



Não é um salto: Augusto de Campos e a construção da vanguarda

It is Not a Leap: Augusto de Campos and the Construction of the Avant-garde

Adilson Antônio Barbosa Júnior

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

barbosajradilson@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8253-0037>

Resumo: Este artigo realiza uma análise de poemas das obras iniciais de Augusto de Campos com o intuito de verificar a paulatina conformação de uma poética de vanguarda. Para os fins do presente estudo, consideram-se como iniciais as obras desse poeta anteriores ao início formal do movimento da Poesia Concreta, em 1956. O recorte compreende, assim, desde o livro de estreia *O rei menos o reino* (1951) até *Poetamenos*, publicado em 1955. Desse modo, busca-se avaliar como 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.

Palavras-chave: poesia concreta; vanguarda; Augusto de Campos.

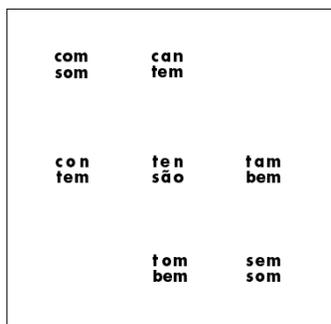
Abstract: This article brings an analysis of poems from the early works of Augusto de Campos aiming at the investigation of the gradual conformation of an avant-garde poetics. For that, the works prior to the formal beginning of the Concrete Poetry Movement in 1956 come into play. This approach covers from his first book *O rei menos o reino* (1951) to *Poetamenos*, published in 1955. Therefore, this article intends to assess how formal research, the conscious handling of language, the innovative compositional procedures, and the themes and motives are applied to works that come before the explicit adoption, by the author, of an avant-gardist attitude.

Keywords: concrete poetry; avant-garde; Augusto de Campos.

Em dezembro de 1956, aconteceu, em São Paulo, no Museu de Arte Moderna, a Exposição Nacional de Arte Concreta, reorganizada, em fevereiro de 1957, no Rio de Janeiro, onde ocuparia o saguão do Ministério da Educação e Cultura. Nas duas edições desse evento, os poetas do grupo

Noigandres expõem seus trabalhos ao lado de escultores, gravadores e pintores como Geraldo de Barros, Amílcar de Castro, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Luiz Sacilotto, Alfredo Volpi, Alexandre Wollner, dentre outros. Quando da exposição, o grupo *Noigandres* era integrado por Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Ronaldo Azeredo. Além do grupo, participam da exposição os poetas Wladimir Dias Pino e Ferreira Gullar. Os poemas são expostos nas paredes, impressos em formato de cartazes. No evento, é lançado, com o subtítulo “poesia concreta”, o terceiro número da revista *Noigandres*, do qual Augusto de Campos participa com oito poemas, dentre eles, “tensão”¹ (Figura 1), que integra a série *Ovonovelo* e foi composto em 1956:

Figura 1 – “tensão”



Fonte: CAMPOS, 1979, p. 95.

O terceiro número de *Noigandres* é o primeiro a trazer os termos “poesia concreta”, embora Augusto já os tivesse empregado em um artigo no ano anterior: “Em sincronização com a terminologia adotada pelas artes visuais e, até certo ponto, pela música de vanguarda (concretismo, música concreta), diria eu que há uma poesia *concreta*” (CAMPOS, 2006, p. 55).

Os poemas levados à Exposição Nacional de Arte Concreta – de que é exemplo “tensão”, fac-similado acima – ocasionaram, naturalmente, algum alvoroço e reações equivocadas. A revista *O Cruzeiro* noticiou o evento por ocasião da montagem no Rio de Janeiro. O título da matéria

¹ Esse poema, bem como a série *Ovonovelo*, passa a integrar, desde 1979, a primeira reunião da poesia de Augusto de Campos, *Viva vaia: poesia 1949-1979*, que utilizaremos para referências, tendo em vista a circulação limitada da revista *Noigandres*.

