

O REI MENOS O REINO ENTRE O EXÍLIO E O ELOGIO DA SOMBRA

Diana Junkes
Universidade Federal de São Carlos

Resumo Retraçar a trajetória de Augusto de Campos no ano em que completa 90 anos não é tarefa simples, sobretudo diante da envergadura da obra do poeta. Neste ensaio, propõe-se a discussão de alguns aspectos de *O Rei menos o reino* escrito entre 1949-1951 e publicado em 1951, em edição do autor, conforme referência em *Vivavaia*, antologia que reúne a poesia do autor de 1949-1979. Intencionalmente, afasto-me do estabelecimento de relações e intertextualidades. A proposta de abordagem do poema é empreender uma leitura tanto quanto possível jakobsoniana, em que a forma é também componente semântico, em que som e sentido se amalgamam. Diante dos limites deste ensaio são apresentadas considerações sobre a primeira e a última partes do poema, seguindo uma lição dos concretos, de oferecer fragmentos à reflexão. O poema tem grande envergadura, toda leitura é redutora e esta, que recolhe apenas duas das sete partes, não seria diferente, mas creio que a partir dela outros estudos poderão ampliar ainda mais a percepção do potencial deste importantíssimo texto de juventude de Augusto de Campos.

Palavras-chave Augusto de Campos, O rei menos o reino, forma, conteúdo, gramática da poesia.

Abstract Retracing the trajectory of Augusto de Campos in the year he turns 90 is not a simple task, especially given the scale of the poet's work. This essay proposes a discussion of some aspects of *O Rei menos o reino* (The King minus the kingdom) written between 1949-1951 and published in 1951, in the author's edition, as referenced in *Vivavaia*, an anthology that brings together the author's poetry from 1949-1979. I intentionally move away from establishing relationships and intertextualities. The proposed approach to the poem is to undertake a Jakobsonian reading as much as possible, in which form is also a semantic component; in which sound and meaning are amalgamated. Given the limits of this essay, considerations about the first and last parts of the poem are presented, following a lesson from the concrete, to offer fragments for reflection. The poem has a great scope, every reading is reductive and this one, which only includes two of the seven parts, would be no

different, but I believe that based on it, other studies can further broaden the perception of the potential of this very important early text by Augusto de Campos.

Keywords Augusto de Campos, *O rei menos o reino*, form, content, grammar, poetry.

Palavras iniciais ou algumas balizas

Debruçada sobre a responsabilidade de escrever sobre Augusto de Campos, vi-me envolvida em várias leituras e parecia-me que talvez a menor contribuição viesse em ler o grande poeta concretista, inventor, pois há tantos e tão relevantes estudos sobre esse aspecto, sobretudo em meio à comemoração de seus 90 anos. Reli os meus ensaios prediletos escritos por Augusto e as incomparáveis traduções-arte (como ele diz, transcrições como prefere Haroldo) que fizeram falar e cantar em nosso idioma tantos poetas.

Até que reencontrei este que é para mim dos mais belos poemas escritos no século passado, por um jovem poeta, *O rei menos o reino* que neste ano completa 70 anos. Logo no início dos meus estudos sobre poesia e já mergulhada na ideia de estudar o concretismo, li este poema que teve para mim grande impacto. Eu não o alcançava naquele momento, embora soubesse estar diante de um grande poema, pois como ensina Jorge Luís Borges (2000), as coisas belas em poesia são inevitáveis e eu estava diante do inevitável. Reli diversas vezes o poema e o abordei em sala de aula, mais de uma vez, mas talvez apenas agora, no meio do caminho desta vida, a leitura que eu evoco aqui alcance de algum modo o impacto inicial, antes tão difícil de circunscrever ao discurso crítico.

A admiração e a arbitrariedade são mais contundentes quando se trata de poesia. Há que se fazer um esforço para não se deixar levar pela poeticidade e pela dicção dos poetas, o que traria certamente prejuízos à compreensão do objeto, da poesia em si. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de pensar em quão difícil é assumir esta postura de distanciamento, já que a poesia faz-nos *sentir* e não apenas *pensar* em nossa língua, como ensina Eliot, em sua *Função Social da Poesia* (Eliot, 1988). Sentimento, paixão; paixão, arbitrariedade de escolha.

Talvez não haja outra razão para se estudar poesia e a literatura, em amplo espectro, a não ser pelo que elas mesmas podem proporcionar em termos de mudança e, já que falaremos de Augusto de Campos, do aprendizado da recusa; em todo caso, este é o momento de voltar os olhos para alguns sons, esparsos pedaços de imagens, para reconstruir uma história de leitura de um poema, o do rei e seu reino de menos.

Novalis estava certo: estamos indo sempre para casa - para a casa de sempre. Se definirmos a casa do estudioso da literatura como o *topos* em que a palavra (cerne da mensagem poética) é performática, não haverá outro lugar para ser sua casa senão o poema; lugar por excelência de abrigo desta palavra que encena materialidade. Nesse sentido, voltar para a casa de sempre significa, para o estudioso de literatura, mais cedo ou mais tarde, *voltar ao poema pela leitura*, que é seu caminho. Esta é a proposta aqui.

Augusto de Campos escreve o *Rei menos o reino* entre 1949-1951 e o publica em 1951, em edição do autor, conforme referência em *Vivavaia*, antologia que reúne a poesia do autor de 1949-1979. Sobre este poema destaco dois trabalhos que julgo bastante relevantes e que contribuem para a fortuna crítica do autor. A dissertação de mestrado de Adilson Barbosa Junior *Vanguardas em formação: as obras iniciais de Augusto de Campos e Ferreira Gullar* (Barbosa Jr., 2015) e “O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno” (Sterzi, 2015), há, entretanto muitos outros aos quais os interessados certamente poderão recorrer.

