mais minuciosas e completas do que as encontradas enciclopédias e, por vezes, até em monografias. Pode-se, hoje, fazer um “download” da primeira edição do UN COUP DE DÉ, ou ainda assistir ao pianista Glenn Gould executando as VARIAÇÕES PARA PIANO de Webern, à versão robotizada do BALLET MÉCANIQUE de Antheil ou ao filme CINEMANEMIC de Duchamp, e até arquivá-los em seu compu-

tador. Na prática artística, ainda, as novas tecnologias tiveram enorme inflexão, porque multiplicam a desteridade individual, facilitando as propostas interdisciplinares e independizando a produção. Até o artista conservador, limitado ao livro, é beneficiado pela tecnologia digital, que facilita tanto a sua divulgação como a própria produção e edição (já há, inclusive, livros digitalizados, de tiragem ilimitada e baixo custo). Os livros, é claro, continuam a ter a sua vida própria, constituindo um veículo material insubstituível. Para os artistas que se sentirem inclinados às práticas multidisciplinares ou intersemióticas, a informática oferece ferramentas extraordinárias de execução para projetos. Seu futuro é imprevisível. “Rien ou presque un art”, como renunciara Mallarmé. Computadores domésticos sofisticados têm hoje mais recursos do que o “Sistema Intergraph” de alta resolução, que gerou o texto de PULSAR, em 1984, e a superestação SiliconGraphics do Laboratório de Sistemas Integráveis (LSI) da Escola Politécnica da USP, em que foram produzidos os poemas animados SOS e BOMBA em 1992. Mas como tenho incansavelmente repetido, o mero domínio da tecnologia não assegura, por si só, grande arte ou grande poesia. Como dizia Pound, citando Duhamel e Vildrac: “...Mais d’abord il faut être un poète”. Quanto à bio art ou arte transgênica, não sou versado no assunto. Por enquanto, parece escapar ao âmbito da poesia, e situar-se mais propriamente no campo das experiências científicas ou das artes visuais de cunho tecnológico ou conceitual.

Entrevista concedida a João Queiroz
UFBA, UEFS

Sobre Augusto de Campos, e para ter acesso às obras mencionadas abaixo, ver: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/home.htm>

Referências

- CAMPOS, A. & PLAZA, J. 1974. *Poemóviles*. Edição dos Autores. 1984, 2ª edição. Editora Brasiliense.
- CAMPOS, A. 1985. *Expoemas*. Entretempo.
- _____. 1986. *e.e.cummings – 40 poemas*. Editora Brasiliense.
- _____. 2002. *Rimbaud Livre*. Editora Perspectiva.
- CAMPOS, A. & CAMPOS, H. 1997. *Os Sertões dos Campos*. Sette Letras.
- CAMPOS, H. 1972. *A Arte no Horizonte do Provável*. Editora Perspectiva.
- CAMPOS, H. & PAZ, O. 1986. *Transblanco*. Editora Guanabara.
- DUSI, N. & NERGAARD, S. (eds) 2000. *Sulla traduzione intersemiotica*. Versus 85/87.
- ECO, U. 2007. *Quase a Mesma Coisa*. Editora Record.
- JAKOBSON, R. 1959 (2000). On linguistic aspects of translation. *The Translation Studies Reader*. (ed. Lawrence Venuti). Routledge, pp. 113-118.
- PLAZA, J. 1987. *Tradução Intersemiótica*. Editora Perspectiva.