

## NEM VATA, NEM ANTIVATA: “POESIA DE RECUSA” E O CASO LYGIA DE AZEREDO CAMPOS

DOI:10.47677/gluks.v25i03.550

Recebido: 18/07/25

Aprovado: 03/11/25

SANTOS<sup>1</sup>, Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos

**RESUMO:** Este trabalho busca complexificar o que se entende por “poesia da recusa” (Campos, 2006) a partir de um necessário recorte de gênero e de tempo, detendo-se em formas da recusa promovidas por poetas contemporâneas. Atuando com a consideração de um referencial conceitual extraído de Tamara Kamenszain, que popularizou a oposição simbólica entre “vates” e “antivates”, e de Augusto de Campos, o “poetamenos”, nosso maior interesse recai finalmente sobre a carioca Lygia de Azeredo Campos. O seu primeiro e único livro, publicado postumamente, fomenta a discussão sobre as maneiras com que as vozes da despretensão e da brevidade adequam uma atitude crítica desestabilizadora. Esta pode contrapor-se tanto a uma poesia masculina confortável em sua hegemonia, quanto a poetas homens que, embora avessos ao encastelamento estético e machista destas confrarias, não escapam às contradições (como a condescendência diante das chaves “menores” da recusa) ao mesmo tempo ecoadas e disfarçadas pelo seu lugar de poder.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea, Poesia da recusa, Lygia de Azeredo Campos, Tamara Kamenszain, Augusto de Campos.

### Introdução

*A poesia é minha solidão.  
No dia em que eu escrever um poema  
e você estiver ao meu lado  
não tenho nem ideia de como será.  
Terei rompido com a tradição  
serei uma vanguardista.*

Fernanda Laguna (trad. Eduarda Rocha).

Na poesia latino-americana contemporânea, não são raros os gestos de recusa. Esta negatividade por um lado está associada a um gosto pela experiência da crise como constitutivo formal, como *topos* que “comporta um modo de entendimento do real que toma forma historicamente singular dentro do discurso poético” (Siscar, 2010, p. 11), mas por outro adquire um sentido, não sem ironia, de positividade às avessas. Lendo Laddaga, a professora e ficcionista Ieda Magri evidencia o esforço de se olhar o discurso da crise, engajado com a

<sup>1</sup> Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos é mestre e doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: gabrielcostarpb@gmail.com.

oposição entre uma dinâmica euforizante (a possibilidade do novo e a abertura de campo) e uma dinâmica depressiva (a obsolescência e a perda de autonomia do literário), tendo ambas em conta, sem a eliminação de uma em favor da outra (Magri, 2023, p. 12). Embora esta não seja exatamente a questão de nosso trabalho (distante do imbróglio maior dos sentidos da modernidade e do contemporâneo), o aproveitamento desta dialética nos interessa, mesmo que tangencialmente, para auxiliar a articulação da recusa na poesia contemporânea à prevalência teórica da crise.

Vale dizer, a “poesia contemporânea” que privilegiamos é a “mais” contemporânea, referente ao imaginário artístico e teórico atual, não mais povoado por utopias, mas no cerne do qual se precisa estipular um sentido independente das teleologias vanguardistas. Isto é, a recusa informada por este contexto, em que os movimentos programáticos do início do século XX já não existem e não monopolizam os ideais de subversão/experimentação/negação/proposição, pode ser o reflexo desse estado da arte moldado pelo discurso de crise na mesma medida em que não se furtaria a postular uma “ocupação” em detrimento de um vazio, isto é, colocar-se como performativo de uma tomada de posição que positiva uma presença: a do sujeito ou a da própria arte, em meio às ruínas. Celia Pedrosa, a partir da obra de Marcos Siscar, lembra que dispositivos como a ambiguidade, a suspensão, a lacuna e a incompletude convergem como forja de uma singularidade poética “em busca de caminhos de ser e estar em comum que fogem a definições culturais, sociais e políticas apriorísticas” (Pedrosa, 2014, p. 80). Pensando a recusa como outro dispositivo disparador de singularidade, é menos produtivo lê-la como atitude conveniente a um não-lugar, a uma deriva, do que a um lugar do “não”, coisas bem diferentes.

Uma ressalva ao gosto por uma “negação positivada” talvez pudesse ser abstraída da percepção de sua própria saturação. Para dizê-lo com uma pergunta, a recusa, se generalizada enquanto moda estética, não pode se tornar, talvez a contrapelo de suas próprias intenções, uma espécie de busca pela aceitação, cujas inflexões críticas em potencial seriam escanteadas em prol de um desejo de pertencimento gregário? De que forma podemos pensar as contradições inerentes a um “não” que quer ser redarguido com um “sim”?

