

Adilson Antônio Barbosa Júnior

**VANGUARDAS EM FORMAÇÃO: AS OBRAS INICIAIS DE
AUGUSTO DE CAMPOS E DE FERREIRA GULLAR**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2015

Adilson Antônio Barbosa Júnior

**VANGUARDAS EM FORMAÇÃO: AS OBRAS INICIAIS DE
AUGUSTO DE CAMPOS E DE FERREIRA GULLAR**

Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientador: Prof. Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão Santos

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2015

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C198.Yb-v Barbosa Júnior, Adilson Antônio.
Vanguardas em formação [manuscrito] : as obras iniciais de Augusto de Campos e de Ferreira Gullar / Adilson Antônio Barbosa Júnior. – 2015.
133 f., enc. : il.

Orientador: Luis Alberto Ferreira Brandão Santos.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 125 -133.

1. Campos, Augusto de, 1931- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Gullar, Ferreira, 1930- – Crítica e interpretação – Teses. 3. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 4. Vanguarda (Estética) – Teses. I. Santos, Luis Alberto Ferreira Brandão. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.141



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



UFMG

Dissertação intitulada *Vanguardas em formação: as obras iniciais de Augusto de Campos e de Ferreira Gullar*, de autoria do Mestrando ADILSON ANTÔNIO BARBOSA JÚNIOR, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral - FALE/UFMG

Prof. Dra. Luci Maria Dias Collin - UFPR

Prof. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira

Subcoordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 21 de dezembro de 2015.

Para a Janine

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo financiamento desta pesquisa.

Ao professor Luis Alberto Brandão, pela confiança e pela orientação atenta e rigorosa.

Ao professor Sérgio Alcides, pela amizade e pelo convívio sempre estimulantes.

À professora Myriam Ávila, na qualidade de coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da UFMG, pela solicitude e pelo incentivo.

Aos professores Élcio Cornelsen, Elisa Amorim, Emília Mendes, Georg Otte e Viviane Cunha, pela amizade e pelo diálogo.

À equipe do Acervo Haroldo de Campos (Casa das Rosas – São Paulo), na pessoa de Leonice Alves, pela prestimosa recepção.

A Janine Rocha, pelo amor e companheirismo.

A Clere Barbosa, João Osvaldo e Sayonara Olímpio, Marluce Lima e Mário Andrade, pelo apoio e acolhimento sempre constantes.

A André Pereira, André Vieira, Carolina Anglada, Carolina Izabela, Douglas Olímpio, Elisa Melo Franco, Flávia Borges, Flávia Lins, Gisele Olímpio, José Mauro Pita, Júlia Arantes, Juliana Veloso, Keith Duffy, Kelly Olímpio, Mariana Camilo, Mariana Di Salvio, Marília Carvalho, Melissa Ramos, Munir Murad, Nabil Araújo, Renata Marquez, Rita Lima, Rodrigo Lima, Ronaldo Gouvêa, Thiago Natali, Valentina Borges, Vanessa Costa e Wellington Cançado, pela amizade e pelos momentos de reparadora convivência no período de realização deste trabalho.

Aos alunos da disciplina “Vanguarda na poesia brasileira: décadas de 1950 e 1960”, pela enriquecedora interação.

Meu poema
é um tumulto:
a fala
que nele fala
outras vozes
arrasta em alarido.

Ferreira Gullar, “Muitas vozes”

A poesia é uma família dispersa de
náufragos bracejando no tempo e no
espaço.

**Augusto de Campos, “Verso, reverso,
controverso”**

RESUMO

Esta dissertação realiza uma análise comparativa das obras iniciais de Augusto de Campos e de Ferreira Gullar com o intuito de verificar a paulatina conformação de uma poética de vanguarda. Busca-se avaliar como, em cada um desses poetas, a pesquisa formal, o manuseio consciente da linguagem, os procedimentos composicionais inovadores, as temáticas e os motivos são empregados em trabalhos que antecedem a assunção explícita do posicionamento vanguardista. Paralelamente, são discutidas as principais acepções e variações do termo *vanguarda*, em especial a de *neovanguarda*, consolidada em meados do século XX, contexto no qual se formam os poetas estudados.

ABSTRACT

This master's thesis presents a comparative analysis of Augusto de Campos' and Ferreira Gullar's early works in order to examine the gradual shaping of an avant-garde poetics. It tries to establish the way in which, in each poet, formal investigation, awareness in the handling of language, and innovative compositional procedures, themes and motives can already be observed in works written before the explicit adoption of an avant-gardist attitude. It also discusses the main meanings and variations of the word *avant-garde*, in particular that of *neovanguard* from mid-20th century, that is to say, the immediate context of these poets' upbringing.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	08
CAPÍTULO 1 Vanguarda e poética	
1.1 Poéticas em formação	11
1.2 Vanguarda: mas que diabo quer dizer isto?	16
1.3 Neovanguarda, retaguarda e transvanguarda	28
CAPÍTULO 2 Poética e vanguarda	
2.1 Contexto de formação	37
2.2 Sucessivas rupturas	47
2.2.1 Um título extraído de Kierkegaard	53
2.2.2 Dois princípios em sete	64
2.2.3 Arbitrariedade e realidade	75
2.2.4 Tons de combate	90
2.2.5 A fala e os sentidos	98
2.3 Milagres de mão e palma e pele	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	125

Apresentação

Se a poesia pode ser definida como “uma família dispersa de naufragos”¹, como já disse Augusto de Campos, e se o poema pode ser um “tumulto”, cuja fala “outras vozes arrasta em alarido”², como já escreveu, em versos, Ferreira Gullar, poderíamos pensar no leitor de poesia como um espectador desse naufrágio ou tumulto. A metáfora do espectador diante de um naufrágio, presente na *Rerum natura*, de Lucrécio, foi retomada por Hans Blumenberg no livro *Naufrágio com espectador*. Nessa obra aparecem também, como equivalentes do naufrágio, as imagens do “tumulto”³ – que Blumenberg aponta nas notas ao *Zarathustra*, de Nietzsche – e do “turbilhão atômico, pelo qual é constituído tudo o que ele [o espectador] contempla – e até ele mesmo”.⁴ Como observa Blumenberg, tal imagem, em Lucrécio, trata “da relação do filósofo com a realidade”.⁵ A posição do espectador em terra firme equivaleria, metaforicamente, ao fundamento filosófico consistente para a formulação de uma visão de mundo.⁶

Sem nos aventurarmos a todas as implicações filosóficas que Blumenberg desenvolve a partir dessas imagens, concentramos nossa atenção em aspectos comuns às noções de naufrágio, tumulto e turbilhão: agitação e amplitude. Assim, tornando ao leitor que se interessa por poesia, caberia indagar: dessa posição, supostamente – e, talvez, apenas supostamente – incólume, como pode tal leitor se comportar diante do naufrágio, do tumulto que é a poesia? Quais os naufragos sobreviventes na tradição poética? Quais os carecedores de uma tábua de salvação que os “re-vise”? Enfim, que vozes procurar distinguir no tumulto? A facilidade de reprodução, veiculação e acesso às obras cresceu, mas o cultivo de uma relação não superficial com esse arcabouço continua a demandar solo firme, dedicação. Daí resulta que, na atividade dos leitores de poesia, talvez participem assiduamente as categorias do acaso e da afinidade.

Gullar relata que conheceu a poesia, na infância em São Luís, por meio da *Gramática expositiva*, de Eduardo Carlos Pereira, e que, então: “como os poetas que lera na *Gramática expositiva* já tinham morrido, pensava que não havia mais poetas vivos no mundo”.⁷ Já Eduardo

¹ CAMPOS. Verso, reverso, controverso, p. 8.

² GULLAR. *Muitas vozes*, p. 55.

³ BLUMENBERG. *Naufrágio com espectador*, p. 34.

⁴ BLUMENBERG. *Naufrágio com espectador*, p. 46.

⁵ BLUMENBERG. *Naufrágio com espectador*, p. 45.

⁶ Ver BLUMENBERG. *Naufrágio com espectador*, p. 45.

⁷ GULLAR. Autobiografia poética, p. 18.

Sterzi, em um ensaio sobre a poesia de Augusto de Campos, indaga: “Algum dia possuiremos uma teoria da paixão ou simpatia literária?”⁸

Embora pautado por critérios objetivos, o presente trabalho tem sua origem mais remota em simpatias literárias. Foi por distinguir as vozes de Augusto e de Gullar no intenso turbilhão da tradição poética que procuramos manter as obras desses dois autores no solo (supostamente) firme da nossa dedicação de leitor. Também a temática que aqui os une – a vanguarda – surge de uma afinidade. Afinidade que não embasa a defesa de quaisquer movimentos que levem aquele nome, mas que se liga ao entendimento de que as vanguardas são um dentre vários fenômenos relevantes na história das artes.

Por isso optamos por dividir a presente dissertação em apenas dois capítulos: “Vanguarda e poética” – no qual prevalece a discussão em torno do mote que elegemos para a leitura dos poetas estudados – e “Poética e vanguarda”, em que nos concentramos na poesia de Augusto e de Gullar.

Assim, no primeiro capítulo, delineamos o recorte pretendido das obras dos dois poetas e nos concentramos em realizar, de antemão, um apanhado geral sobre o termo “vanguarda” e suas principais implicações e variações. Nosso ponto de partida é o uso metafórico da palavra “vanguarda”, que, originária do vocabulário militar, passa a ser empregada nos campos político e das artes. Com foco na acepção – de “vanguarda” – que designa uma ampla gama de fenômenos artísticos do século XX, procuramos dialogar com alguns dos principais teóricos que trataram do assunto. Se a vanguarda, como fenômeno, é bastante contundente e plural, também as reações aos movimentos e à própria ideia de vanguarda costumam ser incisivas. Tendo isso em mente, buscamos debater críticas dirigidas à vanguarda e também abordar tópicos que se tornaram recorrentes acerca do tema, como o da morte das vanguardas.

No item que encerra o primeiro capítulo, analisamos três variações da noção de vanguarda: transvanguarda, retaguarda e neovanguarda. Esses termos são comumente utilizados para designar movimentos e manifestações ocorridos a partir de meados do século XX, momento de grande relevância para nosso estudo, pois é na transição das décadas de 1940 e de 1950 que Augusto e Gullar estreiam como poetas.

No segundo capítulo, começamos por abordar o contexto em que são produzidos os trabalhos que circunscrevemos sob a categoria de “obras iniciais” de Augusto e de Gullar. Trata-se de um período em que o Brasil, nos planos político e econômico, vivencia uma

⁸ STERZI. Sinal de menos, p. 9.

atmosfera de otimismo, à qual se segue a fase desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1961. No plano cultural, desde o final da década de 1940 torna-se nítido o clima de abertura, com a inauguração de museus e a realização de mostras de artistas estrangeiros. Por isso julgamos pertinente apontar possíveis correlações entre essa atmosfera de efervescência cultural e a produção dos poetas abordados. Na seara especificamente literária, tratamos também da chamada Geração de 45, com o cuidado de não estabelecer extremos, isto é, simplesmente opor tal geração à poesia de Augusto e de Gullar.

Nos dois itens subsequentes do segundo capítulo, realizamos a leitura, propriamente dita, dos poemas selecionados. Nesse trabalho de análise, direcionamos maior atenção aos primeiros poemas de cada autor. Procedemos desse modo tendo em vista dois objetivos principais: o de dar destaque aos trabalhos em que a feição vanguardista é prenunciada, mas não se mostra óbvia; o de evidenciar aspectos que, por serem basilares, se mantêm nos poemas nitidamente experimentais.

O lapso de mais de seis décadas, transcorrido desde a publicação das primeiras obras de Augusto e de Gullar, não torna necessariamente mais segura a interação com essa poesia. São poéticas complexas, cujas potencialidades não cessam de surpreender: naufrágio em que não se pode nutrir a ilusão da calma.

CAPÍTULO 1: Vanguarda e poética

1.1 Poéticas em formação

Há como no ser
Um ar de família um ar de nada

A corrente de ares
vira as páginas
isso não faz um vinco
mas cinco

Michel Deguy, “O metrônomo”

Augusto de Campos e Ferreira Gullar iniciam-se como poetas de modo quase concomitante. Publicam poemas de estreia no ano de 1948, em jornais de São Paulo e de São Luís, respectivamente. Até o final dessa década, e durante o início da década de 1950, ambos intensificam a produção poética, que editam, por conta própria, no formato livro.

Na segunda metade da década de 1950, as trajetórias de Augusto e Gullar experimentam uma breve interseção: ambos participam do movimento da Poesia Concreta – iniciado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari –, cuja principal diretriz foi o questionamento do verso como elemento essencial da poesia. Portanto, a partir do momento em que o Concretismo se organiza como movimento, Augusto e Gullar produzem e se posicionam como autores vanguardistas. Posteriormente, Gullar rompe com esse grupo para integrar o chamado Neoconcretismo. No entanto, mesmo antes da assunção de um posicionamento de vanguarda explícito, as obras iniciais desses dois poetas revelam uma inquietude que leva à recorrente experimentação, no sentido de uma busca que adota e recusa, sucessivamente, diferentes tratamentos à palavra poética.

O que aqui consideramos como obras iniciais de ambos os autores são os seguintes livros e poemas:

I. de Augusto de Campos, o livro *O rei menos o reino* (1949-1951), os poemas *O sol por natural* (1950-1951) e *Ad Augustum per Angusta* (1951-1952), a série de poemas *Os sentidos sentidos* (1951-1952) e o livro *Poetamenos* (1953).

II. de Ferreira Gullar, o livro *A luta corporal*, escrito de 1950 a 1953 e publicado em 1954.

Embora a referência à obra de Augusto seja mais pulverizada, há uma equivalência aproximada na extensão desses recortes nas obras dos dois poetas. Cronologicamente, o *corpus* descrito abrange a produção poética dos dois autores até o ano de 1953, excluídos apenas os poemas publicados esparsamente e, no caso de Gullar, também o livro *Um pouco acima do chão*, de 1949. A exclusão desse volume justifica-se não apenas pelo objetivo de simetria – cronológica e de extensão – entre os recortes, mas principalmente pelo fato de que o próprio autor não inclui esse título nas reuniões de sua obra poética.⁹

Após a edição do primeiro livro – *O rei menos o reino* –, em 1951, Augusto passa a publicar seus trabalhos na revista *Noigandres*, produzida em companhia de Haroldo de Campos e Décio Pignatari. *Poetamenos*, que integrou o segundo número de *Noigandres*, teve nova edição em 1973 (Edições Invenção). Todos os itens referidos estão na reunião intitulada *Viva vaia: poesia 1949-1979*, editada em 1979 (Duas Cidades) e reeditada em 1986 (Brasiliense), 2001 (Ateliê), 2007 (Ateliê) e 2014 (Ateliê).

A luta corporal, publicado por Gullar em 1954, teve uma segunda edição, em 1966 (José Álvaro Editor), que incorporava a seção “novos poemas”. A terceira edição, pela Civilização Brasileira, bem como todas as subsequentes (José Olympio), retoma a conformação da edição original, de 1954.¹⁰

O núcleo do presente trabalho contempla uma análise comparativa das obras iniciais desses dois poetas, com o intuito de verificar a paulatina conformação de uma poética de vanguarda. Buscamos avaliar como, em cada um desses autores, a pesquisa formal, o manuseio da linguagem, os procedimentos, as temáticas e os motivos são empregados em trabalhos que antecedem a assunção explícita do posicionamento vanguardista.

O leitor que, mesmo sem o compromisso crítico, percorre os trabalhos aqui selecionados não deixa de perceber que, tanto em Augusto quanto em Gullar, a experimentação se torna um pouco mais nítida a cada poema, até ficar patente nos últimos textos. Em um exame comparativo, o que mais chama a atenção é que o ritmo com que essa experimentação se introduz é muito semelhante nos dois poetas – ainda que os resultados atingidos sejam diversos. Em ambos, os modos composicionais parecem ser testados poema a poema, página a página, e,

⁹ Apenas na reunião *Poesia completa, teatro e prosa*, editada pela Nova Aguilar (2008), o livro *Um pouco acima do chão* é incluído, mas, ainda assim, como “apêndice”.

¹⁰ Os poemas acrescidos à segunda edição de *A luta corporal* passaram a integrar – alguns com pequenas alterações – o livro *Dentro da noite veloz*, de 1975. A única exceção é o poema “Dois e dois quatro”, que fica ausente das duas primeiras edições de *Dentro da noite veloz*, mas aparece, como integrante desse livro, nas reuniões da poesia de Gullar.

assim, é como se uma roupagem vanguardista fosse delineada peça a peça, até se tornar claramente visível em *Poetamenos* e nos poemas finais de *A luta corporal*.

O contraste entre os primeiros e os últimos poemas de *A luta corporal* (livro escrito entre 1950 e 1953) – no caso de Gullar –, bem como a considerável diferença entre *O rei menos o reino* (1949-1951) e *Poetamenos* (1953) – de Augusto – evidenciam o princípio comum da pesquisa formal nos dois poetas, e atestam como, no período de 1949 a 1953, eles se empenham em conformar dicções próprias.

A luta corporal se inicia com a série “Sete poemas portugueses”, textos em que ainda há um nítido diálogo com a tradição – sobretudo com a Geração de 45¹¹ –, e se encerra com poemas como “Roçzeiral” e “Negror n’origens”, nos quais Gullar realiza uma verdadeira implosão da palavra ou, como leu João Luiz Lafetá, uma “destruição da linguagem – o silêncio”.¹² Para exemplificar esse contraste, vale a transcrição de breves excertos. Do poema português de número sete:

Neste leito de ausência em que me esqueço
desperta o longo rio solitário:
se ele cresce de mim, se dele cresço,
mal sabe o coração desnecessário.¹³

E de “Roçzeiral”:

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova’
orbita

FUROR
tô bicho
‘scuro fo-
go
Rra¹⁴

Já Augusto de Campos se inicia em um ambiente diretamente ligado à Geração de 45: o Clube de Poesia, que publicou os livros de estreia de Haroldo de Campos e de Décio Pignatari e que teria editado também *O rei menos o reino* se, em 1950, os futuros concretistas – Pignatari e os irmãos Campos – não tivessem rompido com a agremiação. Um cotejo semelhante ao que

¹¹ Nesse sentido, ver, por exemplo, LAFETÁ. Traduzir-se, p. 130; LEITE. *Participação da palavra poética*, p. 100 e VILLAÇA. Gullar: a luz e seus avessos, p. 89.

¹² LAFETÁ. Traduzir-se, p. 150. Uma rara exceção é Ivan Junqueira, para quem “*A luta corporal* não guarda com ela [a Geração de 45] quaisquer relações de parentesco temático ou estético”. Ver JUNQUEIRA. A luz da palavra suja, LXXI.

¹³ GULLAR. *A luta corporal*, p. 11.

¹⁴ GULLAR. *A luta corporal*, p. 117.

apontamos em Gullar pode ser feito também no caso de Augusto de Campos. “O rei menos o reino” se abre com esta estrofe em decassílabos:

Onde a Angústia roendo um não de pedra
 Digere sem saber o braço esquerdo
 Me situo lavrando este deserto
 De areia areia arena céu e areia.¹⁵

Poetamenos, por outro lado, traz poemas em cores, multilíngues, como este a que, embora não tenha título, a crítica costuma referir-se como “lygia” ou “lygia fingers”¹⁶:

lygia finge
 rs ser
 digital
 dedat illa(grypho)
 lynx lynx assim
 mãe felyna com ly
 figlia me felix sim na nx
 seja: quando so lange so
 ly
 gia la sera sorella
 so only lonely tt-

Reiteradamente a crítica aponta, nas obras aqui abordadas, a ocorrência de pluralidade e progressão. Sobre *A luta corporal*, Sebastião Uchoa Leite afirma, já em 1966, tratar-se de “uma espécie de súpula de experiências e soluções estéticas diversificadas, algumas das quais já previam a futura evolução desse poeta”.¹⁷ Lafetá também fala “da pesquisa que é o livro”.¹⁸ E, para Antônio Carlos Secchin, “[as] seis seções de *A luta corporal* revelam uma travessia quase programática rumo à radicalidade no trato com a linguagem poética”.¹⁹

¹⁵ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 13.

¹⁶ CAMPOS. *Poetamenos*, s.p. O índice da reunião *Viva vaia* (1979) remete aos poemas de *Poetamenos* a partir dos últimos ou dos primeiros termos de cada um deles, como é o caso do poema em apreço, referido como “lygia fingers”.

¹⁷ LEITE. *Participação da palavra poética*, p. 100.

¹⁸ LAFETÁ. *Traduzir-se*, p. 142.

¹⁹ SECCHIN. *A luta corporal*, p. 126.

Os trabalhos iniciais de Augusto também são vistos pela crítica como um arcabouço plural e em transformação. Gonzalo Aguilar destaca a progressão rumo ao “abandono do verso”.²⁰ Já Eduardo Sterzi anota que “[a] coerência da trajetória de Augusto não é simples, mas complexa. De seus primeiros poemas até os poemas propriamente concretos, verifica-se um progressivo esvaziamento do sujeito lírico”.²¹ Por fim, a síntese de Maria Esther Maciel reitera a sucessão de etapas na obra inicial do poeta:

Até o surgimento de *Poetamenos*, outras publicações do autor, como *O sol por natural* (que reúne poemas de 1950-51), *Ad Augustum per Augusta* e *Os sentidos sentidos* (ambos com poemas de 1951-52), vêm atestar esse processo de solidificação. Da fluidez do verso à geometria das formas, da sintaxe à parataxe, da plasticidade à visualidade concentrada, da subjetividade oblíqua à objetividade, percebe-se uma progressiva redução da matéria à sua essencialidade, ao seu mínimo mais concentrado.²²

Perceber e apontar a pluralidade e a progressão nas poéticas iniciais dos dois autores não implica, todavia, em formular um diagnóstico evolucionista, teleológico, que pretendesse situá-los em um patamar de superioridade em relação à Geração de 45 ou a quaisquer outras correntes estético-poéticas de então. Como assinala Aguilar, a “perícia na versificação e nas formas poéticas (...) ao mesmo tempo em que o coloca [Augusto de Campos] em condições similares às de seus pares consagrados, permite-lhe questionar essas regras”.²³ A mesma ponderação pode ser direcionada a Ferreira Gullar, uma vez que a consistência dos experimentos de maior radicalidade em *A luta corporal* também se liga à habilidade que o poeta demonstra nos poemas mais consoantes à tradição. Além disso, para a leitura comparativa a que nos propomos, também é relevante avaliar até que ponto tal progressão ocorre de modo linear, ou se, ao contrário, comporta desvios e hesitações entre os quais se mesclam os impulsos de reformulação e os de tendência vanguardista.

Neste trabalho, não podemos negligenciar as implicações do uso do termo “vanguarda” e suas derivações, ao menos por duas razões: primeiro, pela notável amplitude de sentido que a palavra adquiriu, ainda que se considerem apenas as acepções inerentes à seara artística ou estética. E, em nosso contexto específico, pela importância que tem a noção de vanguarda no estudo dos poetas Augusto de Campos e Ferreira Gullar.

²⁰ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 275.

²¹ STERZI. *Todos os sons, sem som*, p. 105.

²² MACIEL. *De pedra e areia*, p. 134.

²³ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 168-169.

Tendo em vista a extensa gama de significados atrelados ao termo “vanguarda”, é necessário ainda fazer uma distinção: por um lado, o termo se presta a um uso teórico, crítico, acadêmico; por outro, há também um uso corrente, pedestre, mais coloquial, que se vê em jornais, revistas, enfim, em toda sorte de textos destinados a um público não especializado. Esse emprego menos rigoroso é feito não apenas por jornalistas e críticos, mas também por artistas, sejam vanguardistas ou não. No segundo capítulo deste estudo, ao tratarmos do contexto em que se produziram as obras iniciais de Augusto e Gullar, atentaremos para as acepções com que informalmente se aludia então à vanguarda. Quanto ao uso teórico, julgamos necessário abordá-lo desde já, no tópico que se segue. Sem a pretensão de exaurir as possibilidades de um termo como esse, nosso objetivo é discutir os principais veios críticos e conceituais que decorrem da ideia geral de vanguarda e também de algumas das variantes dessa expressão que se consolidaram ao longo do século XX.

Justamente em razão da amplitude do tema, a maioria dos autores e críticos aqui referidos trata das artes em geral e, comumente, concentra-se nas artes plásticas. Evidentemente isso não empobrece a discussão – ao contrário, enriquece-a –, mas, sempre que possível, procuraremos direcionar nossa atenção para a literatura e, mais especificamente, para a poesia.

1.2 Vanguarda: mas que diabo quer dizer isto?

Houdini believed his tricks
That is why he died

**Mark E. Smith (The Fall), “It’s The
New Thing”**

Hans Blumenberg, em *Teoria da não conceitualidade*, contrapõe a noção de conceito à de metáfora.²⁴ O autor compara o conceito à armadilha: “é ela [a armadilha] em tudo orientada pela figura e pela medida, pelo modo de comportar-se e de mover-se de um objeto a princípio aguardado e não presente, cuja captura se aguarda”.²⁵ Seria própria do conceito a finalidade da captura, isto é, da circunscrição, em certos limites, de eventos e objetos. Assim, “de um ponto

²⁴ A discussão sobre a metáfora e suas potencialidades é proeminente na obra de Hans Blumenberg. Por exemplo, anteriormente a *Teoria da não conceitualidade* (1975), o autor publicou *Paradigmas para uma metaforologia* (1960). Trata-se de um volume ainda sem tradução no Brasil. Segue, entretanto, a referência da tradução para o espanhol: BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para uma metaforologia*. Trad. Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Trotta, 2003.

²⁵ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 45.

de vista teórico, o conceito faz com que a disponibilidade do objeto se ponha potencialmente ao alcance da mão, proposto ao uso”.²⁶ No entanto, assim como uma armadilha pode falhar – não aprisionar ou aprisionar algo diverso do que se pretendia –, também o conceito – sendo prospectivo, preventivo e, por vezes, pretensamente unívoco – pode revelar-se insuficiente diante da realidade: “O conceito comporta-se quanto ao objeto como a possibilidade quanto à realidade”.²⁷ Daí Blumenberg equiparar a armadilha a uma “margem de tolerância entre a exatidão e a inexatidão do objeto de referência, que só pode ser construído por meio de um conceito”.²⁸ Contudo, seja na atividade do caçador ou na do teórico, tal “margem de tolerância” nem sempre evita a desfiguração da armadilha ou do conceito. Assim como a confecção da armadilha não garante que se fruirá da caça, “a *produção do conceito* tampouco seria algo como a última palavra e válida por si mesmo”.²⁹

A metáfora, por outro lado, atuaria por expansão – “a partir de um fundo de superabundância”³⁰ – na relação entre possibilidade e realidade. Sem se pautar pela intenção de captura que norteia a produção do conceito, “a metáfora ocupa, em um dado contexto, uma posição de determinação fraca”,³¹ e por isso pode, no âmbito da linguagem, ousar “quanto à suposta natureza da realidade”.³² Se a relação do ser humano com a realidade é pobre e daí decorre a necessidade da metáfora, “é essa necessidade que nos descobre o plano da realidade, e nos revela que estamos além de nossa pobreza e necessidade, e assim, reflete nossa liberdade”.³³

Na construção do que denomina “metaforologia”, Blumenberg destaca que a relação entre conceito e metáfora é “genética e funcional”.³⁴ A metáfora, pontua o autor, “tanto é natural da esfera de origem do conceito como continuamente faz-se responsável pela insuficiência do conceito e pelos limites de sua operação”.³⁵ Desse modo, a ousadia da metáfora na articulação entre a possibilidade e a realidade – “[a metáfora] articula campos entre si extremamente distantes”³⁶ – pode vir a desestabilizar a atuação preventiva do conceito.

²⁶ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 66.

²⁷ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 100.

²⁸ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 49.

²⁹ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 66. (grifos do autor)

³⁰ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 145.

³¹ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 108.

³² BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 147.

³³ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 147.

³⁴ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 67.

³⁵ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 66.

³⁶ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 67.

O panorama da produção teórica dedicada à noção de vanguarda não deixa de expor certa insuficiência dos diversos conceitos que tentam circunscrever a ampla gama de movimentos, obras e artistas que, especialmente no decorrer do século XX, se autointitularam ou foram reconhecidos como vanguardistas. É relevante que o emprego do termo “vanguarda” no âmbito das artes consista justamente em uma metáfora: trata-se de uma expressão do vocabulário militar, que designa a parte de um exército que segue à frente das demais. A amplitude característica da metáfora – avessa à determinação³⁷ – certamente contribuiu para que, nos mais variados contextos, esse termo do jargão militar pudesse se referir a movimentos muito distintos entre si e, também, qualificar obras e artistas que sequer apresentam afinidades.

No entanto, o uso metafórico da palavra “vanguarda” antecede bastante o contexto das manifestações artísticas que hoje são automaticamente associadas ao termo. Matei Calinescu, em *Five faces of modernity*, traz um exemplo que data do século XVI. Tratando de poesia na França, Etienne Pasquier teria escrito:

Uma guerra gloriosa se travava então contra a ignorância, uma guerra na qual, eu diria, Scève, Bèze e Pelletier constituíam *a vanguarda*; ou, se preferirem, eles eram os precursores dos outros poetas. Depois deles, Pierre de Ronsard, de Vendôme, e Joachim du Bellay, de Anjou, ambos cavalheiros da mais nobre ascendência, se juntaram às fileiras. Os dois lutaram valentemente, Ronsard em primeiro lugar, de modo que vários outros adentraram a batalha sob suas bandeiras.³⁸

Ao comentar esse excerto, Calinescu pontua que o emprego do termo “vanguarda”, por Pasquier, fora meramente retórico, já que a passagem transcrita constituiria apenas uma grande “símile militar”, com alusões a “fileiras” (ranks), “batalha” (battle) e “bandeiras” (banners).³⁹

A partir do contraste entre o uso corrente dessa metáfora ao longo do século XX e o registro citado por Calinescu, inferimos que houve certa retração do significado propriamente bélico, isto é, dizer-se “vanguarda” deixou de remeter necessariamente a “fileiras” e “batalhas” – e isso independentemente do conceito ou da tentativa que se faça de conceituar “vanguarda” no âmbito das artes. A analogia com o campo militar pode, certamente, ser lida em um ou outro manifesto dos diversos movimentos artísticos de vanguarda; algo como um espírito de combate

³⁷ Ver BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 108. O autor sugere uma palavra “privada de determinação”.

³⁸ PASQUIER *apud* CALINESCU. *Five faces of modernity*, p. 98. (grifo nosso). “A glorious war was then being waged against ignorance, a war in which, I would say, Scève, Bèze, and Pelletier constituted the *avant-garde*; or if you prefer, they were the fore-runners of the other poets. After them, Pierre de Ronsard of Vendome and Joachim du Bellay of Anjou, both gentlemen of noblest ancestry, joined the ranks. The two of them fought valiantly, and Ronsard in the first place, so that several others entered the battle under their banners.”

³⁹ CALINESCU. *Five faces of modernity*, p. 98-100.

inflamou as polêmicas entre vanguardistas e crítica, ou mesmo a discórdia de vanguardistas entre si; mas o sentido de “dianteira” ou “à frente” – dado por *avant*, no termo original *avant-garde* – parece ter se sobressaído em comparação ao referente militar de “guarda” – *garde*. Calinescu faz questão de destacar: “pode-se dizer que a história da palavra [vanguarda] dificilmente coincide com a história do fenômeno que ela designa”.⁴⁰ Acrescentaríamos que essa não-coincidência se deve, em grande parte, ao caráter expansivo da metáfora. “Privada de determinação” – como qualificou Blumenberg⁴¹ –, a metáfora oscila.

O emprego metafórico do termo “vanguarda” também extrapolou o campo artístico e, pelo menos desde o início do século XIX, foi recorrente na política. Além disso, Calinescu e Renato Poggioli, mencionam, respectivamente, exemplos de 1825 e 1845 em que a metáfora é empregada, na França, para dar a conotação de uma arte atrelada a ideais políticos revolucionários.⁴² Mas os dois autores ressaltam que o sentido então atribuído a “vanguarda” difere daquele que veio a se ampliar na arte. Segundo Calinescu, “a vanguarda propriamente dita não existiu antes do último quartel do século XIX”.⁴³

A delimitação desse marco temporal aproximado – final do século XIX – certamente é importante para a compreensão da ideia de vanguarda. Para Calinescu, o que se referia anteriormente por “vanguarda” não incluiria uma consciência – ou a ilusão dessa consciência – “de estar à frente de seu tempo”.⁴⁴ Massimo Bontempelli, em livro de 1938 citado por Poggioli, afirmava que a vanguarda nasceu “somente quando a arte começou a contemplar a si mesma de um ponto de vista histórico”.⁴⁵ Ainda assim, o que desde então foi nomeado como vanguarda compõe um universo amplo, heterogêneo e refratário à circunscrição em um conceito.

O final do século XIX é também um ponto crucial na tese desenvolvida por Peter Bürger em *Teoria da vanguarda*, obra publicada originariamente em 1974. Segundo Bürger, depois de prestar-se a finalidades de culto – arte sacra – e de enaltecimento do monarca – arte cortesã –, a arte teria se cristalizado como instituição na sociedade burguesa e se desvinculado da práxis

⁴⁰ CALINESCU. *Five faces of modernity*, p. 119. “the history of the word can be said to coincide roughly with the history of the phenomenon it designates”.

⁴¹ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 108.

⁴² Calinescu cita um diálogo escrito por Olinde Rodrigues, discípulo de Saint-Simon, sob o título “L’Artiste, le savant et l’industriel”. Ver CALINESCU. *Five faces of modernity*, p. 101. Já Poggioli aponta um panfleto fourierista de Gabriel-Désiré Laverdant, “De la mission de l’art et du rôle des artistes”. Ver POGGIOLI. *The theory of the avant-garde*, p. 9.

⁴³ CALINESCU. *Five faces of modernity*, p. 119. “the avant-garde proper did not exist before the last quarter of the nineteenth century”. Nesse mesmo sentido, ver POGGIOLI. *The theory of the avant-garde*, p. 13.

⁴⁴ CALINESCU. *Five faces of modernity*, p. 104. “being in advance of its own time”.

⁴⁵ BONTEMPELLI *apud* POGGIOLI. *The theory of the avant-garde*, p. 14. “only when art began to contemplate itself from a historical viewpoint”.

vital, isto é, da vida cotidiana.⁴⁶ No entanto, o autor ressalva que “mesmo descolada da práxis vital, a arte continua a ela relacionada”.⁴⁷ Por exemplo, “[o] romance realista do século XIX serve ainda à autocompreensão dos burgueses. A ficção serve como *medium* para uma reflexão sobre a relação do indivíduo com a sociedade”.⁴⁸ Para Bürger, é somente com o esteticismo, no final do século XIX, que o elo entre sociedade e arte se dissolve. Esse teria sido, então, o contexto propício a uma arte pretensamente autônoma e ao desenvolvimento do estético “de forma pura”.⁴⁹ Embora o autor tenha o cuidado de alertar que o processo de separação entre arte e vida cotidiana não ocorre de maneira linear – “há significativas correntes contrárias”⁵⁰ –, essa separação é fundamental para a teoria de Bürger acerca da vanguarda.

De acordo com a tese de Bürger, o que caracteriza a vanguarda é o questionamento da instituição arte aliado ao objetivo de reconduzir a arte à práxis vital. No entanto, a própria práxis vital deveria ser transformada, já que aos vanguardistas não interessaria reconciliar a arte com a vida cotidiana do contexto em que se consolidou o esteticismo. Assim,

sob esse aspecto, o esteticismo revela-se um pressuposto necessário da intenção vanguardista. Somente uma arte que, também nos conteúdos das obras individuais, se acha inteiramente abstraída da (perversa) práxis vital da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis vital possa ser organizada.⁵¹

Uma importante contribuição da teoria de Bürger é que ela elucida tanto a relação quanto a distinção entre vanguarda e esteticismo. No prefácio à edição norte-americana de *Teoria da vanguarda*, Jochen Schulte-Sasse destaca que, para Bürger, “o desenvolvimento da vanguarda (...) não é uma continuação de tendências já presentes no esteticismo”.⁵² Embora afirme a acuidade da construção teórica de Bürger, Schulte-Sasse pontua:

Ao refletir sobre as implicações historiográficas do ataque vanguardista à instituição arte, Bürger é bem sucedido em desenvolver uma teoria materialista do desenvolvimento da arte burguesa que é menos vulnerável a críticas do que a análise que ele faz sobre a vanguarda em si mesma.⁵³

⁴⁶ Ver BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 54-66.

⁴⁷ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 77.

⁴⁸ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 65.

⁴⁹ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 58.

⁵⁰ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 61.

⁵¹ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 106.

⁵² SCHULTE-SASSE. Foreword, xiv. “it [the development of the avant-garde] is not a continuation of tendencies already present in Aestheticism.”

⁵³ SCHULTE-SASSE. Foreword, xl. “By reflecting on the historiographical implications of the avant-garde’s attack on the institution of art, Bürger succeeds in developing a materialist theory of the development of bourgeois art that is less vulnerable to criticism than his analysis of the avant-garde itself.”

Se a análise de Bürger merece críticas, entendemos que é sobretudo quanto aos critérios que a balizam. Dirigidos ao multifacetado conjunto da arte que se pode ter por vanguardista, os critérios de questionamento da arte como instituição e de busca da reconciliação entre arte e vida revelam-se excessivamente específicos. O conceito de vanguarda que daí se poderia extrair seria, lembrando a imagem construída por Blumenberg, uma “armadilha” com margem de tolerância muito restrita.

Ao explicitar o conceito que adota para “movimentos históricos de vanguarda”, o próprio Bürger afirma restringir-se ao dadaísmo, ao surrealismo e à vanguarda russa:

O que esses movimentos possuem em comum, sem perder de vista suas diferenças, em parte consideráveis, consiste sobretudo na rejeição da arte precedente em sua totalidade, não apenas em seus procedimentos artísticos individuais, consumando assim uma ruptura radical com a tradição; e no fato de esses movimentos, nas suas mais extremas manifestações, se voltarem principalmente contra a instituição arte, tal como ela se desenvolveu na sociedade burguesa.⁵⁴

O autor acrescenta a possibilidade de aplicação desse conceito de vanguarda histórica, “com restrições”, ao futurismo italiano, ao expressionismo alemão e ao cubismo, mas deixa de fora todas as manifestações de meados do século XX – as neovanguardas –, por considerá-las desprovidas de sentido. Isso porque: como, em *Teoria da vanguarda*, a conclusão é de que a vanguarda histórica fracassou ao tentar desestruturar a instituição arte e reaproximar a prática artística da vida cotidiana, Bürger considera que “não se pode mais proclamar, com seriedade, a aspiração de uma recondução da arte à práxis vital.”⁵⁵

A discussão acerca das neovanguardas, movimentos artísticos que tomaram corpo sobretudo nas décadas de 1950 e 1960, tem grande relevância para a presente dissertação, já que os poetas aqui estudados, Augusto de Campos e Ferreira Gullar, iniciam-se e firmam-se como autores exatamente nessas duas décadas, quando também integram o Concretismo e, no caso de Gullar, o Neoconcretismo. Sendo assim, julgamos pertinente retornar a essa questão em um tópico subsequente.

Por ora, vale ao menos apontar que o fato de Bürger excluir as neovanguardas é coerente com a tese que defende, mas expõe o caráter demasiado restritivo da análise empreendida pelo teórico. A esse respeito, Gonzalo Aguilar opina que, “[ao] construir seu objeto a partir de um critério único, Bürger se vê obrigado a excluir do *corpus* movimentos que sempre haviam sido

⁵⁴ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 203.

⁵⁵ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 203.

considerados de vanguarda”.⁵⁶ Annateresa Fabris também chama a atenção para o fato de que a tese de Bürger “deixa em aberto uma série de possibilidades e gera interrogações que só podem ser resolvidas pela análise dos vários movimentos e produções em particular”.⁵⁷

Conforme vimos, Bürger identifica como ponto comum entre os movimentos que vincula ao conceito de vanguarda histórica a “ruptura radical com a tradição.”⁵⁸ Na base do que Octavio Paz entende por vanguarda estão também a noção de ruptura e “a pretensão de unir a vida e a arte”.⁵⁹ Segundo Paz, a vanguarda prossegue, exaspera e encerra a “tradição da ruptura” inaugurada pelo Romantismo.⁶⁰ Nessa aparente coincidência, entretanto, há nuances a serem destacadas. A ruptura que Bürger distingue em alguns poucos movimentos de vanguarda é a “rejeição da arte precedente em sua totalidade”⁶¹, enquanto a “tradição da ruptura” é entendida por Paz como reiterada “*crítica* do passado imediato”⁶² – embora esse autor aponte a violência da atitude vanguardista.⁶³

Quanto à intenção vanguardista de reunir arte e vida, é preciso observar que, no entendimento de Paz, a vanguarda reitera um intento romântico: “A mais notável das semelhanças entre romantismo e vanguarda, semelhança principal, é a pretensão de unir a vida e a arte”.⁶⁴ Bürger, por outro lado, detecta essa ambição – de reconciliar arte e vida – ao formular uma teoria materialista sobre o desenvolvimento da arte burguesa e vê, nesse ímpeto da vanguarda, uma reação ao esteticismo.

Portanto, a coincidência, ainda que aparente, nos auxilia a identificar traços característicos da vanguarda: a ruptura com a tradição – em diferentes espectros – e o objetivo de conciliar vida e arte. Pode-se acrescentar que, enquanto Bürger conclui pelo fracasso dos movimentos de vanguarda, Paz diagnostica um “ocaso”⁶⁵: “A vanguarda é a grande ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura”.⁶⁶

Se as vanguardas foram contundentes – atitude, de resto, quase sempre necessária à ambição de ruptura –, não são menos ásperas as reações que a elas se opuseram –

⁵⁶ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 30.

⁵⁷ FABRIS. *Modernidade e vanguarda*, p. 19.

