


Urubu-rei: A palávora experimental de Gramiro de Matos

King Vulture: Gramiro de Mato's Experimental Paravocable

Autoria: Arthur Lungov Bugelli

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8989-954X>

 Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9723642531754044>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.196554>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/196554>

Recebido em: 11/04/2022. Aprovado em: 15/10/2022.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira


São Paulo, Ano 11, n. 21, ago.-dez., 2022.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.

Contato: opiniaes@usp.br

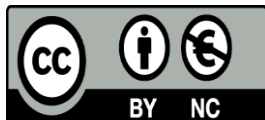
 [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)  [@revista.opiniaes](https://www.instagram.com/revista.opiniaes)

Como citar (ABNT)

BUGELLI, Arthur Lungov. Urubu-Rei: A palávora experimental de Gramiro de Matos. *Opiniões*, São Paulo, n. 21, pp. 184-210, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.196554>. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/196554>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

urubu-rei: a palávora experimental de gramiro de matos

King Vulture: Gramiro de Mato's Experimental Paravocable

Arthur Lungov Bugelli¹

Universidade de São Paulo – USP

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2022.196554>.

¹ Arthur Lungov é aluno de graduação do curso de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP, com Bacharelado Português-Francês. Desenvolveu, sob orientação do Prof. Dr. Ivan Marques, Iniciação Científica de título “Urubu-Rei: O experimental e o nacional na poesia de Gramiro de Matos”. É poeta e tradutor, autor do *Corpos* (Quelônio, 2019), contemplado pelo 2º Edital de Publicação de Livros da Cidade de São Paulo. Seu livro *re-Caramuru* (inédito) foi finalista no Projeto Nascente USP 2021. Traduziu o livro *Tender buttons*, de Gertrude Stein, como *Botões tenros* (Jaboticaba, 2022). E-mail: arthur.bugelli@usp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8989-954X>. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9723642531754044>.

Resumo

O objetivo do presente artigo é explorar, por meio da leitura de *Urubu-Rei* (MATOS, 1972), livro de estreia de Gramiro Matos (1944-), e de bibliografia que analisa a poesia moderna brasileira, do modernismo às neovanguardas concretas, os elementos da poesia gramiriana que permitem inseri-la em determinada tradição experimental da poesia brasileira.

Palavras-chave

Poesia brasileira. Poesia moderna. Tropicália. Marginália. Poesia concreta.

Abstract

The main goal of this article is to explore the elements in Gramiro de Matos' debut poetry book *King Vulture* (MATOS, 1972) that allow us to recognize it as belonging to a certain experimental tradition in modern Brazilian poetry.

Keywords

Brazilian poetry. Modern poetry. Tropicalism. Marginalia. Concrete poetry.

con sies son.....49. Dije y dobradije, JAZ, JÚS,
JESUS.

Hay tiempo de pinga sangre en la ciudad luz.

Calambac, calambac, ho, ho, ho, no te vás.

Los Reyes Tres Magos, Luceros, Emmanuel, Emma-
nuel, Q buscád?

Os digo con la V de Verdad — el niño nace por
la boca, la madre es hueca, hueca, hueca. Cane Caím de
mi desuso Díos.

Yo y mis discípulos

LATINOAMERICÂNCER

Comemos todos salamndras de
fuego. El sonído de los Andes. Seguimos somvados
fé liz monte. Hoy tiene cobras de dos
cabezas en los dientes de garras. Y oremos después del
sugo de aranã cangrejera.

TupanTupan

Ni sol de papayo amarillando los naranjos. Desde
188unq, la muertevida. La sangresuga mi sangre suga.

GIVE A CLOSE ON THE RING WHERE
WE'LL HAVE mi próprio danzón.El tiburón deglute
y discute. Planté amor nació dolor.

JESUS, JÚS, JAZ (Z)

Pero este morciélagó pero este 188unque tiene elas de
cobre.

Oídos de manos. Es por esto Q esto es esto. Por Q
son enfermas las casitas.

JESUS, LUZ, LIES (¿)

más, más, más, más, más, más, más, más, más
más, más, más, más. Laquestion está se la lom SOM Loam
briga con la in triga del tiburón.

Café, cafecto, pacayo, cacao

ramiró, ón, ón, ón

bahia y rio, 71 (MATOS, 1972, pp 9-10)

Talvez o primeiro elemento que salte aos olhos na leitura seja o plurilinguismo nele empregado, característica que se repete em quase todos os textos de *Urubu-Rei*. Nesse primeiro poema, podemos reconhecer palavras em português, inglês, latim (na palavra “cane”, que também pode estar em italiano), tupi (“Tupan”) e castelhano (que predomina no poema). Essa multiplicidade linguística se desenvolve em dois eixos diferentes, tanto nesse texto como no resto do livro: há um plurilinguismo mais tradicional, que implica simplesmente no aparecimento de diversas línguas em um mesmo texto, de forma autônoma umas

das outras;³ e há também uma utilização desse recurso que parte de uma abordagem que poderíamos chamar de “impura”, mais experimental do plurilinguismo, em que as línguas se penetram umas nas outras, se barbarizam ao contato, gerando construções que, se não completamente agramaticais, apontam para um uso da linguagem verbal mais preocupado em estabelecer relações plástico-sonoras inter e entre línguas do que em criar composições semânticas e sintáticas completamente formadas e facilmente reconhecíveis.⁴

Essa utilização à primeira vista arbitrária de diversas línguas aponta para um dos fundamentos da poética gramiriana: o tratamento da palavra, do signo verbal, antes como elemento gráfico e fonético do que como célula semântica. Interessado, portanto, em termos saussurianos, mais no *significante* do que no *significado*,⁵ operando com o que Décio Pignatari chamaria de um tratamento *analógico*⁶ da linguagem poética, traçando similaridades plástico-sonoras entre as palavras, encontrando parentescos entre elas que restariam insuspeitos na sua utilização gramatical comum, e que, nesse caso, radicalizaria quase à ilogicidade a projeção jakobsoniana do eixo da seleção sobre o eixo da contiguidade (JAKOBSON, 1976). Procedimento que, no entanto, não é desprovido de significado, uma vez que produz inegáveis efeitos semânticos: dispostas lado a lado, essas palavras acabam por se contaminar umas às outras, de modo que a “semelhança fonológica” entre elas pode ser “sentida como um parentesco semântico” (JAKOBSON, 1976, p. 72).

O segundo procedimento que se torna evidente nesse poema, por aparecer já no título, e que é presença constante, quase obsessiva, no restante do livro, é a palavra-valise, ou seja, o neologismo formado pela aglutinação de palavras, como acontece em “SUBTERRANGOS” (“subterrâneo” + “rango” [“classe” ou “classificação”, em castelhano, mas também uma gíria para comida em português]) e “LATINOAMERICÂNCER” (“latinoamérica” + “câncer”).⁷ Pode-se ver, inclusive, no próprio interior dessas palavras-valise, o plurilinguismo referido, misturando palavras em castelhano e em português, valendo-se da rima toante em “subterrâneos” e “rangos” e na repetição de vocábulos ao começo de

³ Alguns versos e algumas frases inteiramente compostos por uma só língua, e que obedecem às respectivas normas gramaticais, exemplificam esse primeiro tipo de plurilinguismo, como em “Hoy tiene cobras de dos / cabezas en los dientes de garras. / Y oremos después del /sugo de araña cangrejera”.

⁴ Isso pode ser visto em construções como “JESUS, LUZ, LIES” e em “Caím cane”, nas quais o poeta emparelha palavras em línguas diferentes, mas com sonoridades muito próximas, sem produzir uma construção sintática fechada.

⁵ Uma “arte do significante”, como Silviano lê no seu ensaio já mencionado (SILVIANO, 2019, p. 154).

⁶ “Em poesia, você observa a projeção de uma analógica sobre a lógica da linguagem, a projeção de uma “gramática” analógica sobre a gramática lógica. É por isso que a simples análise gramatical de um poema é insuficiente.” PIGNATARI, 2006, p. 18.

⁷ A proliferação de palavras-valise na obra é tamanha que acho interessante transcrever aqui algumas delas: amafada, somostempo, urubutema, linduada, viencantando, nexta, vimalinguagem, asmal, sucosanguinios, pretíndia, lonjurante, comocê, mamanfo, lãs-luzentes, mijovirando-saliva, azulezos, rozetano, pdraprenhas, gôxo, pedraprêta, algruntos, interabutres, solsob, lembruxas, murromarço, natimitológicos, esmeralindas, parabosque, liláslus, crepúsculíricos, ga-visão-ões-vi, diamantinko, salanja, má-messiânico-gico, comdivino, pelosêrmos, aperasmático, cucasons, monaziticas, zodíavivacos, docanhamus, imormais, navivos, avermelhidons, anlanças, safgrado, leprovos, gamáxios, leprovento, gemodemônio, loscidade, espectro etc. E estas foram retiradas apenas dos primeiros 20 poemas do livro.

