



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

JHENIFER THAÍS DA SILVA

**OBJETIVIDADE SUBJETIVADA:
FORMA E COMUNICAÇÃO NA POESIA DE
RÉGIS BONVICINO**

CAMPINAS

2016

JHENIFER THAÍS DA SILVA

**OBJETIVIDADE SUBJETIVADA:
FORMA E COMUNICAÇÃO NA POESIA DE RÉGIS BONVICINO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária, na área de Teoria de Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Junior

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida por Jhenifer Thaís da Silva, orientada pelo Prof. Dr. Eduardo Sterzi de Carvalho Junior.

CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES, 01P-3736/2002

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4403-036>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Si38o Silva, Jhenifer Thaís da, 1986-
Objetividade subjetivada : forma e comunicação na poesia de Régis Bonvicino / Jhenifer Thaís da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Bonvicino, Régis, 1955- - Crítica e interpretação. 2. Poesia brasileira - Séc. XX - História e crítica. 3. Objetividade na literatura. 4. Subjetividade na literatura. I. Sterzi, Eduardo, 1973-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Subjectified objectivity : form and communication in Régis Bonvicino 's poetry

Palavras-chave em inglês:

Bonvicino, Régis, 1955- - Criticism and interpretation
Brazilian poetry - 20th century - History and criticism
Objectivity in literature
Subjectivity in literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior [Orientador]
Diana Junkes
Fabio Weintraub

Data de defesa: 02-12-2016

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária



BANCA EXAMINADORA:

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Diana Junkes Bueno Martha

Fabio Weintraub

**IEL/UNICAMP
2016**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre homem e as coisas – e, mais profundamente, entre homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo. *A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior.* Mas essa distância faz parte da natureza humana. Para dissolvê-la, o homem deve renunciar à sua humanidade, seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que são impostas por sua condição.

(Octavio Paz, *O arco e a lira*)

DEDICATÓRIA

é a indagação que me faz querer, não outra coisa. é o peso que ela tem sobre mim, não outra coisa. quão difícil gestar um filho que não se quer. verter ao ventre toda a dificuldade do não. sentir a raiva correr o corpo ligeira tal qual formigas que sobem e descem as paredes, sempre ordenadas, sempre em busca do sabor que as alimente. desta vez foi você, filha. e me pergunto se a odeio ou se odeio este mundo que me impede de tê-la. que me impede de amar a vida que cresce, desta vez desordenada, porque a ordem é o progresso que não quero. descobri que a fraternidade não é branca, e isso pendeu meu corpo pesado pruma igualdade que não existe. que nunca existiu. como amá-la se o vício dos dias são os aplausos harmoniosos a cada um no seu lugar? mas que lugar eu habito? que lugar se fará meu se não há teto? se o ritmo da cidade transcorre para que não haja. para que eu não aja. há uma espécie de consentimento. a liberdade é vermelha. a liberdade é mesmo vermelha feito esta imensa mancha de sangue.

AGRADECIMENTOS ESSENCIAIS

ao Otto,
pela infinita, amorosa & agitada paciência
meu infinito e mais objetivo amor

a minha mãe Cássia e a minha avó Raimunda,
pelo sal do suor & das lágrimas

ao Elizeu França,
pelo companheirismo & amor

ao Eduardo Sterzi – meu orientador
por aceitar o perigo

DEMAIS ADRADECIMENTOS

(aos que foram demais)

Ao estimado Paulo Franchetti, pela confiança, objetividade e franqueza
a Ingrid Zanatta e a Nathalie Gingold, pelo acolhimento de sempre
ao Maurício Zacarias, por dizer o primeiro sim – e também o não
a Bruna e a Tábata, por me ajudarem a manter os olhos abertos
a Ana Carolina, pela partilha dos dilemas maternais
ao Fabio Weintraub, pela leitura atenta e primorosa
ao Marcelo Castilho, pela distante presença
ao Marcos Siscar, pelo diálogo precioso
a Diana Junkes, pelo estímulo inicial
a Andreia Leon, pela força primordial
a Hosana, pela prontidão
ao Kim Ramos, pela irmandade
a Clecia Gomes, por habitar a cidade
a Maíra Bacarelli, pelas caronas & carnavais
a Virginia Borges, pela amizade profunda e honesta
à Fundação CAPES, pelas condições materiais nunca tidas
a Gisele e ao Vinícius, por me ensinarem sobre companheirismo
a Juliana Moraes Belo, pelo humor estabonado e seu cuidado maternal
ao Renan e ao Éder, por suportarem a mim e ao Otto dias a fio na reta final
aos funcionários da biblioteca, em especial ao Cris, pela sempre disposição
às crianças Chloé, Gabriela, Gustavo, Ísis, Bernardo, Hélio, Frida, Miguel,
Guilherme, Luiggi, Otávio, Téo e Lara, por serem a própria imensidão

RESUMO: O cenário da poesia brasileira da década de 1970 é marcado, na história literária, pelo movimento de poesia marginal que se estruturou sobretudo como reação opositora à rigidez dos movimentos de vanguarda, especialmente o da poesia concreta. Nessa época, contudo, é possível identificar uma produção que não se funda em um projeto coletivo e transformador como almejou a geração mimeógrafo. Ao contrário, essa poesia é marcada por projetos individuais que integram preceitos distintos e até mesmo supostamente opostos, conformando uma das características que definem um cenário esquivo com relação tanto à poesia marginal quanto à poesia concreta, na elaboração de versos do Brasil a partir da década de 1980. Esses projetos particulares, embora não tenham se organizado coletivamente, são norteados por questões comuns como, por exemplo, o questionamento acerca do lugar e da função do poeta e da poesia no momento posterior ao da rigidez cultural vanguardista. Dentre os autores que se destacaram nesse cenário esquivo, Régis Bonvicino apresenta-se como nome expressivo. Herdeiro assumido da poesia concreta, herda, também, uma cultura política marcada, no âmbito nacional, pela experiência da ditadura e, no âmbito internacional, pela Guerra Fria e a vitória do capitalismo. Esses aspectos colaboram para que sua obra sintetize problemas importantes para se pensar a continuidade do processo de modernização da poesia brasileira. Sendo assim, este trabalho se dedica a lançar um olhar à formulação da subjetividade poética na trajetória do poeta paulistano até meados da década de 1990, considerando a importância do espaço urbano e do impacto da globalização para sua poesia, de modo a fornecer subsídios críticos para a compreensão do lugar do sujeito lírico na produção poética do tempo presente.

Palavras-chave: Poesia Brasileira Contemporânea; Régis Bonvicino; Objetividade; Subjetividade; Antipoesia.

ABSTRACT: The Brazilian poetry scene of the 1970s is marked, in literary history, by the movement of marginal poetry, which was mainly structured as an opposition reaction to the rigidity of the avant-garde movements, especially concrete poetry. At that time, however, it is possible to identify a production that is not based on a collective and transformative project as the mimeograph generation wanted. On the contrary, this poetry is marked by individual projects that integrate distinct and even supposedly opposing precepts, conforming one of the characteristics that define an elusive scenario in relation to both marginal poetry and concrete poetry, in the elaboration of the Brazilian verses from the eighties. These particular projects, although not having been organized collectively, are guided by common questions such as the questioning of the place and function of the poet and poetry at the time after the avant-garde cultural rigidity. Among the authors who stood out in this elusive scenario, Régis Bonvicino stands out as an expressive figure. Acknowledged heir of concrete poetry, he also inherits a political culture marked at the national level by the experience of dictatorship and, at the international level, by the Cold War and the victory of capitalism. These aspects collaborate so that his work synthesizes important problems to think about the continuity of the modernization process of Brazilian poetry. Thus, our work focuses on the formulation of poetic subjectivity in the trajectory of the poet of São Paulo until the mid-1990s, considering the importance of urban space and the impact of globalization on his poetry, in order to provide critical subsidies for the understanding of the place of the lyrical subject in the poetic production of our time.

Keywords: Contemporary Brazilian Poetry; Régis Bonvicino; Objectivity; Subjectivity; Antipoetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: Inquietude e persistência	46
1. <i>Inquietude/ inquietudo</i> : a dúvida como forma de pensar o presente	46
2. <i>Régis hotel</i> : ironia e riso – métodos para ocultar a inquietude existencial	57
3. <i>Sósia da cópia</i> : simulacro de uma poesia pura	68
CAPÍTULO 2: Assimilação e apropriação do poeta	79
1. Configurações do <i>eu</i> : o sujeito em questão	79
2. Configurações do <i>eu</i> : questões de apropriação	83
3. Configurações do <i>eu</i> : apropriação como poder e destruição	101
CAPÍTULO 3: A antipoesia no horizonte do provável	109
1. Negação e concretude: a origem antipoética	109
CONSIDERAÇÕES SEMIFINAIS	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135

INTRODUÇÃO

“Entendo que o momento que atualmente vivemos [...] não é propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, *pós-utópico*”¹

Não parece possível nem viável iniciar qualquer estudo ou debate sobre poesia contemporânea brasileira, sem recorrer ao conhecido ensaio “Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”², de Haroldo de Campos. Esse texto, verdadeiro divisor de águas para o campo de estudo da poesia nacional, fez história não apenas por ser amplamente assumido pela crítica como principal norteador para se pensar o dito novo tempo da lírica brasileira, mas sobretudo por ter tido a capacidade de enraizar no discurso crítico seu conceito essencial como se se tratasse de uma verdade histórica.

Na epígrafe, a declaração fulcral de Haroldo de Campos pode ser lida no início de “O Pós-Moderno e o Pós-Utópico”, item de “Poesia e modernidade”. Nesse texto de 1984, Haroldo constrói, com base no que Octavio Paz desenvolve para pensar as mudanças na relação com o tempo-espço da poesia pós-vanguarda, um percurso retrospectivo, a partir de um ponto de vista sincrônico, no qual a tradição de *Un coup de dés*, de Mallarmé, é o fio condutor para a formulação de sua pedagogia geral acerca do que chama, ao final do ensaio, de “momento pós-utópico”.

Em linhas gerais, esse momento inaugura, para o poeta-crítico, um novo tempo para a poesia brasileira, no qual a multiplicidade ocupa o lugar dos projetos totalizadores e o futuro já não é projetado como paraíso possível, conforme via-se no discurso das vanguardas. Afinal, o recrudescimento político, o capitalismo tardio, a intensificação da lógica de consumo e a expansão da cultura de massa devido à

¹ Haroldo de Campos. Poesia e modernidade: Da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In.: *O arco-íris branco* – Rio de Janeiro: Imago, 1997. Trecho integral: “Entendo que o momento que atualmente vivemos – momento que estamos vivendo desde, pelo menos, o fim dos anos 60, quando se concluiu, segundo penso, o processo da poesia concreta enquanto movimento coletivo e experimento em progresso – não é propriamente um momento pós-moderno, mas, antes, *pós-utópico*.” (p.265)

² Texto apresentado no simpósio *Más Allá de las Fechas, Más Acá de los Nombres* realizado em agosto de 1984, no Instituto Nacional de Bellas Artes, no México, em homenagem aos setenta anos de Octavio Paz. Publicado em duas partes no “Folhetim”, na *Folha de S. Paulo*, nos dias 7 e 14 de outubro de 1984; em espanhol, na revista *Vuelta* (México, nº 99, fevereiro de 1985; em italiano, no suplemento da revista *Alfabeta* (Milão, nº VII: 80, janeiro de 1986) e em Portugal, na revista *Crítica*, nº 5, “Estéticas da Pós-Modernidade” (Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa: Editorial Teorema, maio/89).