foi: “O rock’n roll da poesia”². Evidentemente não era uma avaliação por parte da crítica literária especializada, mas, justamente por tratar-se de uma revista de variedades, a reportagem é um bom exemplo da reação, na esfera pública, ao então incipiente movimento da Poesia Concreta. Na verdade, nem aqueles jovens, nem a poesia que expunham tinham muito a ver com *rock ’n’ roll*, e essa alusão continha o nítido intuito de atribuir rebeldia àqueles poetas. E, se neles era detectada rebeldia, o principal fator disso era o questionamento do verso como índice do objeto poético. Eis um trecho do sumário da matéria: “‘ABAIXO O VERSO’ é o grito de revolução que lançaram os jovens poetas concretos brasileiros, propondo ao mundo das letras uma nova linguagem poética: a poesia sem versos” (ANDRADE, 1957, p. 49). Pela ousadia e pelo ímpeto vanguardista, os poetas concretos acabam recebendo, então, o rótulo de rebeldes. Claro que em todo afã de ruptura – e a vanguarda sempre empunha a bandeira da ruptura – há rebeldia. A questão é que os diagnósticos dirigidos a essas rebeldias tendem a rebaixá-las para impedir, com reacionarismo, o debate.

A Poesia Concreta se insere dentre as chamadas neovanguardas de meados do século XX, nas quais a proposição de uma arte construtivista ou construtiva foi uma tendência importante e particularmente relevante no contexto brasileiro das décadas de 1950 e 1960. Daí falar-se de um “projeto construtivo”³ na arte brasileira daquele período. Para além do ambiente estritamente nacional, Ronaldo Brito (1977, p. 303) pontua que “[a]s ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960”. O ponto fulcral a destacar é que o movimento da Poesia Concreta não foi o fruto de um arroubo irrefletido ou de uma única e categórica ruptura. Desde o final de 1948, Augusto, Décio e Haroldo se reuniam com frequência para discutir e estabelecer parâmetros para a poesia que almejavam produzir. Nas palavras de Haroldo: “Estávamos testando ideias, discutindo coisas teóricas e discutindo a nossa poesia em termos de uma crítica interna” (CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1990, p. 329).

Foi também em 1948 que Augusto publicou o primeiro poema em jornal: “Fuga”, saiu no *Jornal de Notícias*, em 27 de junho daquele ano. A estreia em livro, entretanto, se daria em 1951, com *O rei menos o reino*, editado pelo próprio autor. Diferentemente do caso de Augusto, os livros de

² Ver ANDRADE, 1957, p. 48-49.

³ Ver AMARAL, 1977.

estreia de Haroldo (*Auto do possesso*, 1950) e de Décio (*O carrossel*, 1950) foram editados pelo Clube de Poesia, agremiação com a qual os futuros poetas de *Noigandres* romperam:

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. (CAMPOS, 2004, p. 13-14)

Essa ruptura não é irrelevante, e pode ter tido motivações não apenas estéticas, mas também políticas – esse é um aspecto que, para ser devidamente abordado, demandaria um trabalho de maior fôlego. No excerto acima, Augusto destaca que seu livro de estreia “ficou prejudicado e só veio a sair em 51”. E sai, pelo menos em parte, diferente do que seria se houvesse sido publicado pelo Clube, pois inclui um poema e uma seção do poema que dá título ao livro datados já de 1951. Esse livro de estreia, contudo, não é fruto de nova ruptura, não chega a ser um trabalho de vanguarda, embora possa prenunciar certas rupturas e possa ser visto como resultado de uma poética construtiva ou construtivista, se empregarmos esses termos em um sentido lato, por exemplo, com a mesma amplitude de quando denominamos “construtivo” ou “construtivista” um poeta como João Cabral de Melo Neto.