⁵⁸ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 203.

⁵⁹ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 109.

⁶⁰ Ver PAZ. *Os filhos do barro*, p. 119.

⁶¹ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 203.

⁶² PAZ. *Os filhos do barro*, p. 17. (grifo nosso) Apesar de Paz sublinhar a maior violência da ruptura vanguardista – se comparada à ruptura que ele aponta como característica da modernidade em geral –, não se pode negligenciar aqui o emprego da palavra “*crítica*”, cuja etimologia, como se sabe, remete ao verbo grego *krinein* (separar). Logo, uma ruptura que seja crítica não pode equivaler a uma rejeição total da arte anterior.

⁶³ Ver PAZ. *Os filhos do barro*, p. 119.

⁶⁴ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 109.

⁶⁵ O título da conferência que fecha o livro *Os filhos do barro* é justamente “O ocaso da vanguarda”.

⁶⁶ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 119.

contemporânea e mesmo extemporaneamente. No intuito de tentar compreender o fenômeno da vanguarda, procuramos depreender traços vanguardistas característicos. Tomamos como base duas obras bastante distintas – ambas publicadas originariamente em 1974: a teorização empreendida por Peter Bürger e *Os filhos do barro*, reunião de seis palestras de Paz que tratam, em sentido amplo, da modernidade. As reações à vanguarda por vezes adotam essa mesma estratégia – a identificação de características ou elementos recorrentes. Um caso nítido é o ensaio “The originality of the avant-garde”, datado de 1981, de Rosalind Krauss. Nesse texto, a historiadora e crítica de arte crê identificar uma constante com relação à vanguarda:

O artista de vanguarda se apresentou sob muitas facetas ao longo dos cem primeiros anos de sua existência: revolucionário, dândi, anarquista, esteta, tecnologista, místico. E também pregou uma variedade de credos. Um aspecto apenas parece permanecer razoavelmente constante no discurso vanguardista: o tema da originalidade. Por originalidade, aqui, eu me refiro a mais do que o tipo de revolta contra a tradição que ecoa no “Faça o novo!” de Ezra Pound ou na promessa dos futuristas de destruir os museus que cobrem a Itália como “incontáveis cemitérios”. Mais do que uma rejeição ou dissolução do passado, a originalidade da vanguarda é concebida como uma origem literal, um começo a partir do grau zero, um nascimento.⁶⁷

Um primeiro dado a observar é que o ensaio citado compôs o título do volume *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Portanto, a constante que Krauss julga detectar na pluralidade das vanguardas é, para a ensaísta, um mito – termo ali empregado no sentido de “mentira”.⁶⁸ A ensaísta defende que modernismo e vanguarda são “funções” do que ela chama de “discurso da originalidade”,⁶⁹ o qual estabeleceria uma economia estética em que “originalidade” é o termo valorizado e “repetição”, “cópia” e “reduplicação” os termos desvalorizados⁷⁰: “Tanto a vanguarda quanto o modernismo dependem dessa repressão [do

⁶⁷ KRAUSS. *The originality of the avant-garde*, p. 157. “The avant-garde artist has worn many guises over the first hundred years of his existence: revolutionary, dandy, anarchist, aesthete, technologist, mystic. He has also preached a variety of creeds. One thing only seems to hold fairly constant in the vanguardist discourse and that is the theme of originality. By originality, here, I mean more than just the kind of revolt against tradition that echoes in Ezra Pound’s ‘Make it new!’ or sounds in the futurists’ promise to destroy the museums that cover Italy as though ‘with countless cemeteries’. More than a rejection or dissolution of the past, avant-garde originality is conceived as a literal origin, a beginning from ground zero, a birth.”

⁶⁸ Essa acepção de “mito” como “mentira”, muito comum no século XX, é tributária de uma postura racionalista do Iluminismo que pretendeu “desmascarar” os mitos como meras superstições, fantasias ou ilusões. Tal pretensão é bem sintetizada pelo título do livro de Wilhelm Nestle, *Do mito ao logos* (1940). Hans Blumenberg aponta o caráter prejudicial dessa expressão: “[a] perversidade daquela óbvia fórmula histórica reside no fato de que ela não permite que se reconheça no mito em si um dos modos de realização do logos”. BLUMENBERG. *Work on myth*, p. 27. “[t]he mischief of that obvious historical formula lies in the fact that it does not permit one to recognize in myth itself one of the modes of accomplishment of logos”.

⁶⁹ KRAUSS. *The originality of the avant-garde*, p. 157 e 162.

⁷⁰ Ver KRAUSS. *The originality of the avant-garde*, p. 160.

discurso da cópia]”.⁷¹ O argumento parece tangenciar as noções de autoria e obra, e só por isso já nos pareceria inadequado a uma generalização sobre a vanguarda. Basta lembrar o questionamento irônico daquelas categorias – autoria e obra – levado a cabo por Marcel Duchamp por meio dos *ready-made*:

O fato de Duchamp assinar os *ready-made* guarda uma clara referência à categoria de obra. A assinatura, que legitima a obra como individual e irrepetível, é aqui impressa diretamente sobre um produto em série. Desta forma, a ideia da natureza da arte, assim como ela se formou desde o Renascimento – como criação individual de obras únicas –, é questionada em tom de provocação; o próprio ato da provocação assume o lugar da obra.⁷²

Quanto à ambição de ser uma “origem literal” ou um “começo a partir do zero”, julgamos que atribuí-la indiscriminadamente às vanguardas constitui uma simplificação. Nem mesmo a “rejeição ou dissolução do passado”, que Krauss coloca como aquém daquelas expressões, poderia ser afirmada de modo absoluto. Veja-se, por exemplo, o surrealismo, um movimento da vanguarda histórica que foi buscar no poeta Lautréamont – falecido em 1870 – um emblemático precursor literário. Ezra Pound, a quem Krauss credits uma atitude de “revolta contra a tradição”, defendeu a noção de *paideuma* – que no grego significa “aprendizagem” –, dando-lhe o sentido de uma espécie de repertório de poetas do passado com os quais se pode aprender e cujas ideias prestam-se à renovação – e não à rejeição – da tradição.⁷³ No Brasil, os poetas fundadores do Concretismo, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, derivaram de Pound a noção de *paideuma* e compartilharam com esse poeta o interesse por uma revisão crítica da tradição. Nesse sentido foram os esforços dos irmãos Campos para resgatar do esquecimento a poesia de autores como Sousândrade e Pedro Kilkerry.

Importa observar que Krauss localiza – e critica – a suposta constante da originalidade “no discurso vanguardista”. Esse dado é relevante, pois dá o tom de toda uma gama de reações que incide com muito maior frequência sobre os manifestos do que sobre as obras ou sobre os gestos propriamente artísticos da vanguarda. Mas, como observa Alan Badiou, “o Manifesto sempre é retórica que serve de guarida a algo diferente do que ela nomeia e anuncia”.⁷⁴ De fato, se pensarmos sobretudo fora dos âmbitos especializados da crítica e da academia, é necessário concluir que os manifestos interessam menos – e a menos leitores e espectadores – do que as obras e manifestações que as vanguardas realizaram. Apesar disso, é possível que uma boa parte

⁷¹ KRAUSS. *The originality of the avant-garde*, p. 168. “Both the avant-garde and modernism depend on this repression”.

⁷² BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 119.

⁷³ Ver POUND. *Guide to kulchur*, p. 58.

⁷⁴ BADIOU. *O século*, p. 209.

da crítica especializada, da qual Krauss é um exemplo, não esteja interessada em preservar quaisquer potencialidades da vanguarda. A esse respeito, afirma Dick Higgins:

(...) Rosalind Krauss, uma crítica muito respeitada que disse em uma palestra na cidade de Iowa em 1981: “Eu sou devotada à ideia de tentar enterrar a vanguarda,” o que ela faz atacando-a, ignorando-a e a suas implicações, ou, até pior, apresentando a teoria como um fim em si mesma, de modo que qualquer tipo de arte se torna, na melhor hipótese, um apêndice sem importância da teoria.⁷⁵

Lembrando a expressão de Paz, a vanguarda teve o seu “ocaso”, ela encerrou a tradição da ruptura.⁷⁶ Se quisermos visualizá-la como um ciclo, trata-se de um ciclo que se fechou. Isso é algo que raramente se discute nos dias atuais. Mas o que a vanguarda produziu – seja original ou não – está presente, disponível. Pode ser aceito ou rejeitado, conforme cada julgamento estético; ou, em alguns casos, pode ser simplesmente tido como “datado”. No entanto, “enterrá-la” não faria muito sentido; seria, aliás, uma iconoclastia tão inconsequente quanto a pretensão futurista de “destruir os museus”.⁷⁷

Um último aspecto a observar quanto ao ensaio “The originality of the avant-garde” é que, embora o título faça referência apenas à vanguarda, a autora chega a equalizar, em diversas passagens, modernismo e vanguarda.⁷⁸ Essa equalização não é incomum. Ocorre mesmo em obras que são referência no estudo sobre a vanguarda – é o caso de *The theory of the avant-garde*, de Renato Poggioli. Isso provavelmente se deve não só à fluidez da noção de vanguarda, mas também à intrincada relação entre vanguarda e modernidade.

O próprio conceito de modernidade não é unívoco, daí Hans Ulrich Gumbrecht falar em “cascatas de modernidade”.⁷⁹ A modernidade a que nos referimos como imbricada com a vanguarda é a que Gumbrecht se refere como “alta modernidade”:

uma época especificamente produtiva nas histórias ocidentais da literatura e das artes, durante as primeiras décadas do século XX, época marcada, particularmente, por programas radicais e experimentos audaciosos.⁸⁰

Desse modo, entendemos que a vanguarda é um fenômeno típico dessa modernidade específica descrita por Gumbrecht. Evocar a vanguarda implica uma consideração desse

⁷⁵ HIGGINS. *Intermídia*, p. 48.

⁷⁶ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 109.

⁷⁷ KRAUSS. *The originality of the avant-garde*, p. 157.

⁷⁸ Um exemplo é a afirmação, que citamos anteriormente, de que modernismo e vanguarda são funções do discurso da originalidade. Ver KRAUSS. *The originality of the avant-garde*, p. 162.

⁷⁹ GUMBRECHT. *Modernização dos sentidos*, p. 9.

⁸⁰ GUMBRECHT. *Modernização dos sentidos*, p. 10.

período, embora o oposto não seja verdade, isto é, a arte produzida nessa “alta modernidade” nem sempre é vanguardista e, por vezes, até mesmo se contrapõe à ideia de vanguarda.

A questão se complica se considerarmos autores específicos. É o caso, por exemplo, de James Joyce, que nunca assumiu quaisquer posturas vanguardistas, mas escreveu livros que podem ser lidos como de vanguarda: *Ulysses* e *Finnegans wake*. Complexidades similares poderiam ser apontadas com relação a T.S. Eliot e Ezra Pound.

Tem razão, portanto, Calinescu, quando afirma que a relação entre modernismo e vanguarda é “tanto de dependência quanto de exclusão”.⁸¹ A vanguarda ocorre, como fenômeno, no âmbito da modernidade, mas, como o próprio Calinescu pondera:

Está bastante claro que a vanguarda dificilmente seria concebível na falta de uma nítida e completamente desenvolvida consciência de modernidade; todavia, tal reconhecimento não afiança a confusão entre modernidade ou modernismo e vanguarda (...).⁸²

A vanguarda incorporou muitos traços modernos. Por exemplo, a tendência à não-representatividade, a negatividade, o hermetismo e, como enfatizado por Paz, a tradição da ruptura. Vinculada a essa tradição, está a valorização do novo, também uma característica moderna que as vanguardas adotaram e exaltaram. Mas as consequências dos questionamentos vanguardistas não poderiam advir no âmbito de quaisquer projetos estritamente modernistas. Como conclui Bürger,

[o] significado da cesura que os movimentos históricos de vanguarda provocaram na história da arte consiste, na verdade, não na destruição da instituição arte, mas, sim, na destruição da possibilidade de atribuir validade a normas estéticas.⁸³

A grande novidade da vanguarda foi, desse modo, a ampliação das possibilidades de produção – e, conseqüentemente, de recepção – artística. Tratando especificamente de poesia, afirma Antonio Cicero:

ao produzir poemas que manifestam formas e empregam meios que rompem com os temas, as noções, as formas e os meios tradicionais da poesia, os poetas de vanguarda mostram, de uma vez por todas, o caráter acidental – e não essencial – desses meios, formas e noções tradicionais.⁸⁴

⁸¹ CALINESCU. *Five faces of modernity*, p. 141. “a relationship both of dependence and of exclusion”.

⁸² CALINESCU. *Five faces of modernity*, p. 96-97. “It is quite clear that the avant-garde would have been hardly conceivable in the absence of a distinct and fully developed consciousness of modernity; however, such an acknowledgment does not warrant the confusion of modernity or modernism with the avant-garde (...)”.

⁸³ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 172.

⁸⁴ CICERO. *Poesia e filosofia*, p. 75.

Por outro lado, a característica da vanguarda que mais a expõe a críticas é justamente a adoção – e, por vezes, a exacerbação – de um *topos* que é constitutivo da modernidade: a concepção de tempo linear e, associada a esta, a crença no progresso. Não se pode negar que a vanguarda encampou teleologias. O que seria útil indagar é se, a partir disso, invalida-se a vanguarda. A noção de tempo linear, bem como a de progresso, há muito se tornou indefensável.⁸⁵ Ainda assim, a crítica não cessa de apontar a direção do “beco sem saída”⁸⁶ com que a vanguarda se deparou – “as aporias da vanguarda”⁸⁷. Mas a mesma crítica não percebe que a essa imagem, de um “beco sem saída”, subjaz um sentido de linearidade, de trajeto.

Para Antoine Compagnon as vanguardas foram uma “religião do futuro”.⁸⁸ Mas não se pode desprezar que, se elas tiveram essa fé, professaram-na então, naquele presente em que forcejavam por romper não simplesmente com o passado, mas também com “dispositivos formais tornados lentamente hegemônicos”⁸⁹: convenções que se tinham convertido em essencialidades. A nosso ver, vanguarda, em um sentido amplo, engloba sempre algo como uma promessa. No conjunto, foram promessas que se fizeram em dados contextos de uma modernidade compartilhada – um momento compartilhado, portanto; seja este o início do século XX ou as décadas de 1950 e 1960. Como toda promessa, as ambições vanguardistas visavam, sim, o futuro. Mas eram feitas em um presente. Se as promessas vanguardistas não se cumpriram, é preciso reconhecer, com Bürger, “as transformações incisivas”⁹⁰ operadas pelos movimentos de vanguarda; ou, como sintetiza Cicero, “devemos dizer que eles nos obrigaram a expandir a extensão da nossa noção de poesia”.⁹¹ Essa expansão do que se entende por poesia – e por arte em geral – afeta a produção e a recepção não apenas no momento em que se dá a ação vanguardista, mas a partir desta. Daí concluir Cicero: “hoje somos capazes de admirar poemas produzidos por membros de movimentos antagônicos”.⁹²

Já em 1964 o crítico americano Leslie Fiedler anunciava a “morte da literatura de vanguarda”.⁹³ A expressão foi bastante repetida e citada, com referência a Fiedler ou não, e não

⁸⁵ Nesse sentido, Octavio Paz fala em “ruptura do tempo linear” e “ocaso do futuro”. Ver PAZ. *Os filhos do barro*. p. 159 e 161.

⁸⁶ Ver, por exemplo, GUMBRECHT. *Modernização dos sentidos*, p. 25. O próprio Ferreira Gullar repete a expressão “beco sem saída” para referir-se às experiências vanguardistas próprias e alheias.

⁸⁷ Referimo-nos ao ensaio, de 1962, com esse título – “As aporias da vanguarda” –, de Hans Magnus Enzenberger.

⁸⁸ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*, p. 37.

⁸⁹ BADIOU. *O século*, p. 202.

⁹⁰ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 120.

⁹¹ CICERO. *Poesia e paisagens urbanas*, p. 24.

⁹² CICERO. *Poesia e paisagens urbanas*, p. 23.

⁹³ FIEDLER. *The death of avant-garde literature*, p. 454.

apenas a respeito da literatura, mas da vanguarda como um todo.⁹⁴ Conforme destacamos, as vanguardas foram – e ainda são – associadas à crença no progresso e na temporalidade linear, bem como a uma visão teleológica da história. Daí soar-nos paradoxal que se tenha consagrado, como índice do encerramento do ciclo vanguardista, uma palavra que designa o evento escatológico por excelência, a morte.

Se a vanguarda morreu, foi parcialmente. A parte da vanguarda que morreu é aquela que acreditou demasiadamente nos próprios truques e, com isso, se encerrou em armadilhas conceituais tão estreitas e rígidas que não se podiam desfigurar, isto é, armadilhas que criavam normas em substituição àquelas que a própria vanguarda combatia. Mas o resultado conjunto, de todas as vanguardas, abalou, em arte, a noção de norma como um todo. Houve, portanto, a parte da vanguarda que escapou às armadilhas, burlou a morte e, com a “coragem da metáfora”⁹⁵, ousou refletir liberdade.

1.3 Neovanguarda, retaguarda e transvanguarda

Say it's not a Duchamp. Turn it over and it is.

John Cage, *A year from monday*

Destacamos anteriormente a extrema amplitude semântica do termo “vanguarda”. No tocante aos movimentos dos primeiros anos do século XX, consolidou-se a expressão “vanguardas históricas”, utilizada por Peter Bürger em *Teoria da vanguarda*. A expressão costuma ser empregada para designar todos os movimentos desse início de século, isto é, sem a especificidade formulada por Bürger, que a restringe a apenas alguns daqueles movimentos: os que, segundo esse autor, se opunham à instituição arte e, no mesmo passo, buscavam a reintegração entre arte e vida. Já no tocante a manifestações posteriores, que ocorreram sobretudo no segundo pós-guerra, há algumas variações que necessitam ser abordadas: neovanguarda, retaguarda e transvanguarda.

⁹⁴ Ver, por exemplo: CALINESCU. *Five faces of modernity*, p. 124 e HUYSSSEN. *The hidden dialectic: avant-garde – technology – mass culture*, p. 4. (Tradução brasileira: HUYSSSEN. *A dialética oculta – tecnologia – cultura de massa*, p. 23). No Brasil, em junho de 2004, a revista *Bravo!* proclamava, na capa: “As vanguardas morreram. E agora?”.

⁹⁵ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 147.

O último dos termos enumerados, transvanguarda, é o que tem menor relevância para a nossa discussão. O neologismo “transvanguarda” – originalmente em italiano, *transavanguardia* – foi criado em 1979 por Achille Bonito Oliva para denominar um grupo de artistas plásticos. Segundo Oliva, a transvanguarda oferecia a possibilidade de se “cruzar a noção experimental de vanguarda”⁹⁶: “transvanguarda significa assumir uma postura moral que não espera nenhum comprometimento final, que não tem nenhuma ética particular, mas segue os preceitos de um temperamento físico e mental afinado com a imediatidade do trabalho”.⁹⁷

O movimento da transvanguarda na verdade se formou como algo bem diverso de uma vanguarda e a arte que produziu caracterizou-se pelo retorno à pintura representativa e por um intenso ecletismo de temáticas e estilos.

Clement Greenberg empregou o termo “retaguarda” ao referir-se ao *kitsch*, no ensaio “Vanguarda e kitsch”, de 1939.⁹⁸ No entanto, é outra a acepção que aqui nos interessa. As expressões “retaguarda” e “neovanguarda” costumam ser utilizadas para nomear as manifestações vanguardistas das décadas de 1950 e 1960.⁹⁹ Conforme vimos, Bürger qualificou esses movimentos como neovanguardas. Já a metáfora “retaguarda” foi amplamente debatida em uma reunião de ensaios organizada em 2004 por William Marx, *Les arrière-gardes aux XX^e siècle*. Marjorie Perloff destaca a vantagem da “dialética” entre vanguarda e retaguarda: “um corretivo útil, acredito, para as concepções costumeiras do que é vanguarda”.¹⁰⁰ Dentre essas “concepções costumeiras” a autora aponta a de Bürger, para quem as neovanguardas – ou retaguardas, no caso – não poderiam pretender repetir a ruptura da vanguarda histórica.¹⁰¹

De fato, a metáfora da retaguarda poderia ser lida sem a conotação pejorativa, que, como Marx enfatiza, “está ausente da realidade militar”.¹⁰² Conotação negativa que é mais difícil de obliterar quanto ao prefixo “neo” em neovanguarda. Entretanto, não nos parece que a relação entre vanguarda e retaguarda descreva bem o vínculo entre as vanguardas históricas e os movimentos de meados do século XX.

⁹⁶ OLIVA. *The italian trans-avantgarde*, p. 273. “crossing the experimental notion of the avant-garde”.

⁹⁷ OLIVA. *The italian trans-avantgarde*, p. 273. “*Trans-avanguardia* means taking a moral stance that does not await any final commitment, that has no particular ethic but follows the precepts of a mental and physical temper in tune with the immediacy of the work”.

⁹⁸ GREENBERG. *Vanguarda e kitsch*, p. 33.

⁹⁹ Há também a denominação “segunda vanguarda”, mais comumente empregada em Portugal. Ver WILLER. *A segunda vanguarda*. Disponível em <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag50willer.htm>>. Acesso em 17 mar. 2015.

¹⁰⁰ PERLOFF. *Da vanguarda ao digital*, p. 99.

¹⁰¹ Ver BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 128.

¹⁰² MARX. *Introduction: penser les arrière-gardes*, p. 8. “La connotation péjorative, absente de la réalité militaire”.

Segundo Perloff, “[q]uando um movimento não é mais novidade, é o papel da retaguarda completar a sua missão, garantir o seu sucesso”.¹⁰³ Assim compreendida, entendemos que a metáfora da retaguarda se constrói sobre a – equivocada – suposição de uma grande dependência dos movimentos das décadas de 1950 e 1960 para com os movimentos históricos de vanguarda. Isso porque a ideia de uma missão a ser completada ou de um sucesso a ser garantido implicaria que os movimentos considerados como retaguardas tivessem os mesmos objetivos daqueles qualificados como de vanguarda.

Não se trata de supervalorizar as vanguardas de meados do século em relação à vanguarda histórica, da qual, sem dúvida, aquelas são tributárias. Mas é preciso apontar que esses movimentos designados como retaguardas formularam também propostas desatreladas da vanguarda que os antecedeu e, conforme cada caso, tiveram fracassos ou êxitos próprios. Além disso, vale lembrar que os movimentos históricos de vanguarda foram, em diversas situações, antagônicos entre si. Daí surgiria o problema de se determinar a que movimento de vanguarda se vincularia cada suposta retaguarda, quando, na verdade, o mais importante é que, na metade do século XX, os artistas podiam avaliar criticamente a vanguarda histórica de modo amplo. Apesar de Perloff cogitar que a retaguarda seja “mais do que mera repetição”¹⁰⁴, a ressalva não a impede de vislumbrar uma “reprise da estética do Futurismo na Poesia Concreta brasileira”.¹⁰⁵

Ao tratarmos, no item anterior, da metáfora da vanguarda, expusemos nossa opinião de que, firmado o emprego do termo *avant-garde* na esfera das artes, o sentido simplesmente de “dianteira” ou “à frente” havia prevalecido sobre o referente militar, isto é, o uso reiterado da metáfora havia ensejado uma oscilação semântica que esmaeceu a analogia com o campo bélico – tanto que muitos leitores e espectadores não especializados aludem a uma arte de vanguarda sem terem o conhecimento da origem militar dessa metáfora. Embora Perloff, remetendo a Marx, afirme que “o conceito de vanguarda é inconcebível sem o seu oposto”¹⁰⁶ – oposto que seria, no caso, a retaguarda –, parece-nos que a adoção da metáfora da retaguarda como um complemento dos movimentos da vanguarda histórica confunde mais do que elucida o fenômeno da vanguarda como um todo. A rigor, se, como afirma Perloff, não se concebe uma vanguarda sem a respectiva retaguarda, é necessário lembrar que, mesmo nos limites do vocabulário militar, essas expressões não são apenas complementares, mas também denotam uma comparação, isto é, uma vanguarda está à frente em comparação a uma retaguarda. Foi

¹⁰³ PERLOFF. Da vanguarda ao digital, p. 99.

¹⁰⁴ PERLOFF. Da vanguarda ao digital, p. 111.

¹⁰⁵ PERLOFF. Prefácio, p. 12.

¹⁰⁶ PERLOFF. Da vanguarda ao digital, p. 99.

com essa acepção que a metáfora da vanguarda se firmou no âmbito das artes – malgrado toda a conotação teleológica que daí advém. Por isso não nos parece produtivo o emprego do termo “retaguarda” para qualificar os movimentos que se formaram três ou quatro décadas – e duas guerras mundiais – depois da vanguarda histórica: seria uma comparação entre fenômenos que estão longe de terem compartilhado um contexto.

Em um ensaio que traz Augusto de Campos e Ferreira Gullar no título, Sérgio Medeiros comenta o posicionamento de Marx e de Perloff no tocante à relação entre vanguarda e retaguarda. Medeiros afirma acreditar, “como Perloff, que a retaguarda seja muito mais produtiva, muito mais ativa do que passiva ou simplesmente nostálgica”.¹⁰⁷ No entanto, ao explicitar o posicionamento que adota, o ensaísta termina por estabelecer uma distinção – ou uma comparação, diríamos – no próprio âmbito do que entende por retaguarda:

A vanguarda da retaguarda, tal como eu a entendo, não volta à cena contemporânea como “farsa”, como cópia insossa da vanguarda canonizada: configura-se, antes, como um complexo projeto de recuperação, recriação e, finalmente, de invenção. A retaguarda não é só recuperação. A *vanguarda da retaguarda* implica também invenções, descobertas.¹⁰⁸

Assim, conforme o texto de Medeiros, o âmbito da chamada retaguarda comportaria uma vanguarda – a “vanguarda da retaguarda”. A partir disso, indagaríamos: se, como afirma Perloff, “o conceito de vanguarda é inconcebível sem o seu oposto”¹⁰⁹, haveria, *a contrario sensu*, uma “retaguarda da retaguarda”? A indagação pode parecer meramente retórica, e se a formulamos é para concluir que o fato de Medeiros ter feito tal distinção – “vanguarda da retaguarda” – corrobora o que dissemos a respeito da conotação intrínseca de comparação que existe entre os termos “vanguarda” e “retaguarda” – e daí a necessidade de que sejam adotados com referência a um contexto comum.

No que se refere especificamente ao Concretismo, a própria Perloff enfatiza que esse movimento converteu “a energia e o otimismo utópicos dos anos anteriores à Primeira Guerra num projeto mais reflexivo, autoconsciente e complexo de recuperação.”¹¹⁰ O programa do Concretismo de fato contemplou uma ampla pauta de recuperação, que incluiu poetas ignorados ou menos privilegiados pelo cânone da época. No entanto, essa atitude de intercâmbio com o passado não pode, por si só, justificar a nomenclatura de retaguarda – em lugar de vanguarda –

¹⁰⁷ MEDEIROS. Ferreira Gullar e Augusto de Campos, retaguardistas. Disponível em <<http://sibila.com.br/critica/ferreira-gullar-e-augusto-de-campos-retaguardistas/4934>>. Acesso em: 24 mar. 2015.

¹⁰⁸ MEDEIROS. Ferreira Gullar e Augusto de Campos, retaguardistas. Disponível em <<http://sibila.com.br/critica/ferreira-gullar-e-augusto-de-campos-retaguardistas/4934>>. Acesso em: 24 mar. 2015. (grifos nossos)

¹⁰⁹ PERLOFF. Da vanguarda ao digital, p. 99.

¹¹⁰ PERLOFF. Da vanguarda ao digital, p. 104.

para esse ou qualquer outro movimento artístico. A não ser que se pretenda, como Bürger, estabelecer a atitude vanguardista como a de “rejeição da arte precedente em sua totalidade”.¹¹¹ Os concretistas, pelo contrário, adotaram a noção de repertório – *paideuma*, na expressão de Ezra Pound –, mas o conjunto de autores escolhidos, como aponta Gonzalo Aguilar, “pouco ou nada tinha a ver com o *corpus* tradicional das vanguardas.”¹¹²

O *paideuma* concretista foi inicialmente composto por Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, James Joyce e e.e. cummings.¹¹³ À exceção de Pound, que integrou o chamado Vorticismo, dos demais autores pode-se dizer apenas que produziram obras de vanguarda, mas não que participaram de movimentos ou que tenham se autointitulado vanguardistas. Além disso, Aguilar observa que o nome de Mallarmé representa um “deslocamento”¹¹⁴, isto é, o *paideuma* concretista não remete apenas ao início do século XX – o chamado “momento futurista”¹¹⁵ –, mas, antes, a 1897, quando foi publicado *Un coup de dés*. Sem silenciar quanto ao papel das vanguardas históricas, Augusto de Campos escreveu, em 1956:

Do momento histórico, porém, incumbe ao Movimento Futurista e ao Dadaísmo um papel relevante, de reposição, embora em níveis muitas vezes inferior, de algumas das exigências que colocara em foco o poema inovador de Mallarmé.¹¹⁶

Com essas observações, não pretendemos infirmar a relação entre as vanguardas de início e de meados do século XX. Ao contrário, entendemos que tal relação se dá em via de mão dupla: por um lado as vanguardas históricas foram um precedente fundamental de ruptura e de questionamento dos limites impostos por normas artísticas; por outro, as vanguardas das décadas de 1950 e 1960, além de promover rupturas próprias, ampliaram a recepção dos movimentos do pré-guerra. É relevante observar que essa recepção, assim ampliada, foi crítica, e não simplesmente de continuação. E que a relação entre os fenômenos foi dialógica: antes entre vanguardas que ocorreram em contextos distintos do que entre vanguardas e retaguardas.

Já o termo “neovanguarda” raramente é lido sem um sentido de inferioridade. Como observa Hubert van den Berg, o prefixo “neo” “implica que o movimento, corrente ou estilo

¹¹¹ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 203.

¹¹² AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 65.

¹¹³ Posteriormente foram acrescidos a esse repertório os autores brasileiros Oswald de Andrade, João Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto.

¹¹⁴ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 65.

¹¹⁵ A expressão é de Renato Poggioli, que se refere não somente ao movimento com esse nome, mas à fase em que irromperam os movimentos da vanguarda histórica. Ver POGGIOLI. *The theory of the avant-garde*, p. 68-69. Marjorie Perloff tomou emprestados os termos de Poggioli para o título do livro *O momento futurista*.

¹¹⁶ CAMPOS. *Pontos - periferia - poesia concreta*, p. 35.

envolvido não é simplesmente novo, mas sim uma nova edição, uma nova aparência de algo velho, de algo anterior”.¹¹⁷ Bürger qualifica – ou desqualifica¹¹⁸ – as neovanguardas por oposição aos movimentos da vanguarda histórica. Para o autor, “[u]ma vez que o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte *enquanto arte* se tornou receptível nesse meio-tempo, o gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade”.¹¹⁹ Como argumento, Bürger lança mão do exemplo de Duchamp, cujos *ready-made* geraram um questionamento quanto às categorias de obra e autoria e constituíram, assim, um gesto de provocação que não poderia ser repetido.¹²⁰

A assimilação – ou mesmo a institucionalização – das obras e gestos da vanguarda histórica não justifica, contudo, que se esvaziem de sentido as manifestações vanguardistas de meados do século XX. Ao diagnosticar o fracasso da vanguarda histórica, Bürger não deixa de destacar que “esse fracasso não ficou isento de consequências”¹²¹ – e a consequência maior que aponta é a impossibilidade de, depois das vanguardas históricas, se “atribuir validade a normas estéticas”.¹²² Essa impossibilidade, parece-nos, acarreta uma ampliação dos limites do que se considera artístico – tanto mais se, como Bürger avalia, “a instituição arte continua a existir como instituição dissociada da práxis vital”. A nosso ver, contudo, essa ampliação é devida também aos movimentos e artistas de vanguarda do segundo pós-guerra.

Se os gestos da vanguarda histórica são irrepetíveis – e o exemplo de Duchamp o demonstra –, é preciso observar que, nas décadas de 1950 e 1960, outros gestos se opuseram a procedimentos e meios artísticos predominantes – o que significa dizer que esses gestos desestabilizaram, em alguma medida, a concepção de arte então vigente. Um exemplo claro é a peça *4’33’’*, concebida em 1952 por John Cage. A respeito dessa peça, escreve José Miguel Wisnik:

Um pianista em recital vai atacar a peça, mas fica com as mãos em suspenso sobre o teclado durante quatro minutos e 33 segundos; o público começa a se manifestar ruidosamente. Aqui também há um deslizamento da economia sonora do concerto, que sai de sua moldura, como uma máscara que deixa ver um vazio. A música, suspensa pelo intérprete, vira silêncio. O silêncio da plateia vira ruído. O ruído é o som: a música de um mundo em que a categoria da *representação* deixa de ser operante, para dar lugar à infinita repetição.

¹¹⁷ BERG. On the historiographic distinction between historical and neo-avant-garde, p. 72. “It [the prefix ‘neo’] implies that the movement, current or style involved is not simply new, but rather a new edition, a new appearance of something old, of something previous”.

¹¹⁸ Hal Foster atribui a Bürger a “desqualificação da vanguarda do pós-guerra como sendo um mero *neo*”. Ver FOSTER. *O retorno do real*, p. 27.

¹¹⁹ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 110. (grifos do autor)

¹²⁰ Ver BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 110, p. 119 e p. 203.

¹²¹ BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 171-172.

¹²² BÜRGER. *Teoria da vanguarda*, p. 172.

Repetição do quê? Peças como essa não correspondem, evidentemente, à categoria usual de *obra*. Elas operam mais como uma marca, uma dobra sintomática e irrepitível (...).¹²³

No contexto brasileiro, o questionamento mais radical empreendido pelo Concretismo recaiu sobre o próprio verso como unidade da escrita poética; ou, como aponta Aguilar, sobre “o *sinal de reconhecimento* mais evidente do texto lírico”.¹²⁴ Inspirados em Pound, os concretistas defenderam a organização sintético-ideogramática como procedimento poético, em oposição ao “encadeamento linear e sucessivo de versos”.¹²⁵ Evidentemente, seria possível objetar-se que o verso permaneceu, e não sucumbiu à crise instaurada pelo Concretismo. A permanência do verso é inegável. Mas igualmente inegável é o impacto que a poética do Concretismo causou no contexto brasileiro – e não apenas no cenário brasileiro. Aguilar afirma que o ideograma, tal como formulado pelos concretistas, ficou “como uma possibilidade a mais, no domínio das escrituras poéticas”.¹²⁶ Não apenas o ideograma, mas todos os traços estéticos e construtivos da poesia concreta permaneceram disponíveis e muitos podem ser percebidos, não apenas em obras das gerações seguintes, mas também nas de poetas já consagrados anteriormente ao Concretismo: livros como *Lição de coisas* (1962), de Carlos Drummond de Andrade, e *Convergência* (1970), de Murilo Mendes, bem como os poemas experimentais em *Estrela da tarde* (1958), de Manuel Bandeira, o comprovam.

De modo mais abrangente, pode-se afirmar que a poética do concretismo expôs a contingência das concepções de poesia então em vigor, o que só confirma o vanguardismo desse movimento. Afinal, desfigurar limites conceituais impostos à produção artística não foi o melhor destino – possível – das propostas que embasaram os questionamentos de toda e qualquer vanguarda?

No fundo, o emprego de engenhos terminológicos – como *retaguarda* ou *neovanguarda* – reflete a resistência, de parte da crítica, em atribuir a denominação “vanguarda” aos movimentos e artistas que tentaram prorrogar o ciclo vanguardista, como se a nomenclatura, por si só, fosse garantia dessa prorrogação. Hoje sabemos que nunca houve essa garantia e que a vanguarda, como ciclo, se cumpriu. Octavio Paz não precisou de um prefixo alternativo para apontar, em 1972, esse “ocaso”¹²⁷: “[o] período propriamente contemporâneo é o do fim da

¹²³ WISNIK. *O som e o sentido*, p. 51-52. (grifos do autor). Sobre 4’33’’, ver também: ROSS. *O resto é ruído*, p. 389.

¹²⁴ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 172. (grifos do autor)

¹²⁵ CAMPOS. *Poesia concreta* (manifesto), p. 72.

¹²⁶ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 243.

¹²⁷ O capítulo final de *Os filhos do barro*¹²⁷ é intitulado “O ocaso da vanguarda”.

vanguarda e, com ela, daquilo que desde o final do século XVIII foi chamado de arte moderna”.¹²⁸

Sobre o período do 2º pós-guerra, Hans Ulrich Gumbrecht considera que

[n]um olhar retrospectivo desde o início do século XXI, conseguimos hoje perceber o ambiente dos anos pós-1945 como um ruga primeira na temporalidade linear do cronótopo que se chamou de ‘História’.¹²⁹

Dos termos de Gumbrecht – sobretudo a expressão “ruga primeira” –, é possível depreender que a noção de linearidade temporal – à qual se liga a de progresso – prevaleceu, ainda que já em relativização, nesse momento pós-2ª Guerra Mundial. Naturalmente, deve-se observar que esse período não foi vivenciado de modo uniforme em todos os contextos. No Brasil dos anos 1950 – década em que Augusto de Campos e Ferreira Gullar firmam-se como poetas –, vivia-se uma atmosfera de intenso otimismo progressista. Essa atmosfera, evidentemente, teve uma duração. Como sintetiza Haroldo de Campos,

[v]eio o golpe de 64, o recrudescimento ditatorial de 68, os longos anos de autoritarismo e frustração de expectativas no plano nacional: poesia em tempo de sufoco. No plano internacional, acelerou-se a crise das ideologias.¹³⁰

Outras rugas se acresceram àquela “ruga primeira” apontada por Gumbrecht. Daí o diagnóstico de Paz: “[a] concepção da história como processo linear progressivo se mostrou inconsistente”.¹³¹ E a utopia vanguardista – como, talvez, toda e qualquer utopia – se tornou inviável. Embora a poesia permaneça – possível –, ainda quando “poesia em tempo de sufoco”.¹³² Permanecem também as transformações e os efeitos advindos dos questionamentos vanguardistas, índices da própria impossibilidade de novas vanguardas.

De fato, cumprido o ciclo vanguardista, não há – ao menos até o momento – parâmetros pretensamente hegemônicos com que romper. Segundo Paz, “[a] vanguarda é a grande ruptura e com ela se encerra a tradição da ruptura”.¹³³ Ao refletir sobre essa última expressão – “tradição da ruptura” –, o autor aponta a contradição nela contida: “será que podemos chamar de tradição aquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade?”.¹³⁴ A essa contradição,

¹²⁸ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 10. (grifos do autor)

¹²⁹ GUMBRECHT. *Depois de 1945*, p. 321.

¹³⁰ CAMPOS. *Poesia e modernidade*, p. 268.

¹³¹ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 155.

¹³² CAMPOS. *Poesia e modernidade*, p. 268.

¹³³ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 109.

¹³⁴ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 15.

acrescentaríamos: a vanguarda, essa “grande ruptura”, é uma ruptura que, paradoxalmente, deixou legado – um legado de possibilidades.

CAPÍTULO 2: Poética e vanguarda

2.1 Contexto de formação

eu organizo o movimento
eu oriento o carnaval
eu inauguro o monumento
no planalto central
do país

Caetano Veloso, “Tropicália”

Os anos de governo do presidente Juscelino Kubitschek, entre 1956 e 1961, são emblemáticos de uma época de grande euforia desenvolvimentista na história do Brasil. Conforme Boris Fausto, “[n]a memória dos brasileiros, os cinco anos do governo Juscelino são lembrados como um período de otimismo associado a grandes realizações, cujo maior exemplo é a construção de Brasília”.¹³⁵ No entanto, já na segunda metade da década de 1940 – anos iniciais do chamado “período democrático”,¹³⁶ que vai das eleições em 1945 ao golpe militar em 1964 – e no início da década de 1950, muito desse otimismo já se insinuava na perspectiva brasileira. No plano político-financeiro, resultados positivos dos últimos anos do governo Dutra (1946-1951) tiveram continuação no retorno de Getúlio Vargas, em 1951, cuja administração “promoveu várias medidas destinadas a incentivar o desenvolvimento econômico, com ênfase na industrialização”.¹³⁷

Especificamente no plano cultural, os últimos anos da década de 1940 são marcados pelas sucessivas fundações de três grandes museus: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1948, e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), em 1949. E é o Museu de Arte Moderna de São Paulo que, a partir de 1951, passa a sediar as bienais de arte. Um dos principais fatores do impacto produzido por esses eventos é o traço de cosmopolitismo que contêm. Desde a primeira edição, em 1951, a Bienal de Arte de São Paulo contemplou uma ampla gama de artistas provenientes de várias nacionalidades. À época, Murilo Mendes escreveu, num artigo para o *Diário Carioca*: “[a bienal] é um pequeno mundo ao qual será preciso sempre retornar, para descobrir roteiros

¹³⁵ FAUSTO. *História do Brasil*, p. 429.

¹³⁶ FAUSTO. *História do Brasil*, p. 395 e seguintes.