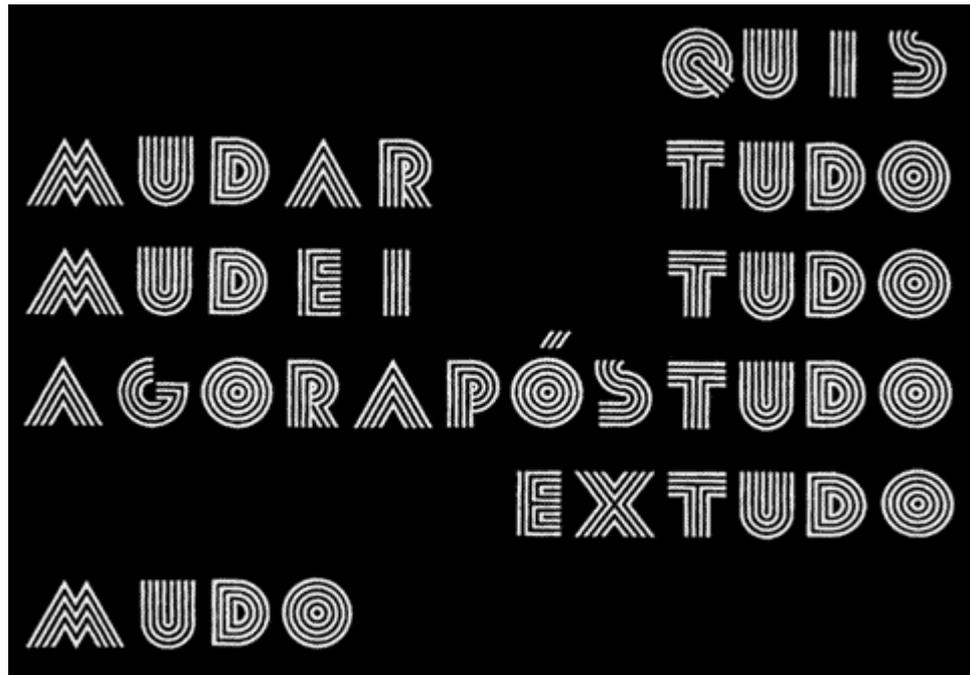
difusão dos meios de comunicação, dentre outros fatores, acabam sendo responsáveis por interromper as perspectivas otimistas de transformação social que o período desenvolvimentista dos anos 50 ofereceu, exaurindo, conseqüentemente, a função utópica das vanguardas.

Haroldo, ao comentar a perda do “princípio-esperança”³, parece identificar no conceito o sintoma-chave para concluir seu “diagnóstico da ‘época pós-utópica’”, para recorrer à expressão de Marcos Siscar (2014)⁴ em artigo no qual comenta detidamente o texto de Campos. Segundo “Poesia e Modernidade”, seria esse princípio o dispositivo encarregado de despertar a “esperança programática que permite entrever no futuro a realização adiada do presente [...]” (CAMPOS, 1997, p. 265). Uma vez perdida a esperança no progresso – a marcha adiante –, como seguir acreditando no futuro nos mesmos termos apresentados pelos movimentos revolucionários? A alteração no princípio norteador do pensamento que resiste ao mundo que perece é inevitável, levando a realidade histórica e conseqüentemente poética a viver um abalo sistêmico – uma crise –, tal como prevê o sentido essencial do conceito básico de Modernidade.

Não por acaso, Augusto de Campos (irmão de Haroldo e membro fundador do projeto de poesia concreta) publica, no mesmo ano em que Haroldo de Campos lê “Poesia e Modernidade” no evento mexicano para o qual escreveu o ensaio, o emblemático “pós-tudo”:

³ Expressão de Ernst Bloch retomada por Haroldo de Campos na ocasião em que o crítico se reporta ao projeto de livro permutatório de Mallarmé. A ideia do poeta francês, segundo aponta Haroldo, era a de organizar um “multilivro” que devesse ser “modernizado” de modo que estivesse “ao alcance de todos”.

⁴ Marcos Siscar. O *tombeau* das vanguardas: a “pluralização das poéticas possíveis” como paradigma crítico contemporâneo. *In.*: *Alea*, vol.16, n.2, Rio de Janeiro, julho/dezembro de 2014. Link de acesso aqui: << <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2014000200011>>>



Um marco não apenas para a obra do poeta paulistano, como para a história da poesia brasileira do século XX, o poema “pós-tudo” seria integrado, posteriormente, ao livro *Despoesia* (1994, p. 35). Frequentemente entendido como espécie de ponderação da trajetória poética de Augusto de Campos, “pós-tudo” não pode ser entendido apenas como parte da atitude autoavaliativa iniciada na década anterior⁵ pelo poeta. Se nos atentamos para certos detalhes do poema, rapidamente viabiliza-se tomá-lo como caso exemplar de um posicionamento frente ao debate da época, o que extrapola a ideia de auto-revisão do poeta e o coloca não só convergente ao debate estético e político de seu momento, como elemento fundamental para a consolidação de determinado discurso. Para tanto, é necessário reconhecer que cada escolha, por mais simples que aparente, significa, como, por exemplo, o fato de Augusto ser, dentre os três nomes principais do movimento de poesia concreta, o mais fiel à estética sintético-ideogramática desenvolvida pelo

⁵ Do ponto de vista da demarcação dos projetos individuais, a década de 1970 é importante para o trio idealizador do projeto de poesia concreta, uma vez que todos estão ocupados com a organização e reunião de seus poemas. O primeiro a publicar sua obra reunida é Haroldo de Campos, com *Xadrez de estrelas* (1976), no qual se encontram os poemas escritos entre os anos de 1949 a 1974. O segundo, é Décio Pignatari com *Poesia pois é poesia* (1977). O terceiro e último é Augusto de Campos com *Viva a vaia* (1979). Essa atitude sela, por assim dizer, o fim do movimento de vanguarda mais expressivo da segunda metade do século XX, uma vez que cada autor busca evidenciar o traço distintivo que os particulariza.

projeto coletivo⁶ e, contrariamente ao discurso basilar do projeto, ser aquele que passa a aliar o verso e a subjetividade, conforme “pós-tudo” também permite notar, ao ser construído por meio de uma voz subjetiva (“quis” / “mudei” / “póstudo” – que cria o efeito de “posso tudo” – / “mudo”). Essa conciliação traz em seu bojo a preocupação de se estabelecer esse novo paradigma onde procedimentos supostamente opostos convergem e convivem.

Em vista disso, é importante considerá-lo de um ponto de vista mais geral, para notar que o poema, embora demonstre a preocupação do poeta em realizar um balanço avaliativo de seu percurso, está consonante com a discussão dos (des)caminhos da poesia brasileira daquele momento “pós-vanguarda”. É, conforme destacou Paulo Ferraz, “[...] o marco histórico de um fim”⁷ que, em alguma medida, pode funcionar como espécie de síntese de todo discurso trazido pelo texto de Haroldo de Campos.

Se olharmos com atenção para “pós-tudo”, não é difícil reconhecer que o texto traz para a cena a organização estética das problemáticas levantadas por Haroldo em “Poesia e modernidade”. A questão da mudança de perspectiva, a abertura para a pluralidade (“agorapóstudo”) – o que entrevê a ausência de uma diretriz única porque coletiva para conduzir a produção de poesia – e a questão da sensação de vazio que esse contexto acaba provocando delineiam o poema, conforme a palavra final “mudo” expressa, ao fechar o poema com uma ambiguidade antitética: de um lado, é verbo conjugado em primeira pessoa, que engendra mudança e aponta para um momento transicional; de outro, é qualidade de mudez, é silêncio, é resguardo – do sujeito, da linguagem, da poesia? – frente às mudanças gerais do tempo, espécie de reificação da linguagem.

Tomando por base o discurso crítico de Haroldo ao lado do discurso poético de Augusto de Campos, ambos formulados nas décadas de 1970 e 1980, é possível constatar que, para além de ambos apresentarem um processo histórico pelo qual passava a poesia brasileira – que, segundo eles, se encontrava bipartida –,

⁶ Conforme é possível constatar pela exploração do espaço da página e disposição das palavras, pelo cuidado em dar aspecto plástico às letras, de modo a construir o efeito de vertigem na leitura, como também pelo uso da linguagem vocabular e sintética do poema.

⁷ FERRAZ, Paulo. *Depois de tudo – A poesia brasileira contemporânea: fontes, aspectos e dois poetas: Régis Bonvicino e Carlito Azevedo*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLECH) da Universidade de São Paulo (USP), 2004, p. 128.

são agentes na produção dessa narrativa. Quer dizer, “Poesia e Modernidade” torna-se decisivo não por ser histórico, mas justamente por fazer história, no sentido de produzir um discurso para colocar a poesia em outro lugar, isto é, introduzir a perspectiva de dissolução e, conseqüentemente, de pluralidade que passa a impactar de modo decisivo a produção de poesia no território nacional.

Lembrando que Haroldo parte do “princípio-esperança” para adentrar, nas duas últimas páginas de seu texto, às questões que deixaram seu ensaio conhecido, como a da “crise da utopia” e a formulação da “poesia da presentidade”, parece que o período chamado de “pós-utópico” é, para o crítico, um tempo no qual a perspectiva de futuro da poesia brasileira é não apenas outra, mas inexistente, como se o presente fosse uma unicidade temporal, um constante *continuum*.

O ensaio de Haroldo de Campos oferece, sem sombra de dúvidas, uma interpretação determinante para a consolidação da ideia de fim que passou a envolver a poesia contemporânea, sobretudo no que tange a associação dessa ideia à situação inescapável da época, como se o sentido principal desse “fim” fosse não o esgotamento das vanguardas, mas o da própria poesia, conforme alertou Marcos Siscar (2014)⁸. Ao mesmo tempo em que é decisivo para fundar a ideia que se tem da nova época, o texto coroa o tempo ao qual coloca fim, pondera Siscar, tornando-se exatamente por isso estratégico, do ponto de vista de assegurar um ‘novo tempo’ (aparentemente vazio, apesar de múltiplo) e o ‘velho tempo’ (aparentemente contrário desse ‘novo tempo’) que, coincidentemente, colaborou a fundar.

A partir disso, está claro que o tempo “pós-utópico” não é orientado por uma ideia coletiva que renuncia provisoriamente peculiaridades, assim como foi a época totalizadora da vanguarda. Ao contrário, a “poesia da presentidade” tem como marca o convívio pacífico de perspectivas diversas que supostamente não estão comprometidas com um bem maior comum: a transformação da realidade futura.

A origem desse abalo remonta os anos posteriores ao entusiasmo desenvolvimentista dos anos de 1950. O fervor otimista logo foi substituído pela angústia diante do reconhecimento de que o ideário utópico havia sido vencido por

⁸ Marcos Siscar. O *tombeau* das vanguardas, 2014, *ed. cit.*

uma modernização que vinha sendo realizada literalmente à força. O processo modernizador, que não proporcionou a sonhada transformação social ao Brasil – embora tenha facilitado, na contrapartida, a inserção do país no páreo internacional do trabalho e do consumo (o que acabou por intensificar a desigualdade de um país já muito desigual) –, tampouco construiu a sociedade que poderia desenvolver suas experiências formais às últimas consequências⁹. Em nome dessa abertura econômica, instaurou-se o fechamento político, proibiu-se o debate e a intervenção artístico-política e colaborou-se definitivamente para a corrosão da premissa vanguardista, uma vez que a lógica da ruptura, baseada na novidade, contemplava a lógica de mercado, que só se mantém a partir da *novidade*, pois é a *novidade* que leva o consumidor ao descarte e ao consumo.

