

AUGUSTO DE CAMPOS

Poesia Antipoesia  
Antropofagia & Cia.



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2015 by Augusto de Campos

*Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.*

*Capa*

Augusto de Campos

*Foto de capa*

Olho por olho (baboeil), Poemas popcretos, Augusto de Campos, 1964

*Preparação*

Silvia Massimini Felix

*Revisão*

Huendel Viana

Angela das Neves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Campos, Augusto de

Poesia Antipoesia Antropofagia & Cia. / Augusto de Campos.  
— 1ª ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2015.

ISBN 978-85-359-2646-0

1. Poesia brasileira 2. Poesia brasileira – História e crítica 1.  
Título.

15-08009

CDD-869.109

---

Índice para catálogo sistemático:

1. Poesia : Literatura brasileira : História e crítica 869.109

[2015]

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ S.A.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

[www.companhiadasletras.com.br](http://www.companhiadasletras.com.br)

[www.blogdacompanhia.com.br](http://www.blogdacompanhia.com.br)

# Sumário

<i>Introdução</i> — ... & Cia., Augusto de Campos . . . . .	7
Prefácio à Primeira Edição — Poesia	
Antipoesia Antropofagia . . . . .	11

## POESIA ANTIPOESIA ANTROPOFAGIA

1. Um Lance de “Dês” do <i>Grande Sertão</i> . . . . .	15
2. Mário Faustino, o Último <i>Verse-maker</i> . . . . .	49
3. Da Antiode à Antilira . . . . .	62
4. Poesia Concreta: Memória e Desmemória . . . . .	70
5. Poesia e/ou Pintura . . . . .	91
6. Sem Palavras . . . . .	104
7. Da América que Existe: Gregório de Matos . . . . .	114
8. Revistas Re-Vistas: Os Antropófagos . . . . .	132

... & CIA.

9. O Enigma Ernani Rosas . . . . .	157
10. Oswald, Livro Livre . . . . .	193

11. Errâncias de Sousândrade . . . . .	205
12. Re-www-Visão: Gil-Engendra em Gil-Rouxinol . . .	217
13. Reflashes para Décio . . . . .	238
14. O Caso Cyro Pimentel . . . . .	245
15. Pós-Walds . . . . .	258
16. ESTRanho ERTHOS — poesignos . . . . .	264
17. Waldemar Cordeiro: Pontos de Partida e de Chegada. . . . .	278
18. Vanguarda: Morte e Vida . . . . .	288
19. Arte e Tecnologia . . . . .	296
20. Do Concreto ao Digital. . . . .	313

# 1. Um Lance de “Dês” do *Grande Sertão*\*

“O verdadeiro romance se passa entre Joyce e a linguagem”, escreveu o crítico Harry Levin a propósito de *Finnegans Wake*.<sup>1</sup> Cremos que se poderia aplicar a mesma observação a *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Não se quer com isso minimizar a “mensagem” de tais obras. Mas acentuar que os grandes conteúdos do *Grande Sertão*, como os de Joyce, se resolvem não só *através da*, mas *na* linguagem. Esta não é mais um animal doméstico atrelado ao veículo da “estória”, indiferente aos seus conteúdos. Identifica-se, isomorficamente, às cargas de conteúdo que carrega, e passa a valer, ao mesmo tempo, como texto e como pretexto, em si mesma, para a invenção estética, assumindo a iniciativa dos procedimentos narrativos.

Daí a singular importância do romance de Guimarães Rosa, que vem retomar e redimensionar uma tradição, recente, é verda-

\* Publicado originalmente na *Revista do Livro*, n. 16, ano iv (Rio de Janeiro, 1959) e em Augusto de Campos; Haroldo de Campos; Pedro Xisto, *Guimarães Rosa em Três Dimensões*. São Paulo: Conselho Estadual de Literatura, 1970.

de, mas já quase completamente soterrada, na prosa brasileira: a de *Macunaíma*, de Mário de Andrade; e a de Oswald de Andrade — *Serafim Ponte Grande* e *Memórias Sentimentais de João Miramar* —, até hoje confinado às primeiras edições, graças à lamentável indiferença de nossas casas editoras.<sup>2</sup>