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” (PIMENTEL, 1951, p. 5) e nele apontou “versos de um sabor estranho” (BAIRÃO, 1952, p. 9). Ao lado desse caráter de estranheza, a crítica de então também destacou, no livro de estreia de Augusto, outras características. Sérgio Milliet (1982, p. 111-112) sublinhou: “[s]ua invenção sintática é grande”; mas advertiu, porém: “[é] claro que se Augusto de Campos se repetir sem medida, o que hoje nos impressiona há de cansar-nos”. Já Reinaldo Bairão (1952, p. 9) 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, 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” de *O rei menos o reino*. 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.

Em *O rei menos o reino*, a ideia de luta ou embate é tematizada implicitamente no poema homônimo. Na estrofe inicial, o sujeito poético 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” (CAMPOS, 1951, p. 13). Nossa hipótese é a de que, desse labor e dessa demanda, resulta uma poética de vanguarda, nítida em *Poetamenos* (1953) e na obra subsequente de Augusto. Desse modo, o gesto de ruptura, que também é característico da noção de vanguarda, ocorre não como um impulso irrefletido ou como um arroubo, mas sim dilatado e reiterado como um permanente tensionamento, com o qual Augusto constrói e, no mesmo passo, questiona sua própria obra.

Augusto, numa fala de 07 de abril de 2015, trata desse amadurecimento gradual, que apontamos por oposição a um arroubo irrefletido. Na sessão 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 plásticos⁴, 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. (CAMPOS, 2015)

⁴ 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.

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 à posterior série *Poetamenos* (1953). Daí nos referirmos a uma tensão autocrítica permanente nas obras iniciais do poeta.

Para tratar do título do primeiro livro de Augusto, *O rei menos o reino*, pretendemos partir de uma observação feita por Antonio Risério (1989, p. 87), no ensaio “Formação do grupo *Noigandres*”. Ao abordar o livro de estreia de Augusto, o autor informa, entre parênteses: “título extraído de Kierkegaard”. 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 em que Kierkegaard é autor de um livro intitulado justamente *O conceito de angústia*. Mas é na obra de Kierkegaard sobre o desespero⁵ 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.

⁵ 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*.

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. (KIERKEGAARD, 1947, p. 115-116)

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 o 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
Que em suas dobras desenvolve outra
Onde em forma de som perdeu-se o Canto
Que eu sei aonde mas não ouço ouvir.
(CAMPOS, 1951, p. 13)

Essa primeira parte do poema é composta em decassílabos, regularidade formal destacada por Milliet (1982, p. 111): “[n]ão desdenha o poeta o verso metrificado. Dispensa a rima porém, pelo menos a rima na concepção tradicional. Em compensação aprecia as aliteraões e tira partido das assonâncias”.

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 do autor, Augusto – similitude que é retomada, explicitamente, em “Ad Augustum per Angusta”. Essa “Angústia”, no caso, é oposta a “um não de pedra”, pois 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 poético quer construir uma poesia em que essa subjetividade angustiada não se manifeste. No entanto, como, nos termos de Kierkegaard (1947, p. 116), esse rei “sobre nada governa”, 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”. 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 (2006, p. 25) afirmar que “é dever do leitor, se quiser assimilar adequadamente a obra de Augusto, ultrapassar suas defesas e procurar aqueles pontos em que a personalidade reprimida volta a aflorar”.

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 dúplici: 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”, conclui Kierkegaard (1947, p. 116). 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 meias-riscas, 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 manifesta e, assim, desfaz a “firmeza de rocha” (KIERKEGAARD, 1947, p. 116) 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”, referindo-se tanto ao poema, como vimos na segunda estrofe, como ao próprio eu do sujeito poético: “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 (1947, p. 116), o eu “quer esgotar o prazer de se criar, de se desenvolver, de existir por si próprio, reclamando as honras do poema”. E, de modo análogo, o sujeito poético enuncia: “Soberano de mim” – “senhor em sua casa” (KIERKEGAARD, 1947, p. 115) –, mas, por outro lado, já não se cria – como em “pedra 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”. 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”. E, na ambiguidade do fecho desse verso – “e entre os meus dedos” – leem-se tanto o “autodomínio” (KIERKEGAARD, 1947, p. 115), 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” (KIERKEGAARD, 1947, p. 116).