Intencionalmente, afasto-me do estabelecimento de relações e intertextualidades, a não ser em alguns momentos quando contribuem para a construção do movimento de leitura aqui proposto. Tais relações foram exploradas com acuidade nos trabalhos mencionados acima. Minha proposta é empreender uma leitura tanto quanto possível jakobsoniana, em que a forma é também componente semântico; em que som e sentido se amalgamam.

Diante dos limites deste artigo, apresento aqui considerações sobre a primeira, a quarta e a última partes do poema, seguindo uma lição dos concretos: oferecer fragmentos à reflexão. O poema tem grande envergadura, toda leitura é redutora e esta, que recolhe apenas três das sete partes, não seria diferente, mas creio que a partir dela outros estudos poderão ampliar ainda mais a percepção do potencial deste texto de juventude de Augusto de Campos, sobre o qual há muito o que pensar.

O rei menos o reino

O longo poema é composto 135 versos, com estrofes de tamanhos variados de 1 a 5 versos, predominando os quartetos. As estrofes organizam-se em 7 partes de tamanhos irregulares. Nas partes 1, 2, 3 e 5 a composição é em decassílabos. Nas partes 4, 6 e 7, acompanhando a jornada imprecisa do poeta, o desconcerto de mundo que o toma e os questionamentos os versos têm tamanhos irregulares, havendo ocorrências entre 1 e 14 sílabas. Prefiro aqui tomá-las como cantos, numa acepção épica, em que não apenas o rei, mas a linguagem é a viajante. Em *O rei menos o reino*, o ritmo é quase personagem, como se tivesse surgido antes mesmo

das palavras, como aconteceu com o Cemitério Marinho de Paul Valéry (Valéry, 1999, p. 198).

Chamo atenção para o fato de as epígrafes do poema a saber: “Queste parole di colore oscuro...” (Dante/ Estas palavras de cor escura) e “...und wozu Dichter in dürftigt Zeit?” (Hölderling/ “... e para que poetas em tempo de pobreza?”) remeterem em primeiro lugar à forma e em segundo lugar à função da poesia, o que traz implicações importantes para uma leitura que para além das instigantes intertextualidades aponta para o amálgama entre forma/função, sendo o segundo termo inerente ao primeiro, pois a função da poesia e, por extensão, do poeta se manifestam na forma, sendo esta a apresentação (mais do que representação) da realidade, seu questionamento e recusa, afinal um poeta intervém no mundo, via linguagem, pela forma. Vejamos um pouco mais de perto o poema:

1

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 A. , [1951]1979, p. 9)

O poema inicia com a apresentação de um *topos* adverso, enquanto o poeta lavra um deserto – infrutífera lavra – a Angústia róí um não de pedra. A aspereza das imagens está espelhada na sonoridade da estrofe, em que “pedra”, “digere” e “deserto” rimam toantemente em contraponto (pensando-se aqui em termos musicais) aos tropeços inóspitos dos encontros consonantais em “pedra”, “lavrando” e “braço”. Os verbos no gerúndio, “roendo” e “lavrando”, que indicam ações constantes, figurativizam o trabalho inócua, também assinalado pela reiteração de “areia”, como que se a víssemos esvaír das mãos ou da pá que lava. Tais elementos compõem multidimensionalmente o cenário agreste (sonoridade

das palavras, imagens, escolhas lexicais) do que será apresentado como reino logo em seguida, que é árido em sons, plasticidade e sentido. É preciso notar que imagens, sons, semas se espalham pela estrofe como se o deserto se descortinasse aos olhos do leitor. Esta estratégia cria um efeito cinematográfico em que a cena distante se aproxima cada vez mais (areia areia arena céu e areia) e atesta um horizonte em que céu e deserto se encontram.

Não creio ser demais lembrar aqui do início de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos sem qualquer tentativa de comprovar intertextualidade, apenas pelo exercício espiralar de leitura de um *topos* que migra pela literatura brasileira, qual seja o sertão, o agreste¹ (Junkes, 2013)

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes [...]
A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da caatinga rala.
[...]
A catanga estendia-se de um vermelho indeciso salpicado de manchas brancas que eram ossadas [...]
(Ramos, [1937] 2004, pp. 9,10)

Eduardo Sterzi (2011) aponta para o diálogo bastante evidente entre *Fábula de Aníton* de João Cabral de Melo Neto e o *Rei menos o reino* de Augusto de Campos e de fato é bastante instigante a possibilidade de ler ambos em diálogo. Mas a Angústia roendo pedra poderia também remeter ao mal-amado Joaquim cabralino, poema de 1943: “O amor roeu a minha infância [...] O amor roeu o menino esquivo [...] Roeu as conversas junto à bomba de gasolina” (Melo Neto, [1943]1997, p. 25). O som da Angústia roendo pedra vai reverberar no primeiro verso da segunda estrofe: “Este é o reino do rei que não tem reino” e ainda no primeiro verso da terceira estrofe: “Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos”.

É preciso notar ainda na segunda estrofe a plasticidade do segundo e do último versos, como se em movimento as palavras encenassem a conversão em pedra e depois de pedra retornassem a uma forma primeira, mais leve, a arena areia No segundo, as aberturas das vogais e sutil sibilização que dão leveza à sonoridade: “**se algo o tocar – desfaz-se em**” enrije-se no final do verso: **pedra**. No quarto verso, a pedra feroz que se fez gente se dilui, entre as vogais, a nasal e a lateral, como um resquício da **pedra**, o p permanece em **palma** e **pele** “[...] De **mão e PaLma** e **PeLe**” imagem em que a fusão da pedra ao corpo canta pela melopeia do verso.