A invocação do nome de Joyce não surge aqui por acaso. Implica, por si só, uma postulação crítica. Joyce é o Mallarmé da prosa. O exemplo mais absoluto do romancista-inventor. David Hayman, em seu estudo *Joyce et Mallarmé*,<sup>3</sup> fez um exame circunstanciado das relações entre as obras dos dois escritores e, em particular, entre “Un Coup de Dés” e *Finnegans Wake*. A relevância de estudos comparativos como esse não está em descobrir influências, para efeito de biografia ou de genealogia literária, mas em estabelecer nexos de relação estética, que nos permitam discernir, no campo geral da literatura e das artes, uma evolução de formas e, através desta, melhor compreender e situar, histórica e criticamente, os fenômenos artísticos.

À primeira vista, nenhuma obra, talvez, parecesse tão distante de outra como “Un Coup de Dés” de *Finnegans Wake*. De um lado, um poema espacial em onze páginas. De outro, um romance com 628 páginas compactas. Entretanto, vencida a impressão superficial, a conclusão é bem outra. Uma análise acurada dos textos, como a procedida por Hayman, demonstra o quanto de intuição havia nas aproximações que André Gide, Robert Greer Cohn (este, o inspirador direto do trabalho de Hayman) e outros escritores fizeram entre Mallarmé e Joyce. E em tal extensão se revelam as identidades — quer no nível formal, quer no semântico — que se pode afinal aceitar, sem relutância, a asserção de Greer Cohn, segundo a qual “a despeito de todas as diferenças de dimensão e de gênero, ‘Un Coup de Dés’ tem mais em comum com *Finnegans Wake* do que com *qualquer* outra criação literária conhecida”.<sup>4</sup> Aqui bem se poderia falar numa *alotropia* estilística:

obras que se apresentam com propriedades externas diversas mas que possuem a mesma estrutura interna.

O leitor incauto há de impressionar-se, por exemplo, com a aparente integridade das palavras de “Un Coup de Dés”, em contraste com a violenta deformação léxica joyciana. Greer Cohn e Hayman demonstram, porém, que as palavras do poema de Mallarmé estão em perpétua revolução por detrás da máscara de impassibilidade, sofrendo um processo de montagem, por homonímia, que não está longe do de Joyce. Exemplos apontados por Hayman: “penultième” (onde a segunda sílaba vale também como o substantivo “nul”); “*legs en la disparition*” (em que se verifica, com a palavra “legs”, um trocadilho bilíngue: a) *legs* = legado, em francês; b) *legs* = pernas, em inglês).

No caso da comparação entre Guimarães Rosa e Joyce, especialmente com respeito aos procedimentos linguísticos e estruturais de *Grande Sertão: Veredas*, de uma parte, e *Ulysses* e *Finnegans Wake*, de outra (assunto que, indiretamente, envolve o problema Mallarmé), não é preciso, todavia, um esforço de consciencialização tão grande como o exigido para a compreensão das afinidades entre “Un Coup de Dés” e *Finnegans Wake*, que encontra um obstáculo inicial (e natural) nos gêneros diversos — poesia e romance — em que se acham cristalizadas essas obras. A linhagem joyciana do romancista brasileiro foi assinalada, por exemplo, em obras anteriores de Guimarães Rosa, pelo crítico Oswaldino Marques,<sup>5</sup> ainda que sob um único aspecto, o da justaposição vocabular, ou seja, o das palavras *portmanteau*, como as denominou Lewis Carroll, e que têm antecedentes remotos em Rabelais; o exemplo típico da palavra *portmanteau* é *galumphing* (*galloping* + *triumphing*), uma das fabricadas por Lewis Carroll para o seu célebre poema “Jabberwocky”.<sup>6</sup> Em *Grande Sertão: Veredas* não se restringem, porém, a esse processo composicional as afinidades com a técnica joyciana. O número de palavras *port-*