“latinoamérica” e “câncer” para formar palavras que trazem, nessa fusão de significados e significantes, novos significantes e novos significados (a “classe subterrânea”, marginal, assim como o que é subterrâneo enquanto aquilo que é comido e digerido; e a América Latina como organismo doente ao mesmo tempo em que como uma doença produzida pelo colonialismo, o que ressalta o caráter de protesto desse neologismo).

A criação lexical também passa por outro expediente que não o da palavra-valise, ou seja, que não o da junção de palavras, mas pelo seu exato oposto: o de encontrar, em uma só palavra já existente no vocabulário de determinada língua, múltiplos termos ali escondidos, descortinados pela sua separação. No poema esse procedimento é exemplificado na verdade por uma dupla operação: a formação da palavra-valise “felizmonte” (união de “felizmente” e monte”), e sua separação em “fé”, “liz” (nome derivado de Isabel, personagem bíblica do Novo Testamento, mas que também pode remeter à “flor-de-lis”) e “monte”.

Em contraposição à criação e à variedade lexical, Gramiro também trabalha com a repetição de vocábulos, como acontece com a palavra “más”, ao final do poema. Essa aliteração, que será levada a níveis mais extremos em outros poemas do livro, parece pretender esvaziar a palavra repetida de conteúdo, transformando-a em puro som, em pura plasticidade, em palavra-ritual, ladainha. Com esse mesmo objetivo, Gramiro também grafa em alguns poemas unidades fonológicas que parecem pré-silábicas, mera junção de sons que, diferentemente da já tratada separação de palavras, não nos permite deduzir sua origem, muito menos seus significados.⁸

Ainda, poderíamos comentar a espacialização do poema, recurso que, ao longo do livro, se manifesta de forma mais geral como uma consciência do poeta sobre a mancha que o poema forma na página. No que toca ao texto em questão, há tanto a espacialização intra como entre versos. A primeira pode ser vista logo no primeiro verso, em que as palavras “la lombríga” e “el tiburón” estão separadas por um espaço maior do que o usual, sem deixar de estarem no mesmo verso, indicando ao mesmo tempo uma correspondência entre animais tão diferentes, e confirmando sua separação. A segunda tem exemplo claro na escada que se forma de “Yo y mis discípulos”⁹ até “Seguímos somvados”. Há ainda poemas no livro em que essa espacialização se apresenta de forma mais estrutural, como fator mesmo de formação do texto, como no exemplo a seguir, sem título:

Tiradentes

jaz
o
santo

⁸ Podemos encontrar exemplo mais radical desse procedimento no poema “MULA MUMA MÚMIA”, no seguinte trecho: “naLava du calazaz filis os gernes estão cão João quão famuntos os barbeiros sagam saque sangue suga rom ruias esqueXetos ossifico ni murundú dans mamoneiras ro ro ro ro ro fo fo fo fo go go go go ho ho ho ho bo bo bo bo bo Zhomem vira mula a muma múmia o Zmem mula múmia.”

⁹ Que em castelhano deveria ser escrito “Mis discípulos y yo”, erro no qual Gramiro expõe, mesmo nos momentos de plurilinguismo mais tradicional, um cacoete comum a falantes do português, que colocariam o pronome pessoal Eu antes: “Eu e meus discípulos”, explorando de forma sutil essa interpenetração linguística.

ou espiritual, em favor de uma riqueza simbólica ímpar, muitas vezes caótica, mas dificilmente aleatória.

O próprio título do livro remete a essa ideia, ao eleger para sua nomeação uma espécie nativamente americana que protagoniza lendas, registradas na matriz linguística tupi, que explicam a origem do mundo. Ave que, por sinal, possui seu habitat do sul do México ao norte da Argentina: portanto, uma ave latino-americana por excelência. A imagem do urubu como ave de rapina, que se alimenta dos restos de animais mortos, que representa a nutrição a partir daquilo que foi descartado e esquecido, que representa o descaso e a miséria, que transforma aquilo que é moribundo em alimento vital, não deixa menos margem a uma possível interpretação desse espaço histórico-geográfico da América Latina como ao mesmo tempo produto, descarte e futuro dessas religiões e civilizações do passado, ao mesmo tempo alimento e matéria-prima para sua reelaboração simbólica por meio da poesia.¹⁰

Mas, além de trazer uma visão relativamente mítica desse espaço, Gramiro também inclui em seus poemas referências diretas ao momento histórico em que os poemas foram compostos. No poema trazido, podemos observar as aparições da Pepsi e do jazz como símbolos da cultura de massas do século XX, e nos demais poemas do livro surgem referências a Caetano Veloso, a Gilberto Gil, à montadora Ford, à Shell, aos banguês americanos, a atores hollywoodianos, aos Beatles, aos Rolling Stones, a Bob Dylan e a diversos outros ícones *pop*, nacionais e estrangeiros. De forma que Gramiro, em seus poemas, torna contemporâneos personagens da cultura de massa e deuses, estabelecendo uma relação entre mito e estrelato, entre liturgia e consumo. O que não causa estranhamento, se considerarmos que o autor foi integrante ativo da contracultura, movimento que ficou conhecido por estabelecer simultaneamente modas esotéricas e seitas místicas, por reformular comportamentos contestatórios e consumir a contestação como produto, por mesclar conformismo rebelde e rebeldia conformada em uma postura existencial que se pretendia ao mesmo tempo corpórea, mística, artística e política.

Despontam também, nos poemas, personagens de uma história cultural brasileira menos próxima ao autor, mas não por isso simbolicamente menos viva: temos a presença de Tiradentes, Castro Alves, Maria Bonita, Marília de Dirceu (portanto, Tomás Antônio Gonzaga), Qorpo Santo, Sousândrade, Gregório de Matos e Guimarães Rosa. Isso só ressalta o hibridismo cultural radical adotado por Gramiro na obra: personagens históricos e autores do nosso cânone literário convivendo com astros *pop* e deuses, no mesmo espaço semi-mítico, semi-geográfico, semi-histórico. Esse tratamento de indiferenciação entre personagens da cultura de massas, da cultura erudita e do universo mítico percorre toda a obra, e é um dos pilares da poética de Gramiro.¹¹

¹⁰ Ideia que nos remete a diversas leituras utópicas do espaço americano como espaço privilegiado da diferença, que construiria a partir dos escombros das civilizações europeias e das culturas ameríndias o futuro da humanidade, e cujo maior exemplo brasileiro seria a antropofagia oswaldiana, o que será melhor explorado mais à frente.

¹¹ Nisso, podemos ver um parentesco com o romance *PanAmérica* de José Agrippino de Paula (Tridente, 1967), que também se utiliza de personagens da cultura *pop*, da política e da história convivendo em situações absurdas e violentas, que de certa forma tentam sintetizar a mitologia gerada pelo cinema e pela cultura de massas americanos.

No entanto, apesar de jamais abrir mão dessa rica heterogeneidade de culturas e línguas, amalgamadas em um só espaço poético de forma tão dinâmica, a leitura do livro torna impossível não reconhecer que Gramiro privilegia um eixo temático e linguístico claro ao longo da obra, ao redor do qual orbitam e se relacionam as demais referências, e que foi tão habilmente apontado por Silvano Santiago no seu ensaio “Os abutres”: o das culturas indígenas brasileiras, em especial daquelas de matriz linguística tupi.

Isso pode ser verificado pela quantidade de textos que tematizam lendas e mitos indígenas, geralmente colhidos de obras de referência antropológica e etnográfica; assim como pelo uso generalizado do tupi e do nheengatu (talvez o maior uso dessas línguas, em termos de quantidade, em uma obra literária brasileira, desde os dramas jesuíticos). E, mais uma vez, temos um uso específico do tupi e do nheengatu, em que essas línguas não aparecem apenas em sua forma “pura”, “autônoma”, mas atravessando a língua portuguesa de forma violenta, distorcendo sua sintaxe, como que irrompendo do português brasileiro, reivindicando sua influência sempre tão diminuída nessa língua.¹²

Podemos perceber essa irrupção das línguas indígenas no português no trecho do poema reproduzido a seguir, intitulado “MAI PITUNA OUQUAU ãNA / QUANDO A NOITE APARECEU”:

Iupirungáua ramé itumahã pituna; ará anhú - O princípio durante não havia dia noite somente - Opai ára opé - Todo tempo em. Pituna okéri oikó i ripipe - A noite adormecida está de água no fundo - Intimahã cootá; opai onhehê - Não havia animaes; tôdas as cousas fallavam. (MATOS, 1972, p. 34)