A quarta e última estrofe se abre em tom conclusivo – “Por isso” –, como a deprender 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” (KIERKEGAARD, 1947, p. 115), essa 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.” (KIERKEGAARD, 1947, p. 115). Logo, o sujeito reclama “as honras do poema” (KIERKEGAARD, 1947, p. 116), 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” (KIERKEGAARD, 1947, p. 116) 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 (2004, p. 105) destaca a relação entre a fragmentação de vozes e o “progressivo esvaziamento do sujeito lírico” presentes na obra de Augusto. Também Flora Süssekind (2006, p. 85) – a quem Sterzi faz referência – aponta, nos trabalhos iniciais de Augusto, a recorrência do desdobramento de vozes, bem como “de modos diversos de dialogização interna do poema”. Porém, como salienta Sterzi (2004, p. 105, grifo do autor), 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.

“O rei menos o reino” anuncia, assim, que a expressão subjetiva, nessa poética, se dá pela via estreita – angustiada – de uma poesia que se quer “de pedra”, isto é, construída. Tem aqui início o que Sterzi (2004, p. 105) chamou de “progressivo esvaziamento do sujeito lírico”. 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. A via estreita da angústia aparece também no título do poema “Ad Augustum per Angusta” (1951-1952), que integra o primeiro número de *Noigandres*. Há também, em “Ad Augustum per Angusta”, intertextualidades com o poema “O sol por natural” (1950-1951), 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. “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 vezzer*” (CAMPOS, 1979, p. 32, grifo do autor). A expressão *ses vezzer* 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. 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 mote 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 soube que se tratava de Patrícia Galvão⁶.

Apesar de cronologicamente “O sol por natural” anteceder “Ad Augustum per Angusta”, é este o primeiro texto da *Noigandres I*. E é com esses dois poemas que Augusto participa, ao lado de Haroldo e Décio, do primeiro número da revista com o nome do grupo que os três, então, criam. A publicação do primeiro número de *Noigandres* marca uma alteração na trajetória dos três membros do grupo. Cada um deles já havia editado um livro de estreia e, assim entendemos, a passagem à publicação coletiva confere mais um teor vanguardista ao grupo. Gonzalo Aguilar (2005, p. 71, grifo do autor) assinala que

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 *grupal* e abria a possibilidade de edições sucessivas com certa continuidade.

⁶ Augusto de Campos dedicou, ainda, a Pagu o profilograma “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, 1982, p. 167-179.

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, essa abertura não dispensava um crivo conservador por parte dos membros do Clube.

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. À época, Cyro Pimentel (1953, p. 9) 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.

No mesmo artigo, Pimentel (1953, p. 9) 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 elementos da sua geração. Mas têm uma constante: procuram uma poesia que seja de vanguarda mesmo quando reflua às fontes da língua. (NOIGANDRES, 1953, p. 3)

Conforme já destacamos, 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 (2006, p. 19-20), “é emblemático, condicionando a conquista da identidade à passagem pela constrição da angústia”. Também é o título que encerra o poema, no fecho da décima e última parte:

Deus-ó-deus, 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 (CAMPOS, 1979, p. 47)

Lê-se, nessas estrofes, o tormento na conquista da identidade – de que fala Sterzi. O próprio nome do poeta é dessacralizado: “Já cansei o meu nome” – augusto, isto é, sagrado. Não há resposta divina (“Deus-ó-deus”, “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” (KIERKEGAARD, 2011, p. 168). A categoria da angústia é, assim, um elo sólido entre o poema publicado na *Noigandres I* 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,
Ignoro e não sei (CAMPOS, 1979, p. 47).

É significativo que o sujeito poético 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, 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” (KIERKEGAARD, 1947, p. 115). O eu é equiparado à casa, um local onde não reina. Daí a resposta que, no poema, o espelho oferece: “Amigo, amigo, amigo, / Ignoro e não sei”.