A recusa, no caso de autores latino-americanos, pode, entre outras consequências, revelar a problemática de um *locus* marginal na cena global da literatura. Ainda marginal. Graciela Speranza lembra, quanto às artes contemporâneas, que “a ampliação do mapa global parece se dever mais à voracidade do mercado do que às cruzadas teóricas democratizadoras

do pós-colonialismo, do multiculturalismo e dos estudos subalternos” e que “a arte e a literatura latino-americanas, salvo poucas exceções, não alcançaram todavia uma presença real no atlas da arte mundial que prescinda de um rótulo identitário” (Speranza, 2012, p. 12, tradução nossa). Além disso, há o marginal àquilo que já é marginal externamente: basta dirigir o olhar para a desigualdade entre a recepção do que é feito e pensado nos centros metropolitanos dos países da América do Sul, como São Paulo e Buenos Aires, e o que provém de regiões de menor participação econômica e, por isso, de menor penetração no mercado editorial. Uma provocação de lastro histórico seria a de que a geração dita “marginal” da poesia carioca, malgrado o respeito que seus participantes merecem, era composta em grande parte por poetas que moravam na área mais privilegiada de uma das cidades mais ricas do país e foi suficientemente coesa e destacada para que a alcunha, submetida a alguma reflexão, fosse se tornando mais e mais questionável com o passar dos anos.

De outro modo, a recusa pode beneficiar-se esteticamente, e eticamente, do incômodo proporcionado pela sua capacidade desestabilizadora (da ordem hegemônica) e propositiva (de distinção). Do ponto de vista do mercado, a performance de uma recusa pode, igualmente, tornar-se uma estratégia de promoção mais eficaz do que a mera anuência às imposições e rótulos externos. Em meio a estas afirmações sobre negações, o que não se negará é que a faca tem dois gumes: o “não” é capturável pelo coro, o que pode ser interessante no contexto de um movimento coletivo, mas também pode levá-lo a sofrer com a sua trivialização e com a instabilidade na fabricação de seus próprios rótulos, como visto no caso dos “marginais”.

Banhando-nos nas águas mais correntes do século XXI, Bruna Mitrano, carioca da Zona Oeste (efetivamente “marginal” na cidade, segundo a acepção econômico-geográfica), chega a enquadrar a recusa no próprio título de seus poemários *Não* (2016) e *Ninguém quis ver* (2023). Trata-se de provocação aberta a modos de fazer plenos de positividade anódina. Contudo, como questionávamos, talvez essa mesma insistência em dizer “não” e “ninguém” subentenda uma presença, uma “produção de presença” à moda de Gumbrecht, e a persistência incômoda do desafio de se fazer ouvida e vista, “sim”, por “alguém”. No caso de poetas como Mitrano ou Bianca Gonçalves, autora de *Quadril & queda* (2024), mulheres que adotam um “sujeito” lírico feminino (ou “sujeita” lírica sem sujeição), há ressonâncias em suas poéticas de um desejo ambivalente de renúncia e pertencimento; desejo, poderíamos defender, menos regulado por concessões de mercado, pela oportunidade de ingresso em uma instituição poética (seja a editora grande, seja o cânone), do que pela vontade de fincar em

algum terreno, por mais que movediço, a sua bandeira de recusas. É inegável que essas areias interessam igualmente à cooptação de discursos e tendências editoriais e que com frequência as inflexões estéticas vêm moduladas ou mesmo norteadas por contingências e fetichismos de mercado, mas esta discussão começa a sobrar para outras oportunidades, em estudos de menor limitação material. Talvez a pergunta-chave que resuma o interesse destas discussões, para a economia de nosso texto, seja a seguinte: do “*I would prefer not to*” do escrivão Bartleby chega-se, direta ou sinuosamente, ao “*yes I said yes I will Yes*” de Molly Bloom? Guardemos esta questão enquanto avançamos.

### Recusas pequenas em Tamara Kamenszain

A argentina Tamara Kamenszain realiza, em seu trabalho de poeta-crítica, uma outra forma de negação, menos barulhenta, que serve bem à autora de *Livros pequenos* (2021): ela decide valorizar conscientemente os “romancinhos” e “ensainhos”, a literatura antípoda das pretensões grandiloquentes dos “vates”. Estes são os homens escritores que se levam a sério e dominam (ou sequestram) o cânone para si, escafandrados em um círculo de cumplicidade e proteção patriarcais, sob a égide da pretensa universalidade de seus temas de predileção, os quais, via de regra, são valorizados somente quando trabalhados por suas mãos. Com as palavras de Kamenszain, eles são “os que instalam seus domínios em um terreno inamovível. Desse quartel, não só consideram a si mesmos poetas como, além disso, se ocupam de cuidar do quintalzinho com afinco” (Kamenszain, 2021, p. 22). Ainda de acordo com a sua nomenclatura, homens cuja produção intelectual seja infensa à autoimportância da confraria de compadres são denominados “antivates”, ao passo que mulheres passam ao largo da dinâmica do binômio e não podem ser “vatas”, nem tampouco “antivatas”, pois “[...]nós mulheres não escrevemos/para convencer ninguém” (Kamenszain, 2022, p. 13).

Sobre o jogo contemporâneo com a indistinção de gêneros, a argentina valoriza a poesia que dá “golpes de prosa”, destacando procedimentos de repetição como o estribilho, e admite maior interesse nas moças que formam “uma nova geração de arriscadas que atravessam e saltam os gêneros não como exercício de hibridação programática de vanguarda, mas simplesmente como uma forma de voltar para casa” (2021, p. 66). Quanto às aspirações literárias, mal contém o muxoxo de preguiça com os vates que vêem o “germe de escrever nas grandes ideias”, enquanto o segredo do métier estaria “em dispor de um caderninho para anotar” (2021, p. 64). Esta é a sensibilidade de uma poeta e ensaísta que favorece a prática poética que não se nega a “avançar para uma prosa que a desminta e a ponha em

xequê”(2021, p. 65) e que afirmará, em *Garotas em tempos suspensos* (2022, p. 30), “que o que nasce como poesia/não pode nunca/terminar como poesia”. Esta é a mesma que valorizará a *doxa* em detrimento da *episteme*, pois “opinar é se degradar como autor para poder escrever o que os outros descartam como pouco literário” (2021, p. 34), e daí surpreender a pura poesia.