Nele, Gramiro transcreve uma lenda registrada no livro *O selvagem*, do etnólogo e sertanista Couto de Magalhães, que narra o surgimento da noite na cosmogonia de povos indígenas da Amazônia. Gramiro transcreve *ipsis litteris* o que aparece no livro de Magalhães (em utilização de um procedimento de poesia *ready-made*, de matriz duchampiana e, no Brasil, notoriamente usado por Oswald de Andrade em *Pau-Brasil*, e escancarando a intertextualidade como procedimento de vanguarda que coloca em xeque conceitos como “originalidade” e “autoria”), que nos traz um mesmo texto narrativo, em nheengatu e em português. O que chama a atenção, neste caso, é a contaminação que o português sofre da sintaxe do nheengatu, de certa forma adequando-se a uma relação que, no contato histórico, deu-se literalmente de forma invertida. Em *Urubu-Rei*, a língua dos colonizadores é a que se submete à língua do colonizado, em um esforço que Santiago chamou de “antípoda das realizações [...] de José de Anchieta no seu teatro catequético” (SANTIAGO, 2019, p. 164). No inverso in-verso da função evangelizadora do texto

¹² Às vezes, alterando mesmo sua fonologia, como nos diversos casos em que o “i” de palavras portuguesas é substituído pelo “y”, que na codificação que se fez do tupi não possui valor fonético idêntico à primeira vogal, como no português, mas possui valor fonético próprio, não existente na língua europeia. Isso exigiria, por exemplo, para um leitor versado em tupi, uma leitura dessas palavras em português com vogais próprias dessa língua indígena. Interessante notar que Gramiro, ainda que tenha entrado em contato com estudos do tupi antigo e do nheengatu na UFBA, e ter consultado o material disponível para a utilização dessas línguas no livro, não é, ele mesmo, fluente nessas línguas. Outra mudança ortográfica significativa é a constante substituição do “c” pelo “k”, muito mais recorrente nessas línguas indígenas.

do jesuíta, que adequava o tupi ao português, temos aqui um mito indígena submetendo o português à força expressiva do nheengatu.

De forma que a relação de contaminação entre as línguas sinalizada anteriormente segue em funcionamento, mas ganha contornos menos ingênuos do que a sua mera aproximação sonora. Aqui, há uma consciência histórica de que a linguagem verbal é, também, uma parte intrínseca a projetos de dominação colonial, e que certas línguas, na história, foram marginalizadas, quando não erradicadas, de forma programática e dirigida. A absorção que Gramiro faz das línguas e das culturas, nesses casos,¹³ atende a mais do que um simples interesse poético guiado pelos parentescos sonoros entre os diversos idiomas, mas se consubstancia também em um projeto existencial e político que vê, nessa negação do status de superioridade de qualquer cultura, religião, língua e estrato cultural, uma radical opção pela potencialidade do diverso.¹⁴ E, ainda, vislumbra como a incorporação desse diverso se dá antes de tudo por meio da linguagem poética.

Passemos então a explorar o papel central que Guimarães Rosa desempenha na poética de *Urubu-Rei*. Um papel de certa forma subterrâneo e ostensivo, que age tanto como referência literária quanto como norte cosmogônico do projeto poético de Gramiro. Tanto o nome do autor mineiro como citações diretas à sua obra despontam várias vezes no livro, sendo Guimarães o autor mais citado da obra. Essa influência é de certa forma sintetizada por um dos poemas, em que Gramiro se utiliza mais uma vez do procedimento do *ready-made*, dessa vez transcrevendo trecho de uma famosa entrevista que o mineiro concedeu ao tradutor alemão Günter Lorenz, e intitulado de maneira muito significativa como “FÁBULA”:

“Isso provém daquilo que chamo a metafísica da minha linguagem, porque minha linguagem deve ser a língua da metafísica. Isso é, no fundo, uma concepção blasfêmica porque ela faz dessa maneira do homem, o dono da criação. Quando o homem diz - : eu quero, eu posso, eu devo, quando êle se impõe isso, ele vence a realidade da criação. Eu procedo assim também como um cientista que também não avança como simples crença e pensamento que agrada a Deus. Nós temos - o cientista e eu - de pegar no colo de Deus e o infinito e, pedir-lhes contas e se for preciso também corrigi-lhos, se nós quisermos ajudar o homem. Seu método é meu método. O bem-estar do homem depende da invenção do sôro contra a varíola e mordida de cobra, mas depende também do que êle dê volta à palavra seu sentido original. Ele medita sôbre a palavra e descobre a si mesmo. Assim êle repete o processo de criação. Dizem-me que isso é

¹³ Poderíamos argumentar que nos casos em que se mesclam português, espanhol, e inglês, também haveria essa consciência decolonial, uma vez que Gramiro redige seus poemas em um momento em que o imperialismo estadunidense atua diretamente em países latino-americanos: a equivalência entre as culturas do Sul Global àquelas do Norte é uma forma de desconstrução de supostas teorias de superioridade cultural que ainda possuíam adeptos em pleno século XX, inclusive entre brasileiros, e que têm suas reverberações sentidas até hoje.

¹⁴ Os ecos à antropofagia oswaldiana são evidentes.

blasfêmico, mas eu afirmo ao contrário, certamente! A língua dá ao escritor a possibilidade de servir ao homem, e de vencer o diabo, o inimigo de Deus e do homem. Impiedades e inumanidades são reconhecíveis na língua. Quem se sente responsável para com a língua, ajuda o homem a vencer o mal.”

Rosa

e

Lorenz: “Von der Last der Zeitlichkeit befreit.”

AMARALINA (MATOS, 1972, p. 64)

Para além da repetição de procedimentos que já exploramos aqui (o plurilinguismo e o *ready-made*), vemos nesse texto uma espécie de manifestação concentrada do modo como Gramiro vê a linguagem e o papel que ela desempenha em sua poesia. Visão cujo parentesco não esconde; antes, reivindica como fundamentação para sua posição.

A aceção do ato poético (i.e., ato criador) como ato de compromisso com a língua e com a linguagem, firmado entre poeta e seu ofício como forma de garantir o “bem estar do homem”, tornado “dono da criação” por dar de “volta à palavra seu sentido original” está no cerne do trabalho linguístico de Gramiro, em especial nas aproximações e interpenetrações que opera entre diferentes línguas. Mais do que meramente ilustrar as narrativas que povoam *Urubu-Rei*, recheadas de seres mitológicos e de figuras religiosas, a linguagem experimental de Gramiro é parte fundante dessas narrativas, uma vez que o autor vê nesse experimentalismo condição primeira da cosmogonia moderna que costura: o retorno da palavra ao seu sentido original dá-se pela reconquista de seu estado primordialmente sonoro e pictórico, de urro e desenho, de matéria prima maleável, ainda à espera de receber significado, ou de significado ainda indefinido, múltiplo.¹⁵ Isso permite ao poeta criar palavras, atravessar línguas, desrespeitar gramáticas e formar uma glossolalia calcada em múltiplas mitologias, assim como na história brasileira e em ídolos da cultura *pop*.

Essa visão poética que aproxima forma, som e magia, pode ser também sintetizada por uma palavra-valise que aparece mais de uma vez no livro, de forma a aproximar objeto e descrição: *palávora*. Formada pela junção de “palavra” e “lavoura” (ou “lavoro”, palavra italiana para trabalho), e foneticamente muito próxima de “parábola”, a palavra-valise de certa forma capta isomorficamente essa ética da palavra enquanto trabalho primordial do homem, cultura original sob a qual se assenta a história humana, tanto material (o trabalho na terra) quanto espiritual (a parábola do semeador).

É com esse trabalho poético intensamente comprometido com a linguagem enquanto criadora da realidade e elemento intrínseco à vida espiritual e cultural do homem, aliado aos insumos de modernidade vindos de sua experiência histórica imediata, que se impõe a visão gramiriana da Palavra, ao mesmo tempo política e mística, crítica e apologética, e sob o qual *Urubu-Rei* se assenta. Trabalho que passa

¹⁵ Esse privilégio ao aberto, ao interpretativo, naquilo que essa interpretação tem de criadora de novos mundos, pode ser aferido no trecho a seguir, também retirado de Guimarães (desta vez de sua produção epistolar), e que se encontra em poema intitulado “POMAR DE MANGA ESPADA, MELANCIAS Y AIPIM KACAU”: “a poética poeticidade da forma tanto a sensação mágica, visual das palavras, quanto a eficácia sonora delas” (MATOS, 2017, p. 28).

pela utilização de um repertório extremamente rico, que pode ser traçado até às vanguardas poéticas, o que se pretende fazer a seguir.

Podemos estabelecer então que, ainda que *Urubu-Rei* apresente outros procedimentos aqui não explorados (o texto escrito de trás para frente, a disposição tipográfica do anúncio publicitário, o caligrama), é predominante, no livro, o uso de: I) múltiplas línguas, tanto de forma mais tradicional como de modo mais experimental; II) palavras antes como formações plástico-sonoras do que como dados semânticos, o que nos permite traçar semelhanças insuspeitas entre elas (e as diferentes línguas), gerando, deste modo, novos dados semânticos; III) repetições, tanto de palavras quanto de fonemas pré-silábicos; IV) palavras-valise, a partir desse plurilinguismo; V) textos *ready-made*; vi) recursos de espacialização dos poemas; VII) um repertório que passa por textos sagrados, pela cultura de massas e por figuras históricas brasileiras em um espaço por definição latino-americano; VIII) um repertório privilegiado de línguas e culturas indígenas brasileiras; e IX) uma leitura da linguagem poética como ferramenta primeva de colocação do homem no mundo material e espiritual, visão que compartilha com Guimarães Rosa.