É indispensável sublinhar, no entanto, que nesse poema de abertura da *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 Augusta”: “A Haroldo, Augusto, Décio” (CAMPOS, 1979, p. 44). 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 fronteira entre as afinidades e as incompatibilidades:

Aos que me entram a cor
 Dos olhos, deixo sobre os
 Olhos ao meu dispor:
 – Amos. Atos. Cros. Obros⁷.

Aos mais, em não os vendo,
 Sem mais, sempre oferendo
 O óbulo dos meus ombros:
 – Um sacudir de escombros? (CAMPOS, 1979, p. 44)

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 poético dá de ombros, isto é, não atribui muita importância: “oferendo / O óbulo dos meus ombros / – Um sacudir de escombros?”.

⁷ 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”.

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 tacendi⁸.
Deixo aquilo que tendes.

Deixo-vos as luvas
Da vaidade. Deixo-
Vos as sanguessugas
Gordas do Sucesso (CAMPOS, 1979, p. 45).

O tom de combate e dissidência fica, assim, bastante nítido. E daí também fica claro o motivo pelo qual 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* (1979), onde já não vigora o propósito de apresentação de um grupo, e sim o de reunião de uma obra poética, é adotada a ordem cronológica e “O sol por natural” (1950-1951) precede “Ad Augustum per Augusta” (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”. 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 de *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

⁸ Tempo de calar.

mais novo novo. O que é preciso é saber discerni-lo no meio das velhacas velharias que nos impingiram durante tanto tempo” (CAMPOS, 1978a, p. 7). De qualquer modo, é possível afirmar que “Ad Augustum 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.

Na cronologia da produção do poeta, entre “Ad Augustum per Angusta” – 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. *Os sentidos sentidos* fica na verdade inédita no Brasil até o lançamento da reunião *Viva vaia*, em 1979. Foi, contudo, publicada no exterior em 1973, na revista *MAIO: International Poetry Magazine*, nº 1, editada pelo poeta português Alberto de Lacerda, em Londres, com apoio da Boston University. Recentemente, em 2018, foi lançada uma reedição especial da obra, em publicação conjunta da Selo Demônio Negro (São Paulo) e da Tipografia do Zé (Belo Horizonte).

Os sentidos – audição, olfato, paladar, tato e visão – são o mote do poema que dá título à série *Os sentidos sentidos*, de Augusto. 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 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 melancálica
 enrolada em seu bathbreathbanho palatino,
 a sempitépida, a blendalmolhada e alqueblându-las
 cobras corais como cópulas de oravoz. (CAMPOS, 1979, p. 56)

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, 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. (CAMPOS, 1979, p. 56)

O arranjo semântico é, aqui, ainda mais complexo. Para mencionar algumas possibilidades apenas dos dois primeiros versos, temos: o termo “Flairar”, que pode ser decomposto em *flair*, “olfato”, no inglês, e “atmosfera”, no alemão; funciona, também, como uma contração da forma verbal *fly* com o substantivo *air*, respectivamente, voar e ar, no 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”, no 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” (CAMPOS, 1978a, p. 53). O emprego de tais recursos composicionais tem grande relevância para o nosso intuito de averiguar a conformação de uma poética vanguardista no poeta estudado, pois evidencia a característica do cosmopolitismo, afim às vanguardas.

Seria possível apontar, na série *Os sentidos sentidos*, um certo tom solene, ainda que não predominante. No último poema da série, “O poeta ex pulmões”, esse 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)

be l

(a língua aravia
ongavia abrevia
pedra pedraria
rei Ofim rei Ouvi-la)

ten

(iña Voz veueta
d’or flúor
de vidr’
a l’afalac de l’

amor) e broso

plant’um

ouvido em seu jardim (CAMPOS, 1979, p. 60)

Sterzi (2004, p. 106) observa que “O poeta ex pulmões”

[p]oderia, se lhe fosse acrescentado o recurso da cor, integrar a série *Poetamenos* (1953), pois pronuncia-lhe todas as principais características: a fragmentação e fusão de palavras, o plurilinguismo, o argumento amoroso