*manteau* que se pode recensear em todo o livro é até bastante reduzido; as que anotou o autor destas linhas são: *turbulindo* (turba + turbilhão + bulindo); *nenhão* (nenhum + não); *sonoite* (só + sono + noite); *fechabrir* (fechar + abrir); *prostitutriz* (prostituta + meretriz); *visli* (vi + vislumbrei + li). Outros exemplos poderiam ser citados, mas na maioria dos casos se trata menos da característica montagem das palavras *portmanteau* do que de algum tipo de aglutinação ou afixação, isto é, de um processo compositivo mais atenuado que não chega a produzir o efeito de superposição.

O que o romance de Guimarães Rosa apresenta de parentesco com os de Joyce é, em primeiro lugar, a atitude experimentalista perante a linguagem. Esta é, em sua materialidade, plasmada e replasmada, léxica e sintaticamente. Sob essa perspectiva, podem ser identificadas diversas técnicas, utilizadas por ambos os romancistas. Assim, as aliteraões, as coliteraões, os malapropismos conscientes, as rimas internas etc. Também a sintaxe é, sob certos aspectos, manipulada de maneira fundamentalmente idêntica por Joyce e Rosa. É uma sintaxe telegráfica, ou, na expressão de David Hayman, “uma espécie de estenografia literária”. Sintaxe rítmica, pontuada, pontilhada de pausas. Cotejem-se os trechos abaixo do *Grande Sertão* com os do *Finnegans Wake*, em tradução de Augusto e Haroldo de Campos:<sup>7</sup>

## GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Eh, que se vai? Jájá? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consigo. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. (p. 26)

Ouvi mal ouvi. Me vim d'águas frias. Diadorim era assim: matar, se matava — era para ser um preparo. O judas algum? — na faca! Tinha de ser nosso costume. Eu não sabia? (p. 37)



— “O Sertão vem?” Vinha. Trinquei os dentes. Mordi mão de sina.  
Porque era dia de antevéspera — mire e veja. (p. 528)  
Chapadão. Morreu o mar, que foi.  
Eu vim. Pelejei. Ao deusdar. (p. 565)

## FINNEGANS WAKE

Não ouço por causa das águas de. O bebê-balbúcio das águas de. Sibilantes morcegos, ratos da vala. Fala. Cala. Como é! Você não foi pra casa? Que João José? Não ouço por causa da asa dos morcegos, todas as liviantes águas de. Ah, fala salva-nos! Planta dos pés pesa. Sinto-me tão calma como aquele olmo. Um conto contado de Shaun ou Shem? Todos os filhosfilhas de Livia. Falcões da escuridão ouvi-nos. Noite! Noite! Minha ah cabeça cai. Sinto-me tão lerdada como aquela pedra. Fala-me de João ou Shaun? Quem foram Shem ou Shaun os filhos ou filhas vivos de? Tudo treva! Fala-me, fala-me, fala-me álamo! Noite noite! Falamefala de planta ou pedra. As riocorrentes águas de, as indoevindo águas de. Noite!

[Can't hear with the waters of. The chittering waters of. Flitering bats, fieldmice bawk talk. Ho! Are you not gone ahome? What Thom Malone? Can't hear with bawk of bats, all thim liffeying waters of. Ho, talk save us! My foos won't moos. I feel as old as yonder elm. A tale told of Shaun or Shem? All Livia's daughtersons. Dark hawk hear us. Night! Night! My ho head halls. I feel as heavy as yonder stone. Tell me of John or Shaun? Who were Shem and Shaun the living sons or daughters of? Night now! Tell me, tell me, tell me, elm! Telmetale of stem or stone. Beside the rivering waters of, hitherandthithering waters of. Night! (pp. 215-6)]

## GRANDE SERTÃO: VEREDAS

E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em toda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras.