¹ Neste trabalho, fruto de minha tese de doutoramento (UNESP Araraquara, 2008) discuto *A máquina do mundo repensada* de Haroldo de Campos, assinalando que apesar do diálogo explícito com Dante, não se pode deixar de observar que neste poema Haroldo dialoga com outros sertões, como o rosiano.

Na segunda estrofe é preciso mencionar ainda que o eu-lírico do poema apresenta o rei como um Minos das sombras, que se tocado por qualquer ente, converte-o em pedra, mas há ambiguidade sintática e talvez o que converta tudo em pedra seja o reino. Da ambiguidade ao paradoxo, na terceira estrofe o leitor dá-se conta de que o eu-lírico é o rei e é o reino, portanto é ele quem tudo converte em pedra, neste deserto lavrado inutilmente, areia que escoar entre os dedos. O brilho de Minos é devorado pela Angústia roedora do rei sem reino em que tudo se faz pedra, pedra que desliza no poema na repetição da palavra e ainda em “milaGRE”. O jogo das palavras e a perturbação semântica convertem cada termo em seu contrário, num labirinto em que o paradoxo é a regra e o som das palavras ganha também dimensão plástica.

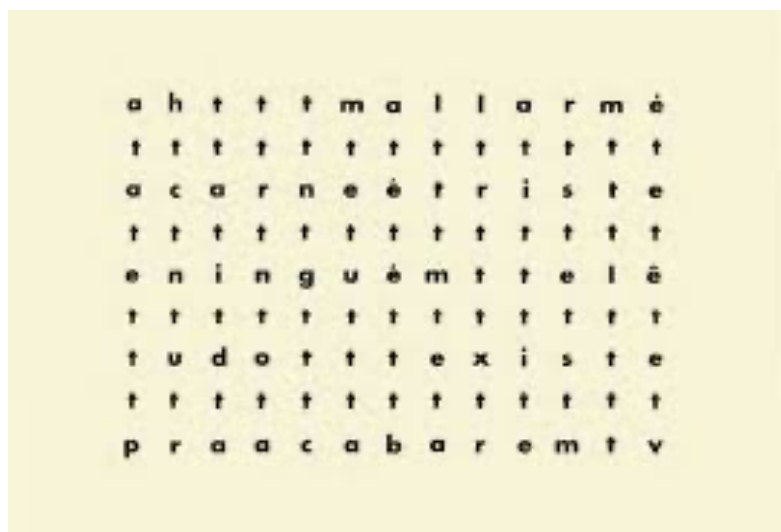
Na terceira estrofe o eu-lírico, rei, reino, soberano solitário apresenta-se diante do leitor. Nesta estrofe a sibilância (ambos, sou, soberano, solitário sem sol, solo, os, dedos) e a nasalização (ambos, soberano, mim, sem, em, contra, entre são importantes porque acentuam o tom melancólico do poema, em associação com as imagens apresentadas e antecipam o canto que ficará mais marcado na quarta estrofe. Além disso, surge aqui a duplicação do sujeito poético, ou melhor, seu desdobramento em outro (“comigo e contra mim”). Tal desdobramento seguirá até o fim do poema.

Além disso, o eu-lírico define-se por sua própria travessia, como Ulisses, é feito da viagem. Diferentemente de Dante e Ulisses, viaja solitário. é feito e parece-me inevitável convocar a tradução do *Inferno* feita por Augusto de Campos, em que se notam a retomada de versos e imagens que já pulsavam, entre as sombras no reinado do rei sem reino, tais como a angústia e “solitário sem sol”:

No meio do caminho desta vida
me vi perdido numa selva escura,
solitário, sem sol e sem saída.
[...]
Não me recordo ao certo como entrei,
Tomado de uma sonolência estranha,
Quando a vera vereda abandonei.
[...]
Então a angústia se calou, secreta,
Lá no lado do peito onde imergira
A noite que tomou minha alma inquieta.
[...]
E eu a ele: “Poeta, eis quem te pede,
Por esse Deus maior que nunca viste:
Liberta-me do mal que aqui me impede,
[...]
Moveu-se, então, eu o segui de perto

(Alighieri, A Divina Comédia (Inferno, Canto I), 2013) (Inferno, Canto I, v. 1- 136, 2013, p.192-198, Tradução de Augusto de Campos

É bastante interessante constatar o aproveitamento de elementos de *O rei menos o reino* nesta tradução, sobretudo no que tange à sombra e à solidão, centrais no livro de 1951 como também ocupará em toda a obra do poeta, em que a radicalidade inventiva também é marcada, em diversos momentos, pela introspecção, pela inquietude e pelo desconcerto do mundo, como neste tvgrama 1



Tvgrama (Tombeau de Mallarmé) (Campos A. , [1988] 1994, p. 109)

O des-lugar é tratado aqui com melancolia, mas também com ironia e levado ao limite pela visualidade do poema, de tal sorte que a TV invade o ouvido do leitor e a leitura. Entre o eu-poético e Mallarmé paira, portanto esse deslocamento, quando a poesia perde a cada dia para a alienação, de certo modo é o deserto de *O rei menos o reino* encenado de outro modo, por outro polvo-povo.