Entendemos que também as menções a uma “niña / Voz”⁹ e a um “poeta um pequeno / petit petit petitlit / tle” (CAMPOS, 1979, p. 62) podem ser lidas em consonância com a subtração presente no título *Poetamenos*, e é nessa série que situamos os primeiros poemas explicitamente vanguardistas. Com *Poetamenos*, composto em 1953, Augusto participa da *Noigandres 2*, publicada em 1955. Em março de 1955, uma nota no jornal *Folha da Manhã* emprega esse campo semântico – “vanguardista”, “avançado” – ao comentar o lançamento da *Noigandres 2*:

⁹ Essa expressão pode remeter também à “Voz pequena”, que integra o poema “Fábula”, em *O rei menos o reino*. Ver CAMPOS, 1951, p. 49-53.

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 (NOIGANDRES, 1955, p. 2)

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 lançado na vigência do movimento da Poesia Concreta, durante a Exposição Nacional de Arte Concreta, no final de 1956.

Conforme observa Omar Khouri (2006, p. 25), *Noigandres 2* contém o “primeiro texto metalinguístico” 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 (2000, p. 71) 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”. De fato, o texto se abre assim: “ou aspirando à esperança de uma / KLANGFARBENMELODIE / (melodiadetimbres) / com palavras” (CAMPOS, 1979, p. 65).

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. É o fecho desse poema, aliás, que dá nome à série. 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” (figura 2):

Figura 02 – “poetamenos”

por
 suposto:
 'scanto
 eu
 rochaedo
 meu
 rupestro
 cactus
 ab
 rupt
 ao mar: us
 somos
 um unis
 sono
 poetamenos

Fonte: CAMPOS, 1979, p. 67.

Trata-se do poema cuja estrutura é a mais simples se comparada à dos 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. Anteriormente, apontamos os diversos modos pelos quais a noção de voz aparece na poesia de Augusto: em conflito ou em sucessivo desdobramento; 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 melodia contínua deslocada de um instrumento para outro, mudando constantemente sua cor” (CAMPOS,

1979, p. 65). Em *O rei menos o reino* diagnosticamos, por exemplo, uma voz que o sujeito poético 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, 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 expulmões” –, é necessário apontar também a possibilidade de que “scanto” seja lido como a fusão de *scant* – escasso ou 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” (CAMPOS, 1951, p. 16) e a expressão subjetiva das vozes desdobradas. A mesma síntese se reflete em “rupestro”, que aglutina “rupestre” e “estro” – 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 poético 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 se dá 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* – nós, 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 (2011, p. 45): “Na vigília está posta a diferença entre meu eu e meu outro; no sono, está suspensa, e no sonho ela é um nada insinuado”. 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*. Aguilar (2005, p. 296), por exemplo, defende que não há, em *Poetamenos*, “exoneração do sujeito”, como faria supor uma leitura que alinhasse esse livro ao Concretismo. Já Eduardo Sterzi (2004, p. 106) assinala que em “poeta ex pulmões” – de *Os sentidos sentidos* – “fica mais evidente que na série [*Poetamenos*] o nexo entre estilhaçamento da voz e esvaziamento do sujeito lírico”. E Sterzi (2004, p. 107) observa também: “[é] significativo que a fragmentação da voz, já no rumo de sua abolição, tome a forma intermediária de uma escrita coral”. 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” (CAMPOS, 1979, p. 65), de que fala o texto introdutório em *Poetamenos*. Conforme sintetiza Antonio Sérgio Bessa (2009, p. 232, tradução nossa), “cores diferentes indicam timbres diferentes, enquanto o espaçamento entre as palavras e linhas dita o ritmo”¹⁰.

¹⁰ No original: Different colors indicate different timbres, while the spacing between words and lines dictates the rhythm.