Nesse diapasão, a poesia brasileira – e não apenas – passa por um período de transição. Estaria, de fato, nascendo um *novo* tempo? Paulo Ferraz¹⁰, no estudo que realizou sobre o contexto da poesia brasileira que sucedeu os últimos movimentos de vanguarda do século XX, destaca que o esgotamento das organizações inventivas e a “consciência de posteridade” são determinantes para a formação de uma *nova* geração de poetas. A poesia dessa geração, segundo o autor, animada por um forte senso reflexivo, seria a nascente da atitude contemporânea de questionar e “relativizar” as noções vanguardistas como “ruptura, novidade e originalidade”¹¹.

Embora Paulo Ferraz se refira a esses poetas como “novos”, o que pode supor alguma ação que os defina como tal, não há qualquer atitude limítrofe fundadora desse *novo* tempo. Esses poetas, ao invés de se preocuparem em realizar qualquer atuação que marcasse a distinção de seus fazeres, ou mesmo de marcarem radicalmente oposição, fosse discursiva fosse artisticamente, surgem de dentro do próprio movimento vanguardista (como é o caso de Paulo Leminski), como também do círculo social desses poetas, vide Régis Bonvicino. Esse fato leva Ferraz a entender a poesia desses poetas como “sem marco zero”.

Porém, ao passo que o estudo de Ferraz é construído a partir de expressões que nos reportam ao texto de Haroldo e ao poema de Augusto, surge-

⁹ Iumna Simon. Esteticismo e participação, 1990, p, 124.

¹⁰ Paulo Ferraz. *Depois de tudo: a poesia brasileira contemporânea: fontes, aspectos e dois poetas*: Régis Bonvicino e Carlito Azevedo. 2004.

¹¹ Paulo Ferraz. *Depois de tudo*. p. 30

nos a questão: a poesia do contexto referido seria, mesmo, sem marco zero? Se sim, porque nosso olhar está atravessado pelo discurso de “Poesia e Modernidade”, de Haroldo, e pelo “manifesto” “mudo” do poema “pós-tudo”? O ano de 1984 não poderia funcionar como o marco histórico desse *novo* tempo que parece irromper não por atestado de nascimento, mas por atestado de óbito – o das vanguardas? É bem verdade que é necessário destacar o sentido espacial embutido em “sem marco zero”. Assim como a Semana de Arte Moderna de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, é o evento físico inaugural do modernismo brasileiro, conforme sabido, a Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada no MAM, no ano de 1956, marca o início desse segundo momento vanguardista da arte nacional, algo que não acontece com o início desse *novo* tempo. Todavia, se não há evento físico marcando o nascimento desse momento da poesia brasileira, tampouco manifesto declaradamente dito, existem atitudes artístico-críticas realizadas em um mesmo ano que, quando avaliadas conjuntamente, como demonstram o texto de Haroldo e o poema (aqui entendido como poema-manifesto) de Augusto, podem conformar o marco temporal dessa virada de página, sobretudo hoje, dado o distanciamento do ano de 1984, constatamos os efeitos dessas produções tanto para os escritos sobre poesia quanto para a própria produção de poesia.

No mais, o ponto específico que nos interessa destacar aqui é a existência de um sentimento geral de angústia e inquietude manifestado nessa *nova* poesia, que provoca o questionamento tanto de sua autenticidade e relevância quanto de sua capacidade de representar o espaço-tempo da época. Iumna Simon, apesar de se posicionar ceticamente diante da poesia da “presentidade” desde o final dos anos 1980, colocando-a frequentemente em posição de suspeita, identifica, em texto escrito no ano de 1990, a necessidade “existencialista”, conforme diz, da poesia pós-vanguarda que compete à inquietude destacada.

É importante destacar, no entanto, que a compreensão de Simon é disfórica, pois reconhece como “frívola” a multiplicidade de formas do tempo atual, trazendo para o bojo da discussão, além do tom saudosista, a ideia de interrupção da cadeia evolutiva das formas, supostamente levada às últimas consequências pela poesia concreta. Esse aspecto está relacionado à “modificação do sentido” do debate da pesquisa formal, uma vez que, para a crítica, as conquistas formais da

modernidade, oriundas da intensa investigação de procedimentos estéticos, são transformadas em “metáfora de desagregação, desesperança e loucura”, isto é, “psicologizadas”. Dito de outro modo: a pesquisa formal é ignorada e até mesmo negada em nome da “aproximação existencial”; ao mesmo tempo, manipula-se os ganhos formais ao gosto do freguês, esvaziando-os de seu sentido “combativo” à medida que são essencialmente repetidos. Esse movimento seria o responsável por conformar a poesia posterior às vanguardas em sua suposta nova condição: a de mercadoria cultural¹².

Não se pode negar a existência de certa produção de poesia, nos anos seguintes ao esmorecimento das vanguardas, pouco preocupada com o acabamento formal do poema, como é amplamente discutido acerca de determinados poetas da geração mimeógrafo. Contudo, a argumentação de Iumna Simon, ao construir-se de maneira generalizante (“[...] A partir de 70...”)¹³ no que toca a perda de interesse pela pesquisa formal, resume a produção de toda uma época aos estereótipos do movimento marginal e desconsidera o trabalho que poetas como Paulo Leminski, Roberto Piva e Ana Cristina Cesar, por exemplo, vinham realizando.

Nessa conjuntura, é fundamental observar – e indagar – que tipo de pesquisa formal é realizada e qual tipo de voz poética é erigida na poesia de um período no qual a inquietude conforma uma das maneiras de representar os dilemas da época, visto que o exemplo de *boa* poesia persistia atrelado à produção dos poetas concretos – embora o movimento estivesse assumidamente fatigado e findo. Sendo assim, interessa-nos entender como se deu a (re)construção e a comunicação da poesia após o arrefecimento do movimento concreto, o lapso da poesia participante e o desbunde da poesia marginal. Além disso, qual tipo de subjetividade ganha corpo, na obra de Régis Bonvicino, por meio dessa inquietude, e de que modo busca entender seu lugar e sua função nesse período de perdas de perspectivas da cidade pós-industrial, regida pelo *modus operandi* do capitalismo tardio¹³.

¹² Iumna Simon. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969), 1990, p. 122-124.

¹³ Com “capitalismo tardio” referimo-nos às reflexões desenvolvidas por David Harley (2004), no que tange à nova fase do capitalismo iniciada nos fins dos anos de 1960 dado o crescente desenvolvimento proporcionado pelas inovações tecnológicas, científicas, dentre outros fatores. É

II

É no contexto acima, conforme adiantado, que se insere Régis Bonvicino (1955). Nascido na capital paulista, Bonvicino é um dos principais nomes que compõem a geração¹⁴ de poetas que se assume herdeira e crítica da tradição da poesia concreta. Um dos veteranos da poesia contemporânea brasileira ainda em atividade, de reconhecimento internacional¹⁵, sua produção conta com a publicação de 12 livros de poemas¹⁶, oito de tradução de poesia, quatro de crítica literária, além de antologias poéticas, ensaios e resenhas dispersos em sites e revistas sobre literatura e cultura. Seus livros foram editados por renomadas editoras, no entanto sua obra ainda é pouco lida; conseqüentemente os estudos acadêmicos são escassos¹⁷.

Dito isso, importa ressaltar que seu projeto estético inicial, apesar de ter como fonte principal as vanguardas dos anos de 1950 e 1960, em especial o movimento de poesia concreta, é marcado por um fato histórico que não pode ser ignorado: o golpe civil militar de 1964, sobretudo a fase de recrudescimento político posterior ao Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1968.

importante destacar que não está no escopo deste estudo aprofundar o debate histórico, mas sim tê-lo como base à medida que se realiza a leitura dos poemas, tendo em mente que nem poesia, nem política nem história são totalidades isoladas.

¹⁴ Ao longo da dissertação – na introdução e no primeiro capítulo, principalmente –, as palavras “geração”, “grupo” e “projeto” serão utilizadas algumas vezes em referência aos poetas que escreveram à margem de movimentos, como é o caso de Bonvicino. Por isso, o uso desses termos não tem o sentido de algo fechado como foram os movimentos guiados por manifestos. Ao mesmo tempo, esse uso não deixa de expressar que a obra de Régis – assim como de outros poetas de sua geração –, embora não tenha participado da construção de nenhum movimento coletivo, orienta-se, desde o início, por questões que manifestam problemas importantes para a poesia contemporânea.

¹⁵ A rede de contato com poetas internacionais começou a dar-se já no início de sua produção, no entanto ousamos dizer que seu reconhecimento internacional deve, sobretudo, ao contato com os poetas norte-americanos da *Language Poetry*, dentre os quais destaca-se Michel Palmer, que chegou a traduzir. Outro poeta importante da cena contemporânea norte-americana, Charles Bernstein, é importante na trajetória do autor e certamente contribuiu para o conhecimento da poesia de Régis Bonvicino em solo norte-americano. O contato com esses poetas abriu as portas para Régis conhecer poetas chineses como Yao Feng, com o qual organizou a antologia *Um barco remenda o mar* (2007) e Bei Dao. Alia-se a isso o trabalho crítico realizado por Marjori Perloff, importante ensaísta norte-americana, que se dedica, dentre outras questões, à poesia moderna e contemporânea. Muitos de seus versos também foram traduzidos para o chinês, o francês, o catalão, o finlandês e o dinamarquês.

¹⁶ Dentre seus livros, *33 Poemas* (1990) foi vencedor do Prêmio Jabuti, no ano de 1991, e *Página órfã* (2007) foi finalista do Prêmio Portugal Telecom, em 2008.

¹⁷ Visto que no campo da poesia, principalmente no da poesia contemporânea, é recorrente a pouca familiaridade com o público geral, este trabalho leva em conta a repercussão da obra de Régis Bonvicino na crítica nacional e internacional, assim como o trabalho que realizou, para afirmar sua importância.

Esse marco, que é parte de um contexto histórico-social complexo e difícil, não é um fato isolado e, como tal, repercute no projeto estético do poeta paulistano, conforme *Bicho papel* (1975), primeiro título do autor, atesta com a subseção “horready mades”. Apesar de Régis não ter participação política em partidos, tampouco forte discurso de engajamento social, questões sociais, políticas e históricas estão no horizonte de sua poesia, vide “área de segurança”, logo abaixo¹⁸:



De notado apelo visual, o poema parece fazer alusão à situação de fechamento político pela qual passava o país nos primeiros anos da década de 70. Pelo lugar externo que ocupa a palavra “poesia”, podemos entendê-la como representação de um escape da circunstância política, cujo discurso de segurança foi um dos que serviu para aprisionar o estado brasileiro. O termo parece funcionar como a saída (e, por que não, o enfrentamento) de uma situação – e de um tempo – em que estar fora do “quadrado” significava correr perigo, pois denotava oposição à ordem vigente, por sua vez, repressiva, violenta e sufocante.

Nesse contexto no qual prevaleceu, para a história literária nacional, a geração mimeógrafo ou, como mais conhecida, o movimento de poesia marginal¹⁹, Régis Bonvicino publicou seu primeiro título, a plaquete *Bicho papel* (1975)²⁰, no

¹⁸ O poeta se reconhece “socialista democrata” em entrevista pode ser acessada no site do autor <<

¹⁹ O livro responsável por “canonizar” esse movimento, digamos assim, é *26 Poetas hoje*, cuja autoria é de Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1976.

²⁰ Coincidentemente ao período em que Régis escreveu e publicou *Bicho papel* (1974-1975), Haroldo de Campos estava reunindo toda poesia que havia produzido entre os anos de 1949 e 1974, a que denominou *Xadrez de estrelas* (1976). Não diferente de Haroldo estavam Décio Pignatari e

qual se encontra o poema acima. No mesmo ano, o poeta começou a preparar seu segundo volume, *Régis hotel*, publicado em 1978. No ano de 1983, Bonvicino publicou *Sósia da cópia*, tomo que decisivamente marca o início de sua carreira poética, ao render-lhe mais visibilidade no cenário da poesia da época com a crítica de Vinicius Dantas, responsável por colocá-lo ao lado de nomes já com certa aceitação crítica — hoje ícones da poesia da década de 1970 —, como é o caso de Paulo Leminski e Chacal.