Elencado esse repertório, exploraremos o modo como ele se mostra presente em poéticas que precedem aquela de Gramiro, o que torna sua obra ao mesmo tempo continuação e interpretação daquelas.

arqueologia estética de *urubu-rei*

Acusações de “ilogicidade” e “ilegibilidade” foram dirigidas a *Urubu-Rei* quando de seu lançamento,¹⁶ assim como aconteceu com parte das obras poéticas do começo dos anos 70 que se propunham como tributárias e continuadoras dos experimentalismos das neovanguardas concretas das décadas de 50/60. Esses julgamentos costumam ignorar por completo as leituras que se impõe a partir desse parentesco, e essa descontextualização serve tanto para prolongar o discurso de “vazio cultural”¹⁷ daquele momento, como para impor uma descontinuidade às neovanguardas, o que supostamente comprovaria o esgotamento de seus projetos. De modo que se torna essencial localizar *Urubu-Rei* na historiografia poética da modernidade, tanto para esclarecer sua leitura, uma vez que traçar esses parentescos explica muitas das questões que o livro aborda e muitos dos procedimentos que utiliza, quanto para a restituição, ainda que pontual e incompleta, da linha experimental que as neovanguardas resgataram das vanguardas históricas, e que de forma alguma se interrompe na virada dos anos 60 para os 70.

¹⁶ A leitura mais famosa nesse sentido, de *Urubu-Rei*, é a feita por Cacaso, teórico-mor da “geração mimeógrafo”, que em artigo intitulado “Transformações, morcegos e mamãos”, publicado no nº 71 do jornal alternativo *Opinião*, ironizava o experimentalismo linguístico de Gramiro, entendendo-o como procedimento vazio e incomunicável, justificado apenas pela própria radicalidade. No artigo, o autor chega a pedir que o leitor conjugue verbos em nheengatu, ridicularizando sua utilização por Gramiro por ser desconectada do contexto nacional; talvez ignorando o quanto essa desconexão, buscada pelo poeta, está prenhe de crítica ao genocídio indígena continuado pela sociedade brasileira.

¹⁷ Termo nostálgico cunhado pelo jornalista Zuenir Ventura, ao referir-se ao período imediatamente posterior ao grande ciclo de debates culturais que marcou os anos 60 no Brasil.

Para tanto, passemos a um resumido balanço dos movimentos de vanguarda e neovanguarda nacionais e estrangeiros, a fim de encontrar, em suas tendências gerais e nas questões poéticas que propõem, traços genealógicos de *Urubu-Rei* que possam comprovar sua posição como obra portadora de inquietações-chave da modernidade na poesia, e não como o produto excêntrico que certa crítica gostaria de imaginar.

o apolíneo no dionisíaco: entrelaçamento de vanguardas

No hoje já clássico *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich (1978) estabelece duas principais linhas de desenvolvimento da poética moderna europeia,¹⁸ ambas partindo de um mesmo núcleo irradiador: Baudelaire. De um lado, haveria uma poética apolínea, interessada na construção artística racional, aproximando-se sempre da matemática, da arquitetura e das ciências duras, emprestando-se a uma visão intensamente urbanizada e tecnicista, e que acabaria por gerar movimentos de vanguarda como o cubismo, o futurismo e o construtivismo, e cujo patrono pós-Baudelaire seria Mallarmé. Do outro lado, haveria uma tradição dionisíaca, onírica e irracional, alimentada pelas descobertas da psicanálise ao mesmo tempo em que advinda da valorização de poéticas até então consideradas primitivas e inferiores (i.e., africanas, asiáticas e ameríndias), filiada a Rimbaud, e que acabaria por gerar movimentos como o expressionismo, o Dada e o surrealismo.

Descrito de forma tão esquematizada,¹⁹ não seria difícil, a partir da eleição dos procedimentos feita no capítulo anterior, relacionar a poética de Gramiro em *Urubu-Rei* como advinda diretamente da tradição dionisíaca, interessada que é na palavra como expediente místico e cosmogônico. Ainda: uma poética intensamente comprometida com o elemento mais erótico da palavra, priorizando a sua materialidade corpórea, os seus sons e os seus desenhos. Essa leitura também nos permitiria entender melhor o modo como sua obra foi recebida à época: Silviano, no artigo já mencionado, tece o seguinte comentário, que se pretende geral sobre a arte no começo dos anos 70, mas que usa *Urubu-Rei* como principal objeto de análise:

Assim sendo, os recursos técnicos que [esses jovens artistas] usam são menos comuns dentro de uma seriedade da literatura, e mais comuns dentro de uma estética Dadá. Repetições constantes de palavras, de frases; grafia das palavras em contínua

¹⁸ Friedrich não deixa de entender essas especificidades poéticas europeias como tendência geral da poesia ocidental, tomando o local por universal em movimento que já foi mais bem problematizado em outros lugares. Tomamos aqui sua análise como base inicial de leitura por entender que, ainda que sejam inegáveis as deficiências na tentativa de proposição de um modelo universal a partir de premissas localizadas, ainda mais quando vêm de um polo irradiador de tendências hegemônicas de leitura cultural, a condição periférica da poesia brasileira, ainda mais nesse momento das primeiras décadas do século XX, e o que dele se estende século adentro, permite ainda entender algumas tendências da poesia nacional a partir do que se produzia na Europa.

¹⁹ No próprio livro Friedrich deixa claro o quanto essas duas correntes se entrecruzam e se retroalimentam.

metamorfose; capítulos escritos de trás pra diante (para serem lidos no espelho) etc. Já José Vicente, talvez o mais articulado de todo o grupo, nos dizia que escreve porque “escrever é minha forma de brincar. É meu brinquedo favorito. (SANTIAGO, 2019, p. 154)

O próprio Gramiro mostra compartilhar dessa visão da arte poética como objeto lúdico, que tem sua importância antes como dado de experiência do que como matéria interpretativa, o que pode ser aferido no poema “POMAR DE MANGA ESPADA, MELANCIAS Y AIPIM KACAU”, que aparece em *Urubu-Rei*:

Posso nomear objetos que os signos substituem. Falo sobre eles.
Não posso enunciá-los. Veja como brinquedos, como canção
para cantar olhar pensar amar. (MATOS, 1972, p. 28)

Mas, ainda que seu parentesco com essa linha poética dionisíaca seja inegável, e que a associação da sua poesia à arte Dada e ao surrealismo (especialmente naquilo que as obras surrealistas têm de temática onírica, mística e supostamente primitiva) seja acertada, e até em certa medida reivindicada pelo autor, é interessante perceber o quanto da composição de *Urubu-Rei* passa por um trabalho linguístico minucioso que dificilmente poderia ser classificado como “ilógico”, ou mesmo “aleatório” (termos tão caros ao Dada). É preciso apenas lembrar o papel-chave que as palavras-valise, procedimento tornado famoso pela sua utilização lúcida e radicalizada em *Finnegans Wake* de James Joyce,²⁰ desempenha no livro, para percebermos o quão insustentável é uma leitura que veja na dificuldade da poesia de Gramiro, em sua plasticidade, indícios de que sua feitura passe pela falta de controle dos materiais disponíveis, por qualquer forma de escrita automática, ou que sua interpretação seja secundária, ou até mesmo impossível. Não é por acaso que Gramiro adota Guimarães Rosa, o autor brasileiro cujo trabalho linguístico mais se assemelha ao de Joyce, especialmente pelo papel central do neologismo nas obras mais radicais dos dois, como farol estético e espiritual.

Mesmo nos procedimentos mais “irracionais” de *Urubu-Rei*, como na repetição e na desconstrução de vocábulos (procedimento que Gramiro usa na verdade com valor construtivo e propositivo, como vimos), é preciso considerar a sua utilização dentro do contexto maior de uma obra preocupada com questões de construção linguística meticulosa. De modo que a destruição das palavras, em *Urubu-Rei*, parece atender antes às necessidades construtivistas da poética de Gramiro do que à mera destruição comunicativa. Necessidades que não são tão distantes, por exemplo, daquelas que desencadearam as “palavras em liberdade”

²⁰ Joyce, se considerarmos a classificação que acima estabelecemos, sem dúvida entraria na ala apolínea das poéticas da modernidade, uma vez que a formação das palavras-valise exige um conhecimento e um trabalho linguísticos detalhados e rigorosos, que passam não apenas pelo encontro de semelhanças morfológicas entre as palavras aglutinadas em um só vocábulo, mas pela criação de um ou mais significados diferentes por meio da relação estabelecida entre os significados originais das palavras que compõe a *portmanteau*. Ainda, é conveniente lembrar o trabalho de outro autor cuja obra foi considerada por tanto tempo mera narração caótica, quando na verdade se assentava sobre rigoroso esquema lógico, e que utilizava largamente as palavras-valise: Lewis Carroll, criador, por sinal, do termo *portmanteau*.

defendidas pelos futuristas, tanto em sua disposição tipográfica como nas relações inusitadas, nem sempre mediadas pela gramática tradicional, que o trabalho poético pode estabelecer.²¹ Ainda, e por mais que isso possa soar contraditório, essa destruição construtivista pode ser traçada até certa tradição menos niilista e mais consciente vinculada ao Dada, que pode ser representada por outro autor também mais citado do que lido (e muito pouco lido)²² no Brasil: o alemão Kurt Schwitters.