¹³⁷ FAUSTO. *História do Brasil*, p. 409.

novos e paisagens e formas talvez inéditas”.¹³⁸ As palavras do poeta, que também exerceu a crítica de arte, dão uma amostra do teor de variedade cosmopolita e novidade que a I Bienal de São Paulo suscitou, então, no ambiente cultural brasileiro. O cenário era, portanto, de abertura; e não podem ser desprezados os efeitos que o contato com aquele universo de obras poderia gerar – e, certamente, gerou – na produção artística nacional. No artigo já citado, Murilo Mendes dava notícia dessa reação:

Inquieta a todos os críticos de arte o problema da influência da Bienal sobre os nossos jovens artistas. Já se fala em conversão ao abstracionismo – e não só de pintores ou gravadores. O futuro dirá os resultados.¹³⁹

Pouco tempo depois – o artigo de Murilo Mendes foi publicado em 02 de dezembro de 1951 –, houve uma primeira oportunidade de avaliação dos efeitos da Bienal. Conforme relatam Francisco Alambert e Polyana Canhête,

[e]m abril de 1952, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro elaborou uma grande mostra de arte nacional chamada de Exposição de Artistas Brasileiros. Era a primeira vez que uma mostra de arte brasileira de grandes proporções acontecia depois do impacto da I Bienal.¹⁴⁰

Para o catálogo dessa exposição, Mário Pedrosa escreveu o ensaio “O momento artístico”, em que destaca, com otimismo, os desdobramentos da Bienal de 1951:

Nas gerações mais moças há também, de seu lado, uma vontade mais definida de afirmar-se. Nota-se uma consolidação de tendências, e sobretudo uma libertação do medo de arriscar. O grave perigo que corriam os artistas plásticos no Brasil, antes da Bienal paulista, era a timidez, a falta de audácia, um certo conformismo com os valores do dia. Eram os jovens reverentes demais para com os velhos. Os velhos, por sua vez, satisfeitos com a unanimidade de respeito que os envolvia, tinham a doce e ilusória impressão que haviam chegado ao ponto final de evolução da arte moderna. Dormiam sossegados sobre os louros. Tudo isso acabou com o certame internacional do Trianon.

Hoje, no Brasil, o ambiente artístico está em efervescência. Sumiu-se a modorra asfíxiante. Os artistas começam a brigar por suas ideias, suas convicções estéticas. Excelente!¹⁴¹

Traçamos esse breve panorama por ser justamente nesse contexto que Augusto de Campos e Ferreira Gullar começam a escrever e a publicar. Ambos têm um poema publicado pela primeira vez, em jornais, no mesmo ano, 1948: Gullar publica o soneto “O trabalho” no

¹³⁸ MENDES. Sugestões da bienal, p. 3.

¹³⁹ MENDES. Sugestões da bienal, p. 3.

¹⁴⁰ ALAMBERT; CANHÊTE. *Bienais de São Paulo*, p. 49.

¹⁴¹ PEDROSA. O momento artístico, p. 242.

jornal *O Combate*, de São Luís; já Augusto teve o poema “Fuga” publicado nas páginas do *Jornal de Notícias*, de São Paulo.

Enquanto residiu no Maranhão, Gullar, que assinava Ribamar Ferreira,¹⁴² publicou poemas em jornais e participou de projetos literários efêmeros, como as revistas *Saci* e *Afluente*, além de integrar o Centro Cultural Gonçalves Dias, em cujos encontros costumava declamar poemas.¹⁴³ Em 1949, já sob o pseudônimo – Ferreira Gullar – que se tornaria definitivo, publica o livro *Um pouco acima do chão*, que posteriormente viria a renegar.

Entre 1949 e 1950, Augusto, natural de São Paulo, onde sempre viveu, publicou poemas em jornais e em revistas – como a *Revista de Novíssimos*, a *Revista Brasileira de Poesia* e a revista *IX de Agosto*. Por essa época, o poeta já se iniciava na atividade de tradutor de poesia – de autores como Ezra Pound e John Keats –, e alguns dos poemas que traduziu também foram publicados em jornais e suplementos. Augusto edita um primeiro livro, *O rei menos o reino*, em 1951. É também nesse ano, 1951, que Gullar se muda para o Rio de Janeiro, então capital federal. Conforme relembra o poeta maranhense: “estava querendo vir para o Rio, porque eu queria, de certo modo, participar das coisas, e em São Luís não tinha nada. Eu era apaixonado por pintura, e lá não tinha livro de pintura, não tinha galeria de arte, não tinha museu”.¹⁴⁴

Portanto, no princípio da década de 1950, Augusto e Gullar têm já iniciadas as respectivas trajetórias de poeta. Ambos residiam, então, em grandes centros, onde o debate cultural era mais intenso e os museus abriam-se como espaços em que se realizavam eventos e mostras de amplitude internacional. Retrospectivamente, Gullar avalia: “nessa época [1951], o Rio era a capital do país e o centro cultural mais importante”.¹⁴⁵ E ainda: “quando cheguei aqui [Rio de Janeiro], o Mário Pedrosa me levou na Bienal, me mostrou e explicou determinadas coisas, e eu fui aprendendo a ver a pintura”.¹⁴⁶ Em São Paulo, conforme já assinalamos, passam a acontecer, desde 1951, as bienais de arte. Mas, mesmo anteriormente à primeira bienal, o advento do MASP (1947) e do MAM (1948) já proporcionava à capital paulista o contato direto com obras de arte do mundo todo.¹⁴⁷ Um exemplo a ser destacado é o do suíço Max Bill, cuja

¹⁴² O nome de batismo do poeta é José Ribamar Ferreira. “Gullar” foi uma adaptação do sobrenome materno, Goulart.

¹⁴³ Por exemplo, o jornal *Diário de São Luís*, na edição de 14 de novembro de 1948, convidava para a reunião do centro Gonçalves Dias em que se homenagearia o patrono da agremiação. A programação previa, dentre outras atrações: “Canção do exílio, interpretação de Maria de Lourdes Costa. Declamação, pelo poeta Ribamar Ferreira”.

¹⁴⁴ GULLAR. O poema tem que ser um relâmpago, p. 20.

¹⁴⁵ JIMÉNEZ. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*, p. 46.

¹⁴⁶ GULLAR. O poema tem que ser um relâmpago, p. 21.

¹⁴⁷ Nesse sentido, ver, por exemplo: LOURENÇO. *Museus acolhem moderno*, p. 99. A autora destaca, na página indicada, que “[a] arte reunida no MASP compreende a nacional e a internacional, sendo trazidas exposições antológicas, antes da Bienal, como a de Ardengo Soffici (1947 e 1949), Max Bill, Alexander Calder (1948 e 1949),

obra contou com uma ampla mostra, em 1950, no MASP. Bill, formado na escola de Bauhaus e professor da Escola Superior de Desenho de Ulm, defendia, desde a década de 1930, o conceito de arte concreta¹⁴⁸ e veio a ser uma nítida influência para o movimento da poesia concreta no Brasil. Na I Bienal de São Paulo, Bill recebeu o primeiro prêmio pela escultura “Unidade Tripartida”. Essa obra, “grande unanimidade da premiação”¹⁴⁹, gerou reações entusiasmadas, como a de Murilo Mendes:

(...) o observador deve contorná-la várias vezes, e a sua surpresa nunca diminuirá. Trata-se de uma obra capital da nossa época, feliz ponto de encontro entre a ciência e a arte, pois ali o movimento físico que lhe é particular provoca uma espécie de atenção giratória do espírito, pelo que a obra reveste a força de uma soma da cultura, obra dialética que nos propõe novos tipos de contemplação.¹⁵⁰

Na esfera especificamente literária, abordar esse período – transição entre as décadas de 1940 e 1950 – demanda, necessariamente, menção à chamada Geração de 45. Uma certa dificuldade em tratar dessa “geração” decorre do fato de que ela não constituiu uma escola, tampouco um grupo delimitado de poetas, que estivessem reunidos em torno de propostas ou objetivos comuns. Na segunda edição de *Apresentação da poesia brasileira*,¹⁵¹ dizia Manuel Bandeira: “[n]ão parece possível caracterizar em conjunto os poetas aparecidos a partir de 1942, alguns dos quais mais tarde a si próprios se chamaram a geração de 45”.¹⁵² O critério meramente cronológico não oferece, portanto, um parâmetro eficaz. Se adotado, possibilitaria a inclusão de João Cabral de Melo Neto entre os poetas da Geração de 45 – inclusão sempre debatida e, a nosso ver, equivocada.¹⁵³ Há, contudo, alguns nomes que podem servir como exemplos de autores que integraram e colaboraram para a consolidação de uma poesia que se poderia dizer

Giorgio Morandi (1949), Le Corbusier; Richard Neutra e Max Bill (1950), bem como do cineasta Alberto Cavalcanti”. Ver também: BARDI. *História do MASP*, p. 162.

¹⁴⁸ Max Bill desenvolve, em texto de 1936, noções expostas em 1930 por Theo Van Doesburg, que participou do movimento conhecido como *De Stijl* e foi co-fundador do grupo e da revista denominados *Art Concret*. Para os textos de Bill e de Doesburg, ambos intitulados “Arte concreta”, ver: AMARAL (Org). *Projeto construtivo brasileiro na arte*, p. 42-44 e p. 48-49.

¹⁴⁹ ALAMBERT; CANHÊTE. *Bienais de São Paulo*, p. 42.

¹⁵⁰ MENDES. *Sugestões da bienal*, p. 3.

¹⁵¹ A primeira edição desse livro de Bandeira é de 1946. Da segunda edição, aumentada, não consta a data, mas deve situar-se entre 1947 e 1956, já que a terceira edição saiu em 1957. A reedição mais recente dessa obra, pela Cosac Naify, alude a uma edição que teria saído em 1954. É provável que se trate da segunda edição, embora não conste essa informação. Ver BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 481.

¹⁵² BANDEIRA. *Apresentação da poesia brasileira*, p. 175.

¹⁵³ A indefinição quanto aos poetas que pertenceriam à chamada Geração de 45 não se restringe, contudo, ao caso de João Cabral e assume, por vezes, a aparência de reivindicação. Uma antologia organizada em 1966 por Milton de Godoy Campos – *Antologia poética da Geração de 45* – inclui, por exemplo, Augusto de Campos, Affonso Ávila e Ferreira Gullar. Já o catálogo de uma exposição comemorativa – “Geração de 45/50 anos” –, de 1995, sob a curadoria de Mário Chamie, chega a conter um poema de Carlos Drummond de Andrade. Ver CAMPOS (Org.). *Antologia poética da Geração de 45; GERAÇÃO DE 45: 50 anos*. Catálogo de exposição, s.p.

característica da Geração de 45, como é o caso de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Domingos Carvalho da Silva, Bueno de Rivera e Lêdo Ivo.

Quanto às características da poética da Geração de 45, é possível apontar, em síntese: um retorno aos modos composicionais parnasianos aliado a um repúdio explícito ao Modernismo de 22. Essa síntese tem o demérito – ou quiçá o mérito – de pôr em dúvida a posição da Geração de 45 em relação ao Modernismo – em sentido amplo. Sobre o programa da Geração de 45, escreveu José Guilherme Merquior:

Ainda que não tenha sido formalizado [o programa da Geração de 45], sempre consistiu num antimodernismo. (...) Tentativa de desentender o espírito de 22: falso pudor da “bagunça”, desejo tímido de “volta à ordem”, repulsa ao grito, ao nacional, ao desparnasianizado que a nossa poesia tivesse até então instituído, desde a famosa Semana libertadora. Os poetas de 45 eram comportados. Bons meninos: em nenhuma hipótese, capazes de fazer pipi na cama da literatura.¹⁵⁴

Embora, conforme os termos do próprio Péricles Eugênio da Silva Ramos, a Geração de 45 propusesse mesmo uma “poesia de expressão disciplinada”¹⁵⁵, não se lhe pode atribuir, genericamente, o rótulo de antimodernista.¹⁵⁶ O Modernismo que esses poetas rejeitaram abertamente foi o da Semana de 22. Ao “abandonarem o pitoresco e qualquer intenção nacionalista”¹⁵⁷, voltaram-se para um Modernismo europeu cujo tom é, realmente, bem diverso do “tom de estalo”¹⁵⁸ dos poemas-piada que se tornaram emblemáticos do primeiro Modernismo brasileiro. Como aponta Iumna Simon,

“[c]onquanto estivesse distante de ser uma vanguarda e tivesse recaído em soluções retóricas e estetizantes, a linhagem dos poetas de 45 era contudo moderna, inspirada em fontes de vária procedência: do simbolismo à poesia de Rilke, Pessoa, Valéry, Elliot, Neruda, Jorge Guillén, não faltando o gosto especial por atmosferas e cadeias imagéticas de inspiração surrealista”.¹⁵⁹

Seria necessário acrescentar à assertiva da ensaísta a inegável tendência parnasiana que predomina na poesia da Geração de 45. Mas, de fato, ao rejeitarem o Modernismo de 22, os poetas dessa vertente buscaram modelos que eram também modernistas. As edições da *Revista Brasileira de Poesia*, dirigida por Péricles E. S. Ramos e um dos principais veículos de

¹⁵⁴ MERQUIOR. Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45, p. 33.

¹⁵⁵ RAMOS. *Do barroco ao modernismo*, p. 253.

¹⁵⁶ Para Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) a Geração de 45 era “neomodernista”. Segundo o autor, tratava-se de uma “terceira geração modernista” que se confundia “com a primeira geração neomodernista”. Ver LIMA. *Quadro sintético da literatura brasileira*, p. 123-124.

¹⁵⁷ CANDIDO. *Iniciação à literatura brasileira*, p. 115.

¹⁵⁸ MERQUIOR. Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45, p. 34.

¹⁵⁹ SIMON. Esteticismo e participação, p. 343.

divulgação da poesia da Geração de 45¹⁶⁰, incluíam sempre traduções de poetas estrangeiros modernos. Em lugar do ímpeto nacionalista de 22, a Geração de 45 apresentava, assim, certo teor de cosmopolitismo. O que seria possível discutir é se a poesia da Geração de 45 atingiu, em algum momento, o nível dos modelos europeus que a inspiraram. Tal discussão, evidentemente, extrapola os objetivos da presente dissertação. Vale, no entanto, uma ressalva: ao assimilar certa poética modernista europeia, a Geração de 45 o fez em certos limites, isto é, sem dispensar as balizas das convenções e mantendo implícito um critério antivanguardista. Desse modo, assumiu, nos termos de Alfredo Bosi, “um estatuto ambíguo de tradicionalismo e modernidade”.¹⁶¹ É possível que essa assimilação, por assim dizer, controlada tenha levado Antonio Candido a identificar, como “pontos de referência” da Geração de 45, “*um certo Fernando Pessoa e o Rilke das Elegias de Duíno*”.¹⁶² Nesse sentido, acrescentaríamos que o T.S. Eliot afim à Geração de 45 é o dos *Quatro quartetos* – e, certamente, não o de *A terra desolada*.¹⁶³

Portanto, apesar de inseridos no contexto modernista, os poetas da Geração de 45 são refratários ao experimentalismo e à vanguarda. Candido observa que eles deixaram “de lado as influências da vanguarda europeia mais agressiva que tinham agido sobre os modernistas [de 1922]”.¹⁶⁴ Mas a Geração de 45 estava em descompasso não apenas com o Modernismo de 22 e com as vanguardas do início do século XX. Conforme já aludimos, o contexto brasileiro em fins da década de 1940 e início da década de 1950 foi marcado por um clima de abertura, de contato com a produção artística mais recente de outros países. No plano especificamente literário, a situação não era diferente. Como relata Paulo Franchetti, “[a]lém do crescimento da produção de livros em fins do Estado Novo, o que avulta, nesse período da cultura brasileira, é o número de instrumentos de divulgação e conservação da cultura que aí foram criados”.¹⁶⁵ Da fundação de museus à criação de suplementos literários em jornais, o que se observa nesses anos é uma ampliação da discussão cultural na esfera pública. Franchetti observa que ganhava

¹⁶⁰ A *Revista Brasileira de Poesia* era ligada ao Clube de Poesia de São Paulo. No Rio de Janeiro, os poetas que se alinhavam aos ideais da Geração de 45 costumavam publicar na revista *Orfeu*. As duas revistas foram criadas em 1947.

¹⁶¹ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, p. 466.

¹⁶² CANDIDO. *Iniciação à literatura brasileira*, p. 115. (grifos nossos)

¹⁶³ Não formulamos, com tal observação, um juízo comparativo de valor entre as obras de Eliot. Destacamos, todavia, a afinidade entre o conservadorismo da Geração de 45 e os poemas tardios desse autor, nos quais ele abandonou o experimentalismo presente em *A terra desolada* e que havia causado o estranhamento da recepção crítica da época. Conforme cogita Marjorie Perloff, “[é] uma das belas ironias da história literária o fato de que o próprio Eliot, tendo produzido seu ‘experimento ambicioso’, nunca utilizou seu modo citacional outra vez. Será que ele deu ouvidos aos críticos?”. PERLOFF. *O gênio não original*, p. 25.

¹⁶⁴ CANDIDO. *Iniciação à literatura brasileira*, p. 114-114.

¹⁶⁵ FRANCHETTI. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, p. 92.

ênfase, à época, “a necessidade de renovação literária”¹⁶⁶, o que explicaria, ao menos em parte, “uma recusa à poética de 45”.¹⁶⁷

No primeiro capítulo deste trabalho, explicitamos nosso intuito de observar, nas obras iniciais de Augusto e Gullar, a gradual conformação de uma poética de vanguarda. Todavia, vale esclarecer que, se trouxemos à discussão a Geração de 45 e destacamos a oposição dessa vertente poética ao experimentalismo e à vanguarda, não pretendemos justificar a posição vanguardista dos poetas estudados com base simplesmente numa ruptura com a Geração de 45.

Pode-se afirmar que nem Augusto nem Gullar adotaram passivamente os dogmas da Geração de 45 ou de quaisquer outras poéticas. Contudo, é necessário observar, por exemplo, que o humor mais explícito do Modernismo de 22 – rejeitado pela poética de 45 – tampouco é retomado na poesia de Augusto ou de Gullar. O mesmo poderia ser dito em relação aos demais poetas que integraram o Concretismo, com exceção apenas de um ou outro poema de Décio Pignatari.

Ao escrever sobre a inserção do Concretismo no Modernismo brasileiro, Max Bense, intelectual alemão ligado aos idealizadores da poesia concreta no Brasil, afirma o seguinte:

Pode-se dizer que com o movimento do concretismo – se utilizarmos esta expressão para caracterizar igualmente a poesia concreta (*Noigandres*), a pintura concreta e a escultura (de Cordeiro, p. ex.) – o modernismo brasileiro, iniciado por volta de 1922, alcançou a sua segunda fase. Mas, se na primeira fase (Mário de Andrade e Oswald de Andrade) este modernismo tinha uma orientação essencialmente nacional (cogitava-se pouco, ou mesmo nada, sobre a eventualidade de deixar o país), o modernismo da segunda fase tem orientação global, internacional. *Noigandres* mantém laços estreitos com seus amigos alemães, franceses, ingleses, suíços e japoneses. A poesia e a pintura concretas são um movimento de caráter acentuadamente supranacional.¹⁶⁸

Essa supranacionalidade de que fala Bense não foi de todo estranha à Geração de 45, na qual já apontamos um certo viés cosmopolita – ainda que tal interesse se pautasse por critérios conservadores. O próprio Augusto, numa entrevista de 1986, chama atenção para esse aspecto da postura daquela geração:

Ela [a Geração de 45], na verdade, tem uma contribuição interessante, porque até certo ponto operacionalizou o giro da informação de matriz ou de origem francesa para a informação inglesa. Quer dizer, aqueles poetas, aqueles críticos dos quais logo íamos nos afastar porque realmente nossa ideologia era

¹⁶⁶ FRANCHETTI. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, p. 96.

¹⁶⁷ FRANCHETTI. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*, p. 96.

¹⁶⁸ BENSE. *Inteligência brasileira*, p. 73.

diversa, de certa forma contribuíram para operar essa espécie de modificação.¹⁶⁹

O contato de Augusto com a Geração de 45 foi direto, ainda que bastante breve. Juntamente com Haroldo de Campos e Décio Pignatari, ele integrou o Clube de Poesia.¹⁷⁰ O poeta recorda:

Éramos os três associados do Clube de Poesia, então dirigido por Cassiano Ricardo e dominado pela Geração de 45, mas frequentado por praticamente todos os poetas válidos de São Paulo (...). Quando a direção do Clube passou para Menotti del Picchia, achamos que era a gota d'água e rompemos. Isso foi em 50. Meu livro, que se tivéssemos permanecido no Clube certamente seria editado por ele, ficou prejudicado e só veio a sair em 51, financiado às nossas custas.¹⁷¹

Embora tenhamos relativizado a importância da ruptura com a Geração de 45 para o posicionamento de Augusto como poeta de vanguarda, não nos parece sustentável a assertiva de Ramos de que os poetas do Concretismo “surgiram praticamente à sombra da geração de 45”.¹⁷² Pignatari e os irmãos Campos demonstraram, desde as primeiras manifestações, independência de quaisquer lastros de escola que pudessem marcá-los nesse patamar que afirma Ramos. Num texto de 1949, em que dava notícia do lançamento da *Revista de Novíssimos*, Dulce Salles Cunha assim se referiu aos futuros criadores do grupo *Noigandres*:

Os irmãos Campos revelam espírito estudioso, culto, indagador e são de fato poetas.

Pignatari parece-me importantíssimo entre os nossos novos. Basta apresentar um trecho do seu poema “Carrossel”, para se avaliar o amadurecimento emotivo e intelectual desse jovem autor (...).¹⁷³

Apesar da convivência temporária com a Geração de 45 no ambiente do Clube de Poesia – com o qual romperam em 1950 –, quando, em 1952, Augusto, Haroldo e Décio criaram o grupo e a revista *Noigandres*, esses então jovens poetas contavam já com uma erudição muito própria e com referências teóricas e literárias conquistadas por meio do estudo e à revelia dos

¹⁶⁹ CAMPOS *et al.* Um lance de poesia, p. 319. Também no ensaio “Pound made (new) in Brazil” Augusto faz essa ressalva a favor da Geração de 45: “Por outro lado, reagia-se ao monolitismo da influência francesa, até então dominante em nossa literatura”. Ver CAMPOS. Pound made (new) in Brazil, p. 100.

¹⁷⁰ As atividades do Clube de Poesia incluíam a edição de livros e revistas, além de encontros como este, noticiado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 26 de abril de 1949: “RECITAL – Comemorando o primeiro aniversário da instalação do Congresso de Poesia, o Clube e a Revista Brasileira de Poesia vão promover, na próxima sexta-feira, às 21 horas, no salão do Museu de Arte, uma reunião, na qual os poetas novíssimos de S. Paulo procederão à leitura de poemas da sua autoria. Foram convidados para ler seus trabalhos, dentre outros, os poetas Amélia Martins, André Carneiro, Augusto de Campos, (...) Décio Pignatari, Haroldo de Campos (...)”.

¹⁷¹ CAMPOS. Além do limite do verso, p. 13-14.

¹⁷² RAMOS. *Do barroco ao modernismo*, p. 254.

¹⁷³ CUNHA. *Autores contemporâneos brasileiros*, p. 177.

parâmetros conservadores daquela agremiação. O próprio nome do grupo, *Noigandres*, é um índice da pesquisa que os três poetas empreendiam e do tipo de repertório que buscavam: a palavra *noigandres* aparece em um verso do trovador provençal – do século XII – Arnaut Daniel. O significado desse vocábulo desafiou estudiosos por anos a fio. Pound, que se interessou pela lírica provençal, registrou nos *Cantos* o episódio em que procura o especialista Emil Lévy, que lhe confessa também se debater com o termo *noigandres* sem, contudo, chegar a uma solução. Eis os versos do “Canto 20” nos quais Pound registra a fala, com sotaque, do “velho Lévy”:

E ele disse: “Noigandres! NOIgandres!
Faz seis meses já
Toda noite, quando fou dormir, digo para mim mesmo:
Noigandres, eh, *noigandres*,
Mas que DIABO querr dizer isto!”¹⁷⁴

Quase vinte depois, os irmãos Campos e Pignatari teriam a notícia de que o enigma fora desvendado:

Interessante é que os poetas do grupo *Noigandres* teriam de esperar pela década de 70 para conhecer o sentido exato da expressão adotada na juventude. Hugh Kenner (*The Pound Era*, Faber & Faber, Londres, 1971) desvelaria o mistério, revelando que Lévi, após seis meses de labuta, conseguira reconstruir o termo: *d’enoï gandres*. *Enoï* seria forma cognata do francês moderno *ennui* (tédio). E *gandres* derivaria do verbo *gandir* (proteger). Assim, além do sabor de palavra *portmanteau*, *noigandres* significa algo que “protege do tédio” (“ainda bem”, comentou Augusto de Campos, ao receber a boa nova).¹⁷⁵

Gullar, mesmo sem pertencer ao futuro grupo *Noigandres*, teve um início de trajetória poética também “livre de tédio”. Em São Luís, no final da década de 1940, adotou concepções literárias conservadoras, com as quais, em seguida, ensaiou rupturas. Integrou o Centro Cultural Gonçalves Dias, onde mais tarde, “numa rebelde provocação ficou jogando tampinhas de cerveja na alta sociedade maranhense que ouvia encantada o ilustre poeta nordestino Rogaciano Leite e seus improvisos literários”.¹⁷⁶ Em 1949, publicou por conta própria o livro *Um pouco acima do chão*, cuja dicção é marcadamente parnasiana, fruto de uma época sobre a qual o poeta afirma: “nunca tinha ouvido falar em poesia moderna”.¹⁷⁷ E relembra, ainda:

¹⁷⁴ POUND. *Poesia*, p. 182. “And he said: Noigandres! NOIgandres! / You know for seex mons of my life / Effery night when I go to bett, I say to myself: / Noigandres, eh, *noigandres*, / Now, what the DEFFIL can that mean!”.

¹⁷⁵ RISÉRIO. Formação do grupo *Noigandres*, p. 95-96.

¹⁷⁶ MOURA. *Ferreira Gullar*, p. 16.

¹⁷⁷ GULLAR. Guerra e paz de Gullar, p. 4.

Me tornei um poeta parnasiano, no sentido de que aprendi a fazer o soneto e me esmerei nessa precisão da forma. Eu fiquei tão no uso do verso, que falava em decassílabo. Se quisesse, pensava em decassílabo.¹⁷⁸

Um ano depois, em 1950 – ao vencer, com o poema “O galo”, um concurso do *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro –, Gullar já via com reservas aquele primeiro livro: “Entre os 18 e 19 anos publiquei um livro de poemas, *Um pouco acima do chão*, de que hoje não gosto nada, embora deva muito a essa imprudência que resultou em lição”.¹⁷⁹ Ainda em São Luís, lançou, na companhia de Lucy Teixeira, o “Manifesto Antiquentista”:

Foi um manifesto maluco que escrevi, convidando as pessoas, os escritores, o verdureiro, todo mundo, para uma manifestação. Na medida em que eu tomei conhecimento da poesia moderna, botei na cabeça que a poesia não tinha que ser sentimental, “quente”. A poesia tinha que ser uma coisa fria, intelectual. Então, antiquentista quer dizer isso: contra a poesia “quente”, por uma poesia mental.¹⁸⁰

Ao contato com a poesia moderna¹⁸¹, somou-se a mudança, em 1951, para o Rio de Janeiro, onde Gullar passou a conviver com artistas como Lygia Clark, Abraham Palatnik e Ivan Serpa, além do crítico Mário Pedrosa. Nesse ambiente, o poeta, que sempre valorizou o autodidatismo – “estudo o que me parece preciso”¹⁸² –, pôde ampliar a pesquisa poética que resultou em *A luta corporal*, publicado em 1954.

Tanto no caso de Augusto quanto no de Gullar, parece-nos que o contato ou a ruptura com a poesia da Geração de 45 teve uma importância limitada se pretendemos avaliar o encaminhamento desses dois poetas para uma postura de vanguardistas. Não se nega que aquela vertente, ainda que pouco definida, tenha marcado o contexto literário brasileiro, conforme se vê na afirmação de Candido sobre o período – final da década de 1940: “Na poesia, é o momento da chamada ‘geração de 45’”.¹⁸³ Desse modo, romper ou não aderir a um espaço já legitimado configura, certamente, um aspecto afim à ideia de vanguarda. No entanto, mais relevante que a passagem de Augusto pelo Clube de Poesia ou a insurgência de Gullar contra a poesia “quente” (Manifesto Antiquentista) é o processo de amadurecimento – bastante gradual, como veremos – presente nas obras iniciais desses poetas. Amadurecimento, aqui, não entendido de um ponto

¹⁷⁸ GULLAR. Guerra e paz de Gullar, p. 4.

¹⁷⁹ GULLAR *apud* MOURA. *Ferreira Gullar*, p. 19.

¹⁸⁰ GULLAR. Três pastéis de coco, p. 5.

¹⁸¹ Em diversas entrevistas, Gullar conta que teve o primeiro contato com a poesia moderna por meio do livro *Poesia até agora*, de Carlos Drummond de Andrade: “O Lago Burnett, que era meu amigo, comprou um exemplar de *Poesia até agora*, do Drummond, e me emprestou. No começo fiquei chocado, mas em seguida tentei entender por que ele estava fazendo uma poesia daquela maneira”. GULLAR. O poema tem que ser um relâmpago, p. 18.

¹⁸² GULLAR *apud* MOURA. *Ferreira Gullar*, p. 19.

¹⁸³ CANDIDO. *Iniciação à literatura brasileira*, p. 114.

de vista teleológico, mas como resultado do trabalho de conformação de dicções poéticas próprias. Um esforço que não dispensa a autocrítica e o autoquestionamento e é, nesse sentido, anticonvencional, ou mesmo de vanguarda.

2.2 Sucessivas rupturas

& a lição é criar o próprio estilo
& a lição é criar o próprio espaço

Affonso Ávila, “Apostilas da escola de Minas”

No início do presente trabalho, delimitamos um *corpus* a ser abordado no âmbito das obras dos dois poetas estudados. Propusemo-nos um recorte que compreende a produção poética de Augusto de Campos e de Ferreira Gullar no intervalo de 1949 a 1953. Optamos por adotar, como parâmetro, a data de produção – e não de publicação – dos textos, tendo em vista que, para ambos os poetas, há indicações do momento em que os poemas foram escritos.

No caso de Gullar, o recorte adotado corresponde a um único livro, *A luta corporal*, escrito entre 1950 e 1953 e publicado em 1954. Já a produção de Augusto, aproximadamente nesse mesmo período, inclui o livro *O rei menos o reino* – publicado em 1951 –, os poemas *O sol por natural* e *Ad Augustum per Angusta*, a série de poemas *Os sentidos sentidos* e o livro *Poetamenos*. Essa diferença entre a publicação concentrada em um livro – na obra de Gullar – e, no caso de Augusto, subdividida em vários momentos, teve, certamente, consequências para a recepção crítica de primeira hora dos dois poetas. Isso porque, conforme também afirmamos no primeiro capítulo desta dissertação, nos trabalhos aqui selecionados, tanto em Augusto quanto em Gullar, a experimentação se torna gradualmente mais nítida, até ficar patente nos últimos poemas. Desse modo, a edição de *A luta corporal*, em 1954, daria a público, em um só conjunto, os dois extremos do *corpus* que selecionamos de Gullar – desde a poesia mais contida dos “Sete poemas portugueses” até a implosão da palavra em “Roçzeiral”. Já *O rei menos o reino* abrange uma primeira etapa de nossa abordagem da obra de Augusto, cuja experimentação mais explícita, no período que analisamos, dá-se em *Poetamenos*, publicado na *Noigandres 2* em 1955.

No entanto, se em *O rei menos o reino* o experimento não é evidente, tampouco se pode afirmar que, ao ser publicado, em 1951, esse livro tenha simplesmente se conformado a

quaisquer tendências poéticas plenamente assimiladas à época. A recepção da primeira hora considerou-o “um livro extremamente perturbador e inquietante”¹⁸⁴ e nele apontou “versos de um sabor estranho”.¹⁸⁵ Ao lado desse caráter de estranheza,¹⁸⁶ a crítica de então também destacou, no livro de estreia de Augusto, outras características. Sérgio Milliet sublinhou: “[s]ua invenção sintáxica é grande”¹⁸⁷; mas advertiu, porém: “[é] claro que se Augusto de Campos se repetir sem medida, o que hoje nos impressiona há de cansar-nos”.¹⁸⁸ Já Reinaldo Bairão chegou a considerar alguns versos de *O rei menos o reino* como sendo “de caráter positivamente experimental”. Hoje, dispondo da possibilidade de um olhar retrospectivo – o artigo de Bairão é de 1952 –, podemos afirmar que a poética de Augusto apresentaria um experimentalismo bem mais evidente em *Poetamenos*, escrito em 1953, o que, todavia, não implica negar a inventividade e o “sabor estranho”¹⁸⁹ de *O rei menos o reino*.

Conforme já destacamos, *A luta corporal* contém, em um só volume, o conjunto heterogêneo da pesquisa poética empreendida por Gullar de 1950 a 1953 – uma “súmula de experiências e soluções estéticas diversificadas”,¹⁹⁰ como sintetiza Sebastião Uchoa Leite. A publicação desse livro provocou reações igualmente heterogêneas. Em junho de 1954, José Condé, na coluna “Escritores e livros”, do *Correio da Manhã*, já dava notícia dessas reações, ao mencionar que sobre *A luta corporal* produziam-se “artigos de críticos divididos entre o elogio e o ataque”.¹⁹¹

O fato de que o livro de Gullar contempla uma ampla gama de experimentações transparece nas primeiras manifestações da crítica. João Cabral de Melo Neto, ao elogiar o trabalho tipográfico do volume, destacou:

O livro *A luta corporal*, com que estreia o jovem poeta Ferreira Gullar, mostra uma justa compreensão do que é a arte da tipografia. (...).

Não sei se é ao Sr. Ferreira Gullar ou ao seu editor que se deve lançar o crédito por esse exemplo de bom uso dos meios de tipografia. Talvez seja à própria experiência poética do Sr. Ferreira Gullar e ao fato de que, em suas pesquisas

¹⁸⁴ PIMENTEL. *O rei menos o reino*, p. 5.

¹⁸⁵ BAIRÃO. *O rei menos o reino*, p. 9.

¹⁸⁶ Contemporaneamente, Eduardo Sterzi traça um paralelo entre “Fábula de Anfion”, de João Cabral de Melo Neto, e “O rei menos o reino”, poema que dá título ao livro de Augusto. Sterzi salienta exatamente “a estranheza dos dois poemas se colocados em confronto com os grandes poemas das duas ou três décadas anteriores”. Ver STERZI. *O reino e o deserto*. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011nesp4p4>> Acesso em 27.maio.2015.

¹⁸⁷ MILLIET. *Diário crítico de Sérgio Milliet* (vol. VIII), p.111.

¹⁸⁸ MILLIET. *Diário crítico de Sérgio Milliet* (vol. VIII), p.112.

¹⁸⁹ BAIRÃO. *O rei menos o reino*, p. 9.

¹⁹⁰ LEITE. *Participação da palavra poética*, p. 100.

¹⁹¹ CONDÉ. *Gente nova*, p. 8.

com a palavra e o verso, a disposição de pretos e brancos desempenha um papel essencial.¹⁹²

Ainda em 1954, Maria de Lourdes Teixeira aponta, em resenha publicada na *Folha da Manhã*, que Gullar realizara, com esse livro, “uma experiência pessoal de profundo sentido reformador”.¹⁹³ E, atento à heterogeneidade de *A luta corporal*, José Geraldo Vieira sintetiza: “Há vários ‘rounds’ nesse livro”.¹⁹⁴

Houve, no entanto, quem criticasse o livro de Gullar a partir da própria experimentação e da heterogeneidade presentes no volume. Para Reinaldo Dias – na verdade, um pseudônimo então empregado por Antônio Houaiss –, a poesia de Gullar era “construída segundo cânones por demais consagrados”¹⁹⁵ e não apresentava “nenhuma originalidade essencial”.¹⁹⁶ Já o também poeta Fernando Pessoa Ferreira, entrevistado por José Condé, disse a respeito de *A luta corporal*: “[n]o poema ‘As peras’ termina a poesia e tem início a tolice, inteiramente sem consequência”.¹⁹⁷

O receio, expresso por Milliet, de que Augusto pudesse se repetir não se concretizou – isso é algo que até mesmo um cotejo superficial entre *O rei menos o reino* e os livros posteriores de Augusto pode corroborar. Tampouco se firmou, na esfera crítica, o juízo de que a experimentação de *A luta corporal* carecia de originalidade ou redundava em tolice. Um certo choque inicial – de resto, inerente à recepção de obras experimentais – se integrou a um processo em que ambos os poetas, cada qual a seu modo, assumiram uma postura de vanguarda. Em 1957, na terceira edição de *Apresentação da poesia brasileira*, Manuel Bandeira acrescenta um parágrafo para tratar do Concretismo, a que se referia então como “o mais recente movimento em nossa poesia”.¹⁹⁸ Na menção que Bandeira faz de Gullar, o viés do estranhamento não se dissocia do elogio: “[n]este último [Gullar], um dos mais estranhos e inteligentes do grupo, o trato com as palavras assume o aspecto de luta corporal, e assim chamou ele a um dos seus livros”.¹⁹⁹

¹⁹² MELO NETO. Nota sobre os livros de poesia, p. 5. Esse texto foi publicado primeiramente, em 1954, no jornal *A Vanguarda*, fundado pelo próprio João Cabral e pelo jornalista Joel Silveira. No mesmo ano, saiu também no *Última Hora*, a partir do qual o citamos. Em data mais recente, 1997, o terceiro número da revista *Inimigo Rumor* trouxe-o como parte de um dossiê dedicado a Gullar.

¹⁹³ TEIXEIRA. Ferreira Gullar - *A luta corporal*, p. 3.

¹⁹⁴ VIEIRA. *A luta corporal*, de Ferreira Gullar, p. 3.

¹⁹⁵ DIAS. *A luta corporal*, p. 5.

¹⁹⁶ DIAS. *A luta corporal*, p. 5.

¹⁹⁷ FERREIRA *apud* CONDÉ. *Gente nova*, p. 8.

¹⁹⁸ BANDEIRA. *Apresentação da poesia brasileira*, p. 178.

¹⁹⁹ BANDEIRA. *Apresentação da poesia brasileira*, p. 178.

O título *A luta corporal*, que parece ter chamado a atenção de Bandeira, é possivelmente tributário – ao menos, em parte – da leitura que, segundo o próprio Gullar, lhe apresentou a poesia moderna, qual seja, *Poesia até agora*, de Carlos Drummond de Andrade: “[c]om esse livro, eu me defrontei pela primeira vez com a poesia moderna e achei muito estranho”.²⁰⁰ Essa reunião da poesia de Drummond inclui o livro *José*, de 1942, que, por sua vez, traz o poema “O lutador”, no qual se lê:

Lutar com palavras
parece luta vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
(...)
Luto corpo a corpo
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.²⁰¹

Num ensaio publicado em 1965, Gullar faz uma análise do próprio livro, *A luta corporal*, em terceira pessoa – isto é, refere-se a si mesmo como “o poeta”. No texto, intitulado “Em busca da realidade”, Gullar, em diversas passagens, qualifica a “luta” presente no título do livro com o mesmo adjetivo empregado por Drummond no poema “O lutador”: “vã”.²⁰² A luta seria vã porque o poeta “[d]epois de tentar, por todas as formas ao seu alcance, fazer da poesia um meio de conhecimento efetivo da realidade, descobriu que essa função está além da poesia”.²⁰³ Em “Poesia e realidade”, de 1978, Gullar dá outro enfoque ao título “A luta corporal”. Nesse ensaio – dessa vez a redação é em primeira pessoa –, o autor argumenta que “o ato de escrever deve implicar a transformação do homem que escreve”.²⁰⁴ E explica:

Significa uma tal identificação entre o homem e a linguagem que trabalhar a linguagem é trabalhar o homem, e o poema torna-se desse modo corpo novo em que o homem se constrói, melhor. E daí por que o livro que escrevi nesse período, entre 1950 e 1953, se intitula *A luta corporal*. Luta porque essa identificação do homem com a linguagem era uma aspiração e não uma realidade conquistada. Luta para transformar a linguagem num corpo vivo, vivo como o meu próprio corpo, denso como um ser natural, como um organismo. Essa tentativa me levou a violentar a sintaxe e os vocábulos a

²⁰⁰ GULLAR. Guerra e paz de Gullar, p. 4.

²⁰¹ ANDRADE. *Poesia até agora*, p. 105-106. Citamos conforme a primeira edição dessa reunião, publicada em 1948, que inclui a segunda edição do livro *José*. A partir da terceira edição de *José*, que integra o volume *Fazendeiro do ar & Poesia até agora* (1955), o segundo verso de “O lutador” passa a constar como “é a luta mais vã”, teor que permaneceu nas reedições subsequentes.

²⁰² GULLAR. Em busca da realidade, p. 102, 109 e 120.

²⁰³ GULLAR. Em busca da realidade, p. 120.

²⁰⁴ GULLAR. Poesia e realidade, p. 43.

ponto de o poema se tornar quase ilegível. Admiti o fracasso e considere que minha aventura de poeta chegara ao fim.²⁰⁵

Contudo, a nosso ver, tanto a tentativa de acesso à realidade por meio da poesia quanto o empenho para “transformar a linguagem num corpo vivo”²⁰⁶ – e, assim, identificá-la com o homem – são, na verdade, temáticas presentes em *A luta corporal*, e não descrições do processo que transcorre nesse livro, embora o enfrentamento com a materialidade da linguagem e da própria página em branco integrem tal processo. Também em *O rei menos o reino*, de Augusto, a ideia de luta – apesar de não aparecer em destaque no título do livro – é tematizada implicitamente no poema “O rei menos o reino”. Na estrofe inicial, o sujeito lírico afirma situar-se num deserto que também é arena, ou seja, espaço de luta: “Me situo lavrando este deserto / De areia areia arena céu e areia”.²⁰⁷

Percebemos nos trabalhos iniciais desses dois autores um processo que pode, sim, ser descrito como um embate – em sentido diverso, no entanto, daqueles apontados por Gullar. O embate que, parece-nos, ocorre – com tensões particulares e tensões comuns entre os dois poetas – é o do esforço para configurar uma poética própria. Nossa hipótese é a de que, dessa demanda, resulta, em ambos, uma poética de vanguarda, delineada de modo mais explícito nos poemas finais de *A luta corporal* e em *Poetamenos*. Nos dois casos, a poética vanguardista advém de sucessivas rupturas que ocorrem no âmbito do próprio trabalho de cada um deles. Desse modo, o gesto de ruptura, que também é característico da noção de vanguarda, ocorre, na fase inicial desses poetas, não como um impulso irrefletido ou como um arroubo, e sim dilatado e reiterado como um permanente tensionamento, com que Augusto e Gullar constroem e, no mesmo passo, questionam as respectivas obras.