Sobre o deserto e a solidão em *Rei menos o reino* e sobre as configurações do deserto na literatura aponta Marcos Siscar:

Em seu primeiro livro de poemas, tendo como epígrafe a famosa frase de Hölderlin“... e para que poetas em tempo de pobreza?”, Augusto de Campos¹ cristaliza uma ideia presente em praticamente toda sua trajetória, destacando a solidão do poeta, situado em um deserto, sem reino, mas ainda assim chamado de “rei”. “O rei menos o reino”. A formulação do reinado no deserto não serve apenas para designar uma situação específica do início dos anos de 1950, quando o livro foi publicado. Trata-se de uma maneira característica com que a poesia dita “moderna” designa sua situação. Mallarmé, por exemplo, usava imagem semelhante para evidenciar a marginalidade da obra de

Villiers del'Isle-Adam, a quem, diante da pobreza dos tempos, restava reinar apenas como “grande escritor”. Por isso, quem fala do deserto na literatura fala, também, do deserto da literatura, aliás, nomeado pela literatura. (Siscar, 2009, p. 141)

Entoando seu canto, como se ouve na quarta estrofe desta primeira parte em que o desdobramento do eu fica, então, patente: “por isso minha voz esconde outra/que em suas dobras desenvolve outra”, tanto as nasalizações quanto as assonâncias em /o/ emprestam melodia singular à atmosfera do poema e me fazem pensar no mesmo Cabral de *Os três mal-amados*, citado acima, agora na voz de Raimundo: “ [...] Sozinho sobre a terra e sob um sol que me poderia evaporar de toda nuvem” (p.23), bem como em *Pedra do Sono*, livro em que o ambiente onírico e os traços de surrealismo são bastante presentes, sem que sejam, entretanto, excessivos, como se certa desconfiança do sonho fosse possível; traços que também podem ser notados em *O rei menos o reino*.

Canção

Demorada demoradamente
nenhuma voz me falou.
Eu vi o espectro do rei
Não sei em que porta ele entrou.
Meus sofrimentos compridos
Que sono os arrebatou?
Mas por detrás da cortina
Que gesto meu se apagou
(Melo Neto, [1940]1997, p. 8)

Entre o que chamo aqui de Canto I desta jornada épica de um rei sem reino e o Canto VII que abordarei a seguir, a jornada persiste como que em labirintos, e o sujeito poético voltado sobre si mesmo ora se expande ora se recolhe, é um exilado do mundo e de si mesmo. A Angústia, o Medo, o Tédio, o Desespero, enfim, tais categorias bastante baudelaireanas vão percorrendo os versos, a própria ruína torna-se um objeto crítico (Scott, 2019). Vejamos o Canto 4:

4

Nesse reino
Onde eu sou o rei e és a morta rainha
Ou onde eu sou
O rei e és a rainha morta e a morte
São meus braços

O referido reino onde os tristes vassallos

Nunca encontram o rei que em si mesmos procuram
E onde o rei se coroa à falta de vassalos
E onde à falta de reino pisa o próprio corpo
(Duro reino)

Tu, que apenas me restas, tu, que agora morres,
Morres a dura morte
Na carta do baralho em que te enterram viva.

Rainha morta,
Morta nesse reino
Onde és tu a encantada e eu que tenho o Canto
Que a mim só desencanta, duro como as pedras
A seda que adormece em teus ouvidos:

Já que eu não posso mais desencantar-te
Ao meu Canto que é antes Desencanto,
Encanta-me contigo
Morta e rainha à tua
Mais do que fala
Fábula
(Campos A. , [1951]1979, p. 12)

Nesse canto, ao contrário do percurso dos anteriores, a regularidade métrica é corrompida. No dinamismo do poema, o metro é fortemente ativo. Pode-se levantar aqui a hipótese de que sua irregularidade diz respeito ao estado de alma do poeta, em que a Angústia se acentua com a morte da rainha. É como se o edifício sólido do decassílabo ganhasse rampas e portas, como numa obra de Corbusier e então versos muito breves se misturam a alexandrinos. Além disso, a figuração da rainha como uma carta de baralho instaura um jogo. O poeta é o rei, o reino e o jogador. Lembro aqui de o *Lamento sobre o lago de Nemi*, de Haroldo de Campos, publicado em 1950, em que a permutabilidade, a perturbação sintática e o paradoxo também são mote, ou seja, fazem da forma conteúdo.

LAMENTO SOBRE O LAGO NEMI

O azar é um dançarino nu entre os alfanjes.
Na praia, além do rosto, a corola das mãos.
Chama teu inimigo. O azar é dançarino.
Reúne os seus herdeiros e proclama o Talião.

A virgem que encontrei coroada de rainúnculos
Não era – assim o quis – a virgem que encontrei.
O azar é um dançarino; teme os seus alfanjes.
Amanhã serei morto, mas agora sou rei.

Nu entre os alfanjes, coroado de rainúnculos,
Chama o teu inimigo e a virgem que encontrei.
Na praia, além do rosto, eu agora estou morto.