Schwitters teve parte de sua obra analisada por Haroldo de Campos no ensaio “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”, no qual descreve certa poesia experimental do poeta alemão que, nas palavras do autor, utiliza “estilhaços e dejetos do idioma”, o que incluiria uma “textura fonética” advinda da “pré-sílaba” e atenta aos “sons primordiais, às unidades sonoras prévias ao idioma signo, vale dizer, anteriores (se isso é possível imaginar) ao idioma investido de simbologia conteudística” (CAMPOS, 2012, p. 44), e que teria sua máxima expressão nas *Ursonate* do alemão. Ainda no mesmo texto:

Schwitters é conduzido irresistivelmente à pesquisa dos próprios elementos fundamentais da expressão poética, e, visando à “coisa em si” dessa expressão, só se detém em sua espeleologia linguística no próprio som, no fonema, na sílaba, nos radiais do idioma: não de um certo idioma, mas de um substrato vocal que poderia informar qualquer língua (CAMPOS, 2012, p. 42)

Essa pesquisa em direção “à coisa em si” por meio do isolamento e da recombinação de palavras e fonemas de formas inusitadas, pondo em xeque questões de referencialidade e interpretação, soa similar o suficiente à busca por Gramiro pelo retorno à palavra de seu significado original, às vezes mesmo como objeto não-referencial, para podermos traçar um paralelo muito elucidativo.²³

²¹ Inclusive com a utilização de fonemas sem significado evidente, como no famoso poema fonético “Zang Tumb” de Marinetti.

²² A tradução realizada por Douglas Pompeu para a Jabuticaba edições, que consta na bibliografia ao fim deste estudo, vem em tempo para parcialmente corrigir isso. Da nota introdutória à sua tradução, podemos pinçar esse trecho elucidativo: “Para além da expressão, Schwitters busca focar-se no material da poesia - o som, o tom, o ritmo e a palavra -, criando um texto propriamente dadaísta através de experimentos de dissolução da sintaxe, a favor do que ele mesmo chamará de poesia abstrata. Uma poesia que joga palavra contra palavra e que está além do sentido, mas que seja capaz de gerar um sentimento do mundo (*Weltgefühl*). Seu exercício poético é o de isolar e recombinar palavras de formas inusitadas, pondo em xeque questões de referencialidade e não referencialidade. A linguagem não é aqui vista como meio para descrever ocorrências internas ou externas, mas como material artístico físico. A palavra não é mais um veículo de sentido, mas um valor sonoro e visual para a composição. Através da insistência em desestabilizar a continuidade de sequências lógicas e a continuidade lírico-melódica, o sentido dá lugar à cadeia de palavras e a lógica dá lugar a uma amálgama alógica de vocábulos desconexos que agora provoca uma relação feita pela sugestão. Estamos próximos das *parole in libertá* dos futuristas italianos e da *collage verbaux* do círculo de cubistas franceses”.

²³ Interessante também reparar como Haroldo, ao ler Schwitters, entende essa utilização de sons pré-silábicos como a pesquisa por “radiais do idioma” que poderiam “informar qualquer língua”, tão à semelhança da leitura que fizemos de Gramiro, que em seu plurilinguismo busca foneticamente e graficamente abolir, ou ao menos relativizar, diferenças perceptíveis entre as várias línguas utilizadas. Por fim, e com certeza não por coincidência, Haroldo passa, nesse artigo, a comparar a obra do poeta alemão ao trabalho de Joyce em *Finnegans*, uma vez que este “elege como elemento de composição a unidade “verbi-voco-visual”, obtida através de uma atomização da linguagem” que permitiria a composição de suas palavra-valise.

Ainda, buscando um parentesco modernista internacional menos ocidental de trabalho linguístico, o que parece extremamente adequado uma vez que a poética gramiriana valoriza os elementos não-ocidentais da cultura brasileira (i.e., indígenas e afrodiáspóricos), poderíamos citar o caso do poeta futurista russo Velimir Khlébnikov, apresentado aos leitores brasileiros por traduções e estudos de Haroldo de Campos, assim como de seu irmão Augusto e do professor e tradutor Boris Schnaiderman. Khlébnikov é famoso por estabelecer uma teoria dos sons na poesia na qual “transferiu [...] o centro de gravidade, dos problemas do som para o problema do significado” (CAMPOS; CAMPOS; SCHNAIDERMAN, 2009, p. 21), gerando uma linguagem que batizou de “transmental” (*zauím*). O professor Schnaiderman explica:

Apressaram-se a simplificar a sua teoria dos sons, e visto que ela se denominava transmental, apaziguaram-se com a noção de que Khlébnikov teria criado ‘uma linguagem sonora sem sentido’. Isso é inexato. [...] Para ele não existe som que não tenha sido matizado pelo sentido, não existem independentes um problema de metro e um problema de tema. A instrumentação, que se aplica geralmente como imitação sonora, tornou-se em suas mãos um meio de transformação de significado, uma vivificação do parentesco, há muito esquecido, da palavra com outras palavras e de surgimento de novos parentescos vocabulares. (CAMPOS; CAMPOS; SCHNAIDERMAN, 2009, p. 21)

Assim como em Schwitters, abundam paralelos entre o trabalho desenvolvido por Gramiro e aquele de Khlébnikov. Especialmente no que tange a essa utilização dos fonemas e de suas semelhanças nas palavras (no caso de Gramiro mesmo entre línguas completamente diferentes) como a busca por parentescos perdidos no uso corrente das línguas, o que permitiria a criação de novos vocábulos²⁴. O paralelo com Khlébnikov vai ainda mais longe quando aprendemos que essa língua transmental teve sua origem no contato que o poeta russo estabeleceu com rituais religiosos de povos considerados à época como primitivos, e que habitavam a Ásia Central, procedimento com certeza comparável à utilização que Gramiro faz do tupi, do nheengatu e dos mitos indígenas. Esse redimensionamento dos elementos mágicos e naturais da linguagem, aliados à sociedade técnica da modernidade e às inovações comunicativas que surgiram com o desenvolvimento tecnológico do século XX, pode ser visto em abundância em *Urubu-Rei*.²⁵ Trabalho que, como vimos, tem a tendência de ser acusado de

²⁴ O uso dessas sonoridades, aparentemente despidas de significado, como células primárias da linguagem verbal, demanda uma consciência linguística aguda, muito distante da acusação de idiotia a que alguns dos críticos desses poetas apelavam para desqualificar suas obras. E, mais uma vez, Khlébnikov e seu trabalho poético são comparados às inovações linguísticas de Joyce em *Finnegans*.

²⁵ Pode, inclusive, ser substanciado em mais uma criação vocabular de Gramiro, que aparece reconfigurado de múltiplas formas ao longo do livro: a invocação aos “Deuses Mito Lógicos”. Religião e técnica, magia e ciência aliados ao trabalho poético radical. Nos termos em que Celso Favaretto tão habilmente descreve o procedimento artístico tropicalista, e que parece pertinente ao caso de Gramiro, há em sua poesia “uma matriz dadaísta e uma prática construtivista” (FAVARETTO, 2007, p. 56).

irracional, ilógico, gratuito, incommunicativo e ilegível, quando está longe de sê-lo (ou de sê-lo, apenas).

Estabelecidos alguns parentescos entre *Urubu-Rei* e as correntes das vanguardas históricas europeias, que podem nos ajudar a ler os procedimentos poéticos empregados por Gramiro de forma mais abrangente, como pertencentes a questionamentos da modernidade artística internacional, nos resta localizar a obra de Gramiro na tradição da modernidade poética brasileira.

modernidades poéticas brasileiras

Ainda pensando na dicotomia que Friedrich estabelece, poderíamos dizer que o espírito geral do Modernismo brasileiro, ao menos em seu primeiro e mais radical momento, parece ter sido mais afeito às correntes vanguardistas que promoviam um rompimento com o passado por meio de uma crítica desconstrutiva das normas estéticas, aliada à proposição de novas possibilidades e novos caminhos artísticos, abertos à luz das novidades técnicas, da ampliação do campo artístico, e da ponderação sobre a situação e os caracteres da cultura local. Isso acabou por favorecer por aqui as correntes de vanguarda que trabalhavam em termos construtivos, de proposição, em detrimento daquelas que priorizavam elementos destrutivos, subjetivos, e expressivos na arte, ou que promoviam a desarticulação semi-niilista do que já havia sido feito. Chamados erroneamente, em um primeiro momento, de “futuristas”, os modernistas estavam mais próximos da glorificação da técnica e da novidade, da busca incessante por novos meios de expressão e construção artística dos futuristas italianos, do que do incêndio de museus que exigiam em seus manifestos.