Gullar, em entrevista, alude a esse aspecto que acabamos de apontar: “*A luta corporal* é um livro no qual, a cada momento em que adquire o domínio de um modo de expressão, arrebento com tudo e passo para outro”.²⁰⁸ Apesar dos termos empregados pelo poeta – “arrebento com tudo” –, essa fala não esconde a noção de processo, de gradação: “a cada momento em que adquire o domínio”. Fica nítido, também, que Gullar situa essas rupturas no âmbito da obra – “um livro no qual” –, o que, por si só, contraria a ideia de uma ruptura brusca,

²⁰⁵ GULLAR. Poesia e realidade, p. 43-44.

²⁰⁶ GULLAR. Poesia e realidade, p. 43.

²⁰⁷ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 13.

²⁰⁸ GULLAR. Entrevista a *Poesia Sempre*, p. 392.

afinal, os poemas foram selecionados, organizados e reunidos em um único volume bem planejado – meticulosamente planejado.²⁰⁹

Também Augusto, numa fala recente, trata desse amadurecimento gradual, que apontamos por oposição a um arroubo irrefletido. Na seção de abertura da exposição *Augusto de Campos - objetos e poesia visual*, o artista multimídia Tadeu Jungle indaga ao poeta sobre a transição de *O rei menos o reino* para a poesia de *Poetamenos*. Ao responder, Augusto faz referência ao contexto cultural brasileiro na passagem da década de 1940 à de 1950, menciona a criação do MAM-SP e do MASP e a 1ª Bienal de São Paulo. Ressalta também que, nessa época, intensificou a convivência com artistas plásticos²¹⁰, adquiriu mais conhecimento sobre música erudita e, por fim, conclui:

Tudo isso provocou uma revolução na minha cabeça. Então, entre *O rei menos o reino* e *Poetamenos* há uma série de poemas, que eu fiz, intermediários. Quer dizer, não é um salto. Parece [um salto] muito grande se se pensar só em *O rei menos o reino* e *Poetamenos*, que é de 1953, mas, nesses dois anos, aconteceu uma revolução.²¹¹

A revolução a que Augusto se reporta ocorre, assim, não de um golpe, mas dilatada e envolvida pela pesquisa e pela produção constante de poesia. O que apontamos como um amadurecimento a partir de rupturas graduais passa por esses poemas que o autor, na fala acima transcrita, chama de “intermediários”: *O sol por natural* (1950-1951), *Ad Augustum per Angusta* (1951-1952) e a série *Os sentidos sentidos* (1951-1952), nos quais se notam diferenças tanto em relação a *O rei menos o reino* (1949-1951) quanto ao posterior *Poetamenos* (1953). Daí nos referirmos a uma tensão autocrítica permanente nas obras iniciais dos dois poetas aqui estudados. No caso de Gullar, a primeira ruptura ocorre até mesmo antes da publicação de *A luta corporal* (1950-1953): trata-se do abandono das formas – ou, antes, fórmulas – poéticas adotadas em *Um pouco acima do chão*, publicado em 1949 e logo renegado pelo autor. A esse respeito, o próprio Gullar afirma:

²⁰⁹ O planejamento rigoroso de *A luta corporal* se reflete em elogios por parte de João Cabral de Melo Neto, no texto crítico de 1954 que mencionamos. Gullar, que trabalhava então na redação de *O Cruzeiro*, decidiu imprimir o livro na gráfica dessa revista. O relato de George Moura dá uma ideia do cuidado com que o poeta preparou a edição: “o próprio Gullar desenha a capa do livro, escolhe os tipos de letras e sobretudo se preocupa com que a disposição inventada para os seus versos na página não seja alterada. O chefe da gráfica topa a empreitada, mas logo surge uma enorme confusão entre ele e poeta. Gullar exige que a diagramação dos seus poemas seja respeitada (...)”. MOURA. *Ferreira Gullar*, p. 36.

²¹⁰ Augusto menciona especificamente o conhecimento que travou, em 1952, ano em que sai a primeira *Noigandres*, com os artistas do grupo Ruptura – exemplifica com os nomes de Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros e Luiz Sacilotto.

²¹¹ CAMPOS. Entrevista a Katia Canton, Omar Khouri e Tadeu Jungle na abertura da exposição *Augusto de Campos: objetos e poesia visual*. São Paulo: 07.abr.2015, Galeria Paralelo. Vídeo disponível em <<https://vimeo.com/125711323>>. Acesso em 06.jun.2015.

O primeiro rompimento é do autor de *A luta corporal* rompendo com o rapazinho que escreveu *Um pouco acima do chão* em linguagem parnasiana, rimado, metrificado, em 1949, em “Macondo”²¹², quando em 1922 já se tinha acabado com tudo e eu estava lá, contemporâneo de Olavo Bilac.²¹³

O descarte desse primeiro livro foi, portanto, total. E também quase imediato. Em 1950 Gullar já dizia não gostar do livro²¹⁴ e, em 1954, a publicação de *A luta corporal* é tida como estreia:

O poeta maranhense Ferreira Gullar estreará em livro por esses dias com sua primeira coletânea de poemas. Essa estreia está sendo anunciada como importante pelos que leram antecipadamente o volume.²¹⁵

Além disso, o simples contraste entre os títulos desses dois livros de Gullar revela uma significativa inflexão: o tom algo etéreo da expressão “um pouco acima do chão” soa como oposto da materialidade evidente em um título como *A luta corporal*.

2.2.1 Um título extraído de Kierkegaard

Para tratar do título do primeiro livro de Augusto, *O rei menos o reino*, pretendemos partir de uma observação feita por Antonio Risério no ensaio “Formação do grupo *Noigandres*”. Ao abordar o livro de estreia de Augusto, o autor informa, entre parênteses: “título extraído de Kierkegaard”.²¹⁶ Não há quaisquer outros dados, no texto de Risério, acerca da relação entre o título *O rei menos o reino* e a obra de Søren Kierkegaard. A ligação mais evidente entre a poesia de Augusto e o pensamento desse filósofo parece ser a noção de angústia. O tema é recorrente nos trabalhos do poeta, ao passo que Kierkegaard é autor de um livro intitulado justamente *O*

²¹² O poeta brinca ao referir-se à São Luís de sua infância pelo nome do vilarejo criado por Gabriel García Marquez em *Cem anos de solidão*.

²¹³ GULLAR. Entrevista ao programa *Roda viva*.

²¹⁴ GULLAR *apud* MOURA. *Ferreira Gullar*, p. 19.

²¹⁵ *Diário Carioca*, 21 mar.1954. 2º caderno, p. 2.

²¹⁶ RISÉRIO. Formação do grupo *Noigandres*, p.87. Esse ensaio aparece pela primeira vez, parcialmente, em uma coletânea da poesia dos irmãos Campos e de Décio Pignatari intitulada *De Noigandres I*, editada no Peru. No texto de apresentação, Hilda Scarbôtole de Codina cita, em espanhol, longos trechos do texto de Risério, a que se refere como um “estúdio inédito” – Ver CODINA. Presentación, p. 17. No Brasil, “Formação do grupo *Noigandres*” é publicado em 1986 – no número 11 da revista *Código*, dedicado aos trinta anos do movimento concretista – e em 1989, na reunião de ensaios *Cores vivas*. Chama a atenção o fato de que somente nessa última versão do ensaio apareça a informação que destacamos, qual seja, a de que *O rei menos o reino* seria um “título extraído de Kierkegaard”.

conceito de angústia.²¹⁷ Mas é na obra de Kierkegaard sobre o desespero²¹⁸ que encontramos uma passagem na qual a ideia de um rei sem um reino aparece explicitamente:

O eu é senhor em sua casa, como é costume dizer-se, absolutamente senhor, e isso é o desespero, mas é-o ao mesmo tempo aquilo que toma como satisfação e prazer. Mas um segundo exame convence-nos sem dificuldade de que este príncipe absoluto é um rei sem reino, que, no fundo, sobre nada governa; a sua situação, a sua soberania está submetida a esta dialética: que a todo instante a revolta é legitimidade. Com efeito, no fim de contas tudo depende da arbitrariedade do eu.

O homem desesperado não faz portanto mais do que construir castelos no ar e bater-se sempre contra moinhos de vento. Que brilho têm todas estas virtudes de fazedor de experiências! encantam por um momento como um poema oriental: tamanho autodomínio, essa firmeza de rocha, toda essa ataraxia, etc., atingem os domínios da fábula. E são de fato lendárias, sem nada por detrás. O eu, no seu desespero, quer esgotar o prazer de se criar, de se desenvolver, de existir por si próprio, reclamando as honras do poema, de trama a tal ponto magistral, em suma, a glória de tão bem se ter sabido compreender. Mas o que isso significa para ele continua a ser um enigma; no próprio instante em que crê terminar o edifício, tudo pode, arbitrariamente, desvanecer-se no nada.²¹⁹

Optamos por transcrever não apenas a sentença em que aparece a expressão “um rei sem reino” por julgarmos que todo esse excerto se presta a demonstrar uma relação da poesia de Augusto com o pensamento de Kierkegaard. O poema “O rei menos o reino”, que dá título ao livro, divide-se em sete partes. Na primeira delas, lê-se:

Onde a Angústia roendo um não de pedra
Digere sem saber o braço esquerdo,
Me situo lavrando este deserto
De areia areia arena céu e areia.

Este é o reino do rei que não tem reino
E que – se algo o tocar – desfaz-se em pedra.
Esta é a pedra feroz que se faz gente
– Por milagre? de mão e palma e pele.

Este é rei e este é o reino e eu sou ambos,
Soberano de mim: O-que-fui-feito,
Solitário sem sol ou solo em guerra
Comigo e contra mim e entre os meus dedos.

Por isso minha voz esconde outra

²¹⁷ Em um artigo de 1952, José Geraldo Vieira, ao tratar do livro de estreia de Augusto, cita *O conceito de angústia*: “aproveito uma citação de Kierkegaard, que aqui vem como comprovante: ‘Aquele que conheceu a angústia aprendeu o mais que se pode aprender’”. VIEIRA. *Alguma poesia de 1951*, p. 10.

²¹⁸ Citaremos essa obra de Kierkegaard a partir de uma edição portuguesa – Livraria Tavares Martins – que circulou no Brasil na década de 1940 e poderia ter chegado às mãos do jovem poeta Augusto de Campos. Essa edição vinha intitulada *O desespero humano: doença até a morte*. Na verdade, é esse subtítulo que corresponde ao título original em dinamarquês, *Sygdommen till døden* (1849), opção feita, por exemplo, pela edição da Penguin Books na tradução para o inglês: *The sickness unto death*. Essa mesma obra é também conhecida e editada com o título de *Tratado do desespero*, como é o caso da edição francesa pela Gallimard, *Traité du désespoir*.

²¹⁹ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115-116.

Que em suas dobras desenvolve outra
 Onde em forma de som perdeu-se o Canto
 Que eu sei aonde mas não ouço ouvir.²²⁰

Essa primeira parte do poema é composta em decassílabos, regularidade formal destacada por Milliet, em 1951: “[n]ão desdenha o poeta o verso metrificado. Dispensa a rima porém, pelo menos a rima na concepção tradicional. Em compensação aprecia as aliterações e tira partido das assonâncias”.²²¹

No primeiro verso, chama atenção a grafia de “Angústia” com a inicial maiúscula, o que aproxima essa palavra de um nome próprio e também acentua a similitude com o nome próprio do autor, Augusto – similitude que é retomada, explicitamente, em *Ad Augustum per Angusta*. Essa “Angústia”, no caso, é oposta a “um não de pedra”. Oposta porque o verso afirma que a angústia rói esse “não”. No entanto, o segundo verso revela que, ao corroer o “não de pedra”, a angústia digere a si mesma: “Digere sem saber o braço esquerdo”. “Angústia” e “não de pedra” integram, desse modo, um mesmo corpo; na verdade, um mesmo sujeito, que não é outro senão o próprio sujeito poético, o qual se posiciona no embate entre a “Angústia” e o “não”: “Me situo lavrando este deserto / De areia areia arena céu e areia”. O fazer poético – “lavrando este deserto” – dá-se, portanto, na “arena” em que se chocam a “Angústia” e o “não de pedra”.

A partir dessa tensão entre a “Angústia” e “um não de pedra” – que são opostos, mas, ao mesmo tempo, compartilham um corpo –, julgamos pertinente uma leitura em diálogo com o excerto que trouxemos da obra de Kierkegaard. A nosso ver, há, no poema de Augusto, um princípio construtivista – indiciado, já na primeira estrofe, pelo verbo “lavar” – que se opõe, como um “não de pedra”, a uma subjetividade que, angustiada, forceja por se expressar: “roendo um não de pedra”. O sujeito lírico quer construir uma poesia em que essa subjetividade angustiada não se manifeste. No entanto, como, nos termos de Kierkegaard, esse rei “sobre nada governa”²²², aquele princípio construtivista está em permanente disputa com a angústia expressiva do eu: “a sua situação, a sua soberania está submetida a essa dialética: que a todo instante a revolta é legitimidade”.²²³ Isto é, a qualquer momento – ou, a qualquer estrofe ou verso – há o risco de que a subjetividade angustiada se revele e, com isso, subverta a soberania do construtivismo que pretendeu suprimi-la. Daí Eduardo Sterzi afirmar que “é dever do leitor,

²²⁰ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 13. Essa primeira seção do poema “O rei menos reino” chegou a ser publicada em periódicos antes que o projeto do livro se concretizasse: no *Jornal de São Paulo* (9 abr.1950) e na revista *XI de Agosto* (ago.1950).

²²¹ MILLIET. *Diário crítico de Sérgio Milliet* (vol. VIII), p. 111.

²²² KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115.

²²³ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115.

se quiser assimilar adequadamente a obra de Augusto, ultrapassar suas defesas e procurar aqueles pontos em que a personalidade reprimida volta a aflorar”.²²⁴

A segunda estrofe introduz a figura do rei sem reino: “Este é o reino do rei que não tem reino”. O “reino” assume aqui um estatuto dúplice: pode referir-se tanto ao eu do sujeito poético quanto ao poema que esse sujeito lavra – constrói. Mas a solidez desse constructo não é soberana: “tudo pode, arbitrariamente, desvanecer-se no nada”²²⁵, conclui Kierkegaard. Ou, como no verso subsequente: “E que – se algo o tocar – desfaz-se em pedra”. A palavra “algo”, índice daquilo que pode ameaçar a arquitetura do poema, vem isolada, entre travessões, como a evitar – num quase prenúncio da materialidade do signo defendida pela poesia concreta – que esse “algo” se aproxime ou toque o restante do poema. “Algo”, no caso, proveniente de uma subjetividade angustiada que se expressa e, assim, desfaz a “firmeza de rocha”²²⁶ do poema.

Vale observar que a pedra, nesse poema, se apresenta em oposição à expressão de uma subjetividade angustiada. No terceiro verso da estrofe que ora comentamos, a pedra é identificada ao sujeito poético: “Esta é a pedra feroz que se faz gente”. Essa identificação é, contudo, gradual, ou mesmo construída, na sequência do verso: “pedra” (mineral), “feroz” (animal) e, por fim, “gente”. É a pedra que “se faz” gente, na mesma ética construtivista que é expressa no verso subsequente: “– Por milagre? de mão e palma e pele”. A alusão a “milagre” pode ser lida como uma ironia dirigida à ideia de inspiração, à qual se contrapõe a noção de trabalho e esforço construtivo presente em “de mão e palma e pele”. Por outro lado, o terceiro verso sugere também que o processo de construção do poema traz à tona uma subjetividade, isto é, à medida em que o poema é arquitetado, ele se mostra tanto como produto de um rigor construtivo – “Esta é a pedra feroz” – quanto como expressão subjetiva: “que se faz gente”.

Na terceira estrofe o verso inicial confirma o estatuto ambíguo que atribuímos ao termo “reino”; trata-se tanto do poema, como vimos na segunda estrofe, como do próprio eu do sujeito lírico: “Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos”. E no verso seguinte a soberania desse rei é já posta em xeque neste paradoxo: “Soberano de mim: O-que-fui-feito”. Conforme Kierkegaard, o eu “quer esgotar o prazer de se criar, de se desenvolver, de existir por si próprio, reclamando as honras do poema”.²²⁷ E, de modo análogo, o sujeito poético enuncia: “Soberano de mim” – “senhor em sua casa”²²⁸ –, mas, por outro lado, já não se cria – como em “pedra

²²⁴ STERZI. Sinal de menos, p. 25.

²²⁵ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 116.

²²⁶ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115.

²²⁷ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 116.

²²⁸ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115.

feroz que se faz gente” –, e, sim, é feito: “O-que-fui-feito”. Os versos que fecham essa estrofe definem esse “soberano”: “Solitário sem sol ou solo em guerra / Comigo e contra mim e entre meus dedos”. A expressão “Solitário sem sol”²²⁹ é quase um reflexo invertido de “rei menos o reino”:

Rei menos o reino
Solitário sem sol

Tal como a palavra “rei” está contida em “reino”, “sol” é o início de “solitário”. Contudo, em ambos os casos, apesar de as palavras compartilharem os morfemas, há uma negativa que exprime a privação do que esses morfemas significam: respectivamente, “menos o” e “sem”.

Esses dois últimos versos da terceira estrofe podem ser lidos de maneiras variadas e, assim, o sujeito precariamente soberano é definido de modo instável. Essa definição pode abranger todo o terceiro verso – “Solitário sem sol ou solo em guerra” – e, então, o sujeito é privado de sol e também privado de um solo que esteja em guerra, como poderiam estar os territórios de um soberano. Por outro lado, a conjunção “ou” pode ser lida na acepção alternativa e, desse modo, “solo em guerra” passa a ser uma outra definição desse sujeito. Esse sujeito é um “solo em guerra” e luta, ao mesmo tempo, a seu próprio favor e contra si mesmo: “Comigo e contra mim”.²³⁰ E, na ambiguidade do fecho desse verso – “e entre os meus dedos” – lê-se tanto o “autodomínio”²³¹, o controle daquilo que se tem bem seguro nas mãos, quanto a precariedade desse mesmo autodomínio, similar ao domínio que se pode ter sobre algo como a areia, que escapa por entre os dedos: “no próprio instante em que crê terminar o edifício, tudo pode, arbitrariamente, desvanecer-se no nada”.²³²

A quarta e última estrofe se abre em tom conclusivo – “[p]or isso”, como a depreender uma consequência daquela precariedade enunciada na estrofe anterior: “Por isso minha voz esconde outra”. Há uma voz que o sujeito poético reconhece como sua, como fruto de um suposto autodomínio. Mas a soberania precária que esse sujeito exerce não impede que essa voz reconhecida esconda outra. E, como “a todo instante a revolta é legitimidade”²³³, essa

²²⁹ Essa expressão reaparece em um poema de Augusto produzido em 1955 e incluído na *Antologia Noigandres 5*, de 1962, “Bestiário para fagote e esôfago”: “solitário / em / seu / labor / atório / sem / sol / ou / sal / ário”. CAMPOS. *Bestiário para fagote e esôfago*, p. 106.

²³⁰ Maria Esther Maciel lembra, quanto a essa expressão, o verso de Sá de Miranda: “comigo me desavim”. Ver MACIEL. *De pedra e areia*, p. 135.

²³¹ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115.

²³² KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 116.

²³³ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115.

segunda voz também não é estável: “Que em suas dobras desenvolve outra”. Em nossa leitura, essas vozes outras provêm daquilo que anteriormente denominamos uma subjetividade angustiada. O sujeito poético, em sua empreitada construtivista, desejaria suprimir essas vozes, mas reconhece-se incapaz: “rei que não tem reino”; “solo em guerra”; “[c]omigo e contra mim”. Desejaria suprimi-las por entender que nas dobras dessas vozes o “Canto” meticulosamente lavrado se desvanece em mero som: “Onde em forma de som perdeu-se o Canto”. O “Canto” – grafado com inicial maiúscula – é, assim, o poema que o sujeito constrói julgando seguir um princípio composicional que impede a expressão da angústia subjetiva – opondo a essa angústia “um não de pedra”. No entanto: “[q]ue brilho têm todas estas virtudes de fazedor de experiências! Encantam por um momento como um poema oriental: tamanho autodomínio, essa firmeza de rocha, toda essa ataraxia, etc.”.²³⁴ Logo, o sujeito reclama “as honras do poema”²³⁵, um poema que pode ser rigorosamente estruturado – como o segmento inicial de “O rei menos o reino”, composto em decassílabos e organizado em quatro estrofes de quatro versos –, mas, como um rei de precária soberania, esse sujeito poético tem um domínio limitado sobre o resultado de seu próprio esforço construtivo. Essa arquitetura rigorosa pode ser corroída pela angústia subjetiva que, ao se digerir, destece a “trama a tal ponto magistral”²³⁶ do poema, desdobrando-a em vozes que o sujeito poético reconhece brotar de sua própria voz, mas que ele não pode prever – ou pré-ouvir, como sugere a reiteração do verbo “ouvir” em: “Que eu sei aonde mas não ouço ouvir”. Em suma, o sujeito não pode se prevenir quanto às dobras e redobras – angustiadas – que soarão em contraponto à voz que ele emprega para construir, objetivamente, o poema: o “Canto”.

No ensaio intitulado “Todos os sons, sem som”, Sterzi destaca a relação entre a fragmentação de vozes e o “progressivo esvaziamento do sujeito lírico”²³⁷ presentes na obra de Augusto. Também Flora Süssekind – a quem Sterzi faz referência – aponta, nos trabalhos

²³⁴ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115. A referência à poesia – nesse caso, o “poema oriental” é posto como uma imagem do suposto autodomínio do eu – não é rara em Kierkegaard. Por exemplo, no prefácio a *Dois discursos na comunhão às sextas-feiras*, escreveu: “o autor, pessoalmente mais cômico de sua própria imperfeição e culpa, certamente não chama a si mesmo de uma testemunha da verdade, mas apenas um tipo singular de poeta e pensador”. KIERKEGAARD. *Two discourses at the communion on fridays*, p. 267. “the author, personally most aware of his own imperfection and guilt, certainly does not call himself a truth-witness but only a singular kind of poet and thinker”. Trouxemos esse excerto apenas a título de exemplo, pois a relação entre poesia e o pensamento de Kierkegaard certamente demandaria considerações mais detidas e complexas. Sobre tal relação, remetemos o leitor aos escritos de Adorno sobre Kierkegaard, em especial o capítulo “Exposição do estético”, que se inicia com o tópico “Poesia e conceito dialético”. Ver ADORNO. *Kierkegaard*, p. 21-63.

²³⁵ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 116.

²³⁶ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 116.

²³⁷ STERZI. *Todos os sons, sem som*, p. 105.

iniciais de Augusto, a recorrência do desdobramento de vozes, bem como “de modos diversos de dialogização interna do poema”.²³⁸ Porém, como salienta Sterzi, em *O rei menos o reino*,

[o] *eu*, se não mais impera, continua sendo o ponto em torno do qual o poema se organiza, o que é atestado pela frequência com que se utiliza o próprio pronome, além dos verbos conjugados na primeira pessoa do singular.²³⁹

De fato, na segunda parte do poema “O rei menos o reino” é possível notar tanto essa organização em torno de um eu – destacada por Sterzi – quanto a estrutura dialógica a que alude Sússekind. O diálogo, neste caso, dá-se entre o sujeito poético – um eu e uma voz que ele reconhece como sua – e vozes outras que, embora sejam provenientes desse mesmo sujeito, são por ele consideradas avessas ao poema objetivamente construído, isto é, ao “Canto”:

Neste reino onde eu canto ao som de areia
Às vezes o ar se move de outras vozes
Que – despidas dos corpos – se aproximam
Da minha voz se nunca do meu Canto.²⁴⁰

O sujeito se posiciona como artífice do poema: “eu canto”. As “outras vozes” se aproximam, como dobras e redobras, da voz que o sujeito considera como sua autêntica voz – “minha voz”. Todavia, essas “outras vozes” mantêm-se distantes do “Canto”: “se nunca do meu Canto”. A diferença que opõe tais vozes ao poema – isto é, ao “Canto” – parece remeter à dicotomia entre materialidade e imaterialidade. Isso porque o “Canto”, no verso final desse segmento, é descrito como “de pedra” – “Onde o sol é de pedra como o Canto”²⁴¹ –, ao passo que as “outras vozes” são etéreas: “o ar se move de outras vozes”; “despidas dos corpos”.²⁴²

Na sequência desse segmento é mantida a regularidade métrica – decassílabos –, mas o número de versos passa a variar de estrofe para estrofe. O poema encena, então, um diálogo entre o sujeito poético e as “outras vozes”:

De sob a rocha escuto os finos rios
De mercúrio torcendo-se de frio
Até que em meu ouvir se precipitam:
– Um sol, mesmo sem sangue, mas um sol
Mas que ilumine o olhar, mesmo sem brilho,
É a dura voz a dura dura voz

²³⁸ SÚSSEKIND. Coro a um, p. 85.

²³⁹ STERZI. Todos os sons, sem som, p. 105. (grifo do autor)

²⁴⁰ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 15.

²⁴¹ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 15.

²⁴² Vale observar que essa descrição aparece isolada por travessões: “Que – despidas dos corpos – se aproximam”. É como se os sinais de pontuação isolassem essas vozes incorpóreas da materialidade do poema.

Dos corvos doure... (Aqui retorna o vento.)²⁴³

Há, nos versos acima, alguns termos que remetem à antiga doutrina dos quatro humores ou quatro temperamentos. Tal doutrina, atribuída sobretudo a Hipócrates, foi também desenvolvida por Galeno. Os quatro humores são a bile amarela ou cólera, a fleuma, o sangue e a bile negra ou melancolia. Esses humores eram associados a elementos cósmicos, aos elementos naturais – terra, ar, fogo e água – e às estações do ano. Acreditava-se que “eles controlavam toda a existência e o comportamento da humanidade, e, conforme a maneira como estivessem combinados, determinavam o caráter do indivíduo”.²⁴⁴ Haveria, assim, indivíduos coléricos, fleumáticos, sanguíneos e melancólicos. A melancolia ou bile negra era relacionada principalmente ao planeta Saturno, mas também a Mercúrio²⁴⁵, que empresta o nome ao elemento químico presente no segundo verso da estrofe acima transcrita: “(...) escuto os finos rios / De mercúrio torcendo-se de frio” – e aqui se pode ler outra relação com a bile negra, que é caracterizada como um humor “frio”.²⁴⁶

Nos versos seguintes, um sol é descrito: um sol “sem sangue” e “sem brilho”. É irresistível pensar no poema “El desdichado”, de Gérard de Nerval, no qual se lê: “(...) meu alaúde iriado / Irradia o *Sol Negro* da *Melancolia*”.²⁴⁷ Desse último verso Julia Kristeva extraiu o título para o estudo *Sol negro: depressão e melancolia*. Ao comentar o poema de Nerval, a autora pontua: “a metáfora do ‘sol negro’ resume bem a força ofuscante do humor pesaroso”.²⁴⁸ Kristeva também afirma que a melancolia “metamorfoseia as trevas em vermelho ou em sol, que certamente permanece negro, mas que não deixa de ser sol, fonte de claridade deslumbrante”.²⁴⁹ Além disso, a descrição, no poema, de um sol “sem sangue” também se adequa à doutrina dos humores, segundo a qual o indivíduo de temperamento sanguíneo seria ativo e de boa disposição, isto é, praticamente o avesso do melancólico.²⁵⁰

Parece-nos plausível, portanto, qualificar também como melancólica a expressão subjetiva que desponta, intermitentemente, nos poemas de *O rei menos o reino*. Anteriormente, denominamos essa subjetividade de “angustiada”, tanto pela presença do termo “angústia” na abertura do livro, quanto pela importância desse conceito na obra de Kierkegaard, cuja relação

²⁴³ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 15.

²⁴⁴ KLIBANSKY *et al.* *Saturn and melancholy*, p. 3. “they controlled the whole existence and behavior of mankind, and, according to the manner in which they were combined, determined the character of the individual”.

²⁴⁵ Ver KLIBANSKY *et al.* *Saturn and melancholy*, p. 260.

²⁴⁶ Ver KLIBANSKY *et al.* *Saturn and melancholy*, p. 65.

²⁴⁷ NERVAL. *As quimeras*, p. 21. (grifos do autor).

²⁴⁸ KRISTEVA. *Sol negro*, p. 141.

²⁴⁹ KRISTEVA. *Sol negro*, p. 142.

²⁵⁰ Ver KLIBANSKY *et al.* *Saturn and melancholy*, p. 58-62.

com a poesia de Augusto procuramos apontar. Entretanto, em Kierkegaard, angústia e melancolia não são conceitos totalmente díspares. Na concepção desse pensador, haveria uma fase ou modalidade da angústia equiparável à melancolia: “[a]ngústia tem aqui o mesmo significado que melancolia”²⁵¹, ele afirma. Independentemente de todas as nuances que poderiam ser apontadas entre os conceitos de angústia e de melancolia, para o nosso propósito de analisar a poesia inicial de Augusto basta-nos ter em mente que, nesses poemas, há uma subjetividade – seja angustiada ou melancólica – à qual se opõe um princípio construtivista que se pretende objetivo. Esse fracionamento da subjetividade – no caso da poesia de Augusto, falamos de vozes que se desdobram e dialogam – não é estranho ao pensamento de Kierkegaard, que define: “[a] angústia é uma qualificação do espírito que sonha (...). Na vigília está posta a diferença entre meu eu e meu outro; no sono, está suspensa, e no sonho ela é um nada insinuado”.²⁵²

Tornando ao poema, nele as vozes em diálogo com o sujeito poético emergem – “De sob rocha” – como a expressão de uma subjetividade que é reprimida pela rigidez construtivista com que o poema é elaborado: “a dura voz a dura dura voz” – essa é a voz que, conforme já pontuamos, o sujeito poético reconhece como legítima construtora do “Canto”. Tal qual na caracterização do que Kierkegaard denomina “virtudes de fazedor de experiências”, o sujeito lírico se esforça para que o poema tenha uma “firmeza de rocha”.²⁵³ Em contraponto, a subjetividade que se manifesta por via das “outras vozes” expressa um clamor; um clamor por algo que amenize – “doure” – a rigidez e o negrume da voz poética – “a dura dura voz / Dos corvos”. Tal clamor admite contentar-se com o mínimo: um sol “mesmo sem sangue”, “mesmo sem brilho”, isto é, um sol negro, melancólico – “mas que não deixa de ser sol”²⁵⁴ –, como única expressão possível dessa subjetividade reprimida.

Há também um relevante paralelismo entre a dúplice adjetivação da voz – “dura dura” – e o verso “De areia areia arena céu e areia”²⁵⁵, no segmento inicial do poema. A repetição do

²⁵¹ KIERKEGAARD. *O conceito de angústia*, p. 46.

²⁵² KIERKEGAARD. *O conceito de angústia*, p. 45. (grifos nossos). A noção de um eu que se fragmenta, ou se subdivide, é fundamental para a leitura que empreendemos da poesia de Augusto. Em Kierkegaard, essa noção é recorrente, inclusive na maneira como esse pensador apresentou grande parte de sua obra: por meio de nomes autorais fictícios cujas ideias muitas vezes conflitavam. Sobre essa questão, Maria Esther Maciel pontua: “A cisão do eu, base da construção irônica, foi encenada de diferentes maneiras pelo filósofo-esteta, vide os curiosos autores imaginários que criou”. MACIEL. *Poéticas do artifício: Borges, Kierkegaard e Pessoa*, p. 169.

²⁵³ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115.

²⁵⁴ KRISTEVA. *Sol negro*, p. 142.

²⁵⁵ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 13.

adjetivo – “dura dura” – enfatiza o rigor da poética construtivista; já a reiteração do substantivo “areia” evidencia a aridez do ambiente em que o poema é lavrado: “este deserto”.²⁵⁶

A caracterização da voz que constrói o poema como “dura” e pertencente aos “corvos” reforça a ideia de que um tom melancólico se insinua nessa dicção poética: o corvo²⁵⁷, ave soturna, tem a plumagem negra como a bile e o sol da melancolia. Além disso, esses versos – “E a dura voz a dura dura voz / Dos corvos doure...” – refletem explicitamente a epígrafe do livro *O rei menos o reino*: “Queste parole di colore oscuro...”, de Dante Alighieri.

Entre parênteses, no último verso acima transcrito, a neutralidade da frase “Aqui retorna o vento”²⁵⁸ prepara a transição para as estrofes seguintes, que trazem a resposta do sujeito poético ao clamor das “outras vozes”:

– Ó vós, plumas de plumas, cores – grito –
Do ar sem cor que vos rouba ao meu ouvido,
Que seria do vosso rei sem vós?

Da rocha onde meu nome está gravado
E sob a qual me assento antes de mim,
Deste trono sereno que o meu sono
Sonhou de seda e não de sol ou céu
Vos concedo o que sei do que pedis:

Vinde e vereis florir um sol no céu
E um céu se desdobrar do olhar do sol,
Neste reino onde o céu é o vosso ar alto,
Onde o sol é de pedra como o Canto.²⁵⁹

Nessas estrofes, fica nítida a oposição entre o sujeito poético, construtor do “Canto”, e as “outras vozes” – dobras e redobras da voz desse mesmo sujeito. A essas vozes, ele se dirige na segunda pessoa – “Ó vós” – e, assim, fica delineado o diálogo. Vale aqui repetir a assertiva de Kierkegaard: “[n]a vigília está posta a diferença entre meu eu e meu outro”.²⁶⁰ As “outras vozes” são qualificadas como “plumas de plumas” e como “cores”, o que propicia leituras em sentidos diversos. Por um lado, as “plumas de plumas” e as “cores” podem ser tidas como supérfluas – sobretudo no caso da expressão “plumas de plumas”, que pode ter o sentido de

²⁵⁶ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 13.

²⁵⁷ A referência evidente é o célebre poema de Edgar Allan Poe.

²⁵⁸ A frase – “Aqui retorna o vento” – integra o verso, bem como compõe a metrificacão decassilábica deste, mas o posicionamento entre parênteses somado à alusão ao vento – um índice do vazio – não deixam de figurar como um prenúncio do emprego do espaço em branco como significante, recurso muito presente na obra de Augusto de Campos e dos demais poetas do Concretismo.

²⁵⁹ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 15-16.

²⁶⁰ KIERKEGAARD. *O conceito de angústia*, p. 45.

adornos de adornos.²⁶¹ Todavia, “plumas de plumas” também pode significar vozes de vozes, já que, em nossa leitura, as “outras vozes” são as dobras e redobras da voz que o sujeito poético assume como sua e com a qual ele pretende construir o “Canto”. Nesse sentido tais vozes já não seriam supérfluas. Daí o verso “Que seria do vosso rei sem vós?”, em que a relevância dessas outras vozes é reconhecida explicitamente; e também implicitamente, já que o pronome “vós” tem exatamente a mesma pronúncia que o substantivo “voz”.

A fórmula “plumas de plumas” contrasta tanto com a dicção da rigidez – “dura dura voz”²⁶² – quanto com a aridez do deserto em que o poema é construído – “areia areia”.²⁶³ Embora não negue essas vozes, “plumas de plumas”, é na rigidez da rocha que o sujeito se reconhece: “Da rocha onde meu nome está gravado”. O verso seguinte matiza o caráter fragmentário desse sujeito – e de suas vozes: “E sob a qual me assento antes de mim”. A segunda estrofe desse mesmo segmento já havia situado as vozes melancólicas – “outras vozes” – exatamente “sob a rocha”: “De sob a rocha escuto os finos rios / De mercúrio torcendo-se de frio”. Isto é, sob a rigidez da rocha – índice do princípio construtivista que o sujeito poético se propõe – há outras vozes – “plumas de plumas” –, provenientes desse mesmo sujeito, que se expressam, ainda que essa expressão se dê pela via da angústia e da melancolia.

Em seguida, estes versos, em que se reitera a aliteração em “s”: “Deste trono sereno que o meu sono / Sonhou de seda e não de sol ou céu”. Cabe retomar, uma vez mais, a assertiva de Kierkegaard: “Na vigília está posta a diferença entre meu eu e meu outro; no sono, está suspensa, e no sonho ela é um nada insinuado”.²⁶⁴ No sono – e no sonho – a expressão subjetiva não está condicionada à firmeza de rocha do princípio construtivo, daí o trono ser “sereno” e “de seda”, e não de um sol negro, melancólico, ou de um céu que recobre o deserto onde se situa a “Angústia”.

O clamor das “outras vozes” é atendido, mas é preciso observar que essa concessão é condicionada: “Vos concedo o que sei do que pedis”. Há, portanto, um limite racional: “o que sei”. O céu em que o sol – o sol “sem sangue” da melancolia – despontará é o próprio sujeito: “Neste reino onde o céu é o vosso ar alto” – em que lemos “o vosso arauto”; o poeta, portanto. Além disso, a concessão às vozes expressivas não abre mão do princípio construtivo: “Onde o sol é de pedra como o Canto”.

²⁶¹ Impossível não pensar no poema “O cão sem plumas” (1950), alegoria do ideal cabralino de uma poesia sem rebuscamentos.

²⁶² CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 15.

²⁶³ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 13.

²⁶⁴ KIERKEGAARD. *O conceito de angústia*, p. 45.

Esses dois segmentos do poema “O rei menos o reino” anunciam, assim, que a expressão subjetiva, nessa poética, se dá pela via estreita – angustiada – da iluminação melancólica, no âmbito de uma poesia que se quer “de pedra”, isto é, construída. Tem aqui início o que Sterzi chamou de “progressivo esvaziamento do sujeito lírico”.²⁶⁵ Neste ponto, vale uma observação: a edição original de *O rei menos o reino* traz um poema que, como uma espécie de pórtico, antecede aquele que dá título ao livro. Trata-se de um poema sem título, impresso em itálico e que não consta das edições posteriores de *O rei menos o reino* na reunião *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São versos que comportam uma nítida carga de expressão pessoal. Uma leitura metapoética o situaria como dirigido à própria poesia: “Colhe-me, ó áspera, em teu mar de gritos!”.²⁶⁶ E é relevante que os dois versos finais aludam a um sujeito que, por assim dizer, sai de cena em favor e em comunhão com a poesia: “Então vazio mas repleto: puro / eu me dispenso. Porque tu me és”.²⁶⁷ Portanto, há nesse pórtico um prenúncio do “esvaziamento do sujeito lírico” – apontado por Sterzi. Tal esvaziamento, a nosso ver, é um viés das sucessivas rupturas internas que conformam o perfil vanguardista dessa poética. Trata-se, conforme afirmamos, de uma ruptura gradual, dilatada ao longo da obra de Augusto, mas que tem bases já nesse início; não apenas nos dois segmentos que comentamos, mas em todas as sete partes que integram o poema “O rei menos o reino”.

2.2.2 Dois princípios em sete

Coincidentemente, o livro *A luta corporal*, recorte que propusemos da obra de Gullar, inicia-se com uma sequência de sete poemas, denominada “Sete poemas portugueses”. Os poemas são numerados de 3 a 9, o que, por si só, faria supor um descarte de dois textos. E assim, de fato, o autor expõe em entrevista: “começam pelo número 3, porque os dois primeiros eu achava que ainda eram muito ligados ao passado, não tinham o mesmo espírito que os outros. Então por isso eu os excluí do livro”.²⁶⁸ A recusa desses dois poemas, sobretudo a partir da motivação dada pelo autor – “muito ligados ao passado” –, não deixa de configurar uma espécie de ruptura. Uma ruptura no âmbito do próprio trabalho do poeta, fruto da autocrítica que o leva a descartar tais poemas. Por outro lado, essa recusa é ainda incipiente, ou seja, trata-se de um

²⁶⁵ STERZI. Todos os sons, sem som, p. 105.

²⁶⁶ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 9.

²⁶⁷ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 9.

²⁶⁸ GULLAR. O poema tem que ser um relâmpago, p. 17.

gesto inicial no gradativo abandono das formas e da dicção que ainda se leem nos poemas portugueses incluídos em *A luta corporal*.

O primeiro desses poemas, indicado pelo número 3, estrutura-se, tal qual o segmento que abre “O rei menos o reino”, em quatro estrofes de quatro versos. Embora o poema de Gullar não apresente métrica regular, os versos são rimados em pares:

Vagueio campos noturnos
 Muros soturnos
 paredes de solidão
 sufocam minha canção

A canção repousa o braço
 no meu ombro escasso:
 firmam-se no coração
 meu passo e minha canção

Me perco em campos noturnos
 Rios noturnos
 te afogam, desunião,
 entre meus pés e a canção

E na relva diuturna
 (que voz diurna
 cresce cresce do chão?)
 rola meu coração²⁶⁹

De início, é preciso observar que um mote do poema é a ideia de busca. Termos como “Vagueio”, na primeira estrofe, e “Me perco”, na terceira estrofe, revelam um sujeito que caminha com passo incerto. Há certa negatividade – muros e paredes que “sufocam”; um ombro que é “escasso” –, mas que não chega ao extremo da angústia predominante nos segmentos iniciais de “O rei menos o reino”. Nesses versos que abrem *A luta corporal*, há imagens que são o oposto daquela aridez presente no poema de Augusto: “campos”, “rios” e “relva”. Não que tais imagens componham um cenário simplesmente ameno. Há, ao contrário, uma polarização entre treva – “noturnos”; “soturnos” – e luz²⁷⁰ – “diurna” – que confunde o périplo desse sujeito. Nada, no entanto, que caracterize estranhamento no âmbito da poesia brasileira da época. Daí João Luiz Lafetá afirmar:

[É] fácil perceber que a atmosfera dos “Sete poemas portugueses” se aproxima daquela que existe nos livros da geração de 45. Os “campos noturnos”, os “rios noturnos”, as fontes, a água e o musgo, a flor e a estrela, os desvãos das “nuvens que fogem” – o vocabulário é similar, comum a esses poetas que

²⁶⁹ GULLAR. *A luta corporal*, p. 7.