O azar é um dançarino. Amanhã serás rei.
(Campos H. , Lamento sobre o lago de Nemi. In _____. Xadrez de Estrelas: percurso textual, [1976]2008, p. 23)

O depoimento de Haroldo sobre o poema oferece alguns caminhos para a reflexão sobre a sintaxe permutatória e a proposital instabilidade métrica do poema de Augusto de Campos. O *paideuma* concretista estava, como sabemos, em construção; o rigor e o questionamento dos limites da linguagem eram já linhas de força. Diz Haroldo sobre esse poema especificamente:

É o tema do ritual do sacerdote rei do templo de Diana Nemorensis junto ao lago Nemi [...]. Procurei recriar o motivo à luz da dialética mallarmiana do acaso (*Le hasard*) jamais abolido. Se por um lado, a forma fixa (três quadras dodecassilábicas [...]) e o refinamento léxico poderiam apresentar alguma afinidade com a postura anticoloquialista e antiprosáica dos poetas de 45, de outro a sintaxe rítmico-permutatória que favorece, deliberadamente, a articulação e a desarticulação das frases, engendra o paradoxo da dissonância, cria um espaço paralógico, desestabilizando de maneira irônica o modelo formal dando-lhe caráter móvel. (Campos H. , Depoimentos de Oficina, 2002, p. 23)

Em *O rei menos o reino*, analogamente, a aproximação da Geração de 45 deve ser vista com desconfiança, porque tanto quanto em *Lamento sobre o lago de Nemi* os hipérbatos, a perturbação frástica, entre outros elementos, desestabilizam o modelo formal e introduzem a incerteza, o azar dançarino em torno da morte: “onde eu sou o rei e és a rainha morta/ou onde eu sou/o rei e és a rainha morta e a morte/são meus braços”. Não apenas a incerteza, mas também um procedimento alegórico que torna leitor e poeta parceiros do mesmo jogo, como diz João Alexandre Barbosa:

Para o poeta moderno, a alegoria deixou de ser uma tradução do oulto para ser uma possibilidade de, na linguagem do poema, insinuar a consciência de sua historicidade. Dizendo de outro modo: ao recifrar-se como alegoria, o poema moderno recupera, no espaço da linguagem da poesia, o sentido da distância entre o poeta e o público. A leitura do procedimento alegórico transforma-se, deste modo, numa possibilidade de reconciliação entre a história circunstancial (do poeta, do leitor) e a historicidade do poema enquanto realização marcada pelas tensões da consciência crítica. (Barbosa, 1986, p. 21)

A experimentação métrica que espelha o componente semântico convida a uma leitura metalinguística em que o que se alegoriza é a própria vida/morte da poesia, de uma certa poesia que é morta nos braços do poeta que são a morte. Levanto aqui a hipótese de a rainha alegorizar uma poesia que precisa morrer a dura morte, desdobrando-se o sujeito lírico entre aquele que seguirá e o que ainda espera o encanto da rainha. Evidentemente, a discussão e

comprovação desta hipótese exigiram um trabalho de fôlego maior. Todavia, é importante não perder de vista que há neste poema de Augusto uma reivindicação de leitura de uma história da poesia e ao mesmo tempo seu questionamento ou de sua recusa, ainda que em *O rei menos o reino* tal recusa não se configure como nas obras subsequentes, como tão bem apontou David Jackson na conferência *Non Servium Augusto*, proferida em São Paulo, na Casa das Rosas, por ocasião dos 90 anos do poeta.

Permanece a aliteração em /r/, a Angústia corroendo o não de pedra. Mas outros significantes ingressam agora. A atmosfera sombria é assegurada pela assonância em /o/ bastante marcante na primeira estrofe desta parte. Na segunda estrofe, a perturbação frástica dá a ver o desengano de um reino em que os vassalos se assujeitam, afinal nunca encontram em si o rei que procuram e o rei é um rei sem reino ou vassalos. As rimas toantes em “vassalos”, “braços”, “baralho”, “fala” e finalmente “fábula” opõem-se à reiteração da dor que em fragmentos está em “aDORmece”, mORte, cORpo, mORta e em cORoa, embora com menos impacto, é como se à fábula que remanesce se amalgamasse a dor da angústia e devemos lembrar aqui a partir dessa obrrração do *espraiamento* da dor, em perspectiva lacaniana, que a angústia é uma forma de preencher uma falta. O que ecoa é o oco da falta, exatamente como a voz de Eco é pura ausência, a subtração que desde o título o poema assinala.

Outra oposição que surge neste canto é justamente a da voz do poeta em relação ao silêncio da rainha morta: ele o canto e ela a encantada. Este canto insistente é duro e de pedra. Não necessariamente apenas a mesma pedra que rói a Angústia do primeiro verso, antes a pedra das rimas duras e difíceis, as rimas que anunciam o inefável, como em Dante:

Dante é que introduz o adjetivo *inefável* na língua italiana, e as *Rimas Pedrosas*, pela sua natureza áspera, obsessiva, enigmática, testemunham essa ênfase na *inefabilidade*. A relevância desta questão em Dante pode ser verificada no círculo dos traidores do *Inferno*, onde a iconografia pétrea encontra ecos [...]. (Lombardi, 1998, p. 12)

A pedra, portanto, como a mineralidade da flauta de ossos do *Anfion* cabralino precisará passar de objeto da linguagem (a pedra, o que metaforiza) à linguagem do objeto (a poesia em si), torna-se, portanto, mote de uma *Psicologia da Composição*, que surge com força em Cabral, mais ou menos pela mesma época.

VII
É mineral o papel
onde escrever

o verso. O verso
que não é possível fazer.

São minerais
as flores e as plantas
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra

[...]

VIII
Cultivar o deserto
como um pomar às avessas

[...]
onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio
(Melo Neto, [1946-1947] 1997, pp. 63,64)

Em *O rei menos o reino*, na última estrofe deste canto, a fala se converte em fábula, o leitor vê-se diante de um jogo, canto que é desencanto e que encanta um vazio, uma ausência a da rainha sem fala, só fábula. Em fábula está também, por aproximação, em *faber*, algo que será feito no cultivo do deserto. Longe de defender qualquer transcendência aqui, ao contrário, como em *Altaçor* de Vicente Huidobro ([1919] 2007), *O rei menos o reino* é um épico que tem como centro a linguagem e a invenção, o silêncio e as sombras são também a voz da pedra, o vazio que se insinua, a rainha é desse modo certa linguagem que morre, que sucumbe e o que fica de rastro poderá ou não a partir da pedra engendrar outra travessia por outras margens da linguagem.