Pelo sobredito, é imprescindível o auxílio que a vanguarda de vertente concreta oferece para a compreensão dos primeiros livros de Régis Bonvicino, assim como para a construção de seu projeto poético como um todo, uma vez que o movimento marca o processo de transformação de sua poesia que, paulatinamente, vai buscando meios de se dissociar da imagem de filho do movimento, para além de criticá-lo.

No entanto, é verdade que a geração de poetas concretos é determinante não apenas para a compreensão da poesia de Bonvicino, como para toda a poesia produzida a partir da segunda metade do século XX, dado o destaque do projeto poético e, sobretudo, o extenso e contundente projeto teórico-crítico que acompanhou a produção do trio formado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari.

Seja por aproximação, como é o caso de citar alguns nomes como Paulo Leminski, Alice Ruiz, Duda Machado, Sebastião Uchoa Leite, Paulo Henriques Brito e o próprio Régis Bonvicino (situados no – ou ligados ao – eixo paulistano); seja por distanciamento, como é mais comum saber dos poetas pertencentes ao movimento de poesia marginal, como Chacal, Cacaso e outros situados no eixo carioca, a poesia concreta foi a referência tanto pelo o que trazia de rigor e inovação como pelo o que significava de rígida, totalitária e inflexível. Ou seja, o movimento de poesia concreta, principalmente os textos críticos assinados pelos poetas concretos, é determinante para o entendimento da produção de versos no Brasil dos fins do século XX.

Augusto de Campos, que também reuniram suas obras em 1977 a 1979, respectivamente. Esse gesto emoldura, conquanto já estivesse findo, o período do movimento mais expressivo da poesia brasileira posterior a João Cabral, a Poesia Concreta, uma vez que essas reuniões trataram de evidenciar o traço distintivo que particularizaria cada uma das poéticas.

É problemático, no entanto, instaurar rigorosa oposição entre esses dois grupos de poetas. Essa postura crítica, além de discutível porque polarizada, é questionável por pressupor um binarismo que tende a conferir simplificadas aproximações (e distanciamentos) entre as produções desses poetas²¹. Renan Nuernberger (2014), em sua dissertação de mestrado²², destinou atenção para esse aspecto ao investigar a poesia produzida na década de 1970. Em seu trabalho, o crítico afirma essa oposição mais como resultado do discurso crítico da época do que propriamente rivalidade entre aqueles jovens autores. E opta por traçar um caminho que evidencia a experiência poética dos poetas descendentes dos concretos, e não dos poetas marginais, geralmente tidos como referência principal do referido decênio. A partir dessa alteração de foco, Nuernberger investiga as relações entre os dois grupos²³ de escritores, tendo como caso exemplar Paulo Leminski.

Ao efetuar tal deslocamento, Nuernberger marca o cruzamento entre a poesia concreta e a marginal, destacando a revista *Muda* – editada por Régis Bonvicino e Antonio Risério – como exemplo dessa intersecção. Este movimento resulta uma “poética possível” na produção desses poetas que não se ligaram como geração, que não se construíram enquanto movimento. Ao contrário, conforme destaca o crítico, a importância desses poetas é marcada por suas obras individuais e não por qualquer ideia coletiva que pudesse uni-los, conforme aconteceu com o movimento de poesia marginal.

Talvez o fato específico de não estarem ligados diretamente como grupo tenha contribuído para a realização de obras muito singulares, pois dificilmente

²¹ É verdade que os poetas marginais apresentavam, de modo geral, escritas muito próximas, que “[...] reivindicavam uma ruptura com os valores literários em voga — de imediato, com o ascetismo formal e existencial das vanguardas construtivas [...]” (SIMON e DANTAS, 1985, p. 49), o que os levou, majoritariamente, pelo caminho que priorizou “o poema de fácil e rápida aceitação”. Porém não podemos esquecer que o movimento de poesia marginal, ao ser afirmado a partir da organização do volume *26 Poetas hoje* (1976), de Heloísa Buarque de Hollanda, agrega poetas com interesses e repertórios bastante distintos, como é o caso de destacar, a título de exemplificação, o poeta Chacal (totalmente contracultura), Roberto Piva (com tendências surrealistas) e Ana Cristina Cesar (supercultural e tradutora). Essa contraposição pode ser um dos caminhos para orientar o questionamento do princípio que orientou a aproximação desses poetas.

²² NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo: uma poética possível no Brasil dos anos 1970*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014, *op.cit.*

²³ Embora falemos em grupo, supondo que o grupo de poetas herdeiros do concretismo tenha existido declarado tal como o grupo de poetas marginais, destacamos que Nuernberger leva em conta que o primeiro “grupo” se dissipou antes mesmo de consolidar-se.

seria possível traçar uma linha comum entre esses livros, com uma categoria homogeneizante determinando-os, embora haja um intenso diálogo (sempre há) com a tradição recente da poesia brasileira (porém não apenas), sendo o concretismo a principal delas – e, conseqüentemente, boa parte da produção que serviu de referência aos concretos, como Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto, para citar o *paideuma* brasileiro.

Para além da poesia concreta, nota-se a interlocução com a cultura pop, com a geração beat, com a contracultura, com a Tropicália, dentre outros movimentos transgressivos, mas também com a tradição mais clássica – embora essa última apareça mais discretamente²⁴. Renan Nuernberger destacou o trabalho de Leminski exatamente por ter sido o poeta que realiza diálogo com correntes das mais diversificadas e, sendo assim, foi aquele que mais transitou nos diferentes grupos da época: participou da última fase do movimento da poesia concreta, em 1964, com publicação de cinco poemas na revista *Invenção* nº 4; ligou-se ao movimento pop e de contracultura, bem como à música popular e a outras mídias; e também ligou-se ao movimento marginal, conforme sua publicação pela coleção *Cantadas Literárias* demonstra²⁵. Quer dizer: essa poesia instaura-se, conforme afirmou Nuernberger, “[...] a partir do binômio filiação/distinção aos parâmetros concretistas e suspende, provisoriamente, as separações taxativas e/ou as aproximações apressadas entre 'formalistas' e 'desbundados'.” (2014, p. 9).

Embora o autor de *Inquietudo* (2014) tenha se debruçado sobre a obra de Paulo Leminski, a produção de Régis Bonvicino também é representativa dessa “poética possível”. Não simplesmente porque o poeta de São Paulo mantinha contato próximo com os poetas concretos, mas porque os poemas produzidos entre

²⁴ O discurso político também é possível ser identificado, no entanto não o atrelado a qualquer partido, mas sim aquele preocupado com as transformações sociais e

²⁵ Coleção que consagrou, segundo aponta Renan Nuernberger, os principais nomes da poesia marginal (2014, p.9). É curioso notar que, embora o trajeto de Paulo Leminski tenha se iniciado na revista organizada pelo trio concreto, e seguido plural e notadamente inventivo – o que pode ter servido para sua popular associação à poesia concreta –, o reconhecimento que ficou para o grande público, até hoje, foi de Leminski como poeta marginal. E esse reconhecimento não parece ser motivado pelo fato de seu nome ter composto a coleção *Cantadas Literárias* (dado, aliás, que passa indiferente). Isso parece demonstrar, em uma sucinta reflexão historiográfica, como a história da literatura brasileira elegeu concentrar a produção de poesia do Brasil dos anos 1970 exclusivamente no movimento de poesia marginal. Sendo assim, um poeta como Leminski, conhecido como ficou, precisava ser associado a esse movimento, não a outro – que sequer existiu. Eis que é citado nas matérias literárias escolares como poeta marginal. Outros nomes de sua geração também importantes para a poesia contemporânea brasileira da época, como é o caso de Régis Bonvicino, não receberam atenção.

as décadas de 1970 e 1980 são marcados pela tensão do binômio “filiação/distinção” destacada por Nuernberger. Esse grupo de poetas foi determinante para diferenciar a produção de poetas como Régis de seus precursores concretos, bem como para não os igualar, por meio de qualquer princípio de similitude, aos poetas marginais.

Tendo em vista o exposto, notamos quão problemática é a interpretação que cria dois polos opostos e excludentes, nos quais os poetas estariam encaixados em uma *ou* em outra extremidade. Ao mesmo tempo, é preciso reconhecer que o gesto de marcar oposição, mesmo que polarizado, trouxe contribuições importantes, pois foi a partir dele que as primeiras compreensões de cada “grupo” passaram a ser elaboradas. Isto é, a classificação coopera com o trabalho crítico, contudo é necessário ultrapassá-la, dado que a simples polarização não é capaz de compreender a complexidade das peculiaridades e tende a simplificar e domesticar o olhar.

Destacar a poesia concreta como principal par de diálogo para Régis Bonvicino colabora para o entendimento das questões basilares na constituição de sua identidade poética, mas acima de tudo para a compreensão da *nova* poesia que surgia. Entender a importância do concretismo para os poetas do decênio de 1970 em diante auxilia o crítico a posicionar-se frente aos problemas surgidos naquele momento histórico como um todo, não como caso isolado, específico. É necessário, conforme afirma Nuernberger, por

[...] ser uma maneira profícua para armar um novo olhar sobre os poetas da década de 1970, em especial aqueles para os quais o movimento era o emblema da melhor poesia brasileira até então e, ao mesmo tempo, um fardo limitador que precisariam enfrentar. (NUERNBERGER, 2014, p. 13)

Os livros do poeta paulistano nos quais podemos identificar a tendência concreta mais atuante são os três primeiros: *Bicho papel* (1975), *Régis hotel* (1978) e *Sósia da cópia* (1983). No entanto, os livros posteriores não estão isentos de marcas que demonstram a linhagem concreta sendo a tradição acionada pela poesia de Bonvicino, conforme vê-se em *Más companhias* (1987) e em *33 poemas* (1990), onde vemos a mobilização do *paideuma* elegido pelos poetas vanguardistas como James Joyce (no poema “más companhias”) e cummings (no poema “borr”).

A tradição da “inovação” é decisiva para a produção do autor de *Página órfã*, sendo acionada até mesmo na escrita tardia do autor, como vemos em “Estado crítico”, poema que dá título ao seu último volume, publicado em 2013, ou mesmo no tratamento dado a outros dois inéditos, intitulados “A nova utopia” e “Frontispício”²⁶, expostos na exposição “A nova utopia”, feita no prédio da Oi, em Ipanema, neste ano. Não é difícil de diagnosticar o par de diálogo estabelecido pelo poeta, ao ironicamente trazer para a cena termos como “novo” e “utopia”, precisamente no tempo assinalado como o da “pós-utopia”. O poema que dá título à instalação é elaborado, inclusive, aos moldes do manifesto, construindo-se de ambiguidades, esgarçando paradoxos, engendrando-se como voz frágil em meio à fragilidade de tantos discursos politicamente corretos, neste momento historicamente marcado pela ação de grupos socialmente excluídos.

O ano de 1975, além de datar a estreia de Bonvicino na publicação de poesia, marca a atuação do poeta na imprensa, na função de jornalista cultural. Nesse ofício, Régis escreveu no *Jornal do Arena* e colaborou com outros jornais, tais como *Folha de São Paulo* e *Estado de São Paulo*. Nessa mesma época, o poeta atuou como editor, ao lado de outros poetas, nas revistas *Poesia em Greve*²⁷ (1976), *Qorpo Estranho*²⁸ (1976-1982) e *Muda*²⁹ (1977). Atualmente Bonvicino está ligado, como diretor, à revista eletrônica sobre poesia e cultura *Sibila*³⁰, com a qual também colabora com ensaios e textos críticos.