Uma conterrânea, Betina González, comentando as práticas de invisibilização e supressão da escrita de mulheres, enfatiza, entre elas, a de duplo padrão, “julgar com critérios diferentes as obras de autores e de autoras” (González, 2024, p. 159) e a anomalia, quando se sustenta “que a obra de determinada autora é uma exceção (à regra tácita de que mulheres geralmente não produzem obras interessantes) ou que a própria autora é excêntrica, anômala, ‘não feminina’ e, portanto, interessante” (González, 2024, p. 160). Com ciência destas estratégias de anulação, e da dificuldade de ser lida quando se é mulher, sobretudo sem a “pecha” de “escrita feminina”, não surpreende que autoras como González tenham uma “consciência precoce da escrita como algo proibido” e vejam, a partir de Ricardo Piglia (apud González, 2024, p. 163), “a obrigação de ser genial” como “resposta ao lugar inferior, à posição deslocada”. Sob este entendimento, a atitude estética de Kamenszain é o inverso deliberado da obrigação que González diagnostica: valorizando o “romancinho” em lugar da obra-prima, a poeta argentina recusa o lugar de autoridade “genial” do vate, mas, paradoxalmente, é nesta mesma atitude que se aproxima do engenho de gênio, em parte por enfrentar o cenário de crise em que o regurgito das grandes ideias passou a soar cacofônico, em parte por contrapor a sua condição de “sujeita” aos “sujeitos”.

Sumarizando ideias discutidas por Deleuze e Guattari em *Kafka: por uma literatura menor* (2014) para coaduná-las com o projeto argentino *Belleza y Felicidad*, capitaneado pelas poetas Fernanda Laguna e Cecília Pavón, a pesquisadora alagoana Eduarda Rocha, reforçando por meio dos pensadores franceses que o “menor agencia devires minoritários e contra-hegemônicos” (Rocha, 2024, p. 78), reflete o seguinte sobre seus desdobramentos na literatura feita por mulheres:

Se toda literatura que se volta contra a literatura de mestres é considerada menor, então, toda a literatura escrita por pessoas dissidentes pode, em alguma medida, ser pensada dessa maneira, uma vez que há um confronto com essa maioria que representa a escrita do homem branco, hétero, cis, o sujeito por excelência da subjetividade dominante (Rocha, 2024, p. 79).

Com isto sob escrutínio, o que Kamenszain parece estar enunciando a sua maneira é que para as poetas mulheres (ou “poetisas”, termo que ela redime) a declaração de sujeito – que, em aceno a Josefina Ludmer, é uma das possíveis “artimanhas dos fracos” ou “das

fracas” (Kamenszain, 2021, p. 44) – insurge contra um mal factual, empírico, que afeta mais do que suas biografias literárias, tantas vezes marcadas pela subordinação forçada aos homens que centralizam o poder cultural, institucional e doméstico. Tamara Kamenszain enfatiza, no gênero poético, os “golpes de realidade” depuradores dos excessos, necessária colocação dos pés no chão para que poetas se olhem nos olhos e não do desnível de pedestais. Esta é uma posição de recusa bastante particular.

### **Augusto de Campos antivate. Ou não?**

O concretista Augusto de Campos, pela autoridade de seu nome e de sua biobibliografia, e pela ligação imediata que se faz entre ele e as teleologias utópicas das últimas vanguardas, poderia servir como luva ao exemplo de um “vate”. Sua mundivisão, informada pela síntese sincrônica do “paideuma”, remava na contramão do cânone, mas criava raízes na autoridade intelectual e poética como instância de legitimação e filiava-se a programa estético, conquanto relativamente superado após a década de sessenta, que pregava no seu auge a autonomia das estruturas e o apagamento dêitico do eu.

Tal categorização como “vate” é todavia abalada por seu posicionamento inequivocamente “antivático” frente a autoridades preestabelecidas e a preconceitos culturais, que o colocou realmente à frente da classe intelectual brasileira ao enxergar pioneiramente a força crítica dos músicos tropicalistas, ao resgatar nomes esquecidos da poesia e ao antecipar várias linhas de força proeminentes da literatura brasileira (ou mesmo latino-americana) mais contemporânea. Em exemplo bastante interessante, a ideia de uma poesia que “abusa de uma forma estranha” e “intervém sobre a forma ensaio”, como descreve Ieda Magri (2023, p. 30) no seu comentário sobre o procedimento de Marília Garcia em *parque das ruínas* (2019), acha um predecessor em poemas-ensaios como os de *O Anticrítico* (1986) ou “dp” (1987), texto profundamente pessoal dedicado a Décio Pignatari em que Augusto escreve “e no entanto/e no entanto/ninguém tanto/quis vida/como o teu/quimorte”<sup>2</sup>, décadas antes do estribilho “y sin embargo/y sin embargo” repontar em *Garotas em tempos suspensos*. Quanto às relações entre literatura e arte, atualmente muito em voga, Augusto, com seu trabalho de *design* da palavra e inventariação tipográfica, já fazia desde a década de cinquenta os seus poemas transbordarem das páginas dos livros para ocuparem tanto museus e bienais – e os melhores poemas de Augusto dialogam com pinturas concretas, como as do Grupo Ruptura, diferenciando-se