No que se refere à perceptibilidade e à figuração, a poesia não pode concorrer com a poesia e com a música. As imagens poéticas são complementações subjetivas e mutáveis das representações verbais. Se, por um lado, a palavra e a poesia, no que se refere à perceptibilidade da representação, são mais pobres do que as artes plásticas, são mais ricas no seu domínio próprio [porque] [...] O material da poesia não são as imagens e emoções, mas a *palavra* (Jirmunsky In: Lima, 1983, p.442).

Desse modo é atravessado pela palavra, poesia em ação no poema, que se articula a dinamicidade de *O rei menos o reino*:

7
Povo meu ó meu polvo
Nas cabeças escuras e nos braços amargos.
Onde os teus olhos, onde

Em tanto visgo e areia?

Estremeces os braços, vens de longas águas.
Onde os teus olhos, onde?
Escorreram no visgo a clara substância
Ou a areia os enxuga até as tristes raízes?

Moves a negra massa e negra
Guiam-na os olhos cegos como bocas.
Moves-te em derredor e enquanto dormes
Deixas um rasto sempre o mesmo, negro.

Serão teus estes crânios escuros que parecem
Vivos embora escuros crânios,
Estas bocas sem lábios que ainda vomitam sangue
E devoram devoram outros crânios escuros
Pelas nucas inertes?

Ó polvo meu extenuado povo
Monstro de carne e sono que se move
Como eu caminho ao meu redor sombrio.
Que mais queres além de mim?

Arrancaste-me a língua e a hera cobre estas palavras
Pedras
Que se rompem e mim com sangue dos 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).
(Campos A. , [1951]1979)

O sétimo e último canto do poema traz uma mudança muito importante, um salto participativo *avant la lettre*. Se no Canto 4 eram os vassallos que buscavam um rei, diga-se, um rei interior, portanto, a superação da vassalagem, no Canto 7 é o povo que é convocado, mas é um povo-polvo ou polvo-povo. Ainda que o humor perpassasse o jogo das palavras, o canto é sombrio. Novamente não há regularidade métrica entre os versos, que são brancos e livres. A ideia da coletividade do polvo é bastante interessante. Animal de um só cabeça e muitos braços pode bem metaforizar um povo – muitos braços para a luta, para as utopias e uma só cabeça – entendida aqui como o conjunto de valores, de cultura e de ideais que o compõem.

Pensando no Brasil atual, o que é inevitável neste início de 2021, diria somos esse polvo disfórico, cego, viscoso do poema, rodeado de escuros crânios. No quadro atual, temos “cabeças escuras e braços amargos”, olhos perdidos em visgo, areia, pobreza e falta de ar

deixando um rastro negro, peste e distopia por onde passamos e o rei sem reino sequer existe, nem faber, nem fábula.

Feitas essas considerações e retomando mais estritamente o poema e o contexto de sua produção, polvo-povo também diz de um eu-lírico, o rei e o reino, o rei que tem as mortes nos braços, os vassalos que não encontram seu rei dentro de si; um rei que perde a língua (o silêncio e a mudez surgem em “boca seca”, “boca sem lábios”, por exemplo). Vejamos passo a passo o que a forma do poema diz de seu conteúdo:

Na primeira estrofe, o olhar é o centro, inquirido, o povo-polvo é apresentado ao leitor disforicamente, olhos perdidos entre visgo e areia. O ritmo, sobretudo no segundo verso, de treze sílabas, e a oscilação dos ictos, reforçada ao final do verso pela rima toante entre *braços* e *amargos*, ecoarão na estrofe seguinte em *águas* (longas *águas*). O polvo em travessia e exausto chega à praia. Ainda na segunda estrofe a bela assonância em *vIsgo*, *trIstes* e *raÍzes*, acentua a dor aguda não apenas do povo, mas a do rei que olha as ruínas, talvez espantado como o benjaminiano anjo de Paul Klee.

Na terceira estrofe, a paronomásia em *moves*, *massa*, *guiam-na*, *como*, *moves-te*, *enquanto*, *dormes*, *um*, *sempre*, *mesmo* traz à cena os movimentos lentos, arrastados e dificultosos; associada à cegueira do polvo e às bocas mudas, na bela imagem de “olhos cegos como bocas” efetivamente apresenta o rastro negro, não se trata de representação pura e simples, embora, claro, o caráter mimético há sempre de deixar alguns lastros, mas de apresentação e invenção, *poiésis*. Sublinho novamente o caráter cinematográfico que compõe os versos, sua plasticidade e sonoridade.

Dessa forma, no conjunto formado entre a primeira e a terceira estrofes, algumas isotopias que são articuladas ao longo do poema tornam-se mais contundentes: a escuridão e a sombra, o desconcerto do mundo, o silêncio. Na quarta estrofe, a reiteração de “crânios escuros/escuros crânios”, no primeiro, segundo e terceiro versos figurativiza a imagem da ruína, crânios espalhados por todos os lados; no terceiro e quinto versos, os lábios que vomitam sangue e as nuças inertes compõem a cena de morte, de destruição que se torna ainda mais pungente pela repetição de “devoram devoram”. A assonância em /u/, talvez a mais sombria das vogais, em “teus”, “escuros” e “nuças”, mas também em lábios, em que o /o/ é praticamente pronunciado como /u/ fazem ingressar os matizes de cinza na estrofe, tudo é sombra, antiluz.