Cerro. O senhor vê. Contei tudo. Agora estou aqui, quase barriqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia. (p. 571-fim)

## FINNEGANS WAKE

Sim, me vou indo. Oh amargo fim! Eu me escapulirei antes que eles acordem. Eles não hão de ver. Nem saber. Nem sentir minha falta. E é velha e velha é triste e velha é triste e em tédio que eu volto a ti, frio pai, meu frio frenético pai, meu frio frenético feerível pai, até que a pura vista da mera aforma dele, as águas e águas dele, lamamentando, me façam maremal lamasal e eu me lance, oh único, em teus braços. Ei-los que se levantam! Salva-me de seus terríperos tridentes! Dois mais. Umdois morhomens mais. Assim. Avelaval. Minhas folhas se foram. Todas. Uma resta. Arrasto-a comigo. Para lembrar-me de. Lff! Tão maviosa manhã a nossa. Sim. Leva-me contigo, paisinho, como daquela vez na feira de brinquedos! Se eu o vir desabar sobre mim agora, asas branquiabertas, como se viesse de Arkanjos, eu pênsil que decairei a seus pés, Humil Dumilde, só para lauvá-los. Sim, fim. É lá. Primeiro. Passamos pela grama psst trás do arbusto para. Psquiz! Gaivota, uma. Gaivo-

tas. Longe gritos. Vindo, longe! Fim aqui. Nós após. Finn équem!  
Toma. Bosculaveati, mememormim! Ati mimlênios fim. Lps. As  
chaves para. Dadas! A via a uma a una a mém a mor a lém a (p.  
627-fim)

[I am passing out. O bitter ending! I'll slip away before they're up.  
They'll never see. Nor know. Nor miss me. And it's old and old it's  
sad and old it's sad and weary I go back to you, my cold father, my  
cold mad father, my cold mad feary father, till the near sight of the  
mere size of him, the moyles and moyles of it, moananoaning,  
makes me seasilt salsick and I rush, my only, into your arms. I see  
them rising! Save me from those therrble prongs! Two more. One-  
two moremens more. So. Avelaval. My leaves have drifted form  
me. All. But one clings still. I'll bear it on me. To remind me of. Lff!  
So soft this morning, ours. Yes. Carry me along, taddy, like you  
done through the toy fair! If I seen him bearing down on me now  
under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd  
die down over his feet, humbly dumbly, only to washup. Yes, tid.  
There's where. First. We pass through grass behush the bush to.  
Whish! A gull. Gulls. Far calls. Corning, far! End here. Us then.  
Finn, again! Take. Bussoftlhee, mememormee! Till thousandsthee.  
Lps. The keys to. Given! A way a lone a last a loved a long the]

Como Joyce, nosso Guimarães Rosa enfrenta a problemática de um romance intemporal, ou melhor, atemporal. O *Grande Sertão* não é dividido em capítulos, é um fluxo contínuo, sem pausa, um só fôlego, riocorrente. A ordem dos eventos é a ordem da memória. Tomando de empréstimo a terminologia cinematográfica, poder-se-ia dizer que Guimarães Rosa se utiliza de flashbacks e travellings para incursões em tempos e espaços diversos daqueles em que se situa o personagem-narrador (Riobaldo). Este mesmo sente que está contando fora das regras, que está contando

“errado”. E “retoma” o fio da narração, “emenda”, “desemenda”, “verte”, “reverte”, num “figurado” complexo, para o qual chama a atenção do interlocutor e do leitor:

Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas. (p. 22)

Pois, porém, ao fim retomo, emendo o que vinha contando. (p. 75)

Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. (p. 94)

Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar. Guerras e batalhas? Isto é como jogo de baralho, verte, reverte. (p. 95)

Desculpa me dê o senhor, sei que estou falando demais, dos lados. Resvalo. (p. 138)

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. [...] São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. (p. 175)

O senhor fia? [...] O senhor tece? Entenda meu figurado. (p. 176)