²⁶ Na noite de 30 de julho, o poema “Frontispício” foi projetado na fachada externa do prédio, marcando a abertura da exposição cuja curadoria foi de Alberto Saraiva. Na ocasião, houve um garoto, tentando escalar o prédio, enquanto um ônibus passava velozmente, tendo versos projetados ao longo de sua estrutura. Construiu-se, nesse diapasão, o contraste do “passante solitário” (que, diga-se de passagem, foi brilhantemente construída pela figura da criança que se coloca corpor a corpo com poema) a tentar concretizar sua leitura, ao passo que a transitoriedade barulhenta do transporte coletivo e sua incapacidade de apreender o momento.

²⁷ *Poesia em greve*, São Paulo, Edições Greve (editores Leonora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino), 1975. O título da revista alude ao “poeta em greve” Mallarmé.

²⁸ *Qorpo estranho* 1; revista de criação intersemiótica. São Paulo, editores: Julia Plaza, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino. maio-jun.-jul.-ag. 1976. *Qorpo estranho* 2; criação intersemiótica. Ed. Julia Plaza, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino. set.-out.-nov.-dez. 1976. *Corpo extranho* 3; revista semestral de criação, São Paulo, Alternativa, jan.-jun. 1982 - coordenação editorial de Julia Plaza e Régis Bonvicino. A revista *Qorpo estranho* teve três números, conforme é possível notarmos, e é considerada por alguns como espécie de “evolução” da revista *Poesia em greve*, já que foi elaborada com melhoras pelo mesmo grupo.

²⁹ *Muda*, São Paulo, editores: Antonio Risério e Régis Bonvicino, segundo semestre 1977. O nome desta revista foi sugerido aos editores pelo poeta e amigo Paulo Leminski.

³⁰ Régis Bonvicino, idealizador e editor da revista de poesia e de crítica literária *Sibila*, atualmente em formato apenas eletrônico, tem ao seu lado o poeta norte-americano Charles Bernstein na direção. O link para acesso da revista encontra-se aqui: <<<http://sibila.com.br/>>>

Em 2010, foi publicado *Até agora*, livro que reúne todos os volumes do poeta até aquele ano, contendo significativas alterações. As principais delas curiosamente referem-se a seus três primeiros títulos, cuja marca concreta aparece explícita e ambígua: ora algo devota, ora crítica. Recapitulados em uma subseção chamada “Primeiros poemas” – que agrega *Sósia da cópia* (1983), *Régis hotel* (1978) e *Bicho papel* (1975), na devida ordem –, o autor anota que decidiu excluir sete poemas de *Sósia da cópia*, seis de *Régis hotel* e quatro de *Bicho papel*³¹.

O detalhe não explicitado é o fato de Bonvicino ter assumido a supressão de textos realizada pelo crítico e amigo Alcir Pécora, organizador do segmento, após confessar-lhe insatisfação com muitos dos poemas do período. Como “são os poemas da extrema juventude, que já não faziam sentido com o conjunto, assumi o que ele fez”, revela³². Em um primeiro momento, esse argumento pode parecer trivial e satisfazer o leitor, uma vez que a prática de revisão da própria obra não é incomum entre escritores. Contudo, parece importante pensar no modo como se dá essa ação de acordo com a especificidade de cada autor; uma forma profícua de realizar esse caminho é cotejando a atitude do abandono com o percurso do artista.

Dito disso, é intrigante verificar que Bonvicino ora enfatiza seu processo de criação demorado por priorizar a concepção livresca enquanto objeto coeso, projeto unitário, e não como compilação de poemas esparsos; ora afirma, contrariando a ideia de unidade, que seus livros são resultados da reunião de

³¹ Sobre essa questão, só foi possível identificar os poemas rejeitados do volume de 1983, *Sósia da cópia*. Isso deveu-se ao fato de a autora deste trabalho não ter conseguido acessar as primeiras edições de *Bicho papel* e *Régis hotel*. De tiragens bastante pequenas, esses volumes parecem, hoje, inacessíveis. Do livro que foi possível confirmar, vê-se que para entre os sete poemas retirados estão algumas imagens que agregariam informações importantes ao volume, como é o caso de “fechado para balanço”. Esse poema, formado pela reprodução de placas que trazem dizeres que se vê com muita facilidade em centros urbanos, como o de “aluga-se”, o de “lê-se a sorte” ou mesmo “não ultrapasse”. Nesse poema completamente visual, que aparece como segundo do volume, há a imagem de um símbolo medieval que significa a destruição da cidade, conforme informação ao final do tomo. Ao que nos parece, o texto só agrega à totalidade do projeto do livro, porém foi excluído junto de outros interessantes como “chupar letra a letra do poeta por poeta aprender a tirar a letra de pedra”, o quarto do volume, e “vingança de português”, o quinto.

³² Essa declaração foi feita a mim, autora deste trabalho, em uma das poucas conversas que tive com o poeta, no ano de 2012, por meio da rede social Facebook. O que parece curioso é o abandono desses poemas sob a justificativa de simples desgosto. Esse argumento, aliás, contradiz as declarações de Bonvicino, que sempre enfatizam seu processo de criação demorado por seguir a ideia de conceber o livro enquanto objeto coeso, projeto unitário, não como compilação de poemas esparsos. Por meio desse raciocínio, a extração de certos poemas, mesmo efetuada por um crítico, pode ganhar outra dimensão, prefigurando um posicionamento que está além do gosto. A tomar por convincente tal hipótese, o gesto de retirar alguns poemas passa a significar o apagamento e/ou a recusa de algo.

anotações feitas em um bloco de notas como espécie de diário. Sabemos que o processo criativo pode dar-se de múltiplas formas, no entanto essas declarações específicas do autor dizem respeito ao aspecto mais amplo do processo criativo, que envolve não só a confecção do poema, mas todo um projeto no qual tudo é pensado para produzir efeitos de sentido: do título e capa às possíveis divisões do livro, até a ordem dos textos, o que significa dizer que uma fala anula a outra. Considerando que é mais frequente ver Bonvicino reivindicar o livro como pensado em sua totalidade, por mais imaturo que seus primeiros poemas poderiam vir a ser a seus olhos experientes, o livro alterado passaria a ser outro e essa atitude passa, então, a significar também.

Quando acrescentamos a informação de que a supressão de poemas fora realizada por um crítico arguto, o gesto ganha outra dimensão, prefigurando um posicionamento que parece estar mais adiante do gosto do autor, podendo revelar o apagamento ou a recusa de algo. Diante da dificuldade de acesso ao material publicado em 1975 e 1978 devido à pequena tiragem, a tendência predominante é sobreviver a versão “adulterada”. Dito de outro modo, esse gesto configura uma escolha de contar uma história, a saber, a própria história.

Perante essa possibilidade, buscamos comparar as versões possíveis, como a de *Sósia da cópia* (1983) com a de 1995, saída em *Primeiro tempo*, e a da obra reunida *Até agora*, de 2010, já que não conseguimos acessar as primeiras dos dois primeiros títulos. Nesse movimento comparativo, foi possível perceber inúmeras e significativas alterações.

A modificação mais evidente consiste na retirada de alguns poemas, conforme avisa nota no início da subseção de *Até agora* intitulada de “Primeiros poemas”. Porém muitas outras, mais ou menos sutis, são realizadas nos poemas que permaneceram na edição de 2010, e o que se constata é que praticamente todos os textos passaram por alguma espécie de alteração. Das aparentemente mais simples, como nos casos em que os textos sem título passam a ter o primeiro verso ou parte do primeiro verso como título, como se verifica no terceiro poema de *Sósia da cópia* intitulado, em *Até agora*, como “Animal cidade”. Ou o inverso, quando poemas que tinham como título o primeiro verso, passam a ter “Sem título” seguido do número que designa a ordem do poema entre parênteses. É o que se vê com frequência em *Régis hotel*.

Mudanças mais complexas foram realizadas pelo poeta a ponto de vários poemas serem reescritos. O famoso dístico “não há saídas/ só ruas viadutos e avenidas”, por exemplo, foi reelaborado: além de receber o primeiro verso “Não há saídas” como título, o poema deixou de trazer a marca visual que a exploração espacial da primeira versão, a de 1980, tem, na ocasião em que foi publicado como um cartão de papel imitando uma placa de rua. A segunda versão aparece em *Sósia da cópia* (1983) exclusivamente por meio de palavras, porém ainda há o apelo visual, uma vez que o dístico está disposto centralizado no branco da página. Pouco tempo depois, Régis decide fazer uma placa, de fato, com o poema, colocando esse e outros poemas-placas nas esquinas das ruas em substituição às verdadeiras, na companhia de Julio Plaza. Em 1995, o poema volta a estar disposto só em palavras conforme aparece originalmente no primeiro *Sósia da cópia*. Se, em *Sósia da cópia*, o poema já vinha diferente de sua primeira versão (que tinha o formato de uma placa de rua na cor azul), na terceira edição não apenas passa a ser só palavras, como deixa de ter os dois versos centralizados na página em branco. “Não há saídas” passa a ter três versos (ao invés de dois, como vemos em todas as edições anteriores) dispostos no lado esquerdo da página, como usualmente é feito nos poemas mais “tradicionais”, além de receber título. Abaixo, dois dos três formatos distintos que o poema recebeu³³:

não há saídas
só ruas viadutos avenidas³⁴

Não há saídas

não há saídas
só ruas viadutos
avenidas

³³ Embora exista esse poema em formato de placa, não conseguimos a versão para anexar a este trabalho.

³⁴ Versão de 1983 mantida na de 1995.

Pelas transcrições acima, parece não haver grandes modificações, no entanto reparemos que da versão em placa para a última, que passa a ter título e uma tentativa de reconsideração de versos realocados no canto da página, podemos observar a preocupação em apagar precisamente os sinais da visualidade, logo, os sinais da ligação concretar no seu momento mais tributário, para sobressair os elementos do poema enquanto sua noção mais tradicional. Mudar os espaçamentos dos poemas, alterar suas ordens, retirar dedicatórias, acabar com cortes, alterar ou construir estrofações, trocar letras iniciais minúsculas por maiúsculas, modificar a ordem dos poemas, abandonar certos trabalhos com a linguagem que davam corpo à visualidade e, em alguns casos, plasticidade aos poemas, são algumas das significativas modificações estruturais que os textos de Régis Bonvicino recebem em sua obra reunida. Dentre essas alterações, outras três chamaram especialmente atenção: a do poema “vamos destruir a máquina?”, a do “oO” e a do “tinha um caminho no meio da pedra”.

“Vamos destruir a máquina” trata-se, originalmente, de um poema-cartum, conforme vê-se abaixo:

VAMOS DESTRUIR A MÁQUINA?



“vamos destruir a máquina”, de *Régis hotel* (1978), reproduzido em *Primeiro tempo* (1995)

Em *Até agora*, Bonvicino amputa toda a parte visual da tira protagonizada pelo famoso personagem da Disney, deixando o poema ser apenas o diálogo representado em formato padronizado: travessão e fala de personagem, conforme a seguir:

Vamos destruir a máquina?

- Traga o martelo, Lampadinha! Vamos destruir a máquina!
- Parem! Não façam isso!
- Hein? Quem falou?
- Eu falei! Mas você não pode me ver, pois sou constituído de antimatéria!
- A voz... vem do vidro!
- Sim... aliás, é um antividro! E e uma antivoz, e aquilo, uma antimáquina!
- Para tudo que existe no universo, há o inverso. Para a matéria, existe a antimatéria... Assim, ao acionar a máquina, surgiu o anti-Pardal, bem como o anti-Lampadinha...
- Calma, Lampadinha!...
- Mas aqueles que me enviaram concluíram que ainda é cedo para vocês me aceitarem... Adeus!