<sup>2</sup> Referência ao poema “ponta de um peso” (1955), de Décio Pignatari, que finda com o verso “e no entanto e no entanto e no entanto”.

destas pela soma das dimensões verbais e sonoras – quanto palcos de teatro, como a performance do Ars Nova em 1955, para não mencionar a série de espetáculos vocoperformáticos *Poesia é risco*, que ganha versão em CD-livro, em 1995.

Sem surpresa, Augusto também se apresenta incontornável na discussão sobre as formas de recusa poética. Organizou em 2006 o volume de tradução *Poesia da recusa*, onde verteu para o português uma lista de modernos internacionais, como Stéphane Mallarmé, Anna Akhmatóva, Gertrude Stein e Hart Crane, que teriam em comum a prática da epônima “poesia da recusa”, manifestação de “trabalho severo” e “baluarte contra o fácil, o convencional e o impositivo” (Campos, 2006, p. 15). No entendimento do paulistano, a poesia da recusa manifesta-se no tratamento radical da linguagem ou na postura ético-estética do artista. O mosaico de sua antologia, naturalmente, é constituído em sua maioria por personagens associados a vanguardas futuristas e modernistas e caracterizados, na fatura poética, pela lógica de ruptura e pelo faro experimental. O poeta-crítico também dá especial ênfase às vozes mais solitárias ou censuradas, como a da russa Marina Tsvietáieva, que nunca encontrou um lugar nas vanguardas (dominadas por homens, lembremos), levada pela marginalização e pelo isolamento a “recusar o mundo” (Campos, 2006, p. 149). É simpatia similar que pode tê-lo impelido, com seu importante estudo *Pagu vida-obra* (1982), a resgatar a obra de Patrícia Galvão da obscuridade em que se encontrava.

O autor de poemas como “pós-tudo” e “tudo está dito” nitidamente se identifica com os poetas da recusa, dado talvez esperado por seu papel no movimento de poesia concreta, que entre as décadas de cinquenta e sessenta agitou as formas de fazer poético (e a teoria sobre poesia) no Brasil e se notabilizava pela ojeriza ao convencionalismo representado pela Geração de 45 e às noções estabilizadas de verso, cujo “fim” foi polemicamente declarado pelos concretistas em seus manifestos e artigos, e por sua coleção de inimigos importantes. Em *O Anticrítico*, tencionando ser representante de uma crítica na contramão, Augusto de Campos (2020, p. 10) proclamava que sua grande meta é “a poesia, que – de Dante a Cage – é cor, é som, é fracasso de sucesso, e não passa de uma conferência sobre o nada”.

Porém, mais do que isso, e passo além dos poetas compilados em *Poesia da recusa*, na obra de Augusto a recusa é uma espécie de assinatura formal, submetida a um constante processo de “rebatismo”, cuja longevidade data de quase oitenta anos. Isto é patente nos títulos de suas séries, que variam entre “contrapoemas”, “despoemas”, “expoemas”, “pós-poemas” e “nãopoemas”. Quando seus livros de compilação recentes não se chamam *Pós-poemas* (2024) ou *Nãopoemas* (2003), há ainda assim o *Outro* (2015) que prolonga a

fuga de si próprio, a recusa insistente (mas performática e incompleta, que fique claro) de subjetividade – algo que não vira apagamento de fato, como postulava a vanguarda, mas torção, consciência de sua opacidade e de rastros inapagáveis.

A alcunha de Augusto de Campos, inclusive adotada na rede social *Instagram* (onde o poeta tem perfil ativo), não poderia ser mais adequada: “poetamenos”. Este é também o título de sua primeira série de poemas concretos, finalizada em 1953. O “poetamenos”, quando tomado como alcunha, como assinatura vicária, faz alusão à concisão vocabular extrema (vide poemas como “rever”, “poema-bomba” e “lixo/luxo”) e à “minoração” das marcas enunciativas do eu em sua poesia (um norte do concretismo programático que reaparece, com mais nuances, em toda a sua obra poética). Também repercute a recusa nem tão velada de Augusto da posição vática de poeta. Ele não é poeta, mas poetamenos. Ele não é crítico, mas anticrítico. Novamente, trata-se de artista cuja obra e postura manifestam características de antítese similares àquelas que Kamenszain (2021, p. 25) vislumbrou no João Cabral de Melo Neto que leu, sem pompa, os seus poemas diante do vulcão Popocatépetl, cujas “peças opacas e perfeitas” eram “de uma engenharia que para mim [para Kamenszain] foi a revelação do que era preciso fazer para extirpar de si o vírus da grandiloquência”.