Verte. Reverte. Eis o “*corso, ricorso*” de Vico e Joyce nos lábios de Riobaldo. O esquema circular, da narrativa que propõe um retorno sobre si mesma, não está afastado da estrutura do *Grande Sertão*. A palavra “nonada”, a primeira a aparecer, é também uma das últimas da última página, que termina com o símbolo do infinito. No *Finnegans Wake*, a sentença final (“*A way a lone a last a loved a long the*”) tem continuação na primeira do romance (“*riverrun past Eve and Adarris*” etc.). Por sua vez, o poema de Mallarmé, cujo derradeiro verso é “*Toute pensée émet un coup de dés*”, se inicia com as palavras “*un coup de dés*”. Em todos esses casos, se dá a elisão da estrutura linear (princípio-meio-fim) e da unidade temporística, que cedem lugar a uma forma aberta, atemporal, aperspectívica. Guimarães Rosa tem consciência disso:

Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia. (pp. 62-3)

Comigo, as coisas não têm hoje e antontem nem amanhã: é sempre. (p. 134)

A comparação exaustiva dos textos de Joyce e Guimarães Rosa constituiria, por si só, matéria para um estudo independente, que refoge aos nossos propósitos. Deter-nos-emos aqui, em particular, no exame de um processo estilístico que nos permite abordar o *Grande Sertão* sob uma perspectiva nova e, a nosso juízo, de interesse não apenas para a sua compreensão estética como semântica: a tematização “musical” da narração.

Quem, em primeiro lugar, buscou dar ao discurso poético uma configuração específica de estrutura “musical”, que superasse o mero fluxo linear, foi Mallarmé. Em “Un Coup de Dés”, a articulação do poema obedece a um sistema de constelação temática. Há um tema principal seccionado em quatro subtemas (*un coup de dés... jamais... n’abolira... le hasard*), cada um deles subdividido em temas e subtemas acessórios, e todos eles inter-relacionados, produzindo em conjunto o efeito de um contraponto.

Ezra Pound aplica aos seus *Cantos* uma estrutura remanescente da fuga musical. Certos motivos reiterados, glosados e entremeados uns aos outros, formando uma tecedura: como que sujeito, resposta e contrassujeito.

No domínio do romance, é em Joyce que vamos encontrar esse manuseio “musical” dos temas, que se em *Ulysses* segue o sistema da repetição simples, como um leitmotiv, em diferentes pontos da narração, de determinadas palavras (como “Agenbite of Inwit”, o remordimento do subconsciente, que atormenta o jovem Stephen Dedalus), em *Finnegans Wake* recebe um tratamento mais denso, apresentando-se sob a forma de variações te-

máticas. Alguns exemplos elucidarão melhor a riqueza inventiva de que se reveste o processo nesse romance.

HCE (Humphrey Chimpden Earwicker), que atua como personagem-tema — o *princípio masculino* em sua encarnação mais nova, o substituto de Finnegan —, é evocado centenas de vezes, por todo o livro, sempre que aparecem as três iniciais, em acróstico. Exemplos: *Here Comes Everybody*, *Howth Castle and Environs*, *Haroun Childeric Eggeberth*,  $H_2CE_3$ , *How Copenhagen ended*, *happinest childher everwere*, *Hush! Caution! Echoland!*, *How charmingly exquisite!*, *Homo Capite Erectus*, *Honour commercios energy*, *Hwang Chang evelyttime*, *Hircus Civis Eblanensis*, *emerald canticle of Hermes* etc.

O motivo das *sete filhas do arco-íris* — ramificação do tema principal do *princípio feminino*, representado por ALP (Anna Livia Plurabelle) — exprime-se pela alusão às sete cores, desde a mera referência ao número 7 até as variações mais complexas em torno de cores e tons. Exemplos:

rudd yellan gruebleen orangeman in his violet indigonation (p. 23)  
Poppy Narancy, Giallia, Chlora, Marinka, Anileen, Parme (p. 102)  
what roserud and oragious grows gelb and greem, blue out of the  
ind of it! Violet's dyed. (p. 143)  
rhubarbarous manndarin yellagreen funkelblue windigut (p. 171)  
gember! inkware! chon chambre! cinsero! zinnabar! tincture and  
gin! (p. 182)  
in their pinky limony creamy birnies and their turkiss indienne  
mauves. (p. 215)