CLIC!

495

“vamos destruir a máquina” do volume *Até agora* (2010)

Na versão charge, o personagem da Disney pede para Lampadinha, seu ajudante, trazer um martelo para destruírem uma “máquina”. Assim como o filósofo busca destruir, com um “martelo” (seu instrumento transvalorador), os ídolos do mundo antigo, o personagem da Disney, nessa tira, tenta destruir uma máquina (a do mundo? A das metáforas? A da tradição?, resta-nos perguntar). Antes que batesse com o martelo, a “máquina” emite uma voz, clamando para que não concretizassem a destruição. Na sequência, a tal voz explica que, “para tudo que existe no universo, há o inverso; para a matéria, existe a antimatéria...”. Uma construção irônica, que acaba gerando o entendimento de que a saída para a atual

situação da poesia tratava-se precisamente não da destruição absoluta, mas da compreensão (da consciência?) de que dessa “máquina” advém seu próprio antídoto. Sobre esse poema, Odile Cisneros³⁵ tece um breve comentário sobre ele render “[...] homenagem à influência do tropicalismo”, uma vez que está disposto em formato de tira, e ainda destaca que

[...] A referência ao ‘uni-verso’ e ‘in-verso’ nos remete ao desejo concreto (no sentido do movimento concretista) de eliminar o ‘verso’ (provavelmente criar o ‘anti-verso’): poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso” (Campos and Pignatari "Plano piloto" 132). Além disso, o texto zomba, satiriza, ridiculariza a firme postura anti-letra dos poetas. (CISNEROS, tradução livre, sem paginação),

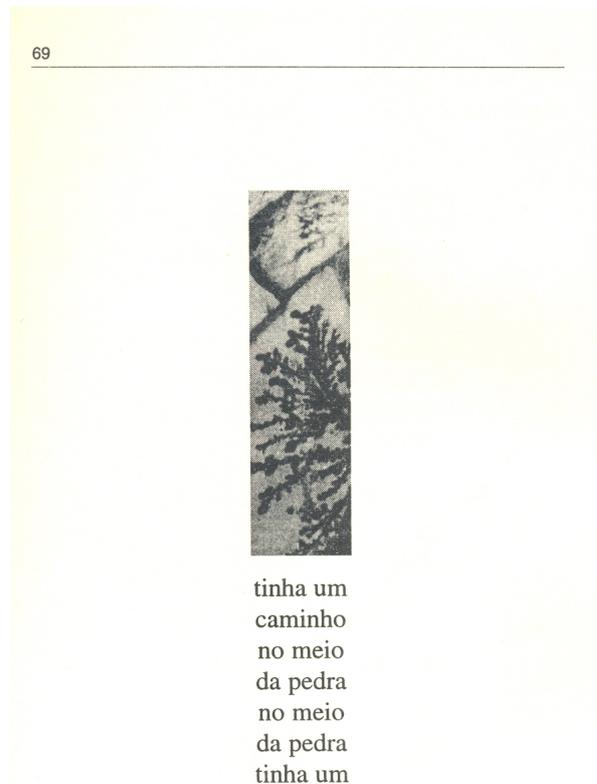
no entanto sua leitura, além de não trazer grandes novidades para o poema em questão, também é anterior à versão de 2010, tornando-se insuficiente para um entendimento mais crítico desse movimento do poeta e suas “autocríticas”. O diálogo com as questões afins ao projeto concreto está claro, e a saída construída pelo autor de *Régis hotel* é interessante não porque aceita “eliminar o verso” como saída para o impasse acerca das formas poemáticas, mas porque demonstra que o poema é um “animal ferido/ tateando/ o futuro” (p.68), isto é, um corpo marcado que não exita em permanecer a partir da e na lesão.

No poema “tinha um caminho no meio da pedra”³⁶, no qual há diálogo explícito com um dos poemas mais conhecidos de Carlos Drummond de Andrade,

³⁵ Odile Cisneros. The poetry of Régis Bonvicino: one poet’s way out of the concrete jungle. *In.: Sibila*. Tradução livre. Excerto original: “Vamos destruir a máquina’ renders homage to the comic-strip influence of Tropicalism. The strip shows a Disney character involved in the destruction of a ‘machine’, when suddenly a voice issues from it claiming that for everything that exists in the universe there is an inverse: an anti-voice, anti-glass, an anti-machine. The reference to the ‘uni-verso’ and ‘in-verses’, reminds us of the concrete desire to eliminate the ‘verse’ (presumably creating the ‘anti-verse’): ‘poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso’ (‘concrete poetry: product of a critical evolution of forms which deems the historical cycle of verse closed’). (Campos and Pignatari "Plano piloto" 132). Furthermore, the text pokes fun at the staunch anti-lyric stance of the concrete poets. All of the influences and techniques in the above poems emerge in Bonvicino's search for an authentic poetic voice, one that is not merely the rejection of a tradition viewed as repressive. That is evident in the self-deprecatory ‘esse’, where the poet pretends to hide behind the mask of cerebral texts, playing a center-forward, in order to disguise his desire to be the main player.” Link para acesso: << <http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=14&t=27>>>

³⁶ Esse poema, além do explícito diálogo com o poema “No meio do caminho”, de Drummond, lembra em muito o projeto coletivo interartes de Paulo Leminski e Jack Pires – um fotógrafo reconhecido nacionalmente na década de 1970 que caiu, contudo, no esquecimento. O projeto consiste em fotografias da cidade de Curitiba dialogando com poemas de Leminski. Dessa parceria, resultou o livro *Quarenta clicks em Curitiba* (1976) cuja primeira tiragem contou com apenas 300

“no meio do caminho”, Bonvicino recorre à fotografia da cidade de São Thomé das Letras para compor sua cena poética.

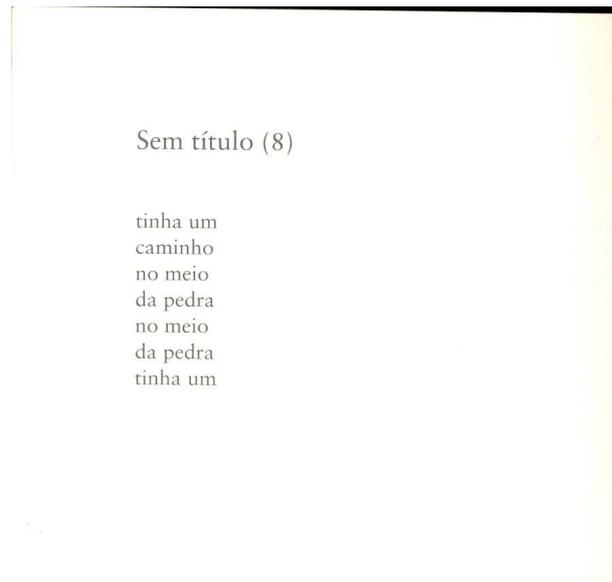


“tinha um caminho”, de *Primeiro tempo*

No entanto, a parte visual que compõe o texto é novamente abandonada na edição de 2010³⁷, conforme imagem demonstra:

exemplares, sendo, atualmente, extremamente difícil de encontrá-lo. A segunda publicação é de 1990 e foi realizada pela Secretaria de Cultura do Paraná, tendo uma tiragem de 3.000 exemplares. Sobre o assunto, ler o artigo “O espaço urbano em 40 clicks: uma perspectiva poética”, de Rosimar Araújo Silva, em <<http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_1879.pdf>>. Acesso: 02/09/2015. Na internet, foi possível encontrar a informação de que no ano de 2009 foi realizada uma exposição do projeto em lembrança aos 20 anos da morte do poeta curitibano em <<<http://www.parana-online.com.br/editoria/almanaque/news/412764/?noticia=FOTOS+E+POEMAS+DE+PAULO+LEMINS+KI+E+JACK+PIRES>>> Acesso: 2 de setembro de 2015.

³⁷ O poema agencia questões que nos permitem lembrar de “A morte dos símbolos”, de Sebastião Uchoa Leite, no qual escreve “vamos destruir a máquina das metáforas”, como também do célebre “A máquina do mundo”, de Drummond, que integra o livro *Claro enigma* (1951). Esse segundo diálogo talvez pareça mais distante, porém não parece impossível, uma vez que Drummond orbita entre as principais referências de Bonvicino e a tópica da “máquina do mundo” é uma questão para a poesia da época, assim como ainda o é.



Versão de “tinha um caminho” de *Até agora*

O texto, que primeiramente foi disposto na parte central inferior da página, logo abaixo da imagem, aparece na reedição disposto no lado esquerdo superior da página, sem a imagem, como tradicionalmente se faz na produção de poemas, o que indica o mesmo movimento demonstrado anteriormente em relação ao poema “vamos destruir a máquina”. Seria possível surgir a questão acerca dessas modificações como estratégia de conversão da atitude poética primeira análoga à postura vista em falas como

“Não aprecio as experiências de poesia visual que são feitas hoje. Há 40, 30 anos um poema visual tinha um significado de ruptura. Hoje é imitação de propaganda, de publicidade. É acrítico (...) Todavia, não aprecio a idéia de “verso” como unidade para a poesia — no caso, para a minha. E a saída do verso não é necessariamente o poema visual (...) Escrevo em linhas — sem prestar atenção às regras métricas ou ao verso livre mas prestando atenção às inflexões da respiração ou do sistema nervoso, por exemplo.”

Porém soaria problemático supor tal necessidade, conhecendo a impossibilidade de a produção inicial de poeta, por melhor que possa ser, encaixar-se quase exatamente à postura de 30 anos depois, como coincidentemente acaba por acontecer em 2010, quando analisamos essas mudanças. “Nhê” é outro poema denotativo do movimento até então apresentado, conforme a primeira imagem, retirada do livro *Primeiro Tempo* (1995), e a segunda, do de 2010, mostram:

NHÊ

Nhê. As putas fazem ponto na porta do chega. Nhê. O brasi- rick canta. O brasi- lodge olha. O brasi- vette buzina. Nhê. nha.	cemitério da Conso- lação. O brasiwagen cel freia. O brasi- liat acena. O brasi- Todos perguntam quanto é a chupadi- nha.
--	---

Versão presente em *Primeiro tempo*

Sem título (6)

As putas fazem ponto na porta do cemitério da Consolação. O brasiwagen chega. O brasicel freia. O brasirick canta. O brasilodge olha. O brasiliat acena. O brasivette buzina. Todos perguntam quanto.

Versão do volume *Até agora*

A primeira observação sobre o poema é bastante simples: trata-se de completamente outro. Pertencente a *Régis hotel* (1978), a versão trazida por *Até agora* retira o título do texto e todas as alusões à “nhê”. Primeiramente dividido em dois blocos e com título, o poema exige uma leitura truncada devido à pontuação excessiva, mas sobretudo devido aos cortes secos das frases e palavras, que passam de um bloco para outro, de modo bastante geométrico. Para além da retirada da expressão “nhê” da última edição do poema (que dá título ao texto e

aparece repetidas vezes em meio às frases poéticas), chama atenção a modificação do formato conclusivo do texto.

A versão de *Primeiro tempo* é encerrada com “Todos perguntam quanto é a chupadinha”, enquanto a versão de *Até agora* é concluída com “Todos perguntam quanto”. Se, nessa última edição, o fechamento do texto pode permitir uma ampliação na possibilidade de leitura, o que se deve à indeterminação da frase (quanto custa o quê?, podemos perguntar ao final da leitura), também pode indicar a abstenção do trecho vulgar, popularmente repetido em situações coloquiais sobretudo se consideramos a referência ao ponto de prostituição. Quer dizer, a expressão “nhê”, estranha à fala, os cortes das frases e o trecho conclusivo, elementos que constroem o caráter crítico do poema, que demonstram adesão à herança concreta e geram espanto ao leitor, são eliminados.