O poetamenos nonagenário resumiu a sua atuação como poeta, tradutor e crítico, e a interdependência ou indiscernibilidade destes papéis, em entrevista para Caetano Veloso durante a FLIP de 2023:

Falam muito de mim como poeta, mas eu penso o seguinte (e talvez aí haja o segredo da nossa afinidade e amizade): é que sou menos poeta do que intérprete. Na verdade, eu sou intérprete. [...] Poeta não existe. Poeta é o homem sem profissão. [...]Na verdade, eu sou intérprete dos poemas de que eu gosto e, às vezes, intérprete de mim mesmo [...]Eu sou intérprete de tudo, até de música [...]E se não compreenderam isso, não compreenderam bem a minha poesia (Festa Literária Internacional de Paraty, 2023).

A poesia de Augusto de Campos diz não. Trata-se claramente de um “não” diferente do que dá título ao supracitado livro de Mitrano, que ressoa como grito de anúncio, como gesto afirmativo de um eu; o “não” de Augusto de Campos joga com a elusão de si, é a ululante tautologia do “não negativo”.

No entanto, e aqui nosso trabalho começa a emitir suas próprias “recusas” e “golpes de realidade”, a possibilidade mesma de dizer um “não” com estas características está ancorada em um lugar de enunciação privilegiado, em que pese, na sua biografia poética permeada de ataques e disputas com frequência ardorosas, isto poder ser relativizado em alguma medida (mas certamente não mais, não hoje). Afirmar alguma coisa, para ele, é ato discricionário, não

parte de uma necessidade. Suas artimanhas formais não são as do fraco, pois este é o poeta plenamente consolidado e afluente; não há ultrapasse do ludismo formal nos procedimentos de ocultamento de si, pois este é o oposto de um poeta oculto, invisibilizado. O poetamenos escreve o que é de certa forma uma contrafação do menor, visto que dissimula, em nível material, a sua chave “maior” – seus poemas estão magnificados em exposições e acervos, musicados por algumas das vozes mais reconhecidas da música popular brasileira (e.g. Caetano Veloso, Arnaldo Antunes e Adriana Calcanhotto), estampados em antologias de melhores poemas, livros didáticos, provas de vestibular. Esta não é uma obra que precisa escapar de algum jugo, já que produz por si própria sombras extensas, talvez as mais extensas entre os poetas brasileiros vivos.

Como veremos enfim, saindo das sombras do monolito, das mais próximas da fonte, beneficiadas e constrangidas ao mesmo tempo por sua influência, podem provir expressões de recusa de outra natureza, apartadas da tensão masculina entre vate e antivate e, talvez por isso, ressonantes criticamente sem importar a traição de sua própria “minoridade”.

### O caso Lygia de Azeredo Campos

Até 2019, data da publicação da plaquete *Passos e expassos* pela Galileu Edições, não era de conhecimento geral que Lygia de Azeredo Campos, esposa de vida inteira (desde 1954) de Augusto de Campos, guardava uma série de poemas manuscritos, a maior parte deles escrita entre as décadas de setenta e oitenta. Lygia de Azeredo é carioca, nascida em 1931 e formada em Letras pela UFRJ. Sabe-se que foi a intermediária do encontro de Augusto e Haroldo de Campos com Ronaldo Azeredo, seu irmão, que se tornaria importante poeta concreto do Rio de Janeiro. Havia, no entanto, poucos registros de contribuição direta de sua poesia. O seu nome, embora homenageado de modo reiterado em poemas de seu parceiro (desde “lygia fingers”, de 1953), não despontava como autógrafo de uma obra. A poeta faleceu em 2024, aos 92 anos. A plaquete de tiragem reduzida que nos apresentou tardivamente a sua poesia, com uma brevíssima compilação de treze textos, recebeu uma sequência de fôlego (um pouco) maior pela direção da Editora Cobalto, que editou a coletânea póstuma *adormeço. mereço?* no mesmo ano da morte da poeta, acrescentando quarenta e cinco poemas aos treze da plaquete, com organização de Augusto de Campos. Não é exagero dizer que, antes destas publicações, para todos os efeitos práticos, ela não “existia” poeticamente fora da obra de seu marido.

Contudo, a poeta existe e interessa. Ainda que seus poemas publicados tenham sido assinados há décadas, é apropriado tratá-los como uma contribuição nova, diante do fato de que a autora, “surgida” apenas agora, é por si só uma novidade. É até curioso que seu trabalho revele um ímpeto narrativizante em voga na poesia contemporânea, em versos como “me deixa solta/para ir onde quero/ver Humphrey Bogart/em Casablanca/encharcar um lenço/ouvir you are the top/pela milésima vez” (2024, p. 76), e a enunciação de uma subjetividade autorreflexiva que não se faz de rogada: “penso em mim/como um pequeno monte de gelatina/verde vermelha azul amarela/blocos que não se encaixam/e o que é pior/se derretem” (2024, p. 40). Quando revisita a infância, pintando-se como “criança selvagem”, diz com singeleza lírica: “contei estrelas/desde menina./chamei flor de cor/troquei sons e tons/fugi de cachorro/comi matinho/para sentir/para ver como era/a areia quente/nos dedos;brincando de ser/gente” (2024, p. 78).