Em *Poetamenos*, a organização espacial dos poemas se liga ao que posteriormente a Poesia Concreta postularia como uma escrita ideogramática¹¹. 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 pelo conceito de ideograma, de uma apreensão simultânea. Ao discorrer sobre *Poetamenos*, Claus Clüver (1981, p. 387) afirma que, nessa série, o arranjo espacial “contribui para a nossa inclinação de ver esses textos primeiro como imagens visuais”. O apelo visual dos poemas é certamente fundamental para o efeito de simultaneidade, mas a relação com a música não põe a perder essa potencialidade. Nuances da própria técnica de composição empregada por Webern sinalizam a simultaneidade. Bessa (2009, p. 223) destaca que “Webern dispersa as notas dentre os instrumentos”. Daí a “escrita coral” em *Poetamenos*, apontada por Sterzi (2004, p. 107). Isto é, daí a ideia de que as várias vozes – em várias cores – possam soar em coro, uníssonas.

Palavras, sílabas e letras são, em *Poetamenos*, submetidas não a um procedimento de fragmentação, mas de construção. 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 significantes. Daí o caráter sintético que apresentam – e, por isso, remetem à noção de ideograma. Por exemplo, em “lygia fingers” (figura 3):

¹¹ No primeiro texto em que utiliza a expressão “poesia concreta”, em outubro de 1955, Augusto de Campos fala, ao comentar poemas de Haroldo de Campos, na conversão da “ideia em ideogramas verbais de som” (CAMPOS, 2006, p. 57).

Figura 3 – “lygia fingers”



Fonte: CAMPOS, 1979, p. 71.

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 (2005, p. 288), “[a]ssim, refutavam-se as críticas centradas na impossibilidade de oralização dos textos”. Evidentemente a oralização de textos assim compostos é bastante difícil. Daí Bessa (2009, p. 226, tradução nossa) afirmar a ironia de que “*Poetamenos* tenha provado ser um trabalho tão difícil de desempenhar quanto qualquer das peças de Webern”¹².

Há palavras, nesse poema, em pelo menos cinco línguas: português, inglês, latim, alemão e italiano. A esse respeito, Marjorie Perloff (2013, p. 121, grifo do autor) afirma que “Augusto inventou uma poética multilíngue que antecipa, curiosamente, a poética ‘tradutória’ do século 21”. 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

¹² No original: *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, 1981. 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.

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. (CAMPOS, 1978b, p. 67, grifos do autor)

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” (CAMPOS, 1979, p. 62, grifos nossos). 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 – ou seja, 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, em *Poetamenos*, há uma organização: ideogramática, pictórica, musical e verbal. Não como um fim em si mesma, mas como um recurso para dar determinada potencialidade aos poemas.

Ao nos debruçarmos sobre os poemas abordados neste artigo, procuramos evidenciar como os procedimentos composicionais adotados se alteram ao longo dos trabalhos incluídos no recorte proposto. Assim, podemos afirmar que, nos textos analisados, não há uma estabilização no

emprego dos procedimentos. A nosso ver, o que impede tal estabilização é um permanente tensionamento autocrítico que impõe, à obra de Augusto, sucessivas rupturas internas. É desse embate, no âmbito da própria obra, que resulta uma poética da vanguarda. Visamos, em nossa leitura, a pôr em destaque como, em cada caso, a experimentação se torna mais presente. De *O rei o menos o reino a Poetamenos* não houve um salto. E menos ainda se considerarmos o papel desempenhado por Augusto na Poesia Concreta como movimento artístico. Conforme recordam Décio e Augusto em entrevista:

Décio: A verdade é a seguinte: desde o momento em que nos conhecemos, em outubro de 48, até dezembro de 56, quando lançamos a poesia concreta, foram oito anos de preparação, apenas antecipados, muito isoladamente, pelos poemas em cores do Augusto, em 53 [...].
Augusto: Que já eram fruto de todo nosso debate, nossa conversa [...]
(CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, 1990, p. 329).

Nenhum fruto de simples arroubo, portanto. Nenhum milagre que não seja “de mão e palma e pele” (CAMPOS, 1951, p. 13).