Odile Cisneros, ao comentar o poema acima, observa que “Nhê”, além de fazer referência irônica à prática da prostituição na cidade de São Paulo e à diminuição do aspecto idílico – que, em outras palavras, refere-se à decadência da expectativa utópica da vida urbana em um contexto no qual a desigualdade social vem sendo exposta de novos modos –, observa que o poema também manipula humoristicamente o nome de um modelo de carro popular (brasília) – que também é a manipulação do nome do próprio país – em diferentes variações, por meio de um dispositivo que lembra o concretismo.³⁸

Todas as mudanças comentadas nos poemas de *Até agora* acabam realocando o debate e o lugar da poesia concreta dentro da produção do poeta paulistano, a nosso ver, ao aniquilarem com o caráter mais emblemático do movimento – o visual, a saber. Esse aspecto é importante para compor a formulação semântica e histórica do poema de Bonvicino tanto antes como depois das alterações, sinalizando, assim, a tomada de posição de Régis em relação aos seus pares de diálogo. Vejamos que não se trata de uma retraditionalização de Régis, uma vez que não se trata de uma recusa a temáticas transgressoras, e sim das marcas que endossem a herança (no sentido de simples transmissão) concreta. Por

³⁸ CISNEROS, Odile. Tradução livre. Excerto original: “nhê” introduce not only the colloquial diction in Bonvicino’s poetry, but they also make reference to the less idyllic aspects in the life of city dwellers. [...] Imitating colloquial speech, “nhê” makes ironic reference to the practice of prostitution in the city of São Paulo. The poem also humorously manipulates the name of a popular car model (“brasília”) in a number of different variations, a device that, again, recalls concretismo.

outro lado, é verdade que a atitude pode ser entendida apenas como parte do processo artístico do autor, em um momento de maturidade no qual realizava uma autocrítica. Nesse caso, o processo de escrita é reescrita pode ser uma constante. Não é incomum que artistas cheguem ao momento de mais maturidade em suas trajetórias e sintam a necessidade de reeditar suas obras iniciais, geralmente numa obra reunida. A obra poética inicial de Jorge Luis Borges – *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929), a saber –, por exemplo, passou por processo de revisão do autor. É possível deflagrar que o escritor realiza modificações nos volumes citados na ocasião em que reúne os poemas escritos entre 1923 e 1977. Na orelha do volume, lê-se que os livros “[...] han sido revisado por el autor sin más propósitos que mitigar excesos barrocos, limar asperezas y suprimir vaguedades”³⁹, como se fosse pouco o sentido de aplacar “excesos barrocos” e aperfeiçoar as características que, na visão madura do autor, resultem problemáticas.

Quer dizer, a atitude pode e deve ser entendida como parte do processo de maturidade do artista, no entanto não parece suficiente encerrar a questão aí, como se essa atitude estivesse dissociada da necessidade (da intenção?) de reelaborar (e recolocar) certas questões do passado. No caso de Régis Bonvicino, há um esforço em desfazer-se especialmente dos dispositivos que remetem aos movimentos de vanguarda, sobretudo o da vertente concreta – ou pelo menos minimizá-los –, conforme elucidamos, talvez por serem as marcas que permitem vislumbrar, em um primeiro e superficial entendimento, mais adesão do que crítica ao movimento.

Em setembro de 2013, foi lançado *Estado crítico*, o último título do autor, publicado pela editora Hedra. Esse livro, embora tenha sido bem-recebido pela crítica⁴⁰, parece trazer uma espécie de extensão das formas e discussões iniciadas em *Página órfã* (2007). Direcionado à crítica ao tempo presente, *Estado crítico*

³⁹Jorge Luis Borges. *Obra poética*. Orelha da 2ª ed. – Buenos Aires: Alianza Trés/ Emecé, 1981.

⁴⁰ Apesar dos poucos textos sobre o livro de 2013, apontamentos como o de Alcir Pécora, na orelha do livro, de Tiago Ferro (<http://www.brasilpost.com.br/tiago-ferro/estado-critico-regis-bonvicino_b_5332482.html>), de Luis Dolhnikoff (<<http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-poesia-e-o-mundo-em-estado-critico>>), de Jardel Dias Cavalcanti (<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3857&titulo=Regis_Bonvicino:_voye_ur-flanerie_e_estado_critico>) ou mesmo as palavras de Charles Bernstein, na contra-capla do volume, demonstram a importância da obra para se pensar a realidade contemporânea.

apresenta uma “[...] realidade respirando por aparelhos, convulsionada pelo capitalismo globalizado deste início de século XXI”⁴¹. E, como tal, apresenta-se como dura crítica à produção de poesia, especialmente a brasileira, tendo a cidade e suas questões como ponto de partida. Na obra há muitos poemas no qual a inclinação metaliguística está muito evidente.

III

Constatado que a vertente de poesia concreta perdura como principal vetor formativo da poesia contemporânea e, em específico, da de Régis Bonvicino, este trabalho se debruça particularmente sobre o problema da subjetividade do poema, levando em conta as transformações no tratamento do “eu” ao longo da segunda metade do século XX, radicalizadas inicialmente pelas elaborações críticas e poéticas dos concretos, que são aprofundadas e questionadas pela poesia posterior. Em se tratando da produção de poesia contemporânea, ao passo que boa parte dela se dedica a colocar o debate do urbano dentro do tempo presente, destinando atenção aos aspectos sociais que, direta e determinantemente, estão ligados à configuração do espaço urbano — como é o caso de destacar a violência (e o medo daí advindo), o abuso de poder (em especial o da PM), as pessoas em situação de rua, os encontros inesperados que muitas vezes representam o choque de classes sociais opostas etc.⁴² —, a discussão acerca da voz poética necessita concomitantemente existir, do ponto de vista crítico dessa produção.

Quer dizer: como é composto o *eu* dessa poesia metropolitana? Quais suas preocupações éticas, estéticas, políticas? Qual linguagem é adotada pelo poeta dos grandes centros urbanos contemporâneos? Qual saída ele encontra para o dilema de seguir fazendo poesia num tempo em que o sentido – e a utilidade – dessa ação é constantemente colocado em xeque?

É imprescindível inquirir as formas de elaboração do eu expressas no poema contemporâneo para se entender as dimensões que alcança em um momento em que ser moderno significa estar submetido às ideais modernas, algo

⁴¹ Tiago Ferro. Aspectos de *Estado crítico* de Régis Bonvicino. Documento online não paginado.

⁴² Sobre o assunto, ver tese de Fábio Weintraub intitulada *O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor: representações da cidade na poesia brasileira pós-1990*, de 2013.

inadmissível para o artista que se coloca crítico da modernidade, conforme Régis Bonvicino. Interessa-nos verificar se o sujeito poético aparece implícito ou explícito, se de forma objetiva ou subjetiva, se aparece corrompido pelas leis da lógica atual ou se descolado delas; se se coloca distante ou próximo da realidade histórica (social, literária e política) de seu tempo. Se, em suma, é possível separar tão categoricamente as noções do eu como, em alguma medida, fizeram os poetas modernos com as concepções de “eu lírico” e “eu empírico”. Tendo em mente que o sujeito do poema é elemento complexo, por vezes contraditório, ambíguo e paradoxal, este estudo busca entender algumas das formas de elaborar as relações possíveis entre eu e mundo e, conseqüentemente, entre eu e poesia, verificando de que modo a questão é organizada na poesia de Régis Bonvicino, sobretudo até meados dos anos de 1990.

Michael Hamburger⁴³ (2007) afirma que Mallarmé só se deparou com o “novo” ao eliminar todos os traços do eu empírico. Para o crítico, foi essa dissipação que permitiu o poeta francês mergulhar no abismo invocado primeiramente por Baudelaire, ao abordar a morte no final do último poema de *Les fleurs du mal* (1857). Num movimento aparentemente semelhante, Rimbaud acabou por inscrever as conseqüências ao “eu empírico” na ocasião em que ele é “sistematicamente destruído para tornar-se veículo para a poesia” (HAMBURGER, 2007, p. 63). A grosso modo, isso significa dizer que foi preciso apagar o eu do poema, recusá-lo, portanto, em detrimento do *novo*. E se parece difícil o *novo* nesse tempo “pós-utópico”, mostra-se ainda mais pertinente a compreensão das saídas que a poesia contemporânea encontra para a questão.

Como as questões de subjetividade são determinantes para as transformações na relação com o tempo moderno, a poesia precisa encontrar formas de construir sua crítica à subjetividade, descolando-se da concepção hegeliana de eu, em vigor até o momento, central para a poesia romântica. Assim sendo, a “aniquilação” do *eu*, a performatização do *eu*, inscrevendo o autor-ator, embasando assim um dos pilares centrais da modernidade poética. Exatamente por isso, muitos críticos e teóricos passam a se debruçar sobre a questão, para entender

⁴³ HAMBURGER, Michael. Identidades perdidas. *A verdade da poesia - tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 63-87.

os caminhos desse *novo eu*, como é possível notar em Hugo Friedrich (1956)⁴⁴, por exemplo, em que vemos a colocação das principais prerrogativas, para o autor, do poema moderno. O tema da desaparecimento do sujeito enquanto marcação linguística foi interpretado como sinal de muitas coisas: construção da autonomia do poema, expressão da consciência de linguagem, autorreferência, metalinguagem, alheamento da realidade, busca pela poesia pura, dentre outros, contudo parece problemático tentar resolver esse aspecto conflitante (porque se quis conflitante) por meio de uma *ou* outra definição.

Em se tratando especificamente da modernidade poética brasileira, podemos recorrer a críticos como João Alexandre Barbosa⁴⁵ (1986), no primeiro capítulo de *As ilusões da modernidade*, para verificarmos uma abordagem da questão da supressão do eu, na ocasião em que o crítico alega o poema moderno como crítica à concepção metafórica de poema, partindo de “Janela”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *Lição de coisas* (1962). Apesar de Barbosa, *a priori*, demonstrar condescendência com algumas das noções de Friedrich presentes em sua *Estrutura da lírica moderna* (1978)⁴⁶, paulatinamente vamos entendendo que a dinâmica instaurada pelo crítico não é propriamente a de assegurar as afirmações do teórico alemão. Quando afirma, por exemplo, que:

O sujeito da linguagem não existe por seu distanciamento com relação àquilo que ele profere, mas no momento em que foi possível suspender – sempre temporariamente – a distância: a intensidade subjetiva da lírica moderna reponta sob o disfarce da ironia, no polo da objetividade da linguagem.⁴⁷

Alexandre Barbosa expõe que a presença do eu no poema inevitavelmente acontece, seja por sua aparição tardia, a qual não se apreende de

⁴⁴ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX) – São Paulo: Duas Cidades Ltda., 1978.

⁴⁵ João Alexandre Barbosa. *As ilusões da modernidade. As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 13-35.

⁴⁶ Refiro-me a momentos em que o autor menciona a negatividade e o desprezo da poesia moderna pelo leitor ou mesmo quando afirma o hermetismo e a necessidade de especialização do leitor, uma vez que a “leitura incrustada na poesia” (p. 18) exigiria dele (do leitor) um esforço duplo para captar o movimento de “decifração e recifração que aponta para o desaparecimento (parentético) de um referente encontrável, ainda que pelo esforço da erudição.” (p.18)

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 24.

imediatamente (conforme no poema de Drummond)⁴⁸, seja por sua “intensidade subjetiva” residir na “objetividade” (p. 24).