Na quinta estrofe, como um uroboro, o eu-lírico caminha ao redor de si, nas sombras de si mesmo, do polvo-povo que o aborda. Mas é na sétima estrofe que o silenciamento do sujeito lírico é incontestável. No longo verso “Arrancaste-me a língua e a

hera cobre estas palavras”, o mais longo de todo o poema, cuja extensão é a própria hera que se expande sobre o eu, sem língua, mudo, ecoa talvez o belíssimo poema de Emily Dickinson, “I died for beauty”, cuja última estrofe reproduzo no original e na transcrição de Augusto de Campos:

And so, as kinsmen met a-night,
We talked between the rooms,
Until the moss had reached our lips,
And covered up our names.
(Dickinson)

E assim Parentes pela Noite, sábios –
Conversamos a Sós
Até que o Musgo encobriu nossos lábios –
E – nomes – logo após
(Campos, Augusto)

Nos poemas musgo e hera recobrem lábios, palavras e em Dickinson, recobrem o nome. É a este silêncio que o rei menos o reino está sujeito, um silêncio do verbo. As palavras no poema de Augusto são pedras. Aliás, cumpre notar o enjambement entre o primeiro e o segundo verso da sétima estrofe, que conduz as palavras às pedras, ao mesmo tempo, claro, que “pedras” completa o sentido de “palavras”. O *enjambement*, sabemos, é o despenhadeiro do verso, o abismo interrompido pelo verso seguinte que apanha o salto *que o verso antes* e o lança, lance de dados cujo turbilhonar é apaziguado pelo enjambement.

Na oitava estrofe de verso único, o polvo e o mar se confundem, são formas que se movem, negras vozes, visgo escuro. A introdução dos parênteses nas duas estrofes seguintes, considerando-se a última como uma coda, marcam uma nova enunciação, como se o desdobramento do eu estivessem em solilóquio, diante do impassível mar e aquilo que era duplo anteriormente, fica agora circunscrito à voz entre parênteses. É efetivamente um outro que diz sobre o poema não apenas do poema e do poeta, de modo que a operação metalinguística ressaltada antes aqui se torna efetiva, não pela reflexão sobre a linguagem, mas pela reflexão sobre o silêncio e o silenciamento.

No último verso, nota-se um aceno para um projeto poético mais forte, talvez não exatamente calculado pelo poeta, mas se lida a sua obra em retrospectiva, é possível notar que a pedra que é ouvida é uma outra poesia. Não a do pão ou a da prata, mas aquela que os dentes trituram, que se rompem com o sangue dos vasos. É por isso que o rei sem reino, e este eu-lírico que é rei e é reino precisa silenciar, porque outro virá, como se, retomando o poema de Haroldo *Sobre o Lago de Nemi*, o azar dançarino fosse, por paradoxal que seja, aquele que traz um rei para matar outro e ambos são o mesmo, mas não se confundem mais, pois

os sinais parentéticos fissuram o amálgama de personas que vinha acompanhando o discurso desde o início, o que virá depois?

Considerações finais: O *Rei menos o reino* – entre o exílio e o elogio da sombra

Se quisesse insistir em um paralelo entre as 7 partes do poema e os 7 círculos do purgatório dantesco, proporia que mais do remeterem ao périplo em si, talvez refiram à última viagem de Ulisses, o rei menos o reino que naufragou à beira da montanha do Purgatório, conforme Dante descreve na *Comédia*. Aqui o rei é um andarilho que chega ao Mar: “A esta margem de areia tão igual a outras tantas/ Os meus pés me trouxeram como quem traz um corpo.// Daqui eu me lancei ao mar em posição mortal”. Como o Ulisses dantesco, este do poema de Augusto segue uma trilha thanática, embora as motivações possam ser diversas, diz Dante:

E me atirei ao mar aberto fundo (100)
Om um só lenho e pequena companha
Que inda era o meu haver fido e jucundo

[...]
Até que o mar foi sobre nós fechado (142)
(Alighieri, 2004, pp. 178,180)

Andréa Lombardi (Lombardi, 2006, p. 5), aponta que o Ulisses dantesco está ciente de seu destino, não é mais o que retorna, mas o exilado. Assim é o rei menos o reino de Augusto, um exilado, alguém para quem o percurso conduz ao silêncio, à ruína, ao triste polvo-povo.

Dos escolhos da jornada, pela areia que escorre entre os dedos, emerge o poema, sobre o mar, feito de pedra, “sem sol e sem saída”. A trilha pelo deserto tem rastros fugazes, os alísios do poema levam o poeta ao silêncio da PEDRA. Sem dúvida esta é uma leitura bastante insistente na medida em que a análise avança e em que as isotopias se reiteram. É ainda algo que irá perpassar com diferentes graus a obra de Augusto de Campos, melancolia, reserva, recusa, silêncio, crítica ao silenciamento – do povo, a linguagem, da invenção.

Mas o que assombra também é, em via de mão dupla, o elogio da sombra, é uma estética que foge do holofotes e se sustenta entre aquilo que deixa ver e o que cifra e de que a poesia dos anos posteriores será o atestado. Como nos ensina belamente Tanizaki:

Não é que tenhamos uma reserva *a priori* relativamente a tudo o que brilha, mas a um brilho superficial e gelado, preferimos sempre os reflexos profundos, um pouco velados; seja nas pedras naturais seja na nas matérias artificiais, esse brilho ligeiramente alterado que evoca irresistivelmente os efeitos do tempo.