A sintaxe de sua poesia em geral não faz muitos volteios, nem se presta a exibicionismos formais, optando por uma linearidade mais acessível. O estilo, sempre muito contido, revela um gosto pela escansão curta, pelo sintético, envelopando-se por *flashes* de paisagens poéticas afinadas com uma brevidade de *haikai*, mas sem adoção estrita de suas normas. Um exemplo é o seguinte *flash* no qual consta um possível *kigo* outonal (a referência à estação do ano é imprescindível ao decoro interno de um *haiku*): “trinc trinc/ruído nervoso/na trilha de pedra/que não leva a nada/trincar o ar/brincar de rodar/corrupio vazio/que dá as mãos-aos galhos secos” (2024, p. 34). Já que mencionamos *haikai*, são muitos os exemplos de poemas monostróficos – como neste terceto que faz curtas variações de escansão, começando com uma redondilha jâmbico-anapéstica e terminando em coriambo: “palavras tropeçam/ecos trôpegos/cacos de som” (2024, p. 58) – que, por meio do cuidado aliterativo e rítmico condensado a escala microscópica, tecem uma sutil, pois sucinta, teia de sonoridade. No exemplo mencionado, que tematiza o próprio som do verbo se distendendo e se dissolvendo, configura-se uma atenção discreta, mas não insignificante, à *meloepia*, a dimensão sonora, melódica da poesia, que, associando-se a um campo lexical aqui tendente à redução, insinua uma música mínima, em clave apropriadamente “menor”, que já podemos apontar como traço recorrente da poética de Lygia de Azeredo.

Também há casos em que a sutileza dá lugar a experiências mais reverberativas. Em versos como “minha trilha minha/ilha mil milhas/malamadas molhadas/molhadas trong trong/trovoada devorada pelo/peito rindo gemidos/vertebradas células cra-/teras carcomidas pelo/acaso recompostas pelo/sol só um invasor/macio damasco dourado”, auxiliados por um

uso justificado do *enjambement*, a musicalidade paronomástica se tensiona mais ainda no emprego de anadiploses, epístrofes, onomatopeias, rimas internas e externas, para resultar em texto que demanda, veementemente, sua vocalização. Os ataques consonantais implacáveis somam-se a um caleidoscópio de recursos retóricos que não deve nada às passagens mais coesas de um *Finnegans Wake* ou um *Galáxias*. Chama a atenção também a colocação bastante idiossincrática do corpo neste poema, enfaixando um laço erótico, e telúrico, entre as trovoadas e os raios solares invasores. Como exemplo de elaboração poética mais explícita e chamativa, versos assim servem de evidência de que às escolhas de tema e estilo “discretos” não subjaz qualquer tipo de desconhecimento ou imperícia, mas seleções e eliminações perspicazes de uma artista consciente.

De uma perspectiva puramente formal, o trabalho compilado no livro e na plaquette é notoriamente desigual. Seu único elo é a prática do verso livre, com predileção por poucos pés métricos, entremeada pelos saltos para a experimentação visual. O abraço desinibido da garatuja de poetastro, coexistente a achados mais convencionalmente elegantes, permite a leitura, em um mesmo poemário, de “eu te uso/eu te sou/eu te amo/eu te ato” (2024, p. 46) e “a pele olha/com mil poros/a tatuagem da paisagem/lá fora” (2024, p. 66). O que poderia servir de heterogeneidade perigosa, levando a uma impressão de fragilidade de conjunto, em verdade serve como luva à chave de leitura desierarquizante do projeto estético da poeta, ainda que seu livro tenha sido compilado, postumamente e por outrem, sem deferência explícita aos critérios de seleção e organização que a própria autora adotaria. Em outros termos, a coerência dos poemas, apesar da inconstância de sua qualidade, ou exatamente por conta dela, cristaliza, no livro, uma interessante força de unidade *a posteriori* mesmo se submetendo à curadoria alheia.

É difícil ignorar os paralelos entre esta sensibilidade e a de Kamenszain (2021, p. 65), que, mesmo quando tratando de certa ficção latino-americana (os “romancinhos”), chama “estado de poesia” não à “retórica mais elevada, nem a um adocicado manejo das imagens, mas a um ponto de vista quase banal, por assim dizer, em que a anotação situa x sujeitx um passo aquém ou além da condição de personagem de ficção”. Isto também se aplica à poesia de Lygia de Azeredo, que parece incorporar os “golpes de realidade” de que falava Kamenszain, infiltrados como cortes prosaicos no tratamento poético, a um *corpus* desinteressado na força declarativa dos poemas dos vates.

Ao contrário do marido (a quem ela se declara e homenageia com frequência – “o amor de toda uma vida” na plaquette de 2019), Lygia de Azeredo não é uma poeta de

elaborados livros-objetos, nem alguém que planejou poemas em vídeo, em holograma, em espetáculos *verbivocovisuais*; alguém que tenha versão cinética de um poema famoso sendo exibida permanentemente nas paredes do Museu da Língua Portuguesa, como “cidade/city/cité” (1963). Remontando aos envelopes e papéis avulsos, “minimanuscritos”, nos quais a estadunidense Emily Dickinson rascunhava seus poemas, o próprio Augusto observa que sua esposa escreveu “em retalhos ou recortes de papel de pouca qualidade” (2024, n.p.). Ambas as edições de sua poesia, aliás, optaram pelo fac-símile, embora *adormeço? mereço?* também transcreva os poemas – fazendo coincidirem rigorosamente a transcrição na página par e a reprodução fac-similar na página ímpar –, pois estes “retalhos ou recortes de papel” seriam indissociáveis do *ethos* poético “menor” de Lygia de Azeredo.