²⁷⁰ A esse respeito, escreveu Alcides Villaça: “Essa polarização [entre figuras de luz e treva] é, na verdade, fundo comum de *A luta corporal* e persistirá obstinadamente em toda a poesia de Gullar”. VILLAÇA. Gullar: a luz e seus avessos, p. 90.

tentam criar um universo abrandado de desespero em surdina, de solidão e incomunicabilidade.²⁷¹

Se em “O rei menos o reino” detectamos um princípio construtivista refratário à expressão subjetiva – que, ainda assim, persiste –, no primeiro dos “Sete poemas portugueses” parece-nos que a vontade de expressão é justamente o tema, plasmado na imagem de um sujeito que transita, oscilante, entre luz e treva. No esforço por se expressar, esse sujeito depara-se com obstáculos: “muros” e “paredes” que “sufocam” a “canção”. Importa observar que as paredes são qualificadas como “de solidão”, o que sugere carência de comunicação. Em outros termos, a “canção”, no caso, precisa ser ouvida para existir plenamente, o que equivale a afirmar a necessidade de que a poesia seja lida.

Na segunda estrofe fica bastante nítido que a manifestação de uma subjetividade é, nessa poética, um propósito. Lidos na ordem contrária, o terceiro e o quarto versos determinam: “meu passo e minha canção” / “firmam-se no coração”. Assim, para esse sujeito que vagueia, ainda inseguro – “meu ombro escasso” –, a expressão de uma interioridade – “coração” – é um móvel – “meu passo” – e um princípio poético – “minha canção”. Mas a subjetividade individual não é tida aqui como fonte única da poesia. Na quarta estrofe, a luz do dia, oposta à treva noturna, aparece como ensejo da inspiração: “(que voz diurna / cresce cresce do chão?)”. Há, portanto, uma voz, uma inspiração alheia ao sujeito – “cresce cresce do chão”²⁷² –, que, diurna, clareia esse percurso incerto e, no mesmo passo, incorpora-se ao fazer poético. Estabelece-se aqui uma diferença crucial em relação aos segmentos que vimos de “O rei menos o reino”: no poema de Augusto, o sujeito lavra um solo árido – “areia areia”²⁷³ –, e o faz com uma voz rigorosa, “dura dura”²⁷⁴, sob a iluminação melancólica de um sol negro.

Tornando a Gullar, a tônica da incerteza – dada, no poema de abertura, pela ideia de um trajeto sem rumo definido – mantém-se no segundo dos poemas portugueses. Há, contudo, uma diferença: nesse segundo poema – que recebe o número 4 –, a incerteza adquire um teor afirmativo, ou mesmo autoafirmativo. Trata-se de um poema metrificado – com tônica na quinta sílaba –, estruturado em cinco estrofes de três versos. Há rimas, embora não sejam dispostas de modo regular. Desde o primeiro verso o texto se dirige a interlocutores – ou leitores:

Nada vos oferto

²⁷¹ LAFETÁ. Traduzir-se, p. 130.

²⁷² A voz é alheia, pois “cresce cresce do chão”. A própria alusão a essa voz, que lemos como índice de inspiração, é feita entre parênteses, como a separá-la da voz do poeta. Vale a pena observar que a repetição da forma verbal “cresce” materializa a gradação do aparecimento dessa voz que inspira.

²⁷³ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 13.

²⁷⁴ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 15.

além destas mortes
de que me alimento

Caminhos não há
Mas os pés na grama
os inventarão

Aqui se inicia
uma viagem clara
para a encantação

Fonte, flor em fogo,
que é que nos espera
por detrás da noite?

Nada vos sovino:
com a minha incerteza
vos ilumino²⁷⁵

Ao dirigir-se aos leitores, na primeira estrofe, o sujeito vincula a própria poesia à tradição: é uma poesia que ainda não possui uma compleição própria, mas que se nutre da poesia do passado – “(...) mortes / de que me alimento”. A assunção de tal vínculo se corrobora, ainda, pela reunião desses poemas sob o título comum “Sete poemas portugueses”, a indicar um diálogo com a lírica portuguesa.

A partir da segunda estrofe, no entanto, dá-se uma inflexão; a incerteza é reconhecida – “Caminhos não há” –, mas logo convertida no que denominamos, acima, teor autoafirmativo: “Mas os pés na grama / os inventarão”. O propósito da invenção de novos caminhos é extremamente afim às noções de vanguarda e de ruptura. Entretanto, no poema que ora comentamos, fica bem delineado que a ruptura é antecedida de uma comunhão com a tradição – “de que me alimento” – e que uma nova poética está ainda por ser criada, como a terceira estrofe enuncia de modo programático: “Aqui se inicia / uma viagem clara / para a encantação”. Embora a viagem seja qualificada como “clara”, isso não implica que o caminho a ser trilhado esteja nítido: “que é que nos espera por detrás da noite?”, o poema indaga. E, ao indagar, propõe uma travessia: “por detrás da noite”. O próprio poema é composto em termos de uma transição. Lidas paralelamente, a primeira e a última estrofe expõem essa passagem:

Nada vos oferto
além destas mortes
de que me alimento

(...)

Nada vos sovino
com a minha incerteza

²⁷⁵ GULLAR. *A luta corporal*, p. 8.

vos ilumino²⁷⁶

Calcada na tradição, essa poética percebe-se entre limites bem estabelecidos: “Nada vos oferto / além (...)”. Fora desses limites há “incerteza”, mas uma incerteza que se quer positiva, autoafirmativa – “vos ilumino”; uma incerteza que quer abolir limites – “Nada vos sovino” – e que, desse modo, reivindica, ao menos, o mérito da potencialidade.

No tocante a aspectos formais, os poemas abordados até o momento revelam os poetas, Augusto e Gullar, no trato com estruturas convencionais. Evidentemente que, dentre os decassílabos de “O rei menos o reino”, há versos nada convencionais, como “De areia areia arena céu e areia”.²⁷⁷ E, no diálogo de Gullar com a lírica portuguesa, as rimas e a metrificacão não são propriamente parnasianas. Contudo, nesses poemas iniciais não há experimentalismo que salte aos olhos do leitor. Nesse momento, os dois autores escrevem como se forçassem, testando-os, os limites das estruturas composicionais herdadas – o que não deixa de ser uma maneira de experimentar. Nesse sentido, vale apontar uma simetria: tanto em *O rei menos o reino* quanto em *A luta corporal* o terceiro poema é um soneto composto em decassílabos. Além disso, em ambos os casos é possível uma leitura metapoética. Daí valer a pena abordá-los paralelamente; o terceiro segmento de “O rei menos o reino”:

Do que há de ouro na palavra *dolce*
Levo-me aos teus cabelos, não a ti.
Cabelos que iluminam quando morres
Um rosto ainda mais claro do que de ouro.

Dos teus olhos molhados água o mar
Que o teu olhar detém e duas conchas
Enterram. Que outra seda enterraria
O que há de azul entre os olhos e o mar?

Do que há de morto na palavra outono
Galgo o teu corpo – não a ti – teu corpo
Mais alvo de o fechaes contra mim.

Dulcamara, porém, que fazes do ar
Quando começo: – Mar... – apenas vento?
– Amara amara amara mar e amarga.²⁷⁸

E o terceiro dos “Sete poemas portugueses”:

Prometi-me possuí-la muito embora
ela me redimisse ou me cegasse.
Busquei-a nas catástrofes, na aurora,

²⁷⁶ GULLAR. *A luta corporal*, p. 8.

²⁷⁷ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 13.

²⁷⁸ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 17.

e na fonte e no muro onde sua face,
entre a alucinação e a paz sonora
da água e do musgo, solitária nasce.
Mas sempre que me acerco vai-se embora
como se me temesse ou me odiasse.

Assim persigo-a, lúcido e demente.
Se por detrás da tarde transparente
seus pés vislumbro, logo nos desvãos

das nuvens fogem, luminosos e ágeis.
Vocabulário e corpo – deuses frágeis –
eu colho a ausência que me queima as mãos.²⁷⁹

Os dois sonetos tematizam a tentativa de aproximação e apreensão da poesia, que, personificada em uma imagem feminina, não se deixa, contudo, apreender plenamente: “Levo-me aos teus cabelos, não a ti. / (...) / Galgo o teu corpo – não a ti – teu corpo” (Augusto); “Mas sempre que me acerco vai-se embora / como se me temesse ou me odiasse” (Gullar). Ambos constroem imagens para essa concepção da poesia como algo fugidivo. Gullar sobrepõe uma série de paradoxos: “me redimisse ou me cegasse”; “nas catástrofes, na aurora”²⁸⁰; “entre a alucinação e a paz sonora”; “lúcido e demente”; “colho a ausência”.

Já o poema de Augusto parte da materialidade não-semântica da linguagem poética como uma possibilidade, ainda que parcial, de apreensão da poesia: “Do que há de ouro na palavra *dolce*”. O poema destaca, dessa maneira, o que esses signos têm em comum: a sílaba “ou-”, em “ouro”, soa como uma parte da sílaba “dol-”, em “dolce”. E, de fato, nesse soneto em que não há muitas rimas – e as que há são pouco óbvias –, as palavras “dolce” e “ouro” rimam ao final do primeiro e do quarto verso da primeira estrofe, respectivamente. Esse cotejo entre palavras cuja grafia ou cuja sonoridade se aproxima é reiterado ao longo do poema: “olhos molhados”; “mar”, “amara” e “amarga”.²⁸¹

No verso que inicia o primeiro terceto, a proximidade material entre os vocábulos “morto” e “outono” não é tão evidente, já que essas palavras compartilham apenas a letra “t” e o som da vogal “o” de pronúncia mais fechada: “Do que há de morto na palavra outono”. Já no plano semântico é preciso destacar que a ideia de que haja algo de morto, ou de morte, na

²⁷⁹ GULLAR. *A luta corporal*, p. 9.

²⁸⁰ Citamos a partir da primeira edição de *A luta corporal*, em que esse verso assim aparece: “Busquei-a nas catástrofes, na aurora”. Na segunda edição, intitulada *A luta corporal e novos poemas*, o verso é modificado para “Busquei-a nas catástrofes da aurora”. E, a partir da terceira edição (1975), que retoma o título *A luta corporal*, passa a constar: “Busquei-a na catástrofe da aurora”. Contudo, na edição mais recente, a sétima (2013), o mesmo verso aparece, provavelmente por algum equívoco editorial, como “Busquei-a nas catástrofes, da aurora”.

²⁸¹ O emprego desse procedimento, muitas vezes pela figura de linguagem da paronomásia, não pode ser desprezado, sobretudo por ter se tornado recorrente nos poemas produzidos no âmbito do Concretismo.

palavra “outono” condiz com a frequente associação entre essa estação do ano e a velhice. E vale também lembrar que na antiga doutrina dos quatro humores o outono é a época em que bile negra ou melancolia tem prevalência²⁸², sobretudo porque o melancólico pode ser descrito como um indivíduo em que há algo de morto.

No soneto de Gullar a poesia é algo cuja face se mostra ao poeta – “(...) onde sua face / (...) / solitária nasce” – para logo escapar: “vai-se embora”. O poema se conclui no sentido inverso ao da materialidade – “Vocabulário e corpo” são “deuses frágeis” – e celebra o que a poesia tem de inapreensível: “eu colho a ausência que me queima as mãos”. A questão da materialidade da linguagem ganhará maior destaque em poemas posteriores desse livro, isto é, poemas em que o vínculo com o título do livro, *A luta corporal*, se torna mais consistente.

Diferentemente, no poema de Augusto a materialidade tem o estatuto de possível via de acesso – ainda que não pleno – à poesia: “Levo-me aos teus cabelos, não a ti. / (...) / Galgo o teu corpo – não a ti – teu corpo”. Nesse último verso, é significativo que os termos “não a ti” venham entre travessões, como se a pontuação isolasse o pronome “ti”, mostrando-o inacessível como aquilo a que ele se refere, a poesia.²⁸³ Após os travessões é repetido: “teu corpo”. Para além de enfatizar o sentido do que é dito, a repetição dessas palavras completa o verso decassílabo, o que põe em destaque que elas – como todas as palavras ali escritas – são o material com o qual se constrói o corpo do poema e, assim, também o corpo da poesia. Um corpo que o poema qualifica como “Mais alvo de o fechares contra mim”. A ambiguidade da palavra “alvo” possibilita dupla leitura. “Alvo” pode ser lido como substantivo, no sentido de um ponto que se quer atingir. E assim o corpo da poesia seria tanto mais procurado ou buscado quanto mais difícil – “de o fechares” – for encontrá-lo ou concebê-lo. Por outro lado, “alvo” é também um adjetivo: branco. Nesse sentido, o corpo da poesia seria mais branco por ser fechado, por ser de difícil acesso. A possibilidade dessa última leitura adquire relevância se for considerado que na poesia de Augusto o espaço – em branco – da página ganha, progressivamente, maior valor estrutural, em consonância com a tradição que remonta a Mallarmé e com os futuros postulados do movimento da poesia concreta. E se pensarmos o branco como um equivalente do silêncio, o corpo “[m]ais alvo” da poesia seria o corpo, ou o poema, com menos palavras, o que também é coerente com a trajetória de Augusto, cujos trabalhos, ao longo dos anos, voltam-se para uma poesia mais concisa.

²⁸² Ver KLIBANSKY *et al.* *Saturn and melancholy*, p. 8-10.

²⁸³ Quanto a isso, contudo, não há uniformidade, pois os mesmos termos aparecem antes, no segundo verso da primeira estrofe, sem os travessões.

Poderia parecer prematuro estabelecer relações tão diretas entre a poesia posterior de Augusto – que qualificamos como concisa – e essa fase inicial ora abordada, em que o poeta escreve um soneto em decassílabos. No entanto, não se podem desprezar as possibilidades de leitura de um verso que gera a imagem da poesia que se fecha – isto é, se contém – e cuja materialidade ou cujo “corpo” se torna mais branco. Até porque essa contenção inevitavelmente ecoa o título do poema e do livro em questão: *O rei menos o reino*. Como afirma Tamara Kamenszain, a respeito de Augusto, “[j]á desde seu primeiro livro, *O rei menos o reino*, encontramos o poeta interessado na operação de subtrair”.²⁸⁴ E a subtração será uma constante na obra de Augusto. Um exemplo bem evidente é o título *Poetamenos*, último trabalho do recorte que propusemos nesta dissertação. Essa palavra-valise retorna ainda no fecho do poema “dizer”, de 1983: “QUANTOMAS / POETAMENOS / DIZER”.²⁸⁵

Também na obra poética de Gullar o espaço da página passará a ter maior valor estrutural, sobretudo nos últimos poemas de *A luta corporal* e nos trabalhos que o poeta produziu quando ligado ao Concretismo e, posteriormente, ao Neoconcretismo. Já o soneto ora abordado apresenta-se de modo convencional, composto em decassílabos e com um esquema de rimas regulares. As imagens, ali presentes, da poesia como algo que escapa à apreensão dificilmente poderiam ser lidas em sintonia com a noção de que o espaço em branco da página integra o poema. Tais imagens reiteram, na verdade, uma concepção da poesia como algo etéreo, imaterial e que transcende os “deuses frágeis” – no poema: “Vocabulário e corpo”. Contudo, é relevante ler, no último verso, um teor de autoafirmação da atividade poética: “eu colho a ausência”. E a poesia, mesmo inapreensível – “ausência” –, tem o poder de, paradoxalmente, afetar o eu lírico: “me queima as mãos”.

Na estrofe que fecha o soneto de Augusto, a poesia é adjetivada com um termo também paradoxal: “Dulcamara” – doce e amarga. Chama a atenção a simetria que essa palavra guarda com o início das estrofes anteriores: “Do que há”, na primeira estrofe; “Dos teus olhos”, na segunda estrofe e novamente “Do que há”, no primeiro terceto. Há mesmo uma rima interna sutil entre “Do que há” e “Dulcamara”. Nessa estrofe, o sujeito poético dirige-se à poesia: “(...) que fazes do ar / Quando começo: – Mar... – apenas vento?”. Tal qual no soneto de Gullar, segue-se uma autoafirmação do trabalho poético, mas por um viés diverso. Aqui, se a poesia é também inapreensível – “apenas vento” –, o poeta já não colhe uma ausência e, sim, constrói,

²⁸⁴ KAMESZAIN. La poesía concreta después de todo, p. 52. “Ya desde su primer libro, *El rey menos el reino*, encontramos al poeta interesado en la operación de restar”.

²⁸⁵ CAMPOS. *Despoesia*, p. 25.

com palavras, o corpo possível dessa poesia. Em uma operação de subtração – traço da poética de Augusto –, “Dulcamara” perde o “*dolce*” e, em paronomásia com o começo dado – “Mar...” –, é feita tão somente amarga: “– Amara amara amara mar e amarga”. Esse verso, que finaliza o soneto, remete ao primeiro segmento de “O rei menos o reino”, onde se lê: “De areia areia arena céu e areia”.

Conforme já dissemos, nesses poemas iniciais Augusto e Gullar transitam por estruturas de composição tradicionais. E é preciso apontar que ambos demonstram aguda perícia no manuseio desses recursos. Entretanto, o leitor que se detém diante desses poemas pode observar que, aos poucos, se insinuam variações, alternâncias e quebras da regularidade na organização dos textos. Por exemplo, o quarto segmento de “O rei menos o reino” já não apresenta a regularidade métrica dos segmentos anteriores, compostos em decassílabos. Mas o fio temático condutor continua a se desenvolver, em sintonia com as seções precedentes: “E onde o rei se coroa à falta de vassalos / E onde à falta de reino pisa o próprio corpo”.²⁸⁶ Em Gullar, também a título de exemplo, o poema português número 7 é um soneto atípico, estruturado em três quartetos e um dístico. Tal como nos demais poemas portugueses, podem-se ler as imagens de oposições e polarizações: “luas onde me acordo e me adormeço”; “sou luz e gesso”; “Flore um lado de mim? No outro, ao contrário, / de silêncio em silêncio me apodreço”.²⁸⁷

O quinto segmento de “O rei menos o reino” retoma a regularidade métrica dos decassílabos, que são, no entanto, dispostos em estrofes cujo número de versos se alterna. Chama a atenção, nessa parte do poema, a grafia destas palavras em maiúsculas: “ANGÚSTIA”; “DESESPERO”, “TÉDIO”; “ÓDIO”; “MEDO”.²⁸⁸ Como observa Sterzi, o emprego das maiúsculas explicita o alegorismo desses versos e evidencia a angústia como “*pathos* distintivo de Augusto”.²⁸⁹ Nesse sentido, podemos observar que todos esses termos – angústia, desespero²⁹⁰, tédio, ódio e medo – remetem à noção de subjetividade, que apontamos, no início dos nossos comentários a “O rei menos o reino”, como oposta – em um embate – aos princípios construtivistas dessa poética.

A categoria do ódio aparece, no último dos poemas portugueses – número 9 –, como consequência da frustração:

²⁸⁶ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 19.

²⁸⁷ GULLAR. *A luta corporal*, p. 11.

²⁸⁸ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 21-22.

²⁸⁹ STERZI. Sinal de menos, p. 19.

²⁹⁰ A menção ao desespero deve ser especialmente destacada, já que essa categoria figura no título do livro de Kierkegaard em que encontramos a expressão “um rei sem reino”, qual seja, “*O desespero humano: doença até a morte*”.

Fluo obscuro de mim, enquanto a rosa
se entrega ao mundo, estrela tranquila.
Nada sei do que sofro.

O mesmo tempo

Que em mim é frustração, nela cintila.

E este por sobre nós espelho, lento,
bebe ódio em mim; nela, o vermelho.
Morro o que sou nos dois.

O mesmo vento

Que impele a rosa é que nos move, espelho!

A negatividade provém da maneira como o ser humano experimenta o transcorrer do tempo: sofrimento e morte, por oposição à beleza da rosa que “cintila”. Lafetá aponta que “[o] núcleo do poema é este contraste entre o esplendor natural da rosa e o tormento do homem”.²⁹¹ O crítico destaca também que as duas estrofes são dispostas em uma estrutura de espelhamento, como se os versos de uma e outra se refletissem, tal qual a imagem de um espelho, presente no poema: “Retenhamos essa disposição de espelhos, em que o elemento espacial tem importância.”²⁹² De fato, o elemento espacial adquire, nesse que é o último dos “poemas portugueses”, maior relevância do que nos seis anteriores. Além dessa disposição espelhada, a que Lafetá confere destaque, julgamos pertinente observar o uso do espaço em branco como significante. Na estrutura reciprocamente refletida das duas estrofes, há um lapso, em branco, entre o final do terceiro e o início do quarto verso:

(...)
Nada sei do que sofro.
O mesmo tempo

(...)
Morro o que sou nos dois.
O mesmo vento

O espaço branco parece conotar, respectivamente: o intervalo – “mesmo tempo”, na primeira estrofe – e o espaço vazio em que sopraria o “mesmo vento”, na segunda estrofe. Essa função semântica conferida ao espaço da página corrobora-se, ainda, pela metrificação do poema. À exceção dos quatro versos acima transcritos, trata-se de uma composição em decassílabos. No entanto, se reunidos, cada um desses pares de versos converte-se em um único verso de dez sílabas: “Nada sei do que sofro. O mesmo tempo”; “Morro o que sou nos dois. O mesmo vento”. Esses pequenos vácuos são inseridos, com função de signos, na estrutura das

²⁹¹ LAFETÁ. Traduzir-se, p. 132.

²⁹² LAFETÁ. Traduzir-se, p. 133.

estrofes, que têm, assim, a regularidade métrica fracionada. Desse modo, os “Sete poemas portugueses” se encerram com o emprego – ainda que tímido – de recursos composicionais que são basilares nos textos mais experimentais de *A luta corporal*, quais sejam, a fragmentação e exploração do espaço da página. No poema em questão, fracionam-se os versos que destacamos; na seção final do livro, os próprios vocábulos e morfemas são fragmentados. Nesse “poema português” de número 9 há a inserção de um pequeno vácuo na linearidade paratática das estrofes; em poemas como “Roçzeiral” os fragmentos de palavras são espalhados por toda a página.

Já o poema “O rei menos o reino” se conclui em conexão com a epígrafe de Hölderlin: “... und wozu Dichter in dürftiger Zeit?”.²⁹³ Nas edições posteriores de *O rei menos o reino* como parte da reunião *Viva vaia*, a epígrafe vem acompanhada da tradução: “... e para que poetas em tempos de pobreza?”.²⁹⁴ No sétimo e último segmento do poema, o rei se dirige ao povo: “Povo meu ó meu polvo”.²⁹⁵ E os versos finais esboçam um contexto que é refratário à poesia desse sujeito lírico:

Arrancaste-me a língua e a hera cobre estas palavras
Pedras
Que se rompem de mim com o sangue de meus vasos
E eu mordo com meus dentes em derradeira oferta:
Quando começo: – Mar... – os teus ouvidos apodrecem
(Não se comove a tua massa, move apenas
Aqueles negras, negras vozes,
Falam em pão em prata e eu ouço PEDRA).²⁹⁶

Na edição original de *O rei menos o reino*, a epígrafe de Hölderlin aparece atrelada ao poema que dá título ao livro, enquanto a epígrafe de Dante – “Queste parole di colore oscuro...” – ocupa, sozinha, uma página que antecede todos os poemas e, desse modo, figura como emblema de todo o livro. Nas edições de *Viva vaia*, tal distinção desaparece, e as duas epígrafes compartilham uma página que precede o conteúdo do livro *O rei menos o reino*.

Parece-nos significativo que esse segmento – e conseqüentemente, o próprio poema – se encerre com a palavra “pedra” grafada em maiúsculas. No início dos comentários ao poema “O rei menos o reino” destacamos a oposição entre uma subjetividade expressiva e um princípio construtivo rígido, ao qual são associadas as imagens da pedra e da rocha. Daí à angústia ser

²⁹³ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 11.

²⁹⁴ CAMPOS. *Viva vaia*, p. 8.

²⁹⁵ CAMPOS. *O rei menos o reino*, 25.

²⁹⁶ CAMPOS. *O rei menos o reino*, 26.

contraposto o “não de pedra”²⁹⁷. A poesia que esse sujeito poético quer construir é o “Canto” – assim grafado – “duro como as pedras”.²⁹⁸ Nos segmentos iniciais do poema, essa rigidez construtiva é oposta à expressão subjetiva: as vozes que se desdobram da voz que constrói o “Canto”. Nesse segmento final, diante da negatividade refratária à poesia – “Quando começo – Mar... – os teus ouvidos apodrecem” –, o sujeito poético se afirma, embora o faça também pela via da negatividade: “Falam em pão em prata e eu ouço PEDRA”. O princípio construtivo se condensa, aqui, nesta palavra: “pedra”. Há uma rigidez a ser construída, como o poema oriental de que fala Kierkegaard: “Que brilho têm todas estas virtudes de fazedor de experiências! Encantam por um momento como um poema oriental: tamanho autodomínio, *essa firmeza de rocha*, toda essa ataraxia, etc”.²⁹⁹ Destacamos a expressão “firmeza de rocha”³⁰⁰ por parecer-nos emblemática do princípio construtivo que perpassa o poema de Augusto.³⁰¹ Por outro lado, também a relativização, feita por Kierkegaard, dessa “firmeza” pode ser lida em “O rei menos o reino”. Conforme o pensador, o autodomínio não pode escapar à dialética com a “arbitrariedade do eu”.³⁰² Nessa dialética inafastável, “Angústia” e “não de pedra”³⁰³ integram o mesmo corpo – o mesmo poema –, único território possível de um rei que “à falta de reino pisa o próprio corpo”³⁰⁴, isto é, o próprio poema.

2.2.3 Arbitrariedade e realidade

Após o poema “O rei menos o reino”, há a transição para a segunda seção do livro, intitulada “O vivo”, que também é o título de um dos oito poemas ali inseridos. Há mais duas seções que contêm apenas os poemas a que dão título: “Fábula” e “Canto primeiro e último”.

²⁹⁷ CAMPOS. *O rei menos o reino*, 13.

²⁹⁸ CAMPOS. *O rei menos o reino*, 19.

²⁹⁹ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115. (grifos nossos)

³⁰⁰ Essa expressão – “firmeza de rocha” – não aparece literalmente na obra original, em dinamarquês. Consta, no entanto, das traduções para o português que encontramos: a de Ana Keil, publicada em Portugal pela Rés-Editora, feita a partir da edição italiana, e a que citamos, de Adolfo Casais Monteiro, que provavelmente teve por texto de partida a tradução francesa, na qual consta exatamente “cette fermeté de roc” – Ver KIERKEGAARD. *Traité du désespoir*, p. 150. No original em dinamarquês os termos são “en saadan Urokkelighed”, que poderiam ser traduzidos por “tamanha firmeza”. Na tradução direta para o inglês, Allastair Hannay optou por “such imperturbability”. Ver KIERKEGAARD. *The sickness unto death*, p. 101. O texto original, em dinamarquês, está disponível em < <http://sks.dk/sd/txt.xml>>. Acesso em 27.ago.2015.

³⁰¹ Julgamos também relevante que no poema “Desplacebo”, incluído no livro *Não* (2003), apareça uma expressão muito similar a “firmeza de rocha”: “dureza de rochedo”. É relevante, sobretudo, que essa expressão integre a descrição de um ideal de poesia: “só / bebo / à / poesia sem placebo / clareza de cristal / dureza de rochedo / (...)”. Ver CAMPOS. *Não*, p. 17.

³⁰² KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115.

³⁰³ CAMPOS. *O rei menos o reino*, 13.

³⁰⁴ CAMPOS. *O rei menos o reino*, 19.

Com a inserção do livro *O rei menos o reino* na reunião *Viva vaia*, essa divisão em seções foi abolida e a ordem dos poemas, alterada. Dentre os poemas que integram a seção “O vivo”, dois haviam sido publicados, em setembro de 1949, no número V da *Revista Brasileira de Poesia*, órgão ligado ao Clube de Poesia de São Paulo: “Canto do homem entre paredes” e “O vivo”, com a ressalva de que este último aparece ali com o título “Final” e com pequenas diferenças em relação à versão publicada em livro. Entretanto, nesse mesmo número da revista, uma nota assinada por Péricles Eugênio da Silva Ramos dizia quanto a Augusto: “Augusto de Campos, cuja poesia por vezes atinge notas de pungente humanidade, está também preparando um livro, provisoriamente denominado ‘O vivo’”.³⁰⁵ Como se vê, o título provisório do livro passou à seção e ao poema. E o livro, que Augusto então preparava, veio a sair como *O rei menos o reino*, já depois da ruptura com o Clube de Poesia.

A luta corporal, de Gullar, mantém, desde a primeira edição, a divisão em seções. A segunda dessas subdivisões, no entanto, não se inicia logo após o último dos “poemas portugueses”, pois a estes se seguem, ainda na seção inaugural do livro, três outros poemas.³⁰⁶ Como vários dos textos de *A luta corporal*, esses três poemas receberam títulos somente a partir da segunda edição do livro – “O anjo”, “Galo gallo” e “A galinha” –, em cujo prefácio o autor informa: “Não fiz qualquer modificação substancial nos poemas. Devolvi a alguns deles os títulos originais que haviam sido eliminados na primeira edição”.³⁰⁷ O acréscimo ou a devolução dos títulos soa-nos como uma espécie de “domesticação” do que, na primeira edição de *A luta corporal*, vemos como uma opção mais afim ao experimentalismo, sobretudo no contexto literário brasileiro de 1954.³⁰⁸ Isso porque o título de um poema pode funcionar – e, normalmente, funciona – como um direcionador – ou, mesmo, delimitador – da construção de sentido por parte do leitor. Embora as teorias da recepção tenham sido concebidas com o foco voltado para os textos ficcionais, vale destacar um excerto de Wolfgang Iser:

Se a estrutura básica do texto consiste em segmentos *determinados* interligados por conexões *indeterminadas*, então o padrão textual se revela um jogo, uma interação entre o que está expresso e o que não está. O não-expresso

³⁰⁵ RAMOS. Poetas inéditos de São Paulo, p. 67.

³⁰⁶ Quanto a esse número – três poemas – há uma variação editorial que cabe apontar. Nas reuniões da poesia de Gullar, os “Sete poemas portugueses” são sucedidos de quatro poemas, antes da seção seguinte. Nessas edições, há um poema, intitulado “A fera diurna”, inserido logo após o último dos “poemas portugueses”. O curioso é que esse poema aparece como integrante de *A luta corporal* somente nas edições que coligem a obra poética de Gullar – *Toda poesia*, conforme a edição, pela Civilização Brasileira, pelo Círculo do Livro ou pela José Olympio e *Poesia completa, teatro e prosa*, pela Nova Aguilar –, mas está ausente de todas as edições singulares desse livro.

³⁰⁷ GULLAR. *A luta corporal e novos poemas*, p. 9.

³⁰⁸ Apesar disso, e apesar de citarmos sempre a partir da primeira edição, optamos por referir aos poemas pelos títulos posteriormente acrescentados, já que isso pode contribuir para a clareza de nosso texto.

impulsiona a atividade de constituição do sentido, porém sob o controle do expresso.³⁰⁹

Assim, diante de um poema que traz um título, a atividade do leitor pode ser, desde o princípio, condicionada pelo que esse título expressa. O próprio Gullar, ao comentar a ausência de um subtítulo a denominar a parte final de *A luta corporal*, afirma: “Talvez o autor tenha sido movido a isso por querer manter – uma vez encerrada a experiência – o aspecto fragmentário, de tentativa aflita, que a caracteriza”.³¹⁰ Para o poeta, então, a ausência do título incrementa o “aspecto fragmentário”, que poderíamos pensar em consonância com o que Iser denomina “conexões *indeterminadas*”³¹¹ e “lacunas”: “o próprio texto é pontuado por lacunas e hiatos que têm de ser negociados no ato da leitura”.³¹² Mas a domesticação que apontamos nas reedições de *A luta corporal* não se limita ao acréscimo de títulos – que, conforme o já mencionado prefácio à segunda edição, parece ter sido uma opção do próprio autor. A primeira edição desse livro de Gullar não traz sequer um índice ou sumário e as seções do livro são entremeadas por páginas em branco. Evidentemente, isso poderia ser visto como mero fruto de um improviso editorial, mas também como um ímpeto de despojamento, refratário ao teor de rebuscamento que não era raro no contexto de então, como corroboram os elogios de João Cabral de Melo Neto no artigo a que já nos reportamos.³¹³ Em entrevista, Gullar comenta as alterações que incidiram sobre o livro: “Fui eu que diagramei a primeira edição de *A luta corporal*, com páginas em branco e outras coisas que nas outras edições se perderam. Depois que passei a ser editado pelas editoras comerciais, o livro nunca mais voltou a ser o que era. Não tem como”.³¹⁴

Tornando aos poemas de *A luta corporal*, dizíamos que os “Sete poemas portugueses” são sucedidos por três poemas antes da transição para a segunda seção do livro, intitulada “O mar intacto”. E é no segundo desses poemas – que posteriormente recebeu o título “Galo galo” – que Lafetá localiza uma importante transição do livro:

O primeiro grande poema de *A luta corporal* é o conhecido “Galo galo”, que tematiza também, como o número 9 dos “poemas portugueses”, a precariedade do canto. (...)

A primeira coisa interessante dessa poética é a completa mudança de linguagem. Embora tratando os mesmos temas de antes, a expressão ganha a contundência que não possuía. O clima de sonho é substituído pela

³⁰⁹ ISER. Teoria da recepção, p.28. (grifos do autor)

³¹⁰ GULLAR. Em busca da realidade, p. 115.

³¹¹ ISER. Teoria da recepção, p.28. (grifo do autor)

³¹² ISER. Teoria da recepção, p.28.

³¹³ Ver MELO NETO. Notas sobre os livros de poesia, p. 5.

³¹⁴ GULLAR. O poema tem que ser um relâmpago, p. 36.

apresentação clara dos objetos, que se presentificam diante de nós como se fossem desenhados pelos procedimentos icônicos empregados.³¹⁵

Na análise que faz de “Galo galo”, Lafetá estabelece um contraste entre esse poema e os “poemas portugueses”, especialmente o de número 9. O contraste, no entanto, valeria também para o poema intermediário entre os “poemas portugueses” e “Galo galo”. Trata-se do poema que veio a ser intitulado “O anjo”, em que subsiste ainda o “clima de sonho” apontado por Lafetá quanto aos “poemas portugueses”:

2

Antes que o olhar, detendo o pássaro
no voo, do céu descesse
até o ombro sólido
do anjo,
 criando-o
– que tempo mágico
ele habitava?

3

Tão todo nele me perco
que de mim se arrebentam
as raízes do mundo;
(...).³¹⁶

Portanto, é com a “contundência” e com a “apresentação clara dos objetos”³¹⁷, presentes em “Galo galo”, que se estreita aquilo que anteriormente denominamos vínculo com o título do livro, *A luta corporal*. Neste caso, um vínculo temático, pois o embate com a materialidade das palavras se dá mais à frente, embora vejamos aqui um exemplo que conjuga os aspectos temáticos e materiais dessa luta com a linguagem. Referimo-nos ao terceiro verso do poema, que veio a ser tomado como título e que é um exemplo nítido da inflexão que se opera na sequência do livro: “Galo galo”. A reiteração do substantivo – como que a fazer as vezes de uma adjetivação – materializa um sentido que se pretende circunscrito ao essencial. Atingir a essência das coisas é a tarefa impossível e a consequente frustração tematizadas ao longo de todo *A luta corporal*. Mas, no plano temático, a grafia repetida com a letra “g” inicial minúscula³¹⁸ metaforiza um passo a mais, ainda que limitado, na direção de uma suposta essência, reforçando a economia expressiva já dada pela repetição do substantivo. Por outro

³¹⁵ LAFETÁ. Traduzir-se, p 136.

³¹⁶ GULLAR. *A luta corporal*, p. 16-17.

³¹⁷ LAFETÁ. Traduzir-se, p 136.

³¹⁸ A grafia a que nos referimos – “Galo galo” – aparece apenas no corpo do poema, pois, nas edições em que a mesma expressão é adotada como título do poema, este vem grafado todo em maiúsculas: “GALO GALO”.

lado, materialmente, essa palavra, grafada com a inicial minúscula, seria o signo mínimo apto a referir-se ao objeto ali descrito, isto é, o galo.

Ainda assim, em “Galo galo”, mesmo quando o verso se estende e inclui adjetivos, fica marcada a diferença entre esse poema e os que o antecedem no livro, pois já não subsiste a atmosfera evanescente:

Anda
no saguão.
O cimento esquece
o seu último passo.

Galo: as penas que
florescem da carne silenciosa
e o duro bico e as unhas e o olho
sem amor. Grave
solidez.³¹⁹

No entanto, tal objetividade convive, no poema em questão, com uma concepção da poesia como inspiração. Conforme observa Lafetá, o galo metaforiza o poeta, e o canto do galo, a poesia.³²⁰ Daí o crítico detectar “uma visão extremada e idealizada da poesia”.³²¹ A observação se justifica sobretudo com base nos seguintes versos:

Saberá que, no centro
de seu corpo, um grito
se elabora?³²²

O canto aparece, desse modo, como autônomo ou como “espontâneo”³²³, na definição de Lafetá. Acrescentaríamos, no mesmo sentido: o poema, embora desenhe com muita objetividade a imagem do galo, mantém bem apartadas a instância da realidade concreta, palpável, e a instância do poético – no caso, o “canto” ou “grito”. Isso porque a “carne” é, ali, “silenciosa”; e o grito é elaborado “no centro / de seu corpo”; “no sigilo / de seu corpo” – e, por “centro” ou “sigilo” do corpo, o poema parece indicar uma espécie de âmagô algo esotérico. O corpo, por outro lado, termina por ser um tipo de suporte que veicula o grito, emprestando-lhe materialidade:

Outro grito cresce,
agora, no sigilo

³¹⁹ GULLAR. *A luta corporal*, p. 19. Lafetá chama a atenção para o fato de que, nos versos “Anda / no saguão”, “o arranjo espacial reforça de novo o sentido”. LAFETÁ. Traduzir-se, p. 138. Trata-se de um emprego do espaço em branco da página semelhante ao que destacamos quanto ao poema português de número 9.

³²⁰ Ver LAFETÁ. Traduzir-se, p. 138.

³²¹ LAFETÁ. Traduzir-se, p. 139.

³²² GULLAR. *A luta corporal*, p. 19.

³²³ LAFETÁ. Traduzir-se, p. 139.

de seu corpo; grito
 que sem essas penas
 e esporões e crista
 e sobretudo sem esse olhar
 de ódio,
 não seria tão rouco
 e sangrento.³²⁴

Ainda sobre a concepção de poesia presente em “Galo galo”, importa mencionar estes versos, que detectam uma realidade refratária à poesia:

Mas a pedra, a tarde,
 o próprio feroz galo
 subsistem ao grito.
 Vê-se: o canto é inútil.³²⁵

Observamos uma negatividade similar àquela presente no segmento final – o sétimo – de “O rei menos o reino”: “Quando começo: – Mar... – os teus ouvidos apodrecem”.³²⁶ Há, contudo, uma diferença crucial, pois o desfecho de “Galo galo” comporta uma adequação ao contexto em que a poesia é “inútil”:

Grito, fruto obscuro
 e extremo dessa árvore: galo.
 Mas que, fora dele,
 é mero complemento de auroras.³²⁷

Já no poema de Augusto, o sujeito lírico exacerba a negatividade para convertê-la em afirmação da poesia: “Falam em pão em prata e eu ouço PEDRA”.³²⁸ E, desse modo, é como se a negatividade pétreia da poesia pudesse resistir, ainda que inútil – “(...) e para que poetas [?]” – e a despeito do contexto que a rejeita: “(...) em tempos de pobreza?”.³²⁹

Devemos, ainda, observar quanto aos poemas “O anjo”, “Galo galo” e “Galinha”, que eles abandonam as estruturas regulares adotadas nos “Sete poemas portugueses”. O autor já não emprega a forma fixa do soneto, a métrica uniforme ou as rimas esquemáticas. Essa inflexão nos modos de organização dos poemas se acentua nas partes seguintes do livro, conforme veremos.

³²⁴ GULLAR. *A luta corporal*, p. 20.

³²⁵ GULLAR. *A luta corporal*, p. 19.

³²⁶ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 26.

³²⁷ GULLAR. *A luta corporal*, 20.

³²⁸ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 26.

³²⁹ HÖLDERLIN *apud* CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 11.

Também em *O rei menos o reino*, a seção “O vivo”, subsequente ao poema que dá título ao livro, contém poemas cujas estruturas são variadas. Em “O vivo”, “Canto do homem entre paredes” e “Quando eles se reúnem”, os versos formam um único bloco. Há poemas que contemplam diálogos – “Eu, eu e o balanço”, “Diálogo a um” e “Diálogo a dois”. E, nos demais – “Sois vós, serena” e “Poema do retorno” –, as estrofes não seguem um padrão quanto ao número de versos.