De modo que o nosso legado modernista, tanto no que concerne ao repertório de novas formas que deixou, quanto nas preocupações que estavam no centro dos debates intelectuais da época, encontra sua expressão mais radical e mais inovadora em procedimentos artísticos mais próximos das práticas construtivas das vanguardas históricas do que daquelas associados ao mundo subjetivo do inconsciente: a não-representatividade radical, o *ready-made*, a prosa cubista, os poemas enxutos, a sintaxe não convencional, a espacialização dos poemas na página, as relações entre poesia e novas tecnologias, a dissipação dos limites entre poesia e prosa etc. Não por coincidência, são também esses os procedimentos poéticos que, parece, menos causaram impacto nas gerações imediatamente posteriores ao Modernismo, ao menos até a retomada de sua linha mais experimental pelas neovanguardas, em especial pela poesia concreta e pelo repertório que ela resgata e inaugura.²⁶

Repertório que se pauta, em um primeiro momento, na escolha, pelos poetas concretos, de obras e autores para servirem de modelos que, na sua visão, melhor representavam uma tradição de experimentalismo vanguardista radical: o Mallarmé do *Un Coup de Dés*; o Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake*; Ezra Pound e o método poético em ideogramas empregado nos *Cantos*; e.e. cummings em seus

²⁶ É preciso assinalar que, antes das neovanguardas, já João Cabral de Melo Neto, na poesia, e Clarice Lispector e Guimarães Rosa, na prosa, haviam parcialmente retomado a experimentação modernista em suas respectivas obras, ainda que de forma individual e personalíssima, e não como programa estético estruturado.

experimentos tipográficos e de tmese mais radicais; e em menor medida o Apollinaire de *Calligrammes*, os futuristas e os dadaístas (principalmente no que estes tinham de percepção da crise artística e representativa). Aliados a esses autores estrangeiros, estavam Oswald de Andrade e seus poemas-minuto de *Pau-Brasil* (e, posteriormente, sua prosa experimental), e João Cabral de Melo Neto, autor circunstancialmente associado à Geração de 45, mas que representava um espírito construtivista raro na poesia brasileira.

Foi a partir desse mapeamento daquilo que se considerava como o mais radical em termos de experimentos poéticos nacionais e estrangeiros, que os poetas concretos partiram, então, para a definição de sua própria poética radical: uma poética extremamente consciente de sua forma, que se justificava não apenas pelos antecessores artísticos invocados, mas também pelas descobertas científicas da física quântica e do que havia de mais avançado em estudos linguísticos, o que lhes permitiu tomar conhecimento da poesia e da linguagem verbal não apenas como manifestações fonéticas, portanto temporais, mas como produtos imbuídos também de existência gráfica e espacial. Existência, portanto, espaço-temporal, que exigia o tratamento das palavras na página tanto como elementos semânticos quanto como produtos plástico-sonoros: um tratamento, portanto, *verbivocovisual* das palavras.

Esse neologismo, que pretende abarcar os elementos semânticos, vocais e visuais da linguagem verbal, foi criado por Joyce e traduzido por Haroldo de Campos como palavra-síntese da abordagem inovadora com a qual os concretos pretendiam ler e produzir poesia. Não por acaso um dos procedimentos-chave da poesia concreta passa a ser o da palavra-valise joyciana. Outros procedimentos que, a partir do paideuma inicial, passam a fazer parte do repertório comum da poesia concreta são: a espacialização consciente do poema na página, tornando essa espacialização elemento fundante da estrutura do poema e problematizando sua leitura; a crítica recorrente ao que será chamado de “logocentrismo aristotélico” das línguas indo-europeias, em favor de uma abordagem mais ideogrâmica, isso é, mais comprometida com a superposição de elementos linguísticos do que de seu desenvolvimento linear na sentença; a relativização do que se convencionou chamar de “discurso poético”, incorporando nele elementos verbais e não-verbais da pintura, da música, do cinema, da prosa e mesmo da linguagem urbana, publicitária e das telecomunicações; a incorporação de dados e inovações científicas à produção, leitura e exegese de obras literárias do presente e do passado; a visão do futuro da linguagem poética como resgate e expansão de procedimentos colhidos de um passado negligenciado exatamente por sua inventividade; e a utilização inventiva da linguagem verbal como um todo, desafiando elementos sintáticos e lexicais na busca por efeitos poéticos mais condizentes à rápida e difusa comunicação da sociedade industrial de massas.

Procedimentos que, em sua maior parte, podem ser observados, de uma forma ou de outra, em *Urubu-Rei*. Já mencionamos aqui a espacialização gráfica do poema sobre a página, a utilização das palavras-valise, o desafio a concepções tradicionais de linguagem e leitura, a utilização das palavras em sua existência plástico-sonora, e a atenção generalizada do poeta à linguagem verbal como expediente construtivo, acima de instrumento expressivo. A utilização que Gramiro faz das inovações concretistas, e daquilo que os concretos recuperaram das vanguardas artísticas europeias e do Modernismo brasileiro, é mais do que prova do seu débito inventivo com essa neovanguarda e com a tradição que reivindica.

Interessante também explorar a atuação dos concretos na formação poética brasileira em um esforço que, a partir da década de 60, começa a se intensificar: o de reabilitação de autores do passado literário brasileiro que haviam sido marginalizados pela historiografia nacional, aliada a uma releitura inventiva de nomes já consagrados, como é o caso de Guimarães Rosa, que passa a ser lido a partir de sua linguagem poética meticulosa. Dessa releitura da obra rosiana, um ensaio, mais uma vez de Haroldo de Campos, merece leitura atenta para os nossos propósitos: “A Linguagem do Iauaretê”, presente em seu livro *Metalinguagem & outras metas*, que explora o conto “Meu tio, o Iauaretê”, do livro *Estas estórias*. Nele, Haroldo desenvolve sua abordagem nos seguintes termos:

Do assim chamado *rayonnement* de James Joyce - que abrange prosadores como os americanos Thomas Wolfe e John Dos Passos, ou os alemães Hermann Broch e Alfred Döblin, por exemplo - praticamente ninguém ousou herdar as implicações da revolução joyciana no que nela havia de perturbação do instrumento linguístico. Usou-se muito a técnica do “monólogo interior” (“stream of consciousness”), aproveitaram-se os processos de montagem cinematográfica, lançou-se mão, a mais não poder, da ruptura da linearidade, daquilo que na obra do mestre irlandês representava uma dimensão espaciotemporal da narração liquidadora do entrecho corrido e da personagem naturalisticamente delineada. Mas a pedra angular da empreitada joyciana, fulcrada na criação de um novo léxico, feito de contínuas invenções semânticas, esta permaneceu quase sempre relegada, marco de um desafio temível, que era mais fácil contornar do que enfrentar. [...] Já Guimarães Rosa retoma de Joyce aquilo que há de mais joyciano: sua (como disse Sartre) “contestação da linguagem comum”, sua revolução da palavra, e consegue fazer dela um problema novo, autônomo, alimentado em latências e possibilidade peculiares à nossa língua, da qual retira todo um manancial de efeitos. [...] [J]á se percebe que, neste texto de Rosa, além de suas costumeiras práticas de deformação oral e renovação do acervo da língua (frequentemente à base de matrizes arcaicas ou clássicas já injetadas de surpreendente vitalidade), um procedimento prevalece, com função não apenas estilística, mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem. O texto fica, por assim dizer, moqueado de nheengatu, e esses rastros que nele aparecem preparam e anunciam o momento de metamorfose, que dará à própria fábula a sua fabulação, à história o seu ser mesmo. (CAMPOS, 1992, pp. 57-58)

Esse trecho, extremamente esclarecedor quanto ao grau de parentesco que o ensaísta via entre as radicalidades joyciana e rosiana,²⁷ também nos esclarece a leitura que faz do modo como Rosa incorpora à experimentação linguística desse conto os dados “peculiares à nossa língua” de forma extremamente radical e inventiva. Dados que, como anteriormente mencionado, são as influências que as línguas indígenas tiveram sobre o português brasileiro, e que Guimarães coloca no centro de sua poética como elemento que irrompe do discurso, como uma força adormecida e incontrolável, que violenta a sintaxe linguística, reivindicando uma linguagem às vezes até mesmo pré-silábica, “de onça” como diz Haroldo, e que certamente nos alude às experiências que Gramiro faz em *Urubu-Rei*.