Referências

- AGUILAR, G. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.
- AMARAL, A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- ANDRADE, L. E. O rock'n roll da poesia. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 48-51, mar. 1957.
- BAIRÃO, R. O rei menos o reino. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 18 mai. 1952. Letras e artes, p. 6 e 9.
- BESSA, A. S. Sound as subject: Augusto de Campos's *Poetamenos*. In: PERLOFF, M.; DWORKIN, C. (Ed.). *The sound of poetry, the poetry of sound*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009. p. 219-236.
- BRITO, R. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950 – 1962)*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 303-310.

CÂMARA, R. *Grafo-sintaxe concreta: o projeto Noigandres*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2000.

CAMPOS, A. *O rei menos o reino*. São Paulo: Edições Maldoror, 1951.

CAMPOS, A. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1978a.

CAMPOS, A. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978b.

CAMPOS, A. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

CAMPOS, A. *Pagu: vida-obra*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CAMPOS, A. Além do limite do verso. *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro, n. 19, p. 13-23, dez. 2004. Entrevista concedida a José Carlos Prioste.

CAMPOS, A. Poesia concreta. In: CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4. ed. Cotia: Ateliê, 2006. p. 55-62.

CAMPOS, A. Augusto de Campos: objetos e poesia visual. São Paulo, 07 abr. 2015. Abertura da exposição na Galeria Paralelo. Vídeo on-line. Entrevista concedida a Katia Canton, Omar Khouri e Tadeu Jungle. Disponível em: <<https://vimeo.com/125711323>>. Acesso em: 06 jun. 2015.

CAMPOS, A. *Os sentidos sentidos*. São Paulo: Selo Demônio Negro; Belo Horizonte: Tipografia do Zé, 2018.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. Um lance de poesia: entrevista a Claudiney Ferreira e Jorge Vasconcelos. In: FERREIRA, C.; VASCONCELOS, J. (Org.). *Certas palavras*. São Paulo: Estação Liberdade, Secretaria de Estado da Cultura, 1990. p. 317-364.

CLÜVER, C. Klangfarbenmelodie in polychromatic poems. *Comparative Literature Studies*. Urbana, v. 18, n. 3, p. 386-398, sep. 1981.

NOIGANDRES. São Paulo, 22 mar 1953. Folha da Manhã, Seção Movimento Literário, p. 3.

NOIGANDRES. São Paulo, 27 mar.1955. Folha da Manhã, Seção Movimento Literário, p. 2.

KIERKEGAARD, S. *O desespero humano: doença até à morte*. Trad. Adolfo Casais Monteiro. 2. ed. Porto: Tavares Martins, 1947.

KIERKEGAARD, S. *O conceito de angústia*. Trad. Álvaro L. M. Valls. Petrópolis: Vozes, 2011.

KHOURI, O. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da poesia concreta. *Facom*. São Paulo, n. 16, p. 20-33, jul-dez. 2006.

MILLIET, S. *Diário crítico de Sérgio Milliet: 1951*. 2. ed. São Paulo: Martins, EDUSP, 1982. (vol. VIII)

PERLOFF, M. Da vanguarda ao digital: o legado da poesia concreta brasileira. In: PERLOFF, M. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013. p. 95-133.

PIMENTEL, C. O rei menos o reino. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 18 nov.1951. Letras e artes, p. 5.

PIMENTEL, C. O sol por natural. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 8 fev.1953. Letras e artes, p. 9.

RISÉRIO, A. Formação do grupo *Noigandres*. In: RISÉRIO, A. *Cores vivas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989. p. 67-96.

STERZI, E. Todos os sons, sem som. In: GUIMARÃES, J. C.; SÜSSEKIND, F. (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004. p. 95-115.

STERZI, E. Sinal de menos. In: STERZI, E. *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006. p. 9-29.

SÜSSEKIND, F. Coro a um: notas sobre a “canção noturnadabaleia”. In: STERZI, E. (Org.). *Do céu do futuro: cinco ensaios sobre Augusto de Campos*. São Paulo: Marco, 2006. p. 48-91.