Augusto, na orelha de *adormeço. mereço?*, prossegue com o motivo da preferência da esposa pelo suporte precário:

[...] foi por timidez ou reserva, com a modéstia com que participava do ambiente de radicalidade em que vivia, como minha mulher, em pleno alvoroço da poesia concreta. Escrevia-os só para mim, e não tinha intento ou ambição de divulgá-los [...] Hão de compreender o quanto difícil era para ela expor-se ao juízo dos outros em contexto tão radical e exacerbado como foi o do surgimento da poesia concreta, à qual não se pouparam críticas e hostilidades de todo tipo. A nossa nova poética, no entanto, não deixou de influenciá-la, insinuando várias marcas em seus textos (Campos, 2024, n.p.).

Sem o menor intuito de desancar pessoal ou artisticamente o poetamenos, uma figura que, não contente em ser um dos maiores nomes históricos de nossa poesia, demonstra em público as melhores qualidades profissionais e humanas, é forçoso apontar que sua declaração resvala em alguns problemas. Por mais que o lançamento de *adormeço. mereço?* venha cumprir uma função celebratória e tenha sido levado a cabo por iniciativa de Augusto, seu organizador, e não esteja sob suspeita a comoção e a reverência sinceras com que escreve sobre a “emilygia” com quem compartilhou sua vida por décadas, reduzir os motivos de Lygia de Azeredo à “modéstia” e à “dificuldade de se expor”, guiado mais pelo conhecimento íntimo do que pela reflexão crítica, corre o risco de enveredar pelo rebaixamento condescendente (e até redundante) do que já se postula estética menor, surpreendendo um tom vático em um poeta com muito de antivate. É de alguma ironia que Emily Dickinson, que Augusto de Campos traduziu com tanta lucidez ao longo de sua carreira, seja justaposta a Lygia de Azeredo por conta de preferências de tema e suporte, mas fuja ao escopo do mesmo *insight* o caráter compartilhado de poética suprimida, submetida a certos tipos de constrangimento, por aqueles que comandavam os meios de circulação e as arenas de debate.

Já escrevia Dickinson (2015, p. 55), em tradução do próprio Augusto: “Não sou Ninguém! Quem é você?/Ninguém – Também?/ Então somos um par?/Não conte! Podem espalhar//Que triste – ser – Alguém!/ Que pública – a Fama –/Dizer seu nome – como a Rã –/Para as palmas da Lama!”.

A influência da poesia concreta, mesmo que reconhecida, também não deveria ser exagerada em Lygia de Azeredo. Pode-se defender, aceita a influência, que esta se faz sentir mais na síntese do estrato semântico-sonoro. A experimentação propriamente visual, quando acontece, é muito tímida, e mais aparentada talvez com os caligramas de Apollinaire (os quais, vale notar, eram tratados, por seu figurativismo, como precursor menos importante do “paideuma” nos textos teóricos dos concretos) do que com o *design* funcional de “ideogramas” e “estruturas-conteúdos”. A própria poeta, na última página da plaquette (reditada também como fecho do livro), em espécie de nota final ou posfácio partido em versos, se por um lado ressalta o ambiente da poesia concreta que vivenciou, o relacionamento profundo com seus protagonistas e as formas visuais que aparecem espontaneamente em seus poemas, também ressalva que “por outro lado, em meus poemas,/a grafia manuscrita, pessoal,/traduz ao mesmo tempo essa vivência/e a minha *despretensão*” (2024, p. 104, grifos nossos). Inclusive, há a possibilidade de ler um de seus poemas de base paronomástica como provocação endereçada a uma poesia de extração logopática, comprometida com malabarismos semântico-lexicais, a que os concretos aderiram em algumas fases de suas trajetórias poéticas: “as palavras são/tantas/e em vão/tentas/vê-las sem/tinta/deixá-las/tontas/e enterrá-las/vivas” (2024, p. 68). A provocação só se acentuaria se reconhecessemos na progressão “tanta-tenta-tinta-tonta”, com a alteração de um único grafema, um eco irônico da permutacionalidade que se elencava entre as características e procedimentos notórios da poesia concreta programática.

Incidentalmente ou não, quando postos ao lado de um compilado poético de Augusto, com seu papel de alta qualidade e suas dimensões ampliadas de livro de arte, os registros dos versos de Lygia de Azeredo, os seus “poeminhas” anotados nesses “minimanuscritos”, quase designam um anverso paródico. Os versos acabam se tornando uma afirmação do menor na mesma medida em que são a negação de sua pretensão, porque o menor não pode ser alcançado com pretensões, mas despretensões. Observe-se como a sua “sujeita lírica” clarifica a recusa pela ausência de gesto, pela desativação da ação: “não/dizer nada/não/fazer nada/não/querer nada/sistema nervoso/parado” (2024, p. 40). Se isto não é um antipoema, o que é? Este não é o paroxismo da atitude de Bartleby a que aludíamos páginas atrás?