Anteriormente, trouxemos um longo excerto de uma obra de Kierkegaard, *O desespero humano*. Em diálogo com tal excerto, realizamos a leitura do poema inaugural de *O rei menos o reino*. Mas o pensamento de Kierkegaard pode também ser relevante para a abordagem de outros poemas do livro de Augusto. É o caso, por exemplo, de “O vivo”:

Não queiras ser mais vivo do que és morto.
 As sempre-vivas morrem diariamente
 Pisadas por teus pés enquanto nasce.
 Não queiras ser mais morto do que és vivo.
 As mortas-vivas rompem as mortalhas
 Miram-se umas nas outras e retornam
 (Seus cabelos azuis, como arrastam o vento!)
 Para amassar o pão da própria carne.
 Ó vivo-morto que escarnecem as paredes,
 Queres ouvir e falas.
 Queres morrer e dormes.
 Há muito que as espadas
 Te atravessando lentamente lado e lado
 Partiram tua voz. Sorris.
 Queres morrer e morres.³³⁰

Para Kierkegaard, “[o] homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese. Uma síntese é a relação de dois termos. Sob este ponto de vista, o eu não existe ainda”.³³¹ O eu adviria, no caso, da relação que aquela síntese estabelece consigo mesma. Nessa relação – da qual resulta o eu – há uma permanente dialética entre os fatores que a compõem: infinito e finito; temporal e eterno; liberdade e necessidade. No “concerto dialético”³³² entre esses fatores, a proeminência de um deles reflete necessariamente a mitigação do outro. Nesse desarranjo, situa-se o desespero. Daí Kierkegaard defini-lo como “a discordância interna duma síntese cuja relação diz respeito a si própria”³³³, isto é, aquela relação da qual resulta o eu. Por isso, no excerto mais extenso que

³³⁰ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 29. Conforme já referimos, esse poema foi publicado, em setembro de 1949, na *Revista Brasileira de Poesia* com o título “Final”. Nessa versão não consta o verso “Miram-se umas nas outras e retornam” e o penúltimo verso diz “Em ti caminham sua dor. Sorris”. Ver *Revista Brasileira de Poesia* V, p. 58.

³³¹ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 33-34.

³³² KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 86.

³³³ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p.38.

transcrevemos anteriormente, Kierkegaard caracteriza o eu como um rei desprovido de um reino, pois a soberania desse rei está atrelada à dialética dos fatores que compõem a síntese humana. Nessa dialética, cada fator induz ao respectivo fator contrário e, assim: “a todo o instante a revolta é legitimidade. Com efeito, no fim de contas tudo depende da arbitrariedade do eu”.³³⁴

O poema “O vivo”, parece-nos, reflete o pensamento kierkegaardiano. No tocante à discordância interna da síntese humana, podemos apontar os versos: “Não queiras ser mais vivo do que és morto” e “Não queiras ser mais morto do que és vivo”. Já quanto à soberania precária do eu, lemos: “Queres ouvir e falas. / Queres morrer e dormes”. No desfecho, aparece a morte – “Queres morrer e morres” – talvez como único equilíbrio possível da síntese que é o ser humano. Quanto a isso, vale recordar que esse poema havia sido publicado anteriormente – em 1949, na *Revista Brasileira de Poesia* – com o título “Final”. Já os versos “Há muito que as espadas / Te atravessando lentamente lado e lado / Partiram tua voz (...)” remontam ao poema “O rei menos o reino”, no qual o sujeito lírico tem a voz desdobrada em outras vozes, que se pronunciam arbitrariamente, isto é, sem submissão à frágil soberania do eu.

O embate interno – ou “discordância interna”³³⁵, nos termos de Kierkegaard – de um eu que se fraciona e se desdobra em vozes díspares perpassa, assim, todo o livro *O rei menos o reino*. Essa questão aparece no título do poema “Eu, eu e o balanço”, no qual as estrofes são falas, respectivamente, de um “primeiro eu” e de um “segundo eu”.³³⁶ Na primeira estrofe há um verso que soa como um corolário da “arbitrariedade do eu” de que fala Kierkegaard: “Então me vejo partir mais poderoso que eu”.³³⁷ Já o poema “Diálogo a um” contém as vozes do “Canto” e do “Poeta”³³⁸ e “Diálogo a dois” encena uma conversa entre Augusto de Campos e Décio Pignatari em torno da angústia – categoria, como já comentamos, basilar em Kierkegaard. Após a seção “O vivo”, os poemas “Fábula” e “Canto primeiro e último” constituem, cada um, uma seção autônoma. “Fábula” traz um diálogo entre uma “voz poderosa” e uma “voz pequena”.³³⁹ O “Canto primeiro e último” não é propriamente um diálogo, mas há versos e partes de versos grafados em itálico³⁴⁰ e inseridos entre parênteses, como se essa apresentação marcasse uma dualidade de vozes ou, pelo menos, uma mesma voz com diapasões diversos.

³³⁴ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115.

³³⁵ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p.38.

³³⁶ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 31.

³³⁷ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 31.

³³⁸ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 41-42.

³³⁹ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 49-53.

³⁴⁰ Na reunião *Viva vaia* o destaque gráfico é dado pela impressão em negrito e não em itálico.

A noção de um eu submetido à dialética consigo mesmo e que enfrenta a própria arbitrariedade – noção presente nas concepções de Kierkegaard – tem ampla incidência em *O rei menos reino*. Quanto ao livro de Gullar, *A luta corporal*, talvez a temática mais recorrente seja a tentativa de apreensão da realidade – ou mesmo da essência da realidade – por meio da poesia. Trata-se de um enfoque que aparece bem explícito em títulos de ensaios nos quais Gullar comenta a própria obra, como “Em busca da realidade” (1965) e “Poesia e realidade” (1978).

Esse mote fundamental em *A luta corporal* embasa o poema que abre a segunda seção, intitulada “O mar intacto”. O poema a que nos referimos, “P.M.S.L.”³⁴¹, assim se inicia:

Impossível é não odiar
estas manhãs sem teto
e as valsas
que banalizam a morte.

Tudo que fácil se
dá, quer negar-nos. Teme
o ludíbrio das corolas.
Na orquídea busca a orquídea
que não é apenas o fátuo
cintilar das pétalas: busca a móvel
orquídea: ela caminha em si, é
contínuo negar-se no seu fogo, seu
arder é deslizar.³⁴²

Já nesse início se desenha o limiar entre a poesia – ou a arte, em geral – e a instância da realidade: as valsas são banais ao tratar do evento morte e a orquídea – a orquídea em essência – se move, inapreensível. Essa tônica se mantém e fica ainda mais nítida na sexta estrofe, que ecoa o título da seção – “O mar intacto”:

Despreza o mar acessível
que nas praias se entrega, e
o das galeras de susto; despreza o mar
que amas, e só assim terás
o exato mar inviolável
mar autêntico!³⁴³

Há, portanto, a busca de uma realidade essencial, porém inacessível. No “poema português” de número 8, composto com uma regularidade formal ausente em “P.M.S.L.”, a poesia é metaforizada como um recinto onde só pode haver arremedo de realidade:

no recinto sem fuga – prumo e nível –

³⁴¹ Maria Zaira Turchi informa que o poeta lhe revelou, em entrevista, que o título em questão é a sigla de “Prefeitura Municipal de São Luís”. Ver TURCHI. *Ferreira Gullar*, p. 42.

³⁴² GULLAR. *A luta corporal*, p. 25.

³⁴³ GULLAR. *A luta corporal*, p. 26.

som de fonte e de nuvens, jamais fluis!
 Nem vestígios de vida putrescível.
 Apenas a memória acende azuis
 corolas na penumbra do impossível.³⁴⁴

Transparece, nos dois poemas, uma contraposição: de um lado, a essência móvel e inapreensível das coisas; de outro, a apreensão precária e fixa – ou, precária porque fixa – que o ser humano consegue ter da realidade. E a poesia – ou a arte – figura como uma tentativa, vã, dessa apreensão. O primeiro verso da estrofe acima parece conter uma crítica à fixidez das fórmulas poéticas: “no recinto sem fuga – prumo e nível –”. Nesse verso, as pequenas linhas retas dos travessões figuram a regularidade que cerceia a expressão. É como se o poeta intuísse que, para tentar acessar a realidade móvel da “vida putrescível”, a poesia também devesse se mover, incessantemente, e extrapolar a fixidez dos moldes³⁴⁵, como pode ser lido em “As pêras”:

As pêras, no prato,
 apodrecem.
 (...)
 Oh as pêras cansaram-se
 de suas formas e de
 sua doçura! (...)
 Tudo é cansaço
 de si. As pêras se consomem
 no seu doirado
 sossego. As flores, no canteiro
 diário, ardem,
 ardem, em vermelhos e azuis. Tudo
 desliza e está só.
 (...)
*Era preciso que
 o canto não cessasse
 nunca. (...)*³⁴⁶

Aquela contraposição entre essência inapreensível e apreensão precária é retomada nos demais poemas da seção “O mar intacto”. Por exemplo, nestes versos de “O trabalho das nuvens”:

Em verdade, é desconcertante para
 os homens o

³⁴⁴ GULLAR. *A luta corporal*, p. 12.

³⁴⁵ Com essa afirmação não formulamos um juízo em desfavor do emprego, por Augusto e Gullar, dos versos metrificados e das formas fixas, como o soneto. Procuramos, sim, apontar inflexões nas escolhas desses poetas que corroborem nosso argumento de que, no processo de formação de uma poética, ambos empreenderam sutis e sucessivas rupturas no âmbito do próprio trabalho.

³⁴⁶ GULLAR. *A luta corporal*, p. 30-31. (grifos nossos)

trabalho das nuvens.³⁴⁷

E, por fim, em “A avenida”:

Simultaneidade!
 diurno
 milagre, fruto de
 lúcida matéria – imputrescível! O
 claro contorno elaborado
 sem descanso. Alegria
 limpa, roubada sem qualquer
 violência ao
 doloroso trabalho
 das coisas.³⁴⁸

Embora esse contraste entre poesia e realidade não nos pareça um tema central em *O rei menos o reino*, é possível detectá-lo em uma ou outra passagem. Por exemplo, no poema “Canto do homem entre paredes”:

As paredes suportam meus pulsos de carne.
 As paredes se encaram.
 As paredes indagam seus rostos à cal,
 E me riem perdido além do labirinto.
 A luz sobre a cabeça, os olhos entre dedos,
 O caminho dos pés no caminho nos pés:
 Entre o jarro de flores e a mesa perdido.
 E as paredes são uivos mais fortes que os meus.
 Fui eu quem as fechou? Se fecharam sozinhas?
 Sabem que eu sei abri-las. Ignoro que sei.
 Ao me sonhar caminho vi que elas e não eu,
 Que tenho pés, caminham.
 As estantes e os quadros se erguem já como a hera
 Mais espessos que a hera.
 Algo que a luz chamou poeira e eu ouro, e teias
 Chamou e eu chamei rios
 Acorda o compromisso entre as portas e a vida.
 As paredes não param. Caminham sobre mim.
 Sonham que eu hei de abri-las. Ignoro mas sei.³⁴⁹

Sem subdivisões em estrofes, sem métrica regular ou rimas nítidas, esse poema forma um bloco textual, similar a uma parede, imagem que lhe serve de mote. Em nossa leitura, as paredes são uma metáfora da tradição literária, em acepções variadas: como as duas metades de um livro aberto que o sujeito lírico tem nas mãos – “suportam meus pulsos de carne”; numa inversão, pois se diz que o objeto suporta os pulsos das mãos que o seguram –; como os textos

³⁴⁷ GULLAR. *A luta corporal*, p. 28.

³⁴⁸ GULLAR. *A luta corporal*, p. 32. Da segunda à sexta edição de *A luta corporal*, um sinal de exclamação é acrescentado ao último verso citado: “das coisas!”. Na sétima edição, de 2013, a pontuação é retirada.

³⁴⁹ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 33.

cujos “rostos” são a escrita na “cal” branca da página; como os livros na estante, que contêm a tradição cada vez mais ampla diante do eu poético – “se erguem já como a hera”.

Diante da amplitude da tradição poética, o eu lírico se sente desorientado – “perdido além do labirinto” – e desprovido de uma voz poética própria capaz de se impor: “E as paredes são uivos mais fortes que os meus”. Abrir as paredes – “Sabem que eu sei abri-las”; Sonham que eu hei de abri-las” – significaria conquistar um espaço próprio na tradição – “Ao me sonhar caminho” –, pois a tradição é um arcabouço que não cessa, e não deve cessar, de se renovar: “As paredes não param. Caminham sobre mim”.

No décimo e no décimo nono verso desse poema, há variáveis de uma fórmula paradoxal, respectivamente: “Ignoro que sei” e “Ignoro mas sei”. Ambas, conjugadas na primeira pessoa do singular, iluminam mais uma aproximação entre a poesia de Augusto e o pensamento de Kierkegaard, cuja concepção do eu, conforme observamos anteriormente, consiste na relação de uma síntese – síntese de fatores contrários em permanente dialética – consigo mesma.

Nos últimos poemas de Gullar de que tratamos – “P.M.S.L.”, “O trabalho das nuvens”, “As pêras” e “A avenida” –, a linguagem poética aparece como incapaz de atingir a essência das coisas que compõem a realidade: “fruto de / lúcida matéria – imputrescível”.³⁵⁰ Diferentemente, em “Canto do homem entre paredes” a linguagem poética figura como uma modalidade da percepção – e da atuação – humana acerca da realidade: “Algo que a luz chamou poeira e eu ouro, e teias / Chamou e eu chamei rios”. Desde que se abra, isto é, se renove e se movimente como tudo o que é vivo, a poesia pode integrar-se à realidade: “Acorda o compromisso entre as portas e a vida”.

Quanto à dicotomia linguagem e realidade, é útil retomar alguns argumentos de Hans Blumenberg:

A pobreza de nossa relação com a realidade (em meio à riqueza de nossa relação com a possibilidade) não é só da ordem do conhecimento, da verdade, da teoria, mas também da linguagem; essa se constitui no horizonte do mundo da vida do que é dado de maneira não expressa, mas sua ação relaciona-se e deve se relacionar com o desconhecido e possível, que se armazena na imediatidade.³⁵¹

Invertendo a ordem dos termos de Blumenberg: a nossa relação com a realidade não é pobre somente na ordem da linguagem. A relação com o real imediato, via linguagem ou não,

³⁵⁰ GULLAR. *A luta corporal*, p. 32.

³⁵¹ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 145.

impõe sempre ao ser humano um teor de “desconhecido e possível”. O que também é matéria para poesia: “Quem tirou nunca o sol por natural?”, indaga o verso de Sá de Miranda que Augusto tomou como epígrafe para *O sol por natural*.³⁵² Vale a pena trazer ao menos a estrofe da qual se destacou esse verso:

Quem tirou nunca o sol por natural?
Nem viu, se nuvens não fazem reparo,
em noite escura ao longe aceso um faro,
Agora se não vê, ora vê mal.³⁵³

Ainda que não atinja a essência da realidade – como, de resto, a percepção humana, em sentido amplo, é incapaz de atingir –, a linguagem pode prestar-se ao que Blumenberg denomina – e designa a metáfora como respectivo instrumento – “um modo de relação expansivo com o mundo”.³⁵⁴

O sol por natural é o trabalho de Augusto subsequente a *O rei menos o reino*. Foi escrito entre 1950 e 1951 e publicado em 1952, na *Noigandres I*. Trata-se de um poema em seis partes, inspirado na lírica provençal e que é antecedido da dedicatória: “Para Solange Sohl / *ses vezer*”.³⁵⁵ A expressão *ses vezer* significa “sem vê-la” e costumava ser empregada pelo trovador que compunha em louvor de uma *domna* cuja fama lhe inspirava o fazer poético, mas que dele permanecia distante geográfica ou socialmente. Algo como uma relação com o “desconhecido e possível”³⁵⁶, para reiterar os termos de Blumenberg. Embora no momento de escrita do poema Augusto não o soubesse, Solange Sohl era, na verdade, Patrícia Galvão, a Pagu. No final da década de 1940, Pagu publicou poemas no suplemento literário do *Diário de São Paulo* sob o pseudônimo Solange Sohl. O primeiro desses poemas, intitulado “Natureza morta”, serviu de tema para que Augusto produzisse *O sol por natural* em homenagem à autora que ele desconhecia. Somente em 1963, por meio de um artigo de Geraldo Ferraz, Augusto veio a saber que se tratava de Patrícia Galvão.³⁵⁷

Em *A luta corporal*, à seção “Mar intacto” segue-se “Um programa de homicídio”. Essa seção se inicia com “Carta do morto pobre” e contém mais seis textos numerados. A diferença mais explícita em relação às seções anteriores é que os sete textos consistem em prosa poética.

³⁵² CAMPOS. *O sol por natural*, p. 14.

³⁵³ SÁ DE MIRANDA. *Obras completas*, p. 322. (vol. I)

³⁵⁴ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 146.

³⁵⁵ CAMPOS. *O sol por natural*, p. 14.

³⁵⁶ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 145.

³⁵⁷ Augusto de Campos dedicou, ainda, a Pagu, o perfilograma “Janelas para Pagu” (1974), além de organizar o livro *Pagu: vida-obra* (1982). Nesse livro podem ser encontrados o poema “Natureza morta” e o artigo de Geraldo de Ferraz a que nos referimos. Ver CAMPOS. *Pagu*, p. 167-179.

Não há, portanto, nessa seção, a disposição em versos. A recusa da organização paratática do texto parece em consonância com um certo esforço na busca de uma expressão mais espontânea. A pobreza presente no título “Carta do morto pobre” pode ser uma pobreza almejada, se entendida como a economia de artifícios na escrita:

Fui sempre o que mastigou a sua língua e a engoliu. O que apagou as manhãs e, à noite, os anúncios luminosos, e, no verso, a música, para que apenas a sua carne, sangrenta pisada suja – a sua pobre carne o impusesse ao orgulho dos homens.³⁵⁸

Não que o discurso em “Um programa de homicídio” seja contido; ao contrário, os textos mostram uma dicção solta, em tom coloquial. A contenção seria, no caso, a pretensão de recusa aos efeitos – ou enfeites – literalizantes, que o sujeito poético reputa como supérfluos: “Ouçam: a arte é uma traição. Artistas, ah os artistas! Animaizinhos viciados, vermes dos resíduos, caprichosos e pueris. Eu vos odeio! Como sois ridículos na vossa seriedade cosmética!”³⁵⁹ Vê-se, no excerto, que permanece a oposição entre arte e realidade – ou mesmo entre poesia e realidade – que aparece nos poemas anteriores do livro. Permanece a questão; o que muda é o modo que o autor elege para articulá-la. Dos sonetos metrificados passou aos versos mais livres, às estrofes variáveis e, agora, à prosa poética. Com tais inflexões a obra é tecida e, no âmbito da obra, o autor adota e recusa, sucessivamente, modalidades poéticas possíveis.

Em Augusto, *O sol por natural* também apresenta recorrências em relação a *O rei menos o reino*. Além da referência à Idade Média – o trovador que louva a *domna*, em *O sol por natural*; a temática que inclui termos como rei, rainha, vassalos e reino, em *O rei menos o reino* –, o poema ofertado a Solange Sohl retoma imagens e tópicos daquele que dá título ao livro de estreia de Augusto. Em *O sol por natural* o eu lírico se dirige, em diálogo, ao ar, qualificado como um “douto rei sem amor” e “um rei sem sentido”³⁶⁰ – uma reformulação da ideia de um rei que sofre uma privação, presente em “O rei menos o reino”. A privação – mote comum nas canções trovadorescas dedicada a uma dama distante – incide também sobre o sujeito lírico, que se enuncia “Solitário sem solo ou sol”³⁶¹, numa quase repetição do verso “Solitário sem sol ou solo em guerra”³⁶², do segmento inicial de “O rei menos o reino”. Além disso, é bastante marcante a reincidência, em *O sol por natural*, do tópico do fracionamento da voz. No terceiro

³⁵⁸ GULLAR. *A luta corporal*, p. 37.

³⁵⁹ GULLAR. *A luta corporal*, p. 38.

³⁶⁰ CAMPOS. *O sol por natural*, p. 16.

³⁶¹ CAMPOS. *O sol por natural*, p. 18.

³⁶² CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 13.

segmento do poema, um corvo se apropria da voz do sujeito lírico – “A minha voz partida”–, que conclui: “Por esse modo posto / Em guerra com a minha voz (...)”.³⁶³ Nesse verso lemos um traço, ainda que sutil, daquele embate entre polaridades e vozes desdobradas de um mesmo eu, que destacamos em “O rei menos o reino”.

O contraste mais incisivo entre *O rei menos o reino* e *O sol por natural* parece ser mesmo a adoção da estética provençal. Nesse último, uma certa musicalidade desponta em alguns versos. Não é impossível que a alguém parecesse contraditório que o autor dos poemas áridos – e de uma estranheza bastante moderna – de *O rei menos o reino* viesse a produzir esse longo poema em dicção trovadoresca. A contradição seria, no entanto, apenas superficial. *O sol por natural* foi publicado no primeiro número da *Noigandres*, cujo nome foi extraído de uma canção do trovador Arnaut Daniel. Além disso, pode valer para *O sol por natural* o que Sterzi afirmou quanto à presença do medievo em “O rei menos o reino”:

uma intrincada dialética (modernidade com não-modernidade), em que anacronismos e sobrevivências revelam-se tão essenciais à arte, mesmo em sua fase “moderna”, quanto os impulsos rumo ao novo e ao desconhecido.³⁶⁴

Também é apenas superficialmente paradoxal que o Gullar dos “Sete poemas portugueses” tenha escrito a ácida prosa poética de “Um programa de homicídio”. Vejamos, por exemplo, estes versos do último dos “poemas portugueses”:

Fluo obscuro de mim, enquanto a rosa
se entrega ao mundo, estrela tranquila.
(...)

E este por sobre nós espelho, lento,
bebe ódio em mim; nela, o vermelho.
Morro o que sou nos dois.
(...).³⁶⁵

E este excerto do segmento de número 1 em “Um programa de homicídio”:

Queimo no meu corpo o dia. Sob estas roupas, estou nu e mortal.
Minhas orelhas e meu ânus são uma ameaça ao teu jardim.
Chego e os gerânios pendentes fulguram. As coisas que estão de braços
voltam para mim o seu rosto inaceitável, e consome as palavras o meu dia de
trezentos sóis próximos.³⁶⁶

³⁶³ CAMPOS. *O sol por natural*, p. 18.

³⁶⁴ STERZI. O reino e o deserto. Disponível em < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011nosp4p4>> Acesso em 27.maio.2015.

³⁶⁵ GULLAR. *A luta corporal*, p. 13.

³⁶⁶ GULLAR. *A luta corporal*, p. 39.

Nos dois textos há um sujeito poético ressentido do transcurso do tempo que o evidencia mortal. Este o tom do ressentimento: “bebe ódio em mim”; “Minhas orelhas e meu ânus são uma ameaça”. Por outro lado, esse mesmo sujeito aspira à plenitude, cuja essência lhe é inacessível – a rosa; o jardim; os gerânios; as coisas. Substancialmente, o que varia de um texto para o outro é a estruturação em versos, no primeiro, e o emprego da prosa, no segundo. Também é nítida a mudança de vocabulário, bem mais coloquial no texto em prosa.

2.2.4 Tons de combate

Nas seções seguintes a “Um programa de homicídio” é possível detectar tanto o tom ameno quanto o tendente ao chulo. Todavia, conforme destacaremos em algumas passagens, há no livro variações perceptíveis, a evidenciar que uma poética própria busca se formar – e se firmar.

No caso de Augusto, o trabalho posterior a *O sol por natural* (1950-1951) é *Ad Augustum per Angusta* (1951-1952). Apesar dessa ordem cronológica na produção dos poemas, *Ad Augustum per Angusta* é o primeiro texto da *Noigandres I*. E é, portanto, com esses dois poemas que Augusto participa, ao lado de Haroldo e Décio, do primeiro número da revista-livro com o nome do grupo que os três, então, criam.

A publicação do primeiro número da *Noigandres* marca uma alteração na trajetória dos três membros do grupo. Cada um deles já havia editado um livro de estreia: Haroldo de Campos publicara *Auto do possesso* (1950); Décio Pignatari, *O carrossel* (1950) e Augusto de Campos, *O rei menos o reino* (1951). Gonzalo Aguilar afirma, em *Poesia concreta brasileira*, que “a revista *Noigandres* não foi uma revista de vanguarda (ainda que os poemas nela publicados possam sê-lo) e, na verdade, cumpriu a função de *substituir* a publicação dos livros de poesia”.³⁶⁷ Todavia, entendemos que, nesse caso, a reunião desses jovens poetas em torno de uma publicação apresenta, sim, um teor vanguardista. Dentre os objetivos do presente trabalho, está o de verificar a paulatina conformação de uma poética de vanguarda no âmbito das obras iniciais dos dois poetas estudados. No caso de Augusto, a passagem da publicação em livro – individual – para a publicação coletiva figura-nos como um dado fundamental na compleição vanguardista desse poeta. O próprio Aguilar assinala:

³⁶⁷ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 71. (grifos do autor)

os poetas utilizavam a revista para mostrar sua produção mais recente e distinguir-se como um grupo em dissidência com o “Clube de Poesia” (associação que haviam abandonado pouco antes de iniciar a publicação). Diferentemente do que ocorreria com o formato livro, a revista reunia a produção dos três poetas de maneira *grupala* e abria a possibilidade de edições sucessivas com certa continuidade.³⁶⁸

E esse intuito de distinguir-se, apontado por Aguilar, realmente se cumpria. Em uma comparação extremamente sucinta, poderíamos recordar que o Clube de Poesia, entidade ligada à chamada Geração de 45, editava a *Revista Brasileira de Poesia*. O mero cotejo entre o título dessa publicação e o da revista *Noigandres* clarifica a postura mais cosmopolita – uma característica associada à vanguarda – do grupo formado pelos irmãos Campos e Pignatari. De um lado, um título que destaca a nacionalidade; de outro, uma misteriosa palavra em provençal, extraída de uma canção trovadoresca do século XII – de Arnaut Daniel – e repetida em um livro do poeta moderno Ezra Pound. Evidentemente que não negamos um certo teor de cosmopolitismo à Geração de 45 e ao conteúdo da *Revista Brasileira de Poesia*, que costumava também publicar traduções. Contudo, como pontuamos no item anterior deste trabalho, essa abertura não dispensava um crivo conservador.

Portanto, com a criação do grupo e a edição da revista *Noigandres*, a publicação coletiva e a dissidência – características, no mínimo, indiciárias da postura vanguardista – tornam-se evidentes nessa etapa da formação do poeta Augusto de Campos.

No caso específico da *Noigandres I*, a estranheza do nome – no contexto brasileiro, sobretudo – vinha acompanhada da epígrafe, em inglês, de Pound: “Noigandres, eh, noigandres, / Now, what the DEFFIL can that mean!”.³⁶⁹ À época, Cyro Pimentel escreveu sobre a *Noigandres I* no *Letras e Artes*, suplemento do jornal *A Manhã*, do Rio de Janeiro:

É um livro difícil para o comentarista e para os críticos, porque são tantos os elementos de retorcimento léxico-semântico, que precisaria um estudo à parte antes de se comentar propriamente a sua essência lírica.³⁷⁰

No mesmo artigo, Pimentel vincula a noção de poesia de vanguarda aos autores de *Noigandres*. Já o jornal paulista *Folha da Manhã*, ao noticiar o lançamento da *Noigandres*, opinava quanto aos integrantes do grupo:

O fato de publicarem os seus poemas num só volume não significa, porém, que sigam os mesmos métodos ou tenham a mesma tendência. Ao contrário. São muito diferentes entre si e, principalmente, diferentíssimos dos outros

³⁶⁸ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 71. (grifo do autor)

³⁶⁹ *Noigandres I*, p. 4. “Noigandres, eh, noigandres / Mas que DIABO quer dizer isto!”. POUND. *Poesia*, p. 182.

³⁷⁰ PIMENTEL. *O sol por natural*, p. 9.

elementos da sua geração. Mas têm uma constante: procuram uma poesia que seja de vanguarda mesmo quando reflua às fontes da língua.³⁷¹

O primeiro trabalho apresentado na *Noigandres I é Ad Augustum per Angusta*, de Augusto de Campos. Trata-se de um poema metrificado, com tônica na sexta sílaba, dividido em dez partes de extensões diversas. O título, como sublinha Sterzi, “é emblemático, condicionando a conquista da identidade à passagem pela constrição da angústia”.³⁷² Também é o título que encerra o poema, no fecho da décima e última parte:

Deusohdeus, onde estou?
 Em que lenda? Em que homem
 Estou, Deus desusado?
 Já cansei o meu nome.

Onde estou? – Em alguma
 Parte entre a Fêmea e a Arte.
 Onde estou – Em São Paulo.
 – Na flor da mocidade.

Nenhuma se me ajusta.
 Oh responder quem há-de?
 Arte, flor, fêmea ou...? AD
 AUGUSTUM PER ANGUSTA.³⁷³

Lê-se, nessas estrofes, o tormento na conquista da identidade – de que fala Sterzi. Já Aguilar destaca quanto a esse segmento do poema: “trata-se de um desajuste entre experiência e escritura, voz e contexto”.³⁷⁴ O próprio nome do poeta é dessacralizado: “Já cansei o meu nome” – agosto, isto é, sagrado. Não há resposta divina – “Deusohdeus”; “Deus desusado” –, nem da poesia, da natureza ou do erotismo: “Arte, flor, fêmea”. E a única resposta possível – “ou...?” – passa pela angústia, “AD / AUGUSTUM PER ANGUSTA”.

Nesse ponto, vale retomar o pensamento de Kierkegaard. Para esse pensador, a angústia é formadora, e por isso ele afirma que “aquele que aprendeu a angustiar-se corretamente aprendeu o que há de mais elevado”.³⁷⁵ A categoria da angústia é, assim, um elo sólido entre esse poema e o trabalho de estreia de Augusto, *O rei menos o reino*. Também a figura do rei aparece em *Ad Augustum per Angusta*:

E se ao espelho digo:
 – Quem sabe onde é o rei?
 – Amigo, amigo, amigo,

³⁷¹ *Folha da Manhã*, 22 mar.1953, p. 3.

³⁷² STERZI. Sinal de menos, p. 19-20.

³⁷³ CAMPOS. *Ad Augustum per Angusta*, p. 12. Na reunião *Viva vaia* a grafia da expressão “Deusohdeus” passa a “Deus-ó-deus”.

³⁷⁴ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 169.

³⁷⁵ KIERKEGAARD. *O conceito de angústia*, p. 168.

Ignoro e não sei.³⁷⁶

É significativo que o sujeito lírico indague ao espelho, ou seja, à sua própria imagem; e, ainda, que indague “*onde é o rei?*” e não “*quem*” o seria. Significativo porque, no excerto de Kierkegaard que trouxemos – ao lermos o poema “*O rei menos o reino*” – é dito: “O eu é senhor em sua casa, como é costume dizer-se, absolutamente senhor, (...). Mas um segundo exame convence-nos sem dificuldade de que esse príncipe absoluto é um rei sem reino”.³⁷⁷ Daí a resposta que, no poema, o espelho oferece: “Amigo, amigo, amigo, / Ignoro e não sei”.³⁷⁸

Há também, em *Ad Augustum per Angusta*, intertextualidades com o poema *O sol por natural*, por meio de alusões a Solange Sohl: “Mas a Solange eu lego” – no sexto segmento – ; “Sol longe” e “A bússola solange”, na penúltima parte do poema.

É indispensável sublinhar, no entanto, que nesse poema de abertura em *Noigandres I* a referência ao grupo é emblemática, sobretudo porque a reunião dos poetas nos parece interligada à noção de vanguarda. O grupo é referido nomeadamente, no quarto segmento de *Ad Augustum per Angusta*: “A Haroldo, Augusto, Décio”.³⁷⁹ Além disso, na estrofe acima transcrita, a palavra “amigo” é enunciada três vezes. Conforme já aduzimos, a reunião dos três poetas em um grupo correlaciona-se à ideia de dissidência. Nas duas estrofes que compõem o terceiro segmento do poema fica delimitada a diferença entre as afinidades e as incompatibilidades:

Aos que me entram a cor
 Dos olhos, deixo sobre os
 Olhos ao meu dispor:
 – Amos. Atos. Cros. Obros.³⁸⁰

Aos mais, em não os vendo,
 Sem mais, sempre oferendo
 O óbulo dos meus ombros:
 – Um sacudir de escombros?

A primeira estrofe trata das afinidades, daqueles que são para se manter por perto, à vista: “sobre os / Olhos”. Já a estrofe seguinte alude àqueles a quem o sujeito lírico dá de ombros, isto é, não atribui muita importância: “oferendo / O óbulo dos meus ombros / – Um

³⁷⁶ CAMPOS. *Ad Augustum per Angusta*, p. 12.

³⁷⁷ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115.

³⁷⁸ Esse verso – “Ignoro e não sei” – ecoa dois outros, similares, de “Canto do homem entre paredes”: “Ignoro que sei” e “Ignoro mas sei”. Ver *O rei menos o reino*, p. 33.

³⁷⁹ CAMPOS. *Ad Augustum per Angusta*, p. 8.

³⁸⁰ Esse verso parece ser uma recriação de “amos, atos. obdos.”, fórmula que costumava constar das correspondências comerciais como despedida. Assim, por exemplo: “De V. S., amos. atos. obdos”, isto é, “De Vossa Senhoria, amigos atentos e obrigados”.

sacudir de escombros?”. Percebe-se, portanto, uma dicção combativa, mas ainda discreta. E que se torna mais ácida e explícita no sétimo segmento do mesmo poema:

Nisso não cogitastes,
Heróis de suplemento:
Vossas letras e artes
Apodrecem no Tempo.
A vós, tempus tacendi.³⁸¹
Deixo aquilo que tendes.
Deixo-vos as luvas
Da vaidade. Deixo-
Vos as sanguessugas
Gordas do Sucesso.³⁸²

O tom de combate e dissidência fica, assim, bastante nítido. E daí também fica claro por que esse poema foi escolhido como texto de abertura do primeiro número de *Noigandres*, ainda que *O sol por natural* fosse cronologicamente anterior. Em *Viva vaia*, onde já não vigora o propósito de apresentação de um grupo, e sim de reunião de uma obra poética, é adotada a ordem cronológica e *O sol por natural* (1950-1951) precede *Ad Augustum per Angusta* (1951-1952).

Os versos poderiam dar ensejo a uma leitura que neles apontasse uma crença teleológica ou a valorização, pura e simples, do novo: “Apodrecem no Tempo” – e é significativo que “Tempo” venha grafado com a inicial maiúscula. No entanto, há outra possibilidade de sentido. Em nossa leitura, o tempo é ali indicado não como um fator unívoco, isto é, cuja passagem aniquila necessariamente o valor de tudo o que deixa de ser novidade. Ao contrário, parece-nos que o tempo é convocado, no poema, como um julgador ou uma condição para um julgamento mais justo, em que eventuais condições de privilégio ou de evidência – “Heróis de suplemento” – não mais subsistam. Uma leitura teleológica não levaria em conta, por exemplo, o fato de que o nome do grupo e da publicação remete à lírica provençal. Na introdução a *Verso, reverso, controverso* (1978), Augusto expõe um posicionamento que parece servir, retrospectivamente, a uma leitura dessas estrofes que ora comentamos: “O antigo que foi novo é tão novo como o mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo”.³⁸³

³⁸¹ Tempo de calar.

³⁸² CAMPOS. *Ad Augustum per Angusta*, p. 10.

³⁸³ CAMPOS. *Verso, reverso, controverso*, p. 7.

De qualquer modo, é possível afirmar que *Ad Agustum per Angusta* põe em destaque um traço vanguardista na poética de Augusto, tanto pela estreita relação desse poema com a criação do grupo *Noigandres* quanto pela dicção dissidente e combativa que nele é adotada.

Em Gullar, o tom combativo também se faz presente, mas com aspectos diferentes dos que ocorrem na poesia de Augusto. Nos anos em que escreve e publica *A luta corporal*, Gullar não integra um grupo organizado. Em 1954, quando editou aquele livro, o poeta vivia no Rio de Janeiro. Transitava no meio literário e jornalístico, mas essa convivência entre amigos era algo informal, bem diverso do que se propunham, já havia algum tempo, os poetas do grupo *Noigandres*. Uma notícia da publicação de *A luta corporal* assim descreveu o autor:

Ferreira Gullar tornou-se conhecido através de colaborações nos suplementos e de alguns prêmios literários que recebeu. É ele uma espécie de chefe de fila de um pequeno grupo de escritores maranhenses, entre os quais se filia a poetisa, contista e romancista Lucy Teixeira.³⁸⁴

Portanto, o tom ácido, quando desponta em *A luta corporal*, não tem prováveis raízes em dissidências. Ataca sobretudo o artificialismo artístico, como vimos no excerto de “Carta do morto pobre” – primeiro texto de “Um programa de homicídio” – dirigido contra a arte e os artistas. Lafetá detecta essa insurgência contra o literário não apenas em “Um programa de homicídio”, mas também nas duas seções seguintes, “O cavalo sem sede” e “As revelações espúrias”. O crítico ressalva, entretanto, que “um preciosismo verbal está presente por baixo das grosserias e das blasfêmias, e serve para mostrar até que ponto o poeta estava preso à concepção nobilitante da linguagem literária”.³⁸⁵ Entendemos, por outro lado, que o emprego do vocabulário chulo e de imagens potencialmente chocantes extrapola a recusa do tom literário. Lafetá afirma: “percebe-se que o alvo principal é a linguagem literária, atacada com o desespero de quem procura liberar-se das fórmulas prontas e encontrar a expressão nova”.³⁸⁶ Sem discordar do crítico, sugerimos apenas que talvez a busca por uma expressão própria seja, em *A luta corporal*, de tal forma preponderante, que se desatrele, por vezes, do embate com a linguagem literária, e daí restarem, subjacentes, resquícios de um tom nobilitante.

Por outro lado, há passagens, sobretudo nos textos em prosa poética, em que o chulo e o escatológico somam-se a um sentido hermético, obscuro, em uma das sucessivas investidas

³⁸⁴ *Diário Carioca*, 1º maio.1954, p. 2.

³⁸⁵ LAFETÁ. Traduzir-se, p. 134.

³⁸⁶ LAFETÁ. Traduzir-se, p. 134.

na busca de uma “expressão nova”³⁸⁷, para retomar os termos de Lafetá. Por exemplo, na “carta ao inventor da roda”³⁸⁸ – da seção “As revelações espúrias”:

O teu nome está inscrito na parte mais úmida de meus testículos suados; (...). Vem cá, puto, comedor de aranhas e búzios homossexuais, olha como todos os tristíssimos grãos de meu cérebro estão amassados pelo teu gesto esquecido na sucessão parada, (...) tu, sacana, cuja mão pariu toda a inquietação que hoje absorve o reino da impossibilidade visual, tu, vira-bosta, abana-cu (...).³⁸⁹

E nas “Falsas confidências a um cofre de terra apreendido em Oklma” – também inserido em “As revelações espúrias”: “fugimos demasiado desfeitos para o recanto, e apenas durante aquele estágio eu só, eu só, eu, contrapus todas as pediatrias e ergui em face das dissoluções desleixadas um grande vômito de esperma”.³⁹⁰

Não é difícil ver aí as “impregnações surrealistas”³⁹¹ diagnosticadas por Antonio Carlos Secchin. Ou, mais especificamente, afinidades com os *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont – pseudônimo de Isidore Ducasse –, precursor reivindicado pelo movimento surrealista. Lautréamont foi certamente uma leitura presente, e marcante, na juventude dos dois poetas estudados nesta dissertação. Basta lembrar que, tendo publicado por conta própria *O rei menos o reino*, Augusto utilizou o nome fictício Edições Maldoror para a edição do livro. Há ainda uma epígrafe de Lautréamont acompanhando o último poema de *O rei menos o reino*, “Canto primeiro e último”.³⁹² Já Gullar, em outubro de 1953, ao responder a uma enquete do *Correio da Manhã* que indagava “Qual a obra-prima da literatura universal que você gostaria de ter escrito?, deu a seguinte resposta: “Gostaria de ter escrito as *Poesias*, de Lautréamont (exceto o prefácio), porque elas esgotam, a meu ver, tudo o que é possível expressar com palavras”.³⁹³

Para Alcides Villaça, “[o] Gullar destes textos aposta, justamente, no contrassenso como forma de esvaziamento do discurso e provocação do leitor. As ‘revelações espúrias’ parecem pedir respostas igualmente espúrias, com a certeza do fracasso final”.³⁹⁴

³⁸⁷ LAFETÁ. Traduzir-se, p. 134.

³⁸⁸ Na primeira edição de *A luta corporal*, alguns títulos dos textos que compõem a seção “As revelações espúrias” são grafados exclusivamente em minúsculas, enquanto outros são grafados apenas com maiúsculas. Nas edições posteriores do livro essa discrepância é equalizada, e todos os títulos em “As revelações espúrias” são impressos em maiúsculas.

³⁸⁹ GULLAR. *A luta corporal*, p. 65.

³⁹⁰ GULLAR. *A luta corporal*, p. 70-71.

³⁹¹ SECCHIN. *A luta corporal*, p. 125.

³⁹² Numa entrevista recente, publicada na revista *Cult*, Augusto relata: “Li os *Cantos de Maldoror* aos vinte anos, e meu primeiro livro foi muito influenciado pelo ‘delírio lúcido’ da obra de Isidore Ducasse, o Conde de Lautréamont”. CAMPOS. Augusto de Campos “sem média, sem mídia, sem medo”, p. 54.

³⁹³ *Correio da Manhã*, 9 out.1953, p. 8.

³⁹⁴ VILLAÇA. *A poesia de Ferreira Gullar*, p. 42-43.

Para o leitor de hoje, essas três seções do livro – “Um programa de homicídio”, “O cavalo sem sede” e “As revelações espúrias” –, se lidas seguidamente, talvez não tenham o efeito de provocação e, pelo contrário, gerem um certo enfado, em razão da insistência na provocação e dos textos em que o sentido fugidio – expedientes há muito reiterados na literatura moderna – se mescla com o “preciosismo verbal”³⁹⁵ subjacente apontado por Lafetá.