Outro esforço interessante, para nossa leitura da obra gramiriana, de reabilitação poética pelos poetas concretos, é o de Gregório de Matos.²⁸ No caso, os concretos buscaram dar a Gregório o prestígio crítico que, sentiam, lhe tinha sido tolhido, uma vez que sua obra jamais fora propriamente esquecida. Gregório aparece mais de uma vez em *Urubu-Rei*, e, inclusive, como já mencionado, serviu de modelo na adoção do pseudônimo “Gramiro”. E, mais uma vez, a utilização que Gramiro faz do legado gregoriano passa principalmente por aquilo que os concretos valorizam nele: a postura antiacadêmica, satírica, inventiva e variada (no sentido de incorporar procedimentos múltiplos) da obra do poeta seiscentista. Um dos sonetos em espanhol de Gregório, inclusive, é transcrito no livro,²⁹ com indicação de sua autoria, em atitude de apropriação da obra alheia que, se não é idêntica, certamente passa pela concepção barroca de que a obra poética é um artifício a ser utilizado, reutilizado e reciclado por quantos poetas dela disporem.³⁰ E Gramiro não deixa de imprimir ao poema gregoriano sua própria radicalidade, brincando com o plurilinguismo impuro que utiliza para reescrever o poema de Gregório emportunhol.

Oswald, outro caso de recuperação dos poetas concretos, também influencia a obra de Gramiro, mais uma vez com uma leitura da obra do paulista que em grande parte é tributária àquele que dele fizeram os concretos, em especial em relação à releitura de sua cruzada antropofágica, o que será ampliado pelos tropicalistas. O que se capta de oswaldiano em *Urubu-Rei* em termos de forma artística é aquilo mesmo que vai ser ressaltado no primeiro momento da poesia concreta: uma radicalidade poética com pressupostos de modernidade que recusa a retórica como padrão discursivo do poema, que privilegia as formas sintéticas e inovadoras, que privilegia a paronomásia, a montagem, a piada e o heterodoxo em contraposição ao sério, ao solene e ao bom-tom. Também há uma influência que passa tanto por Oswald quanto por Gregório, naquilo que os dois legam à poesia brasileira: a ideia da poesia como jogo, brincadeira.

²⁷ Para além do procedimento comum da palavra-valise, que aproxima Gramiro, Guimarães e Joyce, há nos três uma postura ética em relação à linguagem como princípio fundador das estórias, e, por consequência, da realidade, e uma postura do poeta diante da responsabilidade de trabalhar essa linguagem a fim de descortinar o que nela há de potente e adormecido. Gramiro toma de Guimarães o que este havia tomado de Joyce: a urgência da radicalidade da linguagem como princípio norteador da composição poética moderna e das cosmogonias de qualquer tempo.

²⁸ Esforço feito em conjunto com James Amado, que organizara uma edição de suas obras completas ainda na década de 50

²⁹ Trata-se do poema “Pasar la vida, sin sentir que pasa”, escrito em Angola.

³⁰ Atitude que, por sinal, traduz-se também, de forma mais generalizada, na apropriação de materiais alheios, assim como de materiais considerados não artísticos, o *ready-made* duchampiano.

Por fim, seria proveitoso ressaltar a figura de Sousândrade, poeta maranhense de dicção *sui generis* no nosso romantismo, que adotou procedimentos poéticos que mais tarde seriam identificados pelos concretos na composição dos *Cantos* poundianos, em especial pela inovação vocabular, pela utilização de múltiplas línguas (inclusive palavras de matrizes linguísticas ameríndias) e pelo caráter ideogrâmico, de sobreposição linguística, em contraste com a linguagem retórica e conformada que marcou a poesia desse período no Brasil. Esse poeta, citado nominalmente em *Urubu-Rei*,³¹ parece servir de certa forma como patrono do projeto gramiriano, estabelecendo em seu poema épico *O guesa* (que por sinal tem em um de seus cantos iniciais uma passagem que descreve um urubu-rei planando pelos Andes) um arquétipo de “mau-selvagem”³² que em muito lembra os personagens e o espaço mítico da obra de Gramiro.

Essa análise da poesia concreta, passando pelas revisões da história literária que ela tentou promover, demonstra como a obra gramiriana, e em específico *Urubu-Rei*, faz parte de uma linha de poesia experimental brasileira que tem seus primórdios nos anos 20, com a leitura e deglutição que se fez das vanguardas europeias, e que é resgatada pelos concretos como legado de radicalidade incontornável à produção poética. Para além dos expedientes poéticos do Modernismo brasileiro, a revisão de cânone que os concretos fizeram entre as décadas de 50 e 60 parece ter sido definitiva na formação do arcabouço poético de Gramiro e de seus colegas de geração. *Urubu-Rei*, em toda sua difícil radicalidade, torna-se possível não apenas pela existência e pelo repertório da poesia concreta, mas também pelas releituras de Gregório de Matos, Sousândrade, Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, e, como dito no item anterior, de James Joyce, Kurt Schwitters e Velimir Khlébnikov que esses poetas fizeram.

Essa incursão dos concretos nas poéticas radicais da modernidade se alia no entanto, na formação do repertório de Gramiro, à Tropicália, momento cultural que Gramiro viveu em primeira mão, e que foi levado a cabo por artistas baianos que eram seus contemporâneos da Salvador dos anos 50/60. Da Tropicália interessa especialmente aquilo que ela teve de reorganização das forças produtivas artísticas no momento das neovanguardas e do aprofundamento que ela faz de questões inauguradas, mas não plenamente desenvolvidas, pelos concretos, especialmente em relação à incorporação dos veículos e dos dados da comunicação de massa na produção artística de vanguarda.

Mais do que isso, o tropicalismo radicaliza a retomada do legado de Oswald de Andrade promovida pelos concretos, ao explorar os caracteres mais

³¹ Junto com o também romântico Castro Alves, mas que parece servir mais como evocação de um poeta que, no período, e em especial pelo trabalho de Jorge Amado, era considerado uma espécie de arquétipo de poeta republicano popular, uma vez que os traços estéticos de sua obra não parecem presentes na poética de Gramiro.

³² Nesse livro, Sousândrade, recuperando uma lenda quéchua, narra as aventuras de um jovem indígena rebelde que, escapando de um rito sacrificial em que seria morto, viaja pelo continente americano, perseguido pelos sacerdotes que a todo momento querem capturá-lo para oferecê-lo aos deuses. Chegado aos Estados Unidos, o protagonista encontra os sacerdotes transfigurados em especuladores de Wall Street, que seguem querendo seu sangue, mas dessa vez para sacrificá-lo em plena Bolsa de Valores de Nova Iorque. A exploração de elementos ameríndios tradicionais mesclados a elementos contemporâneos ao autor, gerando uma espécie de “mito moderno” que atravessa, conjuga e contrapõem eras, lembra em muito a mitologia que Gramiro cria em *Urubu-Rei*.

abertos de sua filosofia antropófaga, no que ela tem de análise da construção da cultura brasileira pela contínua incorporação do alheio. A Tropicália antropofagiza não apenas as formas artísticas mais modernas à disposição, mas coloca-as ao lado de elementos tidos como atrasados e *kistch* da nossa realidade, equilibrando dados artísticos de alta voltagem informacional àquilo que o bom tom da época considerava brega e retrógrado na nossa vida cultural. Essa junção de elementos tão contrários e tão díspares, sem buscar uma síntese de superação dialética, mas escancarando e explorando o seu absurdo, foi habilmente descrita por Celso Favaretto como a “alegoria tropicalista”,³³ procedimento que deixa sua marca evidente na produção gramiriana.

A Tropicália também incorpora formas herdadas das vanguardas e reelaboradas pelas neovanguardas de maneira menos fechada que o concretismo inicial, ao aceitar tão bem, por exemplo, as tendências da arte concreta em suas várias manifestações (inclusive aquelas menos ortodoxas em relação ao programa inicial, em especial a vanguarda neoconcreta e seus estudos em relação ao rompimento das barreiras entre vida e arte, espectador e produtor) ao mesmo tempo em que incorpora o *happening*, essa forma derivada do escândalo Dada que a Arte Pop e o movimento Fluxus recuperaram. Ocorre uma incorporação desses dados aleatórios da experiência na produção da obra que acaba por influenciar a geração de artistas que viriam depois, especialmente no desejo de borrar os limites entre realidade e arte, o que certamente se vê na palavra cosmogônica de Gramiro.

Mas, por mais que *Urubu-Rei* tenha até agora sido entendido, nas poucas leituras que se ocuparam do livro, como produto direto da aventura tropicalista, mera manifestação poética desse movimento em um momento já de sua decadência, propomos aqui uma leitura de *Urubu-Rei* que o veja não mais como “pós-tropicalista”,³⁴ (ou muito menos enquanto mero subproduto da neovanguarda concreta), mas como parte daquilo que o professor e pesquisador Frederico Coelho (2010) chama, em sua dissertação de mestrado, de *cultura marginal*, conceito que o ajuda a traçar o cenário cultural do início dos anos 70, no qual *Urubu-Rei* efetivamente surge, e cujo espírito exemplarmente representa. Na pesquisa, Coelho traça um percurso menos óbvio da arte brasileira na década de 60 para explicar esse momento cultural do começo da década seguinte, e para tanto estabelece Hélio Oiticica como avatar de seu desenvolvimento.