Talvez a passagem da negatividade para a positividade, de Bartleby para Molly Bloom (criação do Joyce tão caro a Lygia e Augusto), encontre um de seus trajetos menos sinuosos nessa despretensão mesma. Não se trata de interditar outras estratégias e modos compositivos, outras formas de dizer não (e por vezes performar, na contraface, uma vontade positiva de mudança), mas de reconhecer que o despretensioso pode moldar um corpo menos abstruso para a recusa, sendo efetivamente menor e não apenas pretendendo sê-lo. Ao mesmo tempo, a despretensão acalenta a própria possibilidade de contradizer, sem se contradizer, aqueles que se jactam de guardar as chaves. Se Augusto de Campos abre os portões para tanto, sempre tanto, em nosso universo literário, que não se ignore mais a luz pouca que sai, por uma fresta, da porta cerrada que Lygia de Azeredo entreabriu para si e para nós.

## Referências

- CAMPOS, A. *Não poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CAMPOS, A. *O anticrítico*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. [1986].
- CAMPOS, A. Outro. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- CAMPOS, A. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, A. *Pós-poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2024.
- CAMPOS, A. Texto de orelha. In: CAMPOS, L. A. *adormeço? mereço?* São Paulo: Cobalto, 2024. Não paginado.
- CAMPOS, A. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2023.
- CAMPOS, L. A. *adormeço? mereço?* São Paulo: Cobalto, 2024.
- CAMPOS, L. A. *Passos e expassos*. Londrina: Galileu Edições, 2019.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- DICKINSON, E. *Não sou ninguém (poemas)*. 2. ed. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- FESTA LITERÁRIA INTERNACIONAL DE PARATY. Flip 2023. Artista em destaque: Augusto de Campos conversa com Caetano Veloso. YouTube, 25 de novembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YG8OMlqv2SQ&t=1298s>. Acesso em: 05 jul. 2025.

- GARCIA, M. *Parque das ruínas*. Rio de Janeiro: Luna Parque, 2019.
- GONÇALVES, B. *Quadril & queda*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2024.
- GONZÁLEZ, B. *A obrigação de ser genial*. Trad. Silvia Massimini Felix. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.
- KAMENSZAIN, T. *Garotas em tempos suspensos*. Trad. Paloma Vidal. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.
- KAMENSZAIN, T. *Livros pequenos*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2021.
- LAGUNA, F. *Um chamado telepático de socorro*. Trad. Eduarda Rocha. Rio de Janeiro: Macabéa, 2023.
- MAGRI, I. *Da dificuldade de nomear a produção do presente: literatura latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023.
- MITRANO, B. *Não*. São Paulo: Editora Patuá, 2016.
- MITRANO, B. *Ninguém quis ver*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- PEDROSA, C. Poesia, crítica, endereçamento. In: KIFFER, A.; GARRAMUÑO, F. (orgs.). *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PIGNATARI, D. Poesia pois é poesia: 1950-2000. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- ROCHA, E. *Poesia e felicidade: uma leitura de Angélica Freitas, Cecilia Pavón e Fernanda Laguna*. Rio de Janeiro: Macabéa, 2024.
- SISCAR, M. *Poesia e crise*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- SPERANZA, G. *Atlas portátil de América Latina: arte y ficciones errantes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.

## NEITHER VATA, NOR ANTIVATA: “REFUSAL POETRY” AND THE CASE OF LYGIA DE AZEREDO CAMPOS.

**ABSTRACT:** This paper seeks to complexify the understanding of what is meant by “refusal poetry” (Campos, 2006) through a necessary focus on gender and historical context, concentrating on possible patterns of said refusal in contemporary female poets’ works. We operate through a conceptual framework drawn from Tamara Kamenszain, who popularized the symbolic opposition between “vates” and “antivates”, and Augusto de Campos, known as “poetamenos”, before our main focus ultimately shifts to the brazilian Lygia de Azeredo Campos’s poetry. Her first and only book, published posthumously, fuels the discussion around voices shaped by unpretentiousness and brevity and how they can embody a destabilizing critical attitude. This same stance can stand in opposition both to a male-dominated poetry comfortable with its hegemony and to male poets who, despite performing against the sexist isolationism of male-dominated literary circles, can not escape contradictions (simultaneously fed and masked by the poets’ own position of power) such as their condescending gaze toward “minor” modes of refusal, as the ones approached by this paper.

**KEYWORDS:** Contemporary brazilian poetry, Refusal poetry, Lygia de Azeredo Campos, Tamara Kamenszain, Augusto de Campos.

### Agradecimentos

Este trabalho não seria possível sem as brilhantes aulas da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ieda Magri, que motivaram a reflexão de base e a escrita deste artigo, e sem o que ouvi das pesquisadoras Eduarda Rocha e Natália Barcelos Natalino, que abordam em seus belos trabalhos, com imensa qualidade, vários destes temas. Estendo os agradecimentos ao Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira, aquele que sempre me incentiva a plantar sementes de ousadia e recusa no pensamento crítico, e às amigas do LEV, em especial Andressa Maria Delgado Corrêa, Márcia Cristina Frágua, Lienne Aragão Lyra, Carla dos Santos e Silva Oliveira, Catarina de Oliveira e Luciana Caeté Busson Ferreira, que desafinam (ou desarranjam) com a sua competência o preguiçoso coro dos contentes.