Mas é preciso concordar com Secchin quando este afirma que *A luta corporal* é um livro “importante até naquilo que hoje possa soar excessivamente datado”.³⁹⁶ No contexto de publicação, em 1954, a liberdade que Gullar se permitiu foi, no mínimo, um eficaz contraponto à “poesia de expressão disciplinada”³⁹⁷ da Geração de 45. Até porque *A luta corporal* conserva também algo daquela disciplina expressiva, como vimos ao tratar dos “Sete poemas portugueses”, e isso só torna mais claro, no âmbito da poética de Gullar, o contínuo movimento de adesão e reformulação. Além disso, as seções “Um programa de homicídio”, “O cavalo sem sede” e “As revelações espúrias” integram o processo de rupturas sucessivas que apontamos, no âmbito do presente trabalho, na obra de Gullar. Contudo, tais rupturas não impedem que se identifiquem posturas similares – mas não idênticas – em diferentes segmentos de *A luta corporal*. Conforme expusemos, as seções em que predomina a prosa poética contemplam uma aproximação com o surrealismo ou, pelo menos, com certa dicção surrealista. Já em poemas como “Galo galo”, “P.M.S.L.” e “As pêras”, por exemplo, há uma abordagem do real – das coisas – que busca, ou tematiza, uma essência obscura dessa mesma realidade. Assim temos: por um lado, uma poética que se entrega a um suposto supra real e, por outro, uma poesia que aborda a intangibilidade da essência do real. As duas posturas têm em comum a rejeição da descrição – supostamente fiel, mas superficial – da realidade. Essa rejeição é recorrente em Gullar. Recorrente e intensa, a ponto de o poeta, por vezes, se insurgir, com virulência, contra o que considera descritivo e raso. Como é o caso, por exemplo, desta crítica – a nosso ver, injusta – que faz, em 1956, ao escritor Graciliano Ramos:

Faz-se no Brasil, dia e noite, a apologia de uma literatura puramente descritiva, que confunde a chateação pessoal do autor com problemas transcendentais. É o caso de Graciliano Ramos, que todo mundo considera o grande mestre do romance brasileiro e não passa de um escritor que enche centenas de páginas sem ter um pensamento qualquer sobre coisa alguma.³⁹⁸

³⁹⁵ LAFETÁ. Traduzir-se, p. 134.

³⁹⁶ SECCHIN. *A luta corporal*, p. 125.

³⁹⁷ RAMOS. *Do barroco ao modernismo*, p. 253.

³⁹⁸ *Correio da Manhã*, 19 maio.1956, p. 8.

Destacamos essa declaração de Gullar por entendermos que assertivas desse tipo podem ajudar a compreender a concepção de poesia, de literatura e de arte em geral que determinado autor cultiva. É viável, ainda, que a observação das afinidades e rejeições nutridas por um poeta ofereça possibilidades de leitura daquilo que ele próprio escreve. Tendo em mente a oposição de Gullar à narrativa de cunho “realista”, torna-se plausível identificar essa oposição, por exemplo, nessa passagem de “Machado”³⁹⁹:

(...). dizem, tu-
do dizem, eles
nasceram para
falar. para con-
tar histórias,
para comentar
a cor de cada
fato sem cor.
O u ç a m o-los
com tédio.⁴⁰⁰

Aparece nesse excerto – que se destaca no livro, pela disposição em coluna – a desconfiança da articulação entre linguagem e realidade: “eles / nasceram para / falar” – afirma, com ironia, em descrédito da fala; e a superficialidade que o poeta parece atribuir a determinadas narrativas: “para con- / tar histórias, / para comentar / a cor de cada / fato sem cor”.

Em “os reinos inimigos” fica ainda mais explícito o descrédito atribuído à fala: “Os homens falavam, mas a sua fala estava morta, a palavra caía nas gramas do chão”.⁴⁰¹

2.2.5 A fala e os sentidos

“A fala” é exatamente o título da seção, em *A luta corporal*, que vem logo após as três partes do livro nas quais predomina a prosa poética – “Um programa de homicídio”, “O cavalo sem sede” e “As revelações espúrias”. Especificamente quanto a essa seção, “A fala”, é necessária uma observação. A partir da quarta edição de *A luta corporal* (1994), o sumário dispõe “A fala” como sendo a última seção do livro. Com isso, essa seção abrangeria todos os poemas após “As revelações espúrias”. No entanto, na primeira edição dessa obra, a seção “A

³⁹⁹ Na verdade um texto sem título da seção “As revelações espúrias”, mas que recebe esse título a partir da segunda edição do livro, *A luta corporal e novos poemas*.

⁴⁰⁰ GULLAR. *A luta corporal*, p. 74.

⁴⁰¹ GULLAR. *A luta corporal*, p. 49.

fala” parece terminar com o poema “O quartel”⁴⁰², após o qual vem uma seção sem título, antecedida por uma página em branco. No ensaio “Em busca da realidade”, escrito em 1963 e publicado em 1965 no livro *Cultura posta em questão*, Gullar aponta o poema “O quartel” como o fim de uma etapa e explica: “A última parte do livro não tem mais, como as anteriores, um título geral que a defina. Talvez o autor tenha sido movido a isso por querer manter – uma vez encerrada a experiência – o aspecto fragmentário, de tentativa aflita, que a caracteriza”.⁴⁰³ Nessa última parte de *A luta corporal* é que se encontram os poemas mais experimentais do livro, como, por exemplo, “Roçzeiral”.

No caso de Augusto, os poemas que pretendemos abordar, neste momento do nosso trabalho, também apresentam uma peculiaridade editorial que demanda algumas observações. Na cronologia da produção do poeta, entre *Ad Augustum per Angusta* (1951-1952) – publicado, a exemplo de *O sol por natural*, na *Noigandres 1*, em 1952 – e *Poetamenos* (1953) – publicado na *Noigandres 2*, em 1955 –, situa-se a série de poemas intitulada *Os sentidos sentidos* (1951-1952), que não fez parte de nenhum dos cinco números da *Noigandres*, editados entre 1952 e 1962. Além disso, não encontramos registro de que essa série de poemas tenha sido publicada antes de 1979, quando aparece na primeira edição de *Viva vaia*, reunião da poesia de Augusto no período de 1949 a 1979. Na fortuna crítica do poeta, as referências a *Os sentidos sentidos* costumam ser feitas com base nas edições de *Viva vaia* – atualmente na quinta edição. Tudo isso nos leva a concluir que a série *Os sentidos sentidos*, escrita entre 1951 e 1952, foi provavelmente incluída como material inédito na reunião *Viva vaia*, em 1979. Também não encontramos, nos textos críticos sobre a obra de Augusto, menções a essa cronologia diferenciada de *Os sentidos sentidos*. Como o acesso às edições originais de *Noigandres* é bastante difícil, o mais provável é que a indicação da data de produção dos poemas – tal como consta em *Viva vaia* – induza aquele que se debruça sobre a obra de Augusto a crer que os poemas de *Os sentidos sentidos* haviam sido incluídos na *Noigandres 1*, ao lado de *O sol por natural* e de *Ad Augustum per Angusta*.⁴⁰⁴

De qualquer modo, conforme antecipamos no capítulo inicial deste trabalho, adotamos, como critério cronológico, a data de produção dos textos, e não a de publicação. Tendo em vista

⁴⁰² A 2ª e a 3ª edições – de 1966 e 1975, respectivamente – apresentam mais uma peculiaridade: em ambas, o sumário dá a entender que o poema “O quartel” constitui uma seção autônoma.

⁴⁰³ GULLAR. Em busca da realidade, p. 115.

⁴⁰⁴ De nossa parte, era o que julgávamos. Até que consultamos, em *Grupo Noigandres*, organizado por Lenora de Barros e João Bandeira, os quadros que discriminam o conteúdo de cada número da *Noigandres*. Ver BARROS; BANDEIRA. *Grupo Noigandres*, p. 12-26. Posteriormente tivemos acesso às edições originais da revista e pudemos confirmar a situação peculiar da série *Os sentidos sentidos*.

nosso objetivo de estudar, comparativamente, as obras iniciais de Augusto e de Gullar, a cronologia indicada pelos autores oferece uma coincidência bastante aproximada para os textos, de ambos, que ora abordamos. Nem todos os poemas da seção “A fala”, em *A luta corporal*, apresentam datação, mas todos os que trazem alguma indicação referem-se a 1952. Já em *Viva vaia*, a série *Os sentidos sentidos* vincula-se ao período 1951-1952.

Formalmente, os poemas de “A fala” são bem parecidos entre si. A única exceção é “O quartel”, organizado como se fosse um texto teatral, com rubricas, personagens e falas. Nos demais, que não possuem título, predominam os versos livres e as estrofes de extensões variadas. Daí Lafetá falar em versos “longos e descansados, parecendo buscar a placidez do discurso cotidiano”.⁴⁰⁵ No âmbito temático também há recorrências. Gullar, ao comentar a própria obra, afirma que nos poemas de “A fala” se atinge uma harmonia “no plano da linguagem”.⁴⁰⁶ Nesse mesmo sentido é que Secchin pontua: “Ironicamente, é em ‘A fala’ que a voz do mundo silencia”.⁴⁰⁷ E, por fim, Lafetá detecta uma renovação da “confiança na linguagem”.⁴⁰⁸

Talvez não haja, nos poemas incluídos em “A fala”, propriamente uma “confiança na linguagem”, como vê Lafetá. Há, certamente, uma tentativa de conformação ao fato de que a linguagem é o âmbito possível para o trabalho do poeta:

Não te posso dizer: ‘vamos’ – senão por aqui.
(...)
Eu ouço o mar; sopro, caminho da folhagem.
Mirar-nos, límpidos, no susto das águas escondidas!,
a alegria debaixo das palavras.⁴⁰⁹

Em “os reinos inimigos”, da seção anterior, a fala é qualificada como “morta”.⁴¹⁰ Nesta seção, aparece como um produto – “cristal difícil” – da alegria:

E é assim que a alegria constrói,
dentro de minha boca,
o seu cristal difícil.⁴¹¹

⁴⁰⁵ LAFETÁ. Traduzir-se, p. 151.

⁴⁰⁶ GULLAR. Em busca da realidade, p. 113.

⁴⁰⁷ SECCHIN. *A luta corporal*, p. 127.

⁴⁰⁸ LAFETÁ. Traduzir-se, p. 151.

⁴⁰⁹ GULLAR. *A luta corporal*, p. 80. Nas reedições de *A luta corporal* as vírgulas, no penúltimo verso, são abolidas: “Mirar-nos límpidos no susto das águas escondidas!”.

⁴¹⁰ GULLAR. *A luta corporal*, p. 49.

⁴¹¹ GULLAR. *A luta corporal*, p. 89.

Um dos poemas chega a posicionar a poesia como constructo que passa a integrar a realidade:

Sobre a poeira dos abraços
 construo o meu rosto.
 Entre a mão e o que ela fere
 o pueril sopra seu fogo.
 Oficina impiedosa!
 Esta alquimia
 é real.⁴¹²

Todavia, se por um lado há conformação à linguagem como campo de trabalho do poeta, vigora também uma espécie de ressentimento em relação a essa delimitação. É como se à máxima mallarmiana de que “a poesia se faz com palavras” o eu lírico de “A fala” acrescentasse que o que se faz com palavras está muito aquém da realidade. Daí versos como estes: “Esta linguagem não canta e não voa, / não voa”⁴¹³. E estes:

Agora, eu te falo duma água
 que não te molha a mão
 nem reflete
 o teu rosto casual.⁴¹⁴

A desconfiança na linguagem continua vigente, portanto. E se apresenta com variadas nuances neste poema:

As rosas que eu colho
 não são essas, frementes
 na iluminação da manhã;
 são, se as colho, as dum jardim contrário,
 nascido desses, vossos, de sua terrosa
 raiz, mas crescido inverso
 como a imagem nágua;
 aonde não chegam os pássaros
 com o seu roubo, no exasperado coração da terra,
 floresce, tigre, isento de odor.⁴¹⁵

O jardim da poesia é derivado dos jardins reais: “nascido desses, vossos, de sua terrosa / raiz”. Derivado, porém “contrário” ao real, pois existe apenas na linguagem poética: “crescido inverso” – “inverso” tem o sentido de invertido, contrário, mas, pela sonoridade, gera também o sentido ambíguo de “em verso”, se pensarmos na forma latina *in*: “crescido *in verso*”.

⁴¹² GULLAR. *A luta corporal*, p. 97. Da terceira edição de *A luta corporal* em diante, são abolidos os pontos finais e o penúltimo verso passa a constar como “Minha alquimia”.

⁴¹³ GULLAR. *A luta corporal*, p. 82.

⁴¹⁴ GULLAR. *A luta corporal*, p. 88.

⁴¹⁵ GULLAR. *A luta corporal*, p. 101.

É muito provável que esse poema – concluído em 06 de dezembro de 1952, conforme indicação do autor⁴¹⁶ – tenha sido inspirado por “Psicologia da composição”, de João Cabral de Melo Neto, publicado originariamente em 1947. Em especial por esta passagem:

Cultivar o deserto
Como um pomar às avessas.

(A árvore destila
a terra, gota a gota;
a terra completa,
cai, fruto!

Enquanto na ordem
de outro pomar
a atenção destila
palavras maduras.)⁴¹⁷

Em “O reino e o deserto”, ensaio que já citamos, e também em “Terra devastada: persistências de uma imagem”, Sterzi aborda paralelamente “Fábula de Anfion”, de João Cabral, e “O rei menos o reino”, de Augusto. Nos dois trabalhos Sterzi cita o “pomar às avessas” de “Psicologia da composição”. Conforme o ensaísta, em João Cabral e em Augusto toma-se “o deserto como lugar apropriado para a enunciação poética em tempos de negatividade, e negatividade não só poética”.⁴¹⁸ Os poemas de Gullar inseridos na seção “A fala” parecem portar certo ressentimento de que o “jardim contrário” seja um reflexo dos jardins reais: “como a imagem nágua”. Isto é, um ressentimento de que a poesia não comporte a essência de uma dada realidade: as rosas do poema não são as “frementes / na iluminação da manhã”. E, em outro poema, também da seção “A fala”: “As frutas sem morte, / não as comemos”.⁴¹⁹ Diferentemente, em João Cabral e Augusto, conforme assinala Sterzi, há “uma volúpia de esterilidade”⁴²⁰; e, ainda, “uma verdadeira *ética-estética da aridez*, um formalismo deliberadamente rarefeito, no entanto desde sempre crítico (em relação à própria poesia, mas também em relação ao mundo)”.⁴²¹

Ainda quanto ao poema de Gullar que ora comentamos, é possível cogitar de uma intertextualidade dada pelos versos que o terminam: “[um jardim contrário], no exasperado coração da terra, / floresce, tigre, isento de odor”. Não há uma motivação aparente para que o jardim seja qualificado pela palavra “tigre”, um substantivo. No entanto, tal jardim é um

⁴¹⁶ Ver GULLAR. *A luta corporal*, p. 101.

⁴¹⁷ MELO NETO. *Psicologia da composição*, p. 72.

⁴¹⁸ STERZI. *Terra devastada*, p. 102.

⁴¹⁹ GULLAR. *A luta corporal*, p. 87.

⁴²⁰ STERZI. *Terra devastada*, p. 103.

⁴²¹ STERZI. *Terra devastada*, p. 103. (grifos do autor)

artifício, que “floresce” “isento de odor”, por pertencer à ordem do poema. Daí lermos, na alusão ao tigre, uma relação com o célebre poema de William Blake, “The tyger”. Nesse poema, Blake celebra a simetria que vê nesse animal. Na “intradução” de Augusto:

tygre! tygre! brilho, brasa
que à furna noturna abrasa,
que olho ou mão armaria
tua feroz symmetrya?⁴²²

Assim como apenas na construção poética o tigre é simétrico (simétrico como viu Blake), somente o jardim inverso, ou em versos, floresce “isento de odor”.

Não é raro que, na poética de Gullar, a desconfiança da linguagem tenha como correlato o entusiasmo pelas percepções sensoriais. No poema ora abordado, o olfato é valorizado, *a contrario sensu*, em relação à linguagem, onde o jardim é “isento de odor”. Um outro exemplo, em “A fala”, são estes versos: “O odor / do corpo é impuro, / mas é preciso amá-lo”.⁴²³ Recuando à seção “Um programa de homicídio”, o paladar como poder de percepção está implícito nessa alusão à maçã: “forma e cor aqui, e algo mais que o corpo unicamente sabe, festa, explosão”.⁴²⁴

Há um poema de Gullar, posterior ao livro *A luta corporal*, que reafirma, de diversas maneiras, essa crença na percepção sensorial, nos sentidos. Trata-se do poema “Não-coisa”, incluído em *Muitas vozes*, de 1999. Vale a transcrição de pelo menos esta estrofe:

A linguagem dispõe
de conceitos, de nomes
mas o gosto da fruta
só o sabes se a comes⁴²⁵

No último verso, a polissemia do verbo “saber” – que tanto significa “ter o conhecimento” quanto “ter o sabor” – reforça a contraposição entre percepção via linguagem e percepção via sentidos.

Os sentidos – audição, olfato, paladar, tato e visão – são o mote do poema que dá título à série *Os sentidos sentidos*, de Augusto. Mas nesse caso não estão contrapostos à linguagem, e sim intimamente ligados a ela, a começar pela ambiguidade do título, em que “sentidos” pode referir-se às percepções sensoriais e também à noção de significado. Além disso, em toda a

⁴²² CAMPOS. *Viva vaia*, p. 223. “Tyger! Tyger! burning bright / In the forests of the night, / What immortal hand or eye / Could frame thy fearful symmetry?”.

⁴²³ GULLAR. *A luta corporal*, p. 89.

⁴²⁴ GULLAR. *A luta corporal*, p. 44.

⁴²⁵ GULLAR. *Muitas vozes*, p. 53.

série *Os sentidos sentidos* é recorrente o jogo semântico, por meio do emprego de palavras-valise e do plurilinguismo. Por exemplo, no primeiro segmento do poema “Os sentidos sentidos”:

A língua: a lânguida rainha melancálida
 enrolada em seu bathbreathbanho palatino,
 a sempitépida, a blendalmolhada e alqueblându-las
 cobras corais como cópulas de oravoz⁴²⁶

Na sequência de correspondências aos cinco sentidos, essa primeira estrofe refere-se ao paladar. Mas esse é apenas um dos sentidos – semânticos – possíveis. No poema, “língua” tem, obviamente, o significado anatômico, que é evidenciado pela referência ao palato e pelo erotismo dos versos. Mas tem também a conotação de idioma, cuja potencialidade é explorada por meio da invenção semântica multilíngue. As estrofes subsequentes remontam, respectivamente, ao tato, à audição, à visão e, por último, ao olfato:

Flairar: claras narinas grânulos smelluftolor
 plumas de sopro atmenalento ex hausto lento.
 Aspir, expir, inspir, suspir. Ar. Flairar:
 Softflores.

O arranjo semântico é, aqui, ainda mais complexo. Para mencionar algumas possibilidades apenas dos dois primeiros versos, temos: o termo “Flairar” pode ser decomposto em “Flair” – “olfato”, no inglês; “atmosfera”, no alemão; e funciona ainda como uma contração da forma verbal “fly” (voar) com o substantivo “air” (ar), ambos do inglês – e “ar”, do português. A conotação de voo, dada por “fly”, reflete-se em “plumas”, no segundo verso. Já o significado de “Flair”, no alemão, desponta, em português, na intrincada “atmenalento” em “sopro atmenalento”. Possivelmente: sopro lento na atmosfera amena. No final do primeiro verso há ainda a palavra-valise “smelluftolor”, em que se compartimentam: “smell” – “cheirar” ou “aroma”, no inglês –, “luft” – “ar”, do alemão – e “olor”, do português, que remete ao verso final da canção de Arnaut Daniel em que se buscou o nome do grupo: “olor de noigandres”.⁴²⁷

O emprego de tais recursos composicionais tem grande relevância para o nosso intuito de averiguar a conformação de uma poética vanguardista nos poetas estudados. No ensaio “A poesia no momento pós-vanguardista”, publicado em 2012, Paulo Henriques Brito destaca o cosmopolitismo de uma nova geração de poetas, que “trabalham com mais de um idioma, escrevendo poemas em inglês, espanhol ou alemão, ou incluindo em seus textos em português

⁴²⁶ CAMPOS. *Viva vaia*, p. 56.

⁴²⁷ CAMPOS. *Verso, reverso, controverso*, p. 53.

versos e passagens mais ou menos extensas em outras línguas”.⁴²⁸ Como vemos, esse perfil cosmopolita é muito nítido em Augusto.

Além dos procedimentos que destacamos em “Os sentidos sentidos”, outros poemas da mesma série também retomam ou reiteram técnicas de composição poética presentes nos trabalhos de Augusto que vimos anteriormente. É o caso, por exemplo, do fracionamento de vozes no âmbito do poema, que apontamos já em *O rei menos o reino*. A esse respeito, Sússekind assinala que, em *Os sentidos sentidos*, a dialogização “se dá a ver graficamente”, pelo “uso peculiar dos parênteses”.⁴²⁹ O terceiro segmento do poema “O coração final” é um bom exemplo de tal uso:

O sonho de mel de uma abelha esfuziante
adormentada dentro de um favo. Despertá-la?
Um peixe endurecido como uma península
a encher o vazio. Um corredor (Esponjas
quando à penispenumbra se esclarece uma lâmina carnívora,
um estojo de pelos espiralados, um claustro
englutido, uma sangria nepenta
destilatória, uma cornucópia enrugada, uma brânquia, uma
boca. Por entre os corpos
cavernosos o sangue incha uma repleta
sanguessuga carnosa. Explode
a abelha) longo.⁴³⁰

Em consonância com o que observa Sússekind, os parênteses possibilitam uma dialogização ou dualidade de vozes. Em nossa leitura, o texto – ou a voz – inserido entre os parênteses explicita a conotação erótica que os versos externos aos parênteses não possuem por si sós. Assim, o erotismo das metáforas dos primeiros versos depende do diálogo com os versos entre parênteses. Além disso, o espaço entre os parênteses – preenchido, e percorrido, pelos versos ali insertos – isomorfiza o sentido dado pelo poema: o de “Um corredor / (...) / longo”.

No entanto, em meio a toda a inventividade presente em *Os sentidos sentidos*, há também momentos de um tom bastante solene. Um tom que contrasta com o perfil de vanguarda delineado nessa série de poemas. É o caso de passagens como esta estrofe do poema sem título que abre a série:

Filtrar pelas narinas o martírio:
Uma aquamorta em sílabas compridas
Como ferir a fina flor das pleuras
Ou sepelir entre olivas papilas

⁴²⁸ BRITO. A poesia no momento pós-vanguardista, p. 119.

⁴²⁹ SÚSSEKIND. Coro a um, p. 85.

⁴³⁰ CAMPOS. *Viva vaia*, p. 54.

Narsinga, torres de ouro sobre a língua.⁴³¹

Ou destes versos do segmento inicial de “O coração final”:

Com estas mornas flores de oromãs
 morigerantes ou cansadas corças
 em remouro e palmas árvores, mãos,
 dispor gestos delgados, delicadas
 pendências, breves milagres, contas
 de coloraina em tua pele aromaterna⁴³²

Conforme afirmamos no início deste item, as obras iniciais de Augusto e de Gullar são arquitetadas com um tensionamento permanente, gerador de uma dialética autocrítica intrínseca às poéticas de ambos. Por isso, com relação ao tom solene que sublinhamos em *Os sentidos sentidos*, é preciso observar que, no último poema da série, “O poeta ex pulmões”, o teor de solenidade é neutralizado. Se falamos em neutralização é porque há, nesse poema, exemplos de termos solenes, mas a disposição do texto na página, a fragmentação dos vocábulos, a pluralidade de idiomas e a mescla com uma dicção informal rarefazem a solenidade:

niña
 Voz)

bel

(a língua aravia
 ongavia abrevia
 pedra pedraria
 rei Ofim rei Ouvi-la)

tem

(iña Voz veueta
 d’or flúor
 de vidr’
 a l’afalac de l’
 amor) e broso
 plant’um
 ouvido em seu jardim⁴³³

No livro de Gullar, o poema que finaliza a seção “A fala”, intitulado “O quartel”, reitera questões tematizadas em poemas que o antecedem, como a insatisfação com a artificialidade da palavra: “O meu toque é traço, / letra, sol fictício”.⁴³⁴ Todavia, a tensão constante de que

⁴³¹ CAMPOS. *Viva vaia*, p. 51.

⁴³² CAMPOS. *Viva vaia*, p. 52.

⁴³³ CAMPOS. *Viva vaia*, p. 60.

⁴³⁴ GULLAR. *A luta corporal*, p. 110.

falamos induz também uma ruptura interna à obra: nas seções anteriores de *A luta corporal*, há poemas metrificados, prosa poética e textos em versos livres. Já “O quartel” é organizado como um texto teatral, com rubrica inicial, personagens – cujas falas são os versos, as estrofes – e rubrica final.

Marcadas as rupturas internas no âmbito das obras de ambos os autores, é necessário indagar quanto ao liame, em cada caso, com os poemas subsequentes – *Poetamenos*, com relação a Augusto, e a seção final, sem título, de *A luta corporal*, para Gullar. Sterzi observa que “O poeta ex pulmões” “[p]oderia, se lhe fosse acrescentado o recurso da cor, integrar a série *Poetamenos* (1953), pois prenuncia-lhe todas as principais características: a fragmentação e fusão de palavras, o plurilinguismo, o argumento amoroso”.⁴³⁵ Entendemos que também as menções a uma “niña / Voz”⁴³⁶ e a um “poeta um pequeno / petit petit petitlit / tle”⁴³⁷ podem ser lidas em consonância com a subtração presente no título *Poetamenos*. Não identificamos, em “O quartel”, propriamente um prenúncio dos experimentos que concluem *A luta corporal*. Mas à rubrica final desse poema não se segue a protocolar diretriz teatral “cai o pano”, e daí se infere um próximo ato.

2.3 Milagres de mão e palma e pele

então meu ser quer que eu cora o canto
de uma flor cujo fruto seja amor
grão, alegria, e olor de *noigandres*.

Arnaut Daniel, trad. Augusto de Campos

No entanto, o poeta
desafia o impossível
e tenta no poema
dizer o indizível:

subverte a sintaxe
implode a fala e ousa
incutir na linguagem
densidade de coisa

Ferreira Gullar, “Não-coisa”

⁴³⁵ STERZI. Todos os sons, sem som, p. 106.

⁴³⁶ Essa expressão pode remeter também à “Voz pequena”, que integra o poema “Fábula”, em *O rei menos o reino*. Ver CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 49-53.

⁴³⁷ CAMPOS. *Viva vaia*, p. 62.

No recorte que propusemos das obras iniciais de Augusto e de Gullar, é em *Poetamenos* e na seção final de *A luta corporal* que situamos os primeiros poemas explicitamente vanguardistas. A primeira diferença a ser mencionada é evidente: os poemas de Gullar, em questão, integram o conjunto do livro publicado em 1954. Já a edição de *Poetamenos* é apartada dos trabalhos anteriores de Augusto, que participa, com essa série de poemas produzida em 1953, da *Noigandres 2*, publicada em 1955. A recepção dos poemas mais experimentais de Gullar mescla-se, portanto, à do livro *A luta corporal* como um todo. Ainda assim, à época, houve a vinculação dessa obra de Gullar às noções de “espírito de pesquisa”⁴³⁸ e mesmo de vanguarda. Isto é, a inserção no conjunto do livro não impediu que os experimentos de Gullar despertassem a atenção da crítica por si sós. Em março de 1955, uma nota no jornal *Folha da Manhã* emprega esse campo semântico – “vanguardista”, “avançado” – e menciona o livro de Gullar ao comentar o lançamento da *Noigandres 2*:

O segundo número de *Noigandres* – Quando, há algum tempo, os irmãos Augusto Campos e Haroldo Campos publicaram, juntamente com Décio Pignatari, um livro com esse nome transmitido por Pound, na verdade estavam realizando em trindade isolada uma obra vanguardista, de nova formulação poética. Atuou depois como veículo de propaganda, no bom sentido, de uma nova consciência estrutural do verso, o livro *A luta corporal*, de Ferreira Gullar.

Assim, se devemos a João Cabral de Melo Neto a primeira transformação radical do nosso fenômeno poético, não resta dúvida que por enquanto os experimentadores não empíricos continuam restritos numericamente, como no setor da física geral acontece com os estudiosos da desintegração nuclear. De forma que a publicação de *Noigandres*, que acaba de sair agora em seu segundo número, com trabalhos apenas dos irmãos Campos porque Pignatari se acha na Alemanha, constitui mais o lançamento de um prospecto desse laboratório do que apenas a apresentação de dois trabalhos avançados.⁴³⁹

Ao falar em “prospecto”, a nota, que é de março de 1955, não deixa de ter um certo teor visionário, já que o número seguinte de *Noigandres*, o terceiro, já seria editado na vigência do movimento concretista, em dezembro de 1956.

Um aspecto editorial a ser considerado é que tanto *A luta corporal* quanto *Noigandres 2* foram custeados pelos próprios autores, o que certamente limitou a tiragem dessas obras. O

⁴³⁸ DUTRA. O valor da palavra, p. 4.

⁴³⁹ *Folha da Manhã*, 27 mar.1955, p. 2.

livro de Gullar teve uma tiragem de quinhentas cópias⁴⁴⁰, enquanto do segundo número de *Noigandres 2* imprimiram-se apenas cem exemplares.⁴⁴¹

Conforme observa Omar Khouri, *Noigandres 2* contém o “primeiro texto metalinguístico”⁴⁴² da publicação – a *Noigandres 1* traz somente poemas. O texto a que Khouri se refere é exatamente o que introduz *Poetamenos*. Nessa espécie de prefácio de cunho programático, Augusto expõe a intenção de buscar, em poesia, um equivalente da melodia de timbres – “KLANGFARBENMELODIE” –, conceito criado por Arnold Schoenberg e utilizado pelo também compositor Anton Webern, a quem o poeta faz menção direta. Rogério Câmara chama a atenção para o fato de que esse texto introdutório a *Poetamenos* se inicia com a conjunção alternativa “ou”, “sugerindo não só um deslocamento em relação a algo que já se havia proposto, como também o delineamento de novas perspectivas”.⁴⁴³ De fato, o texto se abre assim: “ou aspirando à esperança de uma / KLANGFARBENMELODIE / (melodiadetimbres) / com palavras”.⁴⁴⁴

Como já pontuamos ao final do item antecedente, a seção final de *A luta corporal* não tem um título. Mas o curto poema que lhe dá início poderia servir-lhe de epígrafe:

Cerne claro, cousa
aberta;
na paz da tarde ateia, bran-
co,
o seu incêndio.⁴⁴⁵

No comentário que o próprio Gullar faz desse poema, é dito que “[a] ‘cousa’ que aí apresenta seu ‘cerne claro’ é, ao mesmo tempo, o real e a linguagem”.⁴⁴⁶ Contudo, uma leitura em consonância com os poemas que o sucedem – e daí atribuímos a função de epígrafe –, nos leva a associar o “cerne claro” que “ateia branco” “o seu incêndio” à ideia de silêncio. No poema subsequente do livro há os versos:

Nos dar as chamas dum
exato

⁴⁴⁰ Ver GULLAR. *Poesia completa, teatro e prosa*, civ.

⁴⁴¹ BARROS; BANDEIRA. *Grupo Noigandres*, p. 17. Omar Khouri informa que, dos cem exemplares impressos, cerca de cinco se perderam, pois “houve graves erros de registro de cor”. Ver KHOURI. *Noigandres e Invenção*. Disponível em <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf>. Acesso em: 21 set.2015.

⁴⁴² KHOURI. *Noigandres e Invenção*. Disponível em <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf>. Acesso em: 21 set.2015.

⁴⁴³ CÂMARA. *Grafo-sintaxe concreta*, p. 71.

⁴⁴⁴ CAMPOS. *Poetamenos*, s.p.

⁴⁴⁵ GULLAR. *A luta corporal*, p. 115.

⁴⁴⁶ GULLAR. *Em busca da realidade*, p. 117.

vácuo
VOCABULAR.⁴⁴⁷

Gullar expõe o que entende por “vácuo vocabular”:

pretendendo descer ao cerne da realidade através da linguagem, o poeta vê-se na contingência de ir à origem da linguagem, enquanto manifestação individual, e descobre o silêncio. Cada palavra que daí emerge não exprime o silêncio, mas o destrói.⁴⁴⁸

Por outro lado, parece-nos que os poemas permitem uma extensão do sentido apontado por Gullar. O primeiro poema fala de um incêndio atado branco; já os versos acima aludem a “chamas” do “vácuo vocabular”. Assim, se “no cerne da realidade” o poeta “descobre o silêncio”, julgamos que não apenas a palavra “destrói” o silêncio, mas que o silêncio, como força oposta, também resiste à palavra, como a página em branco se impõe àquele que escreve ou tenta escrever. Nos poemas mais experimentais de *A luta corporal* há passagens como estas:

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
órbita

FUROR
tô bicho
'scuro fo-
go
Rra⁴⁴⁹

Não é raro que tais experimentos sejam associados à ininteligibilidade. O próprio Gullar fala em “grunhidos”.⁴⁵⁰ Lafetá, em “puro grito primitivo”.⁴⁵¹ Se pensarmos na ideia de balbucio, temos o que poderia ser tido como uma articulação hesitante. E caberia, então, indagar: entre que polos oscila a hesitação intrínseca ao balbucio se não entre a – vontade de – expressão e o silêncio? Daí termos o primeiro poema dessa seção de *A luta corporal* como epigramático em relação aos poemas finais do livro. Nesses, há uma dialética na qual a palavra rompe o silêncio no mesmo passo em que o “incêndio” “branco” do silêncio impõe, à palavra, uma hesitação.

Já o primeiro poema de *Poetamenos*, se lido em sintonia com o texto introdutório a que nos referimos, pode auxiliar na compreensão de princípios que regem todos os poemas da série.

⁴⁴⁷ GULLAR. *A luta corporal*, p. 116.

⁴⁴⁸ GULLAR. *Em busca da realidade*, p. 118-119.

⁴⁴⁹ GULLAR. *A luta corporal*, p. 117.

⁴⁵⁰ GULLAR. *Em busca da realidade*, p. 119.

⁴⁵¹ LAFETÁ. *Traduzir-se*, p. 152.

É o fecho desse poema, aliás, que dá nome ao livro.⁴⁵² Na *Noigandres 2* (1955), e também na edição de *Poetamenos* como livro independente em 1973, os poemas são todos apresentados sem título. Na reunião *Viva vaia* (1979), o índice remete aos poemas dessa série a partir dos primeiros ou dos últimos termos de cada um deles, como é o caso do poema inicial, “poetamenos”.⁴⁵³

por
 suposto:
 'scanto
 eu
 rochaedo
 meu
 rupestro
 cactus
 ab
 rupt
 ao mar: us
 somos
 um unis
 sono
 poetamenos

Trata-se do poema cuja estrutura é a mais simples se comparada aos demais que integram *Poetamenos*. Vem impresso em duas cores, mas há, no livro, a utilização de até seis tonalidades, as três cores primárias e as três cores secundárias, caso do poema “dias dias dias”. Nossa leitura da série *Poetamenos* liga-se à abordagem que fizemos dos trabalhos anteriores de Augusto. O elo, no caso, é categoria da voz. No item anterior, apontamos os diversos modos pelos quais a noção de voz aparece na poesia de Augusto: em conflito, em sucessivo desdobramento, em diálogo; enfim, sempre em dualidade ou multiplicidade. Entendemos que essa multiplicidade se mantém em *Poetamenos*, mas é convertida em princípio composicional, conforme enunciado na referência a Webern no texto de abertura: “como em WEBERN / uma

⁴⁵² Referimo-nos a *Poetamenos* indistintamente como série ou livro porque esse conjunto de poemas integra, como uma série, a *Noigandres 2* (1955), mas sai também como livro autônomo em 1973 (Edições Invenção).

⁴⁵³ CAMPOS. *Poetamenos*, s.p.

melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor”.⁴⁵⁴

Em *O rei menos o reino* diagnosticamos, por exemplo, uma voz que o sujeito lírico reconhece como sua e a serviço de um princípio construtivo; uma voz que trava um embate com outras vozes, pertencentes ao mesmo sujeito, mas portadoras de uma expressão subjetiva angustiada e, por isso, incompatível com aquela ética construtivista. Em *Poetamenos*, a multiplicidade de vozes não é combatida, e sim admitida e até convocada em favor de uma temática de cunho erótico e amoroso. Construtivismo e angústia permanecem presentes: na organização meticulosa dos poemas e na contenção angustiada – estreita – da expressão subjetiva. Essa contenção reitera a subtração presente no título *Poetamenos*, pois os poemas são compostos com poucos vocábulos, sílabas e letras. Como vimos anteriormente, há uma transição, que não salta de *O rei menos o reino* para *Poetamenos*, mas perpassa por *O sol por natural*, *Ad Augustum per Angusta* e *Os sentidos sentidos*. A nosso ver, algo dessa transição pode ser lido no poema “poetamenos”.

O poema se inicia com a expressão “por / suposto:”, que possibilita ao menos duas acepções: o de algo que se situa embaixo, por baixo ou sob a superfície e o daquilo que é previamente tido por certo, ou seja, uma pressuposição. Segue-se “scanto”, que se oferece, também, a mais de uma leitura. Pode tratar-se de uma contração da forma verbal “escando” – o verbo escandir na primeira pessoa do singular – com o substantivo “canto”. A elisão da letra “e” de “escando” se justificaria pela aliteração alcançada com o segundo “s” em “suposto”. Em “scanto” tem-se, portanto, numa única palavra-valise, o sentido de “divido o canto”. Mas, tendo em vista a natureza multilíngue dos poemas de *Poetamenos* – recurso já presente em “O poeta ex pulmões” –, é necessário apontar também a possibilidade de que “scanto” seja lido como a fusão de “scant” – escasso, reduzido, em inglês – e canto, leitura que afina o termo com o título do livro.

Nas duas linhas seguintes vêm “eu / rochaedo”. A divisão em cores facilita ver a natureza dúplice desse eu, que tanto é “rocha” quanto “aedo” – a rigidez e a musicalidade. “[R]ochaedo” condensa, assim, o embate que detectamos desde *O rei menos o reino*: entre o princípio construtivo que articula o “Canto” “de pedra”⁴⁵⁵ e a expressão subjetiva das vozes desdobradas.⁴⁵⁶ A mesma síntese se reflete em “rupestro”, que aglutina “rupestre” e “estro” –

⁴⁵⁴ CAMPOS. *Poetamenos*, s.p.

⁴⁵⁵ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 16.

⁴⁵⁶ No segundo poema da série, “paraíso podendo”, há uma expressão similar: “petr’eu”. Ver CAMPOS. *Poetamenos*, s.p.

inspiração em meio às pedras. “[R]upestro”, por sua vez, qualifica “cactus”, cuja grafia se aproxima de *cantus* – do latim –; e constitui-se, dessa maneira, uma metáfora para a poesia do sujeito lírico em questão. As linhas subsequentes plasmam a transição. O “cactus”, vegetação do ambiente árido – rupestre; “ab / rupt / us”, se lidas as sílabas em roxo da nona à décima primeira linha – passa “ao mar”. E vale notar a ocorrência do morfema “rupt”, de ruptura. Desse modo, o movimento dá-se da aridez – rocha; rupestre; cactus – “ao mar”; e da suposição – “por suposto” – à superfície – “ao [nível do] mar”.

Mas o poema passa também do eu dividido – ou que escande o canto – ao nós (reunido): “us / somos / um”. O pronome “us”, do inglês, funciona como índice dessa reunião que é dada como “um / unis / sono / poetamenos”. A palavra “sono”, destacada na penúltima linha e pela coloração em amarelo, nos leva a recuperar, novamente, o pensamento de Kierkegaard: “Na vigília está posta a diferença entre meu eu e meu outro; no sono, está suspensa, e no sonho ela é um nada insinuado”.⁴⁵⁷ Para o pensador, o sono esmaece o conflito inerente à síntese humana. De modo correlato, no poema em questão, o eu não perde o caráter plural – “us / somos” –, mas é uníssono na síntese expressa pelo *portmanteau* “poetamenos”.

Essa passagem do conflito à síntese correlaciona-se com algumas observações feitas pela crítica quanto a *Poetamenos*. Gonzalo Aguilar, por exemplo, defende que não há, em *Poetamenos*, “exoneração do sujeito”⁴⁵⁸, como faria supor uma leitura que alinhasse esse livro ao Concretismo. Já Eduardo Sterzi assinala que em “poeta ex pulmões” – de *Os sentidos sentidos* – “fica mais evidente que na série [*Poetamenos*] o nexa entre estilhaçamento da voz e esvaziamento do sujeito lírico”.⁴⁵⁹ E observa também: “[é] significativo que a fragmentação da voz, já no rumo de sua abolição, tome a forma intermediária de uma escrita coral”.⁴⁶⁰ A nosso ver, e com base na leitura que fizemos do poema “poetamenos”, as observações de ambos os críticos se ligam ao fato de que, nesse livro de Augusto, as vozes – dobras e redobras; dialogizações internas – estão menos em conflito do que submetidas ao princípio construtivo que norteou os poemas. Nomeadamente, a *Klangfarbenmelodie* ou melodia de timbres.

É da adoção desse princípio que decorre a “necessidade da representação gráfica em cores”⁴⁶¹, de que fala o texto introdutório em *Poetamenos*. Conforme sintetiza Antonio Sérgio

⁴⁵⁷ KIERKEGAARD. *O conceito de angústia*, p. 45.

⁴⁵⁸ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 296.

⁴⁵⁹ STERZI. *Todos os sons, sem som*, p. 106.

⁴⁶⁰ STERZI. *Todos os sons, sem som*, p. 107.

⁴⁶¹ CAMPOS. *Poetamenos*, s.p.