Inicialmente integrante do grupo concreto de artistas plásticos, Oiticica faz parte dos artistas que montam a curta experiência neoconcreta. Sem se voltar ao demagogismo dos Centros Populares de Cultura, e nem se reintegrando completamente aos concretos, passa então a habitar um entrelugar próprio – que será também habitado por Gramiro –, derivado do legado construtivista que ajudou a criar, mas relativizando-o com pesquisas próprias (não poucas vezes em conjunto

³³ Uma alegoria que, em termos benjaminianos, não pretende apontar soluções para remontar as ruínas que apresenta, mas, ao apresentá-las, permite uma compreensão histórica mais aguda, e, por isso, tão mais carnavalizada ao mesmo tempo que tão mais trágica. Trata-se de uma busca por elementos brasileiros da cultura que havia sido inaugurada por Oswald na década de 20, com o desrecalque de nosso passado indígena, e que servia aos tropicalistas como apontamento crítico a um Brasil menos total e menos homogêneo do que aquele pensado até então, seja pela direita, seja pela esquerda tradicional.

³⁴ Termo consagrado por Heloísa Buarque de Hollanda e que consideramos equivocado, por colocar as obras do começo dos anos 70 como mero produto da década anterior, ao estabelecer como paradigma de análise a Tropicália, já finda nesse período.

com Lygia Clark) sobre a cultura popular brasileira, em especial em relação às escolas de samba e aos morros de favela do Rio de Janeiro. Quando do surgimento da Tropicália (que inclusive toma emprestado o título de uma de suas obras ambientais), a obra de Oiticica é rapidamente associada ao movimento, por congregarem elementos vanguardistas, contraculturais³⁵ e populares. Essa associação, no entanto, como nos mostra Coelho, é contestada repetidas vezes por Oiticica, que, se de fato simpatiza com os tropicalistas, não se sente parte da movimentação que colocam em marcha, especialmente por desconfiar da relação ambígua que os artistas tropicalistas estabeleceram com a indústria cultural. De forma que sua movimentação, muito ao contrário do que os tropicalistas pretendiam, passa a *marginalizar-se*. Isso é, ele não passa a ser mais marginalizado do que já era (artista de vanguarda, homossexual, frequentador do morro), mas começa a deslocar-se para a margem (da sociedade, do sistema artístico) intencionalmente. E o faz não apenas por escolha pessoal, mas enquanto um projeto artístico que implica na retomada radical de uma proposta tão cara às vanguardas históricas, especialmente daquelas da matriz dionisíaca: a de abolição das fronteiras entre vida e arte.

Coelho vê na trajetória de alguns dos agentes culturais mais importantes dessa virada de década uma escolha parecida por manter-se marginal: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Torquato Neto, Jards Macalé, Sérgio Sampaio e Waly Salomão seriam os exemplos mais conhecidos. Gramiro, podemos argumentar, seria outro. Esses artistas comporiam aquilo que Coelho chama de *marginália*, um grupo de artistas que não se associam nem são consequência direta do concretismo, neoconcretismo ou tropicalismo, mas que compartilham de questões e procedimentos desses movimentos, e estabelecem conexões com seus membros, fazendo parte de um legado experimental da arte brasileira que tem suas origens no construtivismo modernista das neovanguardas sem jamais se submeter completamente aos seus projetos.³⁶ E que têm sua publicação-síntese (da qual Gramiro não participa, talvez mais uma explicação para o limbo no qual sua poesia é jogada pós-anos 70) no livro-revista *Navelouca*, que congrega obras de arte visual, poesia, prosa experimental, registros de happenings etc.

Essa posição de marginal, que convive e interage de forma tensa com o legado construtivista das neovanguardas, abraçando não apenas elementos neoDada e surrealizantes em seu repertório, mas explorando a linguagem poética de forma menos instrumental e distanciada que os concretistas, incorporando-a mesmo ao viver e à experiência, pode ser amplamente verificada em *Urubu-Rei*, que não se adéqua de forma ortodoxa aos projetos concretos, tampouco compartilha do entusiasmo dos tropicalistas com a indústria cultural vigente (ainda que utilize alguns de seus personagens). A contracapa de Luiz Carlos Maciel parece confirmar essa posição, não apenas pelo texto em si, que vê na poesia de Gramiro a “palavra original poética”, “mais distante, a mais louca” e “em consequência, a mais capaz

35 Compreendendo a contracultura nos termos em que Celso Favaretto a coloca, como uma série heterogênea de manifestações culturais que se distinguem de projetos modernos anteriores, “pela ênfase atribuída aos aspectos comportamentais, à emergência do corpo como espaço de agenciamento das atividades [...] A proposição de uma “nova sensibilidade”, que se compunha com uma certa concepção de “marginalidade” em relação ao sistema sociopolítico e artístico-cultural” (FAVARETTO, 2019, p. 11).

36 Outra possível designação desse momento seria a pororoca leminskiana: o encontro dos afluentes concretista e contracultural, unindo e tensionando o rigor matemático e técnico do primeiro com o desbunde libertário do segundo.

de beber a água pura da fonte que esquecemos” (ou seja, a mais marginalizada, e, por isso, a mais importante, a mais autêntica); como pela própria posição que o contracapista ocupa naquele momento, de guru e guia da cena artística que se colocava como marginal à indústria cultural dominante, maldita por escolha própria, contracultural.

De modo que o experimentalismo poético que Gramiro herda no início da década de 70, ao lançar seu livro de estreia, já não é mais o do Modernismo histórico, nem o do concretismo ortodoxo, ou mesmo o dos tropicalistas: é o da *marginália*, que de certa forma retoma e relê todos esses movimentos, uns à luz dos outros, agregando a eles uma violenta recusa da sociedade estabelecida ao pretender-se marginal, e que motivará a produção, nesse início da década de 70, daquilo que Heloísa Buarque de Hollanda (1992, p. 91) descreve como uma “injeção anárquica, no construtivismo [das neovanguardas concretas]”.

Poderíamos concluir então que o que vemos na obra de Gramiro reflete perfeitamente esse momento da poesia e da cultura brasileiras. Ao mesmo tempo em que há a utilização de procedimentos poéticos experimentais que, quando não inaugurados, foram retomados e ampliados pela poesia concreta, vindos das vanguardas históricas e do Modernismo brasileiro; há também elementos que se associam à Tropicália, como a conjugação desse repertório poético (adicionada dos experimentos neoDada) a dados da cultura popular brasileira e à cultura de massas internacional, o que se traduz inclusive em uma preocupação quanto aos elementos nacionais na arte moderna, assim como em uma leitura de Oswald que não é apenas a da poética radical retomada pelos concretos, mas de análise do nosso repertório cultural; ao mesmo tempo em que há uma incorporação dessa postura de marginalidade que pretende integrar arte e vida na sua poética cosmogônica, de associar a palavra à fundação do mundo, à palavra mágica, explorando tendências de leitura da arte e da cultura que passam por uma experiência existencial aliada à contracultura.

Todos esses elementos trabalham para fazer de *Urubu-Rei*, ao mesmo tempo, produto e exceção dentro da poesia brasileira: um filho que leva *in extremis* alguns dos procedimentos mais radicais criados e inventariados pelas vanguardas e neovanguardas nacionais. Uma *palávora* de exceção, eco de si mesma e de seus predecessores. E que ressoa, *subterranga*.

referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *A escrava que não é Isaura*. São Paulo: Nova Fronteira, 2010.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOSI, Viviana. *Poesia em risco: itinerários a partir dos anos 60*. São Paulo: Editora 34, 2021.

CACASO. “Transformações, morcegos e mamãos”. *Opinião*. Rio de Janeiro, 18 de março de 1974, n.º 71. Literatura, pp. 15 - 16.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

CAMPOS, Augusto de. *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. *Panaroma de Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

CAMPOS, Augusto de. CAMPOS, Haroldo de. PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

FAVARETTO, Celso. *A contracultura, entre a curtição e o experimental*. São Paulo: n1 Edições, 2019.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960-70)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1976.

MATOS, Gramiro de. *Urubu-Rei*. Rio de Janeiro: Gernasa, 1972.

LUNGOV, Arthur. “Entrevista com Gramiro de Matos, por Arthur Lungov”. Disponível em: <<https://escamandro.com/2020/07/20/xantointervista-com-gramiro-de-matos-por-arthu-lungov/>>. Acessado em 11 mai. 2021.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Recife: Cepe, 2019.

SCHWITTERS, Kurt. *Por trás e pela frente primeiro*. Trad. de Douglas Pompeu. São Paulo: Jabuticaba, 2018.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.