(Tankzaki, [1933] 2016, p. 23)

Em *O rei menos o reino* o Minos às avessas tudo converte em pedra. E é a pedra que se expande como opacidade (sonora) – no sentido dado a ela por Tanizaki - e rigor ao final do poema, em caixa alta, recusando o pão e a prata. Tal opacidade percorre a obra de Augusto de Campos de um modo geral, mas não a vejo também como reiteração das categorias negativas de Hugo Friedrich acerca da poesia moderna. Mesmo que o poema traga muito de Baudelaire e de tantos outros poetas da modernidade, é sobretudo certo Mallarmé, aquele crítico do verso, anterior um pouco ao *Lance de dados*, para quem a opacidade integra o poema como componente da forma e não do conteúdo que se nota aqui. Dizendo em outras palavras: a despeito do forte tom melancólico do poema, inegável, vale a pena perguntar-se sobre o dispositivo sombrio como expediente criativo, como escolha. Ainda com Tanizaki: “[...] Tal como uma pedra fosforescente que emite brilho quando colocada na escuridão e ao ser exposta à luz do dia perde todo o fascínio de joia preciosa, também o belo perde sua existência se lhe suprimirmos os efeitos da sombra” (Tankzaki, [1933] 2016, p. 48).

Talvez haja um caminho ainda pouco explorado na obra de Augusto de Campos que é o da tensão brilho/sombra, tão recorrentes na obra do poeta. Para cada sol de Maiakóvski um solitário sol de sombra e sem saída pulsa quase mudo. Entre o claro e o escuro, o opaco desafia os olhos do leitor e mais que isso seus ouvidos para que da escuta sensível da melopéia, tão presente nas traduções e criações do poeta, possa ouvir nos interstícios a PEDRA, recusa do pão, da prata. Em tempos de pobreza, que a poesia pungente de *O rei menos o reino* como há setenta anos pulse ainda recusando o pão, o circo e a prata, em defesa do menos e da jornada.

Referências

- Alighieri, D. (2004). *A divina comédia*. (Í. E. Mauro, Trad.) São Paulo: Editora 34.
- Alighieri, D. (2013). *A Divina Comédia (Inferno, Canto I)*. (A. d. Campos, Trad.) São Paulo: ARX.
- Barbosa Jr., A. (2015). *Vanguardas em formação: as obras iniciais de Augusto de Campos e Ferreira Gullar*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras UFMG.
- Barbosa, J. A. (1986). *Ilusões da Modernidade*. In _____. *Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Perspectiva.
- Borges, J. L. (2000). *O enigma da poesia*. In: _____. *Esse ofício do verso*. (J. M. Macedo, Trad.) São Paulo: Companhia das Letras.
- Brik, O. (s.d.).

- Campos, A. ([1951]1979). *O rei menos o reino*. In: *Vivavaia: Poesia 1949-1979*. São Paulo: Duas Cidades.
- Campos, A. ([1988] 1994). *tygrama I (tombeau de mallarmé)*. In _____. *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. ([1976]2008). *Lamento sobre o lago de Nemi*. In _____. *Xadrez de Estrelas: percurso textual*. São Paulo: Perspectiva.
- Campos, H. (2002). *Depoimentos de Oficina*. São Paulo: Unimarco.
- Eliot, T. (1988). *A função social da poesia*. In: _____. *De poesia e poetas*. (I. Junqueira, Trad.) São Paulo: Brasiliense.
- Huidobro, V. ([1919] 2007). *Altazor*. Santiago: Andres Bello Editorial.
- Junkes, D. (2013). *As razões da máquina antropofágica: poesia e sincronia em Haroldo de Campos*. São Paulo: Editora da Unesp.
- Lombardi, A. (1998). *Transumanar, transcriar*. In: *Campos, Haroldo de. Pedra e luz na poesia de dante*. Rio de Janeiro: Imago.
- Lombardi, A. (2006). *Ulisses^a viagem e a morte*. *Anais do X Congresso Internacional da Abralic* (pp. 1-15). Rio de Janeiro: UERJ. Acesso em 28 de 02 de 2021, disponível em https://www.academia.edu/26659922/Ulisses_a_viagem_a_morte_doc
- Melo Neto, J. C. ([1940]1997). *Canção*. In _____. *Obra Completa (Pedra do Sono)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Melo Neto, J. C. ([1943]1997). *Os três mal-amados* In: _____. *Obra Completa (Serial e Antes)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Melo Neto, J. C. ([1946-1947] 1997). *Psicologia da Composição*. In _____. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Melo Neto, J. C. (1997). *"Canção"*. In _____. *Obra Completa (Pedra do Sono)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Ramos, G. ([1937] 2004). *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record.
- Scott, D. (2019). *Ruine: Invention d'un objet critique*. Paris: Le Prairies Ordinaires.
- Siscar, M. (12 de 2009). O grande deserto da literatura. *Remate de Males*, 29(n.1), pp. 139-149. Fonte: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636294/4003>
- Sterzi, E. (2015). O reino e o deserto: a inquietante medievalidade do moderno. *Boletim de Pesquisa NELIC*, 4(Especial), pp. 4-21. doi:<https://doi.org/10.5007/1984-784X.2011nesp4p4>

Tankzaki, J. ([1933] 2016). *Elogio da Sombra*. (M. G. Moreira, Trad.) Lisboa: Relógio d'água Editores.

Valéry, P. (1999). "Poesia e pensamento abstrato." *Variedades*. (M. M. Siqueira, Trad.) São Paulo: Iluminuras.

Bio Diana Junkes Bueno Martha é professora de literatura na Universidade Federal de São Carlos, Pró-Reitora Adjunta de Pesquisa e Coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Poesia e Cultura. Email dijunkes@gmail.com