Bessa, “cores diferentes indicam timbres diferentes, enquanto o espaçamento entre as palavras e linhas dita o ritmo”.⁴⁶²

Espaçamento, espaço, espacialidade e termos afins são recorrentes nos textos críticos que tratam de *Poetamenos*. Mas tais categorias interessam diretamente também àquele que se debruça sobre os poemas da última parte de *A luta corporal*. Nos dois autores a questão pode ser abordada pelo prisma da estruturação espacial. Nesse caso, como pontua Luis Alberto Brandão,

tende-se a considerar de feição espacial todos os recursos que produzem o efeito de simultaneidade. A vigência da noção de espacialidade vincula-se, nesse contexto, à suspensão ou à retirada da primazia de noções associadas a temporalidade, sobretudo as referentes à natureza consecutiva (e tida, por isso, como contínua, linear, progressiva) da linguagem verbal.⁴⁶³

Em *Poetamenos* a organização espacial dos poemas se liga ao que posteriormente o Concretismo postularia como uma escrita ideogramática.⁴⁶⁴ A noção veio aos concretistas por meio de Ezra Pound, que, por sua vez, a derivou de Ernest Fenollosa. O método interessou ao grupo *Noigandres* sobretudo pela possibilidade, ensejada pela noção de ideograma, de uma apreensão simultânea. Ao discorrer sobre *Poetamenos*, Claus Clüver afirma que, nessa série, o arranjo espacial “contribui para a nossa inclinação de ver esses textos primeiro como imagens visuais”.⁴⁶⁵ O apelo visual dos poemas é certamente fundamental para o efeito de simultaneidade. Mas a relação de *Poetamenos* com a música não põe a perder essa potencialidade. Nuances da própria técnica de composição empregada por Webern sinalizam a simultaneidade. Bessa destaca que “Webern dispersa as notas dentre os instrumentos”.⁴⁶⁶ Daí a “escrita coral”⁴⁶⁷ em *Poetamenos*, apontada por Sterzi. Isto é, daí a ideia de que as várias vozes possam soar em coro, uníssonas.

Em Gullar, a estruturação espacial de poemas como, por exemplo, “Roçzeiral”, não tem o apelo visual de uma imagem organizada. A primeira impressão que pode ter o leitor é a de uma implosão. Vejamos o início do poema:

⁴⁶² BESSA. Sound as subject, p. 232. “Different colors indicate different timbres, while the spacing between words and lines dictates the rhythm”.

⁴⁶³ BRANDÃO. *Teorias do espaço literário*, p. 60.

⁴⁶⁴ No primeiro texto em que utiliza a expressão “poesia concreta”, em outubro de 1955, Augusto fala, ao comentar poemas de Haroldo de Campos, na conversão da “ideia em ideogramas verbais de som”. CAMPOS. *Poesia concreta*, p. 57.

⁴⁶⁵ CLÜVER. Klangfarbenmelodie in polychromatic poems, p. 387. “It [the spatial arrangement] adds to our inclination to view these texts first as visual images”.

⁴⁶⁶ BESSA. Sound as subject, p. 223. “Webern disperses the notes among the instruments”.

⁴⁶⁷ STERZI. Todos os sons, sem som, p. 107.

ROÇZEIRAL

Au sôflu i luz ta pom-
pa inova'
orbita

FUROR
tô bicho
'scuro fo-
go
Rra

UILÁN
UILÁN,
Lavram z'olhares, flamas!
CRESBITAM GÂNGLES RÔ MASUAF
Rhra

Rozal, ROÇAL
L'ancêndio Mino-
Mina TAURUS
MINÔS rhes chãns
sur ma parole –
Ç A R⁴⁶⁸

O excerto acima ocupa, na edição original, uma página, assim como cada um dos poemas de *Poetamenos*. Após a primeira impressão, puramente visual, de uma implosão, o leitor que se detém perante esse texto poderia concordar com Alcides Villaça, para quem, nessa parte de *A luta corporal*, “a sintaxe e a morfologia perdem toda estabilidade e se estilhaçam em signos e simulacros de signos, numa espécie de apostasia da linguagem”.⁴⁶⁹ Essa segunda impressão pode ser reforçada pela posição desalinhada do texto e também pela mescla de letras grafadas em maiúsculas e em minúsculas.

Do ponto de vista da sonoridade, se em *Poetamenos* a baliza é a referência a Webern e à melodia de timbres, “Roçzeiral” parece refratário a toda ideia de musicalidade. Mas não a toda sonoridade. Como observam Fábio Durão e Mário Frungillo há, nesse poema, óbvia “proeminência acústica”.⁴⁷⁰ Os ensaístas apontam, na poesia de Gullar, “um excesso da camada fônica, que não é necessariamente integrável ao sentido como unidade harmônica”.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ GULLAR. *A luta corporal*, p. 117.

⁴⁶⁹ VILLAÇA. Gullar: a luz e seus avessos, p. 89.

⁴⁷⁰ DURÃO; FRUNGILLO. Ferreira Gullar: poesia e intensidade, p. 187.

⁴⁷¹ DURÃO; FRUNGILLO. Ferreira Gullar: poesia e intensidade, p. 187.

De fato, em “Roçzeiral”, a sonoridade dos signos nem sempre se associa a um sentido. Não há, no excerto que destacamos, uma aproximação da linguagem oral, como nesta passagem de “Negror n’origens”⁴⁷²: “q’uel bixo s’esgueirano assume ô tempu”.⁴⁷³ Assim, em “Roçzeiral”, o sentido parece fugidio, se não ausente. Mas será que dessa fragmentação intensa pode-se inferir um “desmantelo raivoso da linguagem”⁴⁷⁴ – como sugere Lafetá – ou uma “linguagem irracional”⁴⁷⁵, como classifica o próprio Gullar? Conforme o poeta relata, em sua recente “Autobiografia poética”, o verso inicial de *A luta corporal* nasceu como “Ao sopro da luz a tua pompa se renova numa órbita”.⁴⁷⁶ Ainda de acordo com Gullar, semanas depois lhe “ecloidiu na mente o seguinte verso louco: Au sôflu i luz ta pom- / pa inova’ / orbita”.⁴⁷⁷ É desnecessário perquirir como se deu tal processo de “eclosão”, mas é fundamental observar: o “verso louco” é uma variação daquele produzido antes. Também não é preciso indagar se essa passagem de vocábulos convencionais a palavras modificadas, sílabas e letras pautou toda a produção do poema. Mas é imprescindível observar que essas palavras – e as modificações nelas realizadas –, sílabas e letras foram escolhidas, posicionadas dentro dos limites de uma espacialidade estrutural, a página em branco. Como observa Hans Blumenberg, “[n]a arte, tudo é de novo buscado com o propósito de repor a originalidade do inesperado, até aquilo que difere de toda realidade”.⁴⁷⁸ Se o poeta pretendeu implodir a linguagem, certamente recolheu os destroços. E se o balbucio é, como já afirmamos, uma hesitação entre a expressão e o silêncio, é este – o silêncio, cuja imagem poderia ser o branco da página – o amálgama (aparente) com que Gullar rejuntou os destroços expressivos – palavras, sílabas e letras.

Palavras, sílabas e letras são, em *Poetamenos*, submetidas não a um procedimento de recomposição, mas de composição. O poeta parece buscar, no arcabouço da linguagem, a palavra como palavra (ou como parte para a formulação de palavras-valise), a sílaba como sílaba e as letras como letras, para que esse material integre os poemas. Dito de outro modo, trata-se menos de fragmentação do que do emprego, na escrita, de fragmentos ou de unidades

⁴⁷² Na primeira edição de *A luta corporal* esse poema aparece sem título, mas da segunda edição em diante é nomeado, no índice do livro, com os termos que o iniciam, isto é, “negror n’origens”.

⁴⁷³ GULLAR. *A luta corporal*, p. 126.

⁴⁷⁴ LAFETÁ. Traduzir-se, p. 152.

⁴⁷⁵ GULLAR. Em busca da realidade, p. 119.

⁴⁷⁶ GULLAR. Autobiografia poética, p. 33. Trata-se de parte integrante de *Autobiografia poética*, publicada em 2015. O episódio a que nos referimos já havia sido relatado por Gullar em entrevistas, como por exemplo em: GULLAR. Entrevista a *Poesia Sempre*, p. 393.

⁴⁷⁷ GULLAR. Autobiografia poética, p. 34.

⁴⁷⁸ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 68.

significantes. Daí o caráter sintético que apresentam – e, por isso, remetem à noção de ideograma – e que não se vê em “Roçzeiral”. Por exemplo, em “lygia fingers”:⁴⁷⁹

lygia finge
 rs ser
 digital
 dedat illa(grypho)
 lynx lynx assim
 mãe felyna com ly
 figlia me felix sim na nx
 seja: quando so lange so
 ly
 gia la sera sorella
 so only lonely tt-
 l

Na impressão do poema são utilizadas cinco cores, a distinguir cinco vozes ou cinco timbres. Em 21 de novembro de 1955, “lygia fingers” foi interpretado, juntamente com outros poemas de *Poetamenos*, pelo grupo *Ars Nova* no teatro Arena de São Paulo. Como observa Aguilar, “[a]ssim, refutavam-se as críticas centradas na impossibilidade de oralização dos textos”.⁴⁸⁰ Evidentemente que a oralização de textos assim compostos é bastante difícil. Daí Bessa afirmar a ironia de que “*Poetamenos* tenha provado ser um trabalho tão difícil de desempenhar quanto qualquer das peças de Webern”.⁴⁸¹

Há palavras, nesse poema, em pelo menos cinco línguas: português, inglês, latim, alemão e italiano. A esse respeito, Marjorie Perloff afirma que “Augusto inventou uma poética multilíngue que antecipa, curiosamente, a poética ‘tradutória’ do século 21”⁴⁸², tendência a que nos referimos, no item antecedente, a partir de um ensaio de Paulo Henriques Brito.

⁴⁷⁹ CAMPOS. *Poetamenos*, s.p.

⁴⁸⁰ AGUILAR. *Poesia concreta brasileira*, p. 288.

⁴⁸¹ BESSA. Sound as subject, p. 226. “*Poetamenos* has proved to be a work as difficult to perform as any of Webern’s pieces”. Para uma aproximação específica entre “lygia fingers” e a obra de Anton Webern, ver: CLÜVER. Klangfarbenmelodie in polychromatic poems. Nesse ensaio, Clüver busca mostrar “lygia fingers” como uma transposição de parte do Quarteto para violino, clarinete, sax tenor e piano, *opus 22*, de Webern.

⁴⁸² PERLOFF. Da vanguarda ao digital, p. 121.

A temática central é a amorosa. O nome Lygia – referência à então namorada e futura esposa do poeta – permeia todo o poema, explicitamente ou aludido a partir das sílabas e letras do nome. O próprio Augusto argumenta que:

a palavra *lygia* (nome próprio de mulher) era reiterada fragmentariamente ou sob a forma de anagrama no corpo de outras palavras (*felyna*) (*figlia*) (*only*) (*lonely*), para dar um efeito de ubiquidade à presença feminina, culminando na última letra do poema, *l*, que remetia como um *da capo* musical, circularmente, ao começo.⁴⁸³

O texto de Augusto se liga ao que anteriormente dissemos sobre o emprego dos morfemas e letras para a composição dos poemas em *Poetamenos*. Em nossa leitura, é menos relevante indicar que o nome “lygia” tenha sido fragmentado do que perceber que outras palavras – inclusive em outros idiomas – foram compostas com os mesmos elementos ou fragmentos gráficos e sonoros.

Quanto ao “l” ao final do poema, a que Augusto atribui um efeito circular, acrescentaríamos que esse fonema também compõe, com a linha anterior, uma sonoridade equivalente à da palavra “little” (pequeno) do inglês: “lonely tt- / l”. É uma ocorrência similar à que vimos em “O poeta ex pulmões”: “o poeta um pequeno / petit petit petitlit / tle”.⁴⁸⁴ A diferença é que em “lygia fingers” a grafia se dá com a letra “y”, reiterando o uso da sílaba inicial do nome “lygia”. A ausência do “e” final em “little” não gera um empecilho, pois o próprio fonema “l” gera a mesma sonoridade. As duas letras “t”, no final da penúltima linha, que poderiam ser tidas por mera fragmentação, mostram-se, portanto, coesas com o restante do poema. Assim, recupera-se, de certa forma, a voz presente em “O poeta ex pulmões”, que se soma à referência a *O sol por natural* em “so lange so”.

Ainda que a aparência dos poemas em *Poetamenos* não seja de desorganização, o emprego das unidades menores que palavras – sílabas e letras – poderia sugerir aleatoriedade. Mas a observação atenta do modo como essas unidades se integram – formando palavras, constituindo sonoridades nada óbvias e referências internas à própria obra do poeta – revela que não há nada de aleatório na disposição do material.

Por fim, podemos dizer que, nos dois poetas, há uma organização: ideogramática, pictórica, musical e verbal, em Augusto; movida pelo “propósito de repor a originalidade do inesperado”⁴⁸⁵, em Gullar. Em ambos, há esforço para dar determinada potencialidade aos

⁴⁸³ CAMPOS. *Poesia, antipoesia, antropofagia*, p. 67.

⁴⁸⁴ CAMPOS. *Os sentidos sentidos*, p. 62. (grifos nossos)

⁴⁸⁵ BLUMENBERG. *Teoria da não conceitualidade*, p. 68.

poemas. Nenhum fruto de simples arroubo, portanto. Nenhum milagre que não seja “de mão e palma e pele”.⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ CAMPOS. *O rei menos o reino*, p. 13.

Considerações finais

And every time I hear your music
You're still thousands of miles away

John Cale, "Mr. Wilson"

Você condena o que moçada anda fazendo
e não aceita o teatro de revista
Arte moderna pra você não vale nada
Até vedete você diz não ser artista

Nelson Sargento, "Falso moralista"

No decorrer do presente trabalho, realizamos uma abordagem comparativa das obras iniciais de Augusto de Campos e de Ferreira Gullar. Ao nos determos em poemas desses dois autores, procuramos evidenciar como os procedimentos composicionais adotados se alteram ao longo dos trabalhos incluídos no recorte proposto. Assim, podemos afirmar que, nas obras analisadas, não há uma estabilização no emprego daqueles procedimentos. A nosso ver, o que impede tal estabilização é um permanente tensionamento autocrítico que impõe, às obras de ambos os poetas, sucessivas rupturas internas. É desse embate, no âmbito da própria obra, que resulta, em cada um deles, uma poética da vanguarda. Procuramos manter o paralelismo entre as análises dos textos de um e outro poeta. Com isso, visamos a pôr em destaque a semelhança do ritmo como, em cada caso, a experimentação se torna mais presente.

Para que Augusto e Gullar se imbuíssem dessa postura experimental e autocrítica, sem dúvida, foi de grande relevância o contexto em que ambos se formaram como poetas. À época em que buscavam configurar poéticas próprias, os dois então jovens autores puderam assistir e participar de uma atmosfera de expansão do horizonte cultural brasileiro.

Percebemos que, no esforço que empreendem, esses poetas revelam tensões comuns e também tensões particulares. Gullar, ao tematizar a tentativa de acesso, via poesia, à essência da realidade, demonstra a contingência da poesia e, em especial, a contingência das regras de composição poética. Ao reunir, em um único volume, aquele conjunto heterogêneo de experiências poéticas, produz um livro, *A luta corporal*, que é quase um catálogo expositivo da contingência a que nos referimos. Augusto, por sua vez, ao empregar recursos composicionais variados e dialogar com outras artes, também expõe a contingência das normas literárias. Nessa poética, a principal tensão se dá entre o princípio construtivista que a norteia e a expressão subjetiva, que tende a esvaziar-se. Em *Poetamenos*, extremo final do recorte proposto, a

“firmeza de rocha”⁴⁸⁷ do rigor construtivo organiza e se mescla a um conjunto de vozes expressivas, em uma renovação da lírica amorosa de um trovador “rochaedo”.⁴⁸⁸ O experimentalismo da obra inicial de Augusto demonstra, assim, o quanto a arte de vanguarda pode extrapolar o mero culto do novo.

Desse modo, podemos dizer que tanto Augusto quanto Gullar realizam aquela extensão da “nossa noção de poesia”⁴⁸⁹, de que fala Antonio Cicero ao tratar do fenômeno das vanguardas. Com as experiências das respectivas obras iniciais, esses poetas se inscrevem no contexto das vanguardas de meados do século XX ou neovanguardas. Postura que viriam a assumir, ostensivamente, com a participação no Concretismo e, no caso de Gullar, também no Neoconcretismo.

É no início formal do movimento concretista que as trajetórias dos poetas estudados têm uma breve interseção. Gullar participa, ao lado do grupo *Noigandres*, da I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em dezembro de 1956, em São Paulo, e em fevereiro de 1957, no Rio de Janeiro. Logo em seguida vem a ruptura de Gullar, não somente com Augusto, mas com o grupo paulista como um todo. Dissidente, Gullar organiza o chamado Neoconcretismo, cujo manifesto data de 1959.

A partir de então, as posturas de Augusto e de Gullar com relação à ideia de vanguarda se distanciam radicalmente.

Em 1962 sai o quinto e último número da *Noigandres*, intitulado *Antologia Noigandres 5*, que contém trabalhos publicados nos números anteriores e também textos inéditos. Mas, no mesmo ano, saem também os dois primeiros números da revista *Invenção* – organizada pelos poetas do grupo *Noigandres* e aberta a colaboradores –, que tem o seguinte subtítulo: “revista de arte de vanguarda”. Por essa mesma época, Gullar, já refratário à noção de vanguarda, publica poemas de cordel e volta-se para temáticas de cunho marcadamente político e social. Conforme analisa Sebastião Uchoa Leite:

A intenção do poeta foi a de se autodenunciar como poeta alienado dos problemas políticos e sociais do seu tempo e do seu país. Realmente, no livro *Cultura posta em questão* [1965], traça o seu itinerário poético como se fosse um *mea culpa*, apontando a solução a que chegara como a única possível dentro do contexto cultural brasileiro que lhe parece condicionado por toda a problemática social do subdesenvolvimento econômico e político.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ KIERKEGAARD. *O desespero humano*, p. 115.

⁴⁸⁸ CAMPOS. *Poetamenos*, s.p.

⁴⁸⁹ CICERO. *Poesia e paisagens urbanas*, p. 24.

⁴⁹⁰ LEITE. *Participação da palavra poética*, p. 101.

Mantendo esse posicionamento descrito por Uchoa Leite, Gullar publica, em 1969, o livro de ensaios *Vanguarda e subdesenvolvimento*.

Durante a década de 1960, Augusto permanece atuante no movimento da poesia concreta, participa da revista de arte de vanguarda *Invenção* e estabelece diálogo com o grupo mineiro responsável pela revista *Tendência*, do qual fazem parte Affonso Ávila, Fábio Lucas, Laís Corrêa de Araújo, Rui Mourão, dentre outros. Em interação com esse grupo, Augusto participa da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em Belo Horizonte, em agosto de 1963. Para o poeta, a noção de vanguarda está inevitavelmente ligada ao projeto da poesia concreta: “A poesia concreta trouxe uma nova conscientização da vanguarda como revolução permanente e construtiva”⁴⁹¹, escreve em 1964.

Nas décadas que se seguem, mantém-se esta dicotomia: Augusto permanece afim à ideia de vanguarda, enquanto Gullar rejeita-a. Mesmo com o arrefecimento da poesia concreta como movimento, em fins da década de 1960 e início da década de 1970, a produção poética de Augusto segue ligada aos ideais do experimentalismo e à interação com outras artes e com as novas tecnologias. Em 1993, por ocasião dos trinta anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, Augusto apresenta uma comunicação intitulada “Morte e vida da vanguarda: a questão do novo”, na qual defende:

a verdade é que as vanguardas e os experimentalismos, quando consequentes, não deixam de criar um repertório que, embora não convencional e de mais lenta assimilação pela comunidade, vem para ficar, e se mostra tão duradouro como qualquer outro.⁴⁹²

No entanto, em entrevista de 1998, uma declaração de Augusto, ainda que sustente a valorização e a permanência do experimentalismo, esboça o reconhecimento de que, por um viés, talvez o ciclo vanguardista tenha se concluído:

A ideia de vanguarda como enfileiramento coletivo, ortodoxo, em torno de um grupo ou corrente, pode não ter mais lugar. Mas sempre haverá artistas que trabalham com elementos já sedimentados, tentando levá-los a um patamar mais alto, dos mestres aos diluidores, e artistas-inventores, que não estão apenas preocupados com a autoexpressão e com o aprimoramento de formas, mas com a transformação das ideias e a descoberta e a experimentação de novos territórios para a linguagem artística. Queira-se ou não, artistas desse tipo, praticando aquilo que se chama arte experimental, de invenção ou de

⁴⁹¹ CAMPOS. Concreto e ismo, p. 35. Citamos a partir da versão publicada no Brasil em 1965, mas o mesmo texto foi publicado em 1964 na *Revista de Cultura Brasileira*, editada em Madrid.

⁴⁹² CAMPOS. Morte e vida da vanguarda: a questão do novo, p. 64.

vanguarda, serão sempre indispensáveis para a renovação das artes. Por temperamento e por convicção, tento alinhar-me entre estes.⁴⁹³

Já Gullar, além de nutrir rejeição à vanguarda, passa a dirigir-se também contra a ideia de modernidade e contra a arte contemporânea. Em entrevista concedida em 2010 afirma: “Atualmente temos a chamada arte contemporânea ou conceitual. Na minha opinião, é uma coisa que pouco tem a ver com arte”.⁴⁹⁴ E, na mesma entrevista, arremata: “Todo mundo é avançado, moderno. Eu estou cagando para a modernidade”.⁴⁹⁵

Entretanto, não deixa de haver alguma dubiedade na postura de Gullar, pois, ao mesmo tempo em que critica e rejeita determinadas categorias, o poeta procura reivindicar feitos a elas relacionados. Por exemplo, sobre a vanguarda: “Eu levei a experiência de vanguarda na poesia brasileira mais longe do que qualquer um por aí”.⁴⁹⁶ E especificamente sobre o Concretismo: “Em 1954, publiquei *A luta corporal* e o livro se tornou importante na literatura brasileira, criou o Concretismo”.⁴⁹⁷ Até mesmo a recuperação da obra de Sousândrade – poeta resgatado pelos irmãos Campos com a edição da *Re-visão de Sousândrade*, em 1964 – Gullar faz questão de avocar: “Nessa época o pessoal de São Paulo tinha redescoberto o Sousândrade. Na verdade quem redescobriu fui eu, que era o maranhense, era eu quem conhecia”.⁴⁹⁸

Não é raro também que Gullar reveja posicionamentos. Em 2004, durante entrevista, mostra-se avesso à Academia Brasileira de Letras. O entrevistador, Luciano Trigo, indaga: “Gullar, você já disse: ‘Eu acho que Academia e poesia são incompatíveis’”. Ao que o poeta responde: “Eu falo tanta coisa... Nem acho isso verdade, porque Manuel Bandeira e João Cabral foram da Academia Brasileira de Letras, e tenho uma porção de amigos lá. Eu falei essas coisas, mas na verdade eu é que sou incompatível com a Academia”.⁴⁹⁹ Como se sabe, Gullar reviu tal incompatibilidade e, em dezembro de 2014, tomou posse da cadeira 37 na Academia Brasileira de Letras.

Sobre a questão da revisão de posicionamentos, Augusto escreve, em 2009, na introdução às traduções de Byron e Keats que então publica:

Uma das poucas vantagens da longevidade é a de poder reconfigurar conceitos e preconceitos, uma disposição que me fez reconciliar-me com poetas aparentemente tão distantes dos meus projetos juvenis de poesia como Rilke

⁴⁹³ CAMPOS. Entrevista a Carlos Adriano, p. 11.

⁴⁹⁴ GULLAR. Entrevista à *Revista de História da Biblioteca Nacional*, p. 53.

⁴⁹⁵ GULLAR. Entrevista à *Revista de História da Biblioteca Nacional*, p. 53.

⁴⁹⁶ GULLAR. A implosão da vanguarda, p. 11.

⁴⁹⁷ GULLAR. *Aula magna UFRJ - 2006*, p. 20.

⁴⁹⁸ GULLAR. O poema tem que ser um relâmpago, p. 22.

⁴⁹⁹ GULLAR. O poema tem que ser um relâmpago, p. 35.

e Byron, por exemplo. Considero um privilégio ter sobrevivido para reavaliá-los e valorizá-los como merecem, e dedicar-me, apaixonadamente, a verter exemplos de suas obras mais inventivas para nossa língua sob a perspectiva da crítica criativa, da crítica-via-tradução.⁵⁰⁰

Sem dúvida, o privilégio de que Augusto e Gullar tenham atingido a presente longevidade é da literatura e dos leitores, atuais e futuros. Os dois autores contam mais de seis décadas de atividade. Contribuíram e seguem contribuindo para manter a poesia livre de tédio.

⁵⁰⁰ CAMPOS. Introdução, p. 9.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Kierkegaard: construção do estético*. Trad. Álvaro L. M. Valls. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.
- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1948.
- _____. *Fazendeiro do ar & Poesia até agora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- ÁVILA, Affonso. *Cantaria barroca*. Rio de Janeiro, Belo Horizonte: Edição do Autor, 1975.
- BADIOU, Alain. *O século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.
- BAIRÃO, Reynaldo. O rei menos o reino. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 18 maio.1952. Letras e artes, p. 6 e 9.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma pequena antologia*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946.
- _____. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, [1954?].
- _____. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1957.
- _____. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.
- BARROS, Lenora de; BANDEIRA, João (Org.). *Grupo Noigandres*. São Paulo: Cosac Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BERG, Hubert van den. On the historiographic distinction between historical and neo-avant-garde. In: SCHEUNEMANN, Dietrich (Ed.). *Avant-garde / neo-avant-garde*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. p. 63-74.
- BESSA, Antonio Sérgio. Sound as subject: Augusto de Campos's *Poetamenos*. In: PERLOFF, Marjorie; DWORKIN, Craig (Ed.). *The sound of poetry, the poetry of sound*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. p. 219-236.
- BILL, Max. Arte concreta. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 48-49.
- BLUMENBERG, Hans. *Work on myth*. Trad. Robert M. Wallace. Cambridge: MIT Press, 1985.
- _____. *Naufração com espectador*. Trad. Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, [1990?].
- _____. *Paradigmas para una metaforología*. Trad. Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Trotta, 2003.

- _____. *Teoria da não conceitualidade*. Trad. Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRAVO!. São Paulo, n. 81, jun.2004.
- BRITO, Paulo Henriques. A poesia no momento pós-vanguardista. In: OLINTO, Heidrun Krieger; Schøllhammer, Karl Erik (Org.). *Literatura e criatividade*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2012. p. 114-120.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CAGE, John. *A year from monday*. Middletown: Wesleyan University Press, 1969.
- CALE, John. *Slow dazzle*. Los Angeles: Island Records, 1975. 1 disco de vinil, 33 rpm, estéreo.
- CALINESCU, Matei. *Five faces of modernity: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.
- CÂMARA, Rogério. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.
- CAMPOS, Augusto de. *O rei menos o reino*. São Paulo: Edições Maldoror, 1951.
- _____. *Ad Augustum per Angusta*. In: *Noigandres 1*. São Paulo: Edição dos Autores, 1952. p. 5-12.
- _____. *O sol por natural*. In: *Noigandres 1*. São Paulo: Edição dos Autores, 1952. p. 13-21.
- _____. *Poetamenos*. In: *Noigandres 2*. São Paulo: Edição dos Autores, 1955.
- _____. *Bestiário para fagote e esôfago*. In: *Antologia Noigandres 5*. São Paulo: Massao Ohno, 1962. p. 104-107.
- _____. Concreto e ismo. *Convivium*. São Paulo, v. 7, n. 5-6, p. 34-36, jul-set.1965.
- _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- _____. Verso, reverso, controverso. In: _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 7-8.
- _____. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Os sentidos sentidos*. In: _____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1979. p. 49-62.
- _____. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- _____. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. Pound made (new) in Brazil. In: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 99-112.
- _____. Morte e vida da vanguarda: a questão do novo. In: SANTA ROSA, Eleonora (Org.). *30 anos da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda: 1963-93*. Belo Horizonte: Secretaria Municipal de Cultura, 1993. p. 62-68.
- _____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. Entrevista a Carlos Adriano. *Cult*. São Paulo, n. 17, p. 4-11, dez.1998.

- _____. *Não: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. Além do limite do verso: entrevista a José Carlos Prioste. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, n. 19, p. 13-23, dez.2004.
- _____. Pontos - periferia - poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 31-42.
- _____. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 55-62.
- _____. Poesia concreta (manifesto). In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 71-72.
- _____. Introdução. In: BYRON, George Gordon; KEATS, John. *Byron e Keats: entreversos*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Ed. UNICAMP, 2009. p. 9-17.
- _____. Entrevista a Katia Canton, Omar Khouri e Tadeu Jungle na abertura da exposição *Augusto de Campos: objetos e poesia visual*. São Paulo: 07 abr.2015, Galeria Paralelo. Vídeo disponível em: <<https://vimeo.com/125711323>>. Acesso em: 06 jun.2015.
- _____. Augusto de Campos “sem mídia, sem média, sem medo”: entrevista a Cláudio Daniel. *Cult*. São Paulo, n. 204, p. 52-57, ago.2015.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. Um lance de poesia: entrevista a Claudiney Ferreira e Jorge Vasconcelos. In: FERREIRA, Claudiney; VASCONCELOS, Jorge (Org.). *Certas palavras*. São Paulo: Estação Liberdade, Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 317-364.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. São Paulo: Imago, 1997. p. 243-269.
- CAMPOS, Milton de Godoy (Org.). *Antologia poética da geração de 45*. São Paulo: Clube de Poesia, 1966.
- CANDIDO, Antonio. *Iniciação à literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- CICERO, Antonio. Poesia e paisagens urbanas. In: _____. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 14-30.
- _____. *Poesia e filosofia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CLÜVER, Claus. Klangfarbenmelodie in polychromatic poems. *Comparative Literature Studies*. Urbana, v. 18, n. 3, p. 386-398, sep.1981.
- CODINA, Hilda Scarabótolo de. Presentación. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *De Noigandres I*. Lima: Centro de estudios brasileiros, 1978. p. 9-17.
- CONDÉ, José. Gente nova. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 4 jun.1954. 1º caderno, p. 8.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- CORREIO DA MANHÃ. Rio de Janeiro, 9 out.1953. 1º caderno, p. 8.

- _____. Rio de Janeiro, 19 maio.1956. 1º caderno, p. 8.
- CUNHA, Dulce Salles. *Autores contemporâneos brasileiros: depoimento de uma época*. São Paulo: Cupolo, 1951.
- DIÁRIO DE SÃO LUÍS. São Luís, p. 12, 14 nov.1948.
- DIÁRIO CARIOCA. Rio de Janeiro, 21 mar.1954. 2º caderno, p. 2.
- _____. Rio de Janeiro, 1º maio.1954. 2º caderno, p. 2.
- DEGUY, Michel. *A rosa das línguas*. Trad. Paula Glenadel, Marcos Siscar. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: Sete Letras, 2004.
- DIAS, Reinaldo. *A luta corporal. Última Hora*. Rio de Janeiro, 21 ago.1954. 2º caderno, p. 5.
- DOESBURG, Theo Van. *Arte concreta*. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 42-44.
- DURÃO, Fabio Akcelrud; FRUNGILLO, Mario. Ferreira Gullar: poesia e intensidade. *Luso-Brazilian Review*. Madison, v. 51, n. 1, p. 182-198, 2014. Disponível em: <<http://muse.jhu.edu/journals/lbr/summary/v051/51.1.durao.html>>. Acesso em: 1º set.2015.
- DUTRA, Waltensir. O valor da palavra. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 11 maio.1954. Letras e artes, p. 4.
- ENZENBERGER, Hans Magnus. As aporias da vanguarda. Trad. Ana Maria Lima Teixeira. *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 26-27, p. 85-112, jan-mar.1971.
- FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: _____ (Org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2010. p. 9-24.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 9. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- FIEDLER, Leslie. The death of avant-garde literature. In: _____ . *The collected essays of Leslie Fiedler*. New York: Stein and Day Publishers, 1971. (vol. II). p. 454-460.
- FOLHA DA MANHÃ. São Paulo, p. 3, 22 mar.1953.
- _____. São Paulo, p. 2, 27 mar.1955.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 3. ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1993.
- GERAÇÃO DE 45: 50 anos. São Paulo: 1995. Catálogo de exposição, 25 maio - 24 jun.1995, Sesc-SP.
- GREENBERG, Clement. Vanguarda e kitsch. In: _____ . *Arte e cultura: ensaios críticos*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 27-44.
- GULLAR, Ferreira. *A luta corporal*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1954.
- _____. Em busca da realidade. In: _____ . *Cultura posta em questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 93-126.
- _____. *A luta corporal e novos poemas*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1966.
- _____. *A luta corporal*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

- _____. *Dentro da noite veloz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. Poesia e realidade. In: _____. *Uma luz do chão*. Rio de Janeiro: Avenir, 1978. p. 35-46.
- _____. *Toda poesia: 1950-1980*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *Toda poesia: 1950-1980*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- _____. *Toda poesia: 1950-1980*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
- _____. *A luta corporal*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- _____. Guerra e paz de Gullar: entrevista a Augusto Massi e Alcino Leite Neto. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 28 ago.1994. Caderno Mais!, p. 4.
- _____. Três pastéis de coco: entrevista à Folha de S. Paulo. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 28 ago.1994. Caderno Mais!, p. 5.
- _____. Entrevista a Poesia Sempre. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, n. 9, p. 377-419, mar.1998.
- _____. *Muitas vozes*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- _____. *A luta corporal*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- _____. Entrevista ao programa *Roda viva*. São Paulo: Tv Cultura, 2001. 1 DVD (80 min.), color.
- _____. A implosão da vanguarda: entrevista a Manuel da Costa Pinto. *Cult*. São Paulo, n. 60, p. 8-14, ago.2002.
- _____. O poema tem que ser um relâmpago: entrevista a Luciano Trigo. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, n. 18, p. 13-36, set.2004.
- _____. *A luta corporal*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- _____. *Aula magna UFRJ – 2006*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006.
- _____. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- _____. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. In: _____. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010. p. 157-293.
- _____. Entrevista à Revista de História da Biblioteca Nacional. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro, n. 59, p. 50-55, ago.2010.
- _____. *A luta corporal*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- _____. Autobiografia poética. In: _____. *Autobiografia poética e outros textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 16-73.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *Depois de 1945: latência como origem do presente*. Trad. Ana Isabel Soares. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.
- HIGGINS, Dick. Intermídia. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira, VIEIRA, André Soares (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Amir Brito. Belo Horizonte: Rona, FALE/UFMG, 2012. (vol. II). p. 41-50.

- HUYSSSEN, Andreas. The hidden dialectic: avant-garde – technology – mass culture. In: _____. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1986. p. 3-15.
- _____. A dialética oculta – tecnologia – cultura de massa. In: _____. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996. p. 22-40.
- ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999. p. 19-33.
- JIMÉNEZ, Ariel. *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- JORNAL DE SÃO PAULO. São Paulo, 9 abr. 1950.
- JUNQUEIRA, Ivan. A luz da palavra suja. In: GULLAR, Ferreira. *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. lxx-lxxxvii.
- KAMESZAIN, Tamara. La poesía concreta después de todo. In: _____. *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996. p. 51-55.
- KIERKEGAARD, Søren. *Sydommen till døden*. Disponível em: < <http://sks.dk/sd/txt.xml> >. Acesso em: 27.ago.2015.
- _____. *Traité du désespoir*. Trad. Knud Ferlov, Jean-J. Gateau. Paris: Gallimard, 1939.
- _____. *O desespero humano: doença até à morte*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. 2. ed. Porto: Tavares Martins, 1947.
- _____. *The sickness unto death*. Trad. Alastair Hannay. London: Penguin, 1989.
- _____. *Desespero: a doença mortal*. Trad. Ana Keil. Porto: Rés, [19--].
- _____. *Two discourses at the communion on fridays*. In: _____. *Without authority*. Trad. Howard V. Hong, Edna H. Hong. Princeton: Princeton University Press, 2009. p. 161-188.
- _____. *O conceito de angústia*. Trad. Álvaro L. M. Valls. Petrópolis: Vozes, 2011.
- KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da poesia concreta. Disponível em: < http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/omar.pdf >. Acesso em: 21 set.2015.
- KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and melancholy: studies in the history of natural philosophy, religion and art*. Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.
- KRAUSS, Rosalind E. The originality of the avant-garde. In: _____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1986. p. 151-170.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: _____. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004. p. 114-212.
- LEITE, Sebastião Uchoa. *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: EDUSP, 1999.

- MACIEL, Maria Esther. Poéticas do artifício: Borges, Kierkegaard e Pessoa. In: _____. *Voo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sete Letras; Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1999. p. 167-178.
- _____. De pedra e areia. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 130-139.
- MARX, William. Introduction: penser les arrière-gardes. In: _____. *Les arrière-gardes au XX^e siècle*. Paris: Quadrige, 2008. p. 5-19.
- MEDEIROS, Sérgio. Ferreira Gullar e Augusto de Campos, retaguardistas. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/ferreira-gullar-e-augusto-de-campos-retaguardistas/4934>>. Acesso em: 24 mar.2015.
- MELO NETO, João Cabral de. Notas sobre os livros de poesia. *Última Hora*. Rio de Janeiro, 7 ago.1954. 2º caderno, p. 5.
- _____. *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 61-78.
- MENDES, Murilo. Sugestão da Bienal. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 2 dez.1951. 2º caderno, p. 3.
- MERQUIOR, José Guilherme. Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45. In: _____. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 33-40.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico de Sérgio Milliet: 1951*. 2.ed. São Paulo: Martins, EDUSP, 1982. (vol. VIII)
- MOURA, George. *Ferreira Gullar: entre o espanto e o poema*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 2001.
- NERVAL, Gérard de. *As quimeras*. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- O ESTADO DE S. PAULO. São Paulo, p. 6, 26 abr.1949.
- OLIVA, Achille Bonito. The italian trans-avantgarde. In: TRANSAVANGUARDIA. Trad. Isabel Varea. Rivoli: Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 2002. Catálogo de exposição. p. 271-275.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman, Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEDROSA, Mário. O momento artístico. In: ARANTES, Otilia (Org.). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III – Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 2004. p. 241-244.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993.
- _____. Prefácio. In: _____. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p. 11-15.
- _____. O gênio não original: uma introdução. In: _____. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p. 23-58.

- _____. Da vanguarda ao digital: o legado da poesia concreta brasileira. In: _____. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p. 95-133.
- PIMENTEL, Cyro. O rei menos o reino. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 18 nov.1951. Letras e artes, p. 5.
- _____. O sol por natural. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 8 fev.1953. Letras e artes, p. 9.
- POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*. Trad. Gerald Fitzgerald. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- POUND, Ezra. *Guide to kulchur*. New York: A New Direction, 1970.
- _____. *Poesia*. Trad. Augusto de Campos *et al.* 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1985.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Poetas inéditos de São Paulo. *Revista Brasileira de Poesia*. São Paulo, n. 5, v. II, p. 67, set.1949.
- _____. *Do barroco ao modernismo: estudos da poesia brasileira*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1968.
- REVISTA BRASILEIRA DE POESIA. São Paulo, n. 5, v. II, set.1949.
- RISÉRIO, Antonio. Formação do grupo *Noigandres*. *Código*. Salvador, n. 11, s. p., 1986.
- _____. Formação do grupo *Noigandres*. In: _____. *Cores vivas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. p. 67-96.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. Trad. Cláudio Carina, Ivan Weisz Kuck. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- SÁ DE MIRANDA, Francisco de. *Obras completas*. M. Rodrigues Lapa (Org.). Lisboa: Sá da Costa, 1937. (vol. I)
- SARGENTO, Nelson. *Sonho de um sambista*. São Paulo: Estúdio Eldorado, 1979. 1 disco de vinil, 33 rpm, estéreo.
- SCHULTE-SASSE, Jochen. Foreword. In: BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. vii-xlvii.
- SECCHIN, Antônio Carlos. A luta corporal. In: _____. *Poesia e desordem: ensaios sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 125-127.
- SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Ed. UNICAMP, 1995. (vol. III). p. 335-363.
- STERZI, Eduardo. Todos os sons, sem som. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon; SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 95-115.
- _____. Sinal de menos. In: _____. (Org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006. p. 9-29.
- _____. Terra devastada: persistências de uma imagem. *Remate de males*. Campinas, v. 34, n. 1, p. 95-111, jan-jun.2014. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/4343/3805>>. Acesso em: 8 jun.2015.

- _____. O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno. *Boletim de pesquisa Nelic*. Florianópolis, edição especial v. 4, 2011. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011nesp4p4>> Acesso em: 27 maio.2015.
- SÜSSEKIND, Flora. Coro a um: notas sobre a “canção noturna da baleia”. In: STERZI, Eduardo (Org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006. p. 48-91.
- TEIXEIRA, Maria de Lourdes. Ferreira Gullar - A luta corporal. *Folha da Manhã*. São Paulo, p. 3, 21 nov.1954.
- THE FALL. *Early years: 77-79*. London: Step Forward Records, 1981. 1 disco de vinil, 33 rpm, estéreo.
- TURCHI, Maria Zaira. *Ferreira Gullar: a busca da poesia*. Rio de Janeiro: Presença, 1985.
- VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips, 1967. 1 disco de vinil, 33 rpm, estéreo.
- VIEIRA, José Geraldo. Alguma poesia de 1951. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 10 fev.1952. Letras e artes, p. 3 e 10.
- _____. A luta corporal, de Ferreira Gullar. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 jun.1954. Letras e artes, p. 3.
- VILLAÇA, Alcides Celso Oliveira. *A poesia de Ferreira Gullar*. Orientador: Alfredo Bosi. 1984. 187 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.
- _____. Gullar: a luz e seus avessos. *Cadernos de Literatura Brasileira: Ferreira Gullar*. São Paulo, n. 6, p. 88-107, set.1998.
- WILLER, Cláudio. A segunda vanguarda. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag50willer.htm>>. Acesso em: 17 mar.2015.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- XI DE AGOSTO. São Paulo: ago.1950.