Dito de outro modo: o apagamento do sujeito da linguagem de fato sugere a aniquilação do eu: o empírico. Quando o vemos, no poema, supostamente distanciado do mundo ou presente em uma objetividade quase absoluta, temos a propósito a expressão consciente de um *eu* de linguagem. A linguagem é a atriz que encena o *eu*. É interessante o modo como João Alexandre Barbosa constrói seu percurso argumentativo, inclusive, porque nos leva a entender que nessa ausência (falsa), nesse espaço no qual as palavras falam aparentemente soltas e a sós, há a atuação de outro *eu* nenhum pouco distante: o leitor. Quer dizer, existe a necessidade, para o poema moderno, de comungar a responsabilidade no processo de elaboração de sentido. A perspectiva do crítico recifense auxilia, em alguma medida, na compreensão das elucubrações mais contemporâneas desenvolvidas pelo crítico francês Michel Collot (2004), acerca da subjetivação da objetividade da poesia, conceituação que será cara a trabalho aqui desenvolvido. Embora o contexto francês tenha suas especificidades, o tratamento dado por Collot auxilia no entendimento da questão no Brasil.

Paul de Man⁴⁹ (1999), bem antes da interpretação de Hamburger, também trata da questão da desaparecimento do sujeito enunciativo, como é possível verificar no ensaio “Retórica da temporalidade”. Nesse texto, o crítico se propôs a entender o fenômeno da ironia a partir de Baudelaire em “A essência do cômico” (1962)⁵⁰, tratando-o como um procedimento de ordem psicológica, no qual acontece a separação do eu no sujeito. Esse rompimento seria o gerador, segundo afirma, de uma alteração na relação do sujeito com a linguagem e o mundo. Ao ver-se partido, o sujeito encontra o meio de manter-se vivo a partir da dramatização distanciada, quer dizer, o sujeito do poema já não se expressa por meio da interioridade aos moldes tradicionais, mas como um personagem em um lugar ou em um momento determinado.

⁴⁸ O mesmo procedimento é realizado em alguns poemas de Régis Bonvicino, como vemos em “A noite”, publicado em *Ossos de borboleta* (1996).

⁴⁹ DE MAN, Paul. Retórica da temporalidade. *O ponto de vista da cegueira*. Lisboa: Cotovia, 1999.

⁵⁰ BAUDELAIRE, Charles. “De l'essence du rire”, in. *Curiosités esthétiques - L'Art romantique*, Garnier Frères, 1962.

Conforme é possível notar a partir da breve exposição, a privação do sujeito do poema (ou, em outras palavras, a construção da objetividade) firmou-se como uma das questões fundamentais para se pensar os caminhos da modernidade poética. Afinal, é o modo como se dá essa construção que cria e revela as condições para problematizar e revelar o mundo, inclusive pela “negação” de si, pela sua ausência. Essa é uma das formas encontradas pela poesia moderna de produzir não só a problematização do sujeito lírico romântico, como também a própria noção de moderno e modernidade. Neste contexto, surgem as questões: a poesia contemporânea dá continuidade a esse debate ou se trata de temática superada? No caso de prosseguir elaborando essas questões, conforme acreditamos, a poesia entende-se como continuidade ou entende-se como distinção? Como aprofundamento, radicalização ou como revisão? Qual a saída, afinal, encontrada pela poesia contemporânea brasileira, em específico, para o problema surgido no nascimento da modernidade?

Diante do exposto, a produção de poesia brasileira das últimas décadas do século XX e das primeiras do XXI encontra no projeto poético de Régis Bonvicino uma forma de elaborar (e de enfrentar) essas questões. Sua obra agrega, *a priori*, uma concepção de poema bastante enxuta e objetiva, com algum apelo visual – algo que se mostra mais evidente nas primeiras publicações do autor, devido à herança da poesia concreta, conforme já elucidado.

Todavia, se os poemas de Bonvicino de fato são resultados de um exercício muito pautado na concisão, na fratura, marcado pelo apagamento do eu, quando adentramos melhor o seu projeto poético, notamos esse movimento como forma de escamotear o enfrentamento existencial de um eu que se expõe, porém de maneira ora opaca, ora ambígua e quebradiça, trazendo com frequência o imaginário urbano do desenvolvimento tecnológico conjugado ao cenário de miséria da atualidade. Não por acaso, o poeta paulistano utiliza trecho do verso de “Oda al rey del Harlem” (“y los que limpian con la lengua”), de García Lorca, para abrir seu penúltimo volume, *Página órfã* (2007), ratificando que as problemáticas oriundas da modernidade persistem, ainda que em estado avançado.

Em vista dessas questões, este trabalho empreende estudo da obra de Régis Bonvicino, a partir da tensão entre forma e comunicação (ou forma e expressão), sem qualquer intenção de resolvê-la ou pacificá-la. Ao contrário, o

posicionamento deste trabalho visa sempre enfrentar a poesia como problema. Por esse motivo, este trabalho abriu mão da leitura binária que divide a crítica do período no qual Bonvicino se lançou poeta entre “rigorosos” (os que vinham da linhagem da poesia concreta) e “marginais” (o grupo de poetas do desbunde), para detectar como se dá a construção dessa poesia por meio do atrito advindo do encontro desses dois polos, e não simplesmente da separação entre um ou outro, para assinalar o viés ambíguo da objetividade subjetivada de Régis Bonvicino.

Assim sendo, a divisão deste trabalho foi efetuada em três capítulos. Neles, busca-se discutir aspectos concernentes ao debate da construção da subjetividade, em específico no que tange a inquietude, a assimilação e apropriação da tradição para notar a nascente de uma tradição antipoética na produção de Régis Bonvicino. Esse caminho se mostra próspero porque implica no entendimento da realidade contemporânea, uma vez que o “eu” ocupa um lugar de mediador do mundo. Além disso, auxilia na compreensão de algumas das questões que contribuíram para a formação da dicção peculiar do autor, e na verificação de algumas das questões que persistiram em detrimento do abandono de outras ao longo de sua trajetória. Esse percurso colabora para a compreensão das singularidades que conferiram ao poeta lugar de destaque no panorama nacional da poesia contemporânea.

**

No primeiro capítulo, chamado “Persistência e Inquietude”, voltamos a tratar da importância do movimento de poesia concreta para a formação do poeta Régis Bonvicino, a partir de comentários concernentes aos três primeiros títulos do autor, a saber: *Sósia da cópia* (1983), *Régis hotel* (1978) e *Bicho papel* (1975), orientados sobretudo pela versão reunida dos três volumes em *Primeiro tempo* (1995)⁵¹, conforme iniciamos nesta introdução. Como a crítica é escassa principalmente nas duas primeiras fases, o fio condutor desse momento foi estabelecido a partir da interlocução com a leitura de *Sósia da cópia* (1983) realizada sobretudo pelo crítico Vinícius Dantas (1984/1986) e pelo crítico e poeta Paulo

⁵¹ Tivemos contato com a primeira edição de *Sósia da cópia* apenas, por isso o trabalho foi baseado sobretudo na reunião dos primeiros títulos reunidos em *Primeiro tempo*.

Ferraz (2004). Considerando que Dantas segue uma linha crítica cuja perspectiva mais tradicional parece sobrepor-se, nossa perspectiva aproxima-se do ponto de vista trazido por Ferraz, contrário aos binarismos taxativos. Assim, foi possível enxergar a expressão da angústia como marca de uma inquietude não apenas individual, mas principalmente como reflexo do desassossego da poesia como um todo frente aos desencantos de seu período marcado pela experiência da ditadura e da “silenciosa” guerra.

O segundo capítulo, intitulado “Assimilação e apropriação do poeta”, parte do poema central de *Sósia da cópia*, “vida, paixão e praga de rb”, considerando-o a representação do fim de um ciclo e, evidentemente, o início de outro. Em seguida, realiza-se a leitura de “RB resolve ser poeta”, de *Más companhias* (1987), reportando pontualmente a poemas de *33 poemas* (1990), *Outros poemas* (1993) e *Ossos de borboleta* (1996), quando necessário, para verificar como se desdobram as elaborações do eu do poema e de que modo elas conformam um modo de reinterpretação da subjetividade no contexto da poesia brasileira contemporânea. A assimilação e a apropriação da tradição são entendidas, aqui, como mecanismos de diálogo com a tradição moderna e, em alguns casos, até mesmo como sua ampliação, à medida que os poemas se realizam a partir de algumas fissuras abertas pela modernidade poética. Assim, busca-se entender como a escolha pelo monólogo dramático elabora uma problematização da representação do sujeito diante de um momento de saturação, considerando a relação que a tradução tem com isso e o sentido que, a nosso ver, pode gerar.

No terceiro e último capítulo, nomeado “A antipoesia no horizonte do provável”, a questão em foco diz respeito ao modo como os métodos apresentados anteriormente funcionam como a nascente do rastro antipoético da poesia de Régis Bonvicino. O primeiro sinal desse “rastro antipoético”, apresentado no poema “vida, paixão e praga de RB”, com a problematização do *eu*, passa a ser elaborado pelas vias da negação explícita aliada à expressão objetiva que busca no mundo, na concretude da linguagem, sua vasão. Esses dois recursos darão, portanto, continuidade ao questionamento acerca da validade e função político-social da poesia, conformando uma crítica ao paradigma imposto pela modernidade e, assim, dando sequência à composição do que Michel Collot (2004) chama de “reinterpretação da subjetividade”.

CAPÍTULO I PERSISTÊNCIA E INQUIETUDE

*como insistir/ continuar
com quem persiste em colocar o
papo nesses termos viciados?*⁵²
Paulo Leminski

1. *Inquietude*⁵³ / *inquietudo*: a dúvida como forma de pensar o presente

As duas palavras em itálico referidas no subtítulo desta primeira seção compõem o terceiro poema de *Bicho papel*, o primeiro livro de Régis Bonvicino, publicado no ano de 1975. É importante destacar esse poema porque, além de batizar “oficialmente” o percurso inicial do poeta⁵⁴, sintetiza uma questão determinante para se entender o começo de sua trajetória poética. Resumidamente podemos dizer que, se o termo “inquietude” expressa a condição de estar inquieto, “inquietudo”, por sua vez, expressa a dimensão totalizadora dessa inquietude. Dito de outra forma, há, conforme aponta explicitamente o poema, uma concepção de “perplexidade” fundamentando a escrita de filiação concretista de Bonvicino, conforme bem advertiu Paulo Leminski⁵⁵.

Nesse poema, vê-se que a construção textual se dá pela quase repetição do termo “inquietude”. Nota-se que a mudança ocorre devido à substituição da letra

⁵² Paulo Leminski e Régis Bonvicino. *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica*. Organizado por Régis Bonvicino com a colaboração de Tarso de Melo. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 109. Essa questão encontra-se na longa carta número 42 que Leminski enviou a Bonvicino no dia 6 de novembro de 1978.

⁵³ Ocorreu-nos pensar na possibilidade de entender o sufixo “-tude” (“inquietude”) distintamente do sufixo “-ão” (“inquietação”), tal como foram diferenciados os sentidos desses sufixos em vocábulos como “solidão” e “solitude”, pelo teólogo alemão Paul Tillich. Tomando esse pensamento como possível, haveria a chance de compreender a inquietude como estado ou qualidade consciente e deliberada de estar inquieto, isto é, como algo bom, necessário e indispensável – apesar de difícil – para a movimentação do eu. A inquietude, nesse sentido, seria a liberdade do medo de estar/ficar à deriva.

⁵⁴ Entrevista concedida a Reymond Bianchi em 31 de outubro de 2004. O trecho integral que contém essa informação é: “I ‘officially’ became a poet to myself in 1972, when I was 17. In 1972 when I wrote a two-line poem, ‘inquietude / inquietudo,’ I started to establish many routines in this sense, writing. It was very difficult to tolerate the idea of being a poet. I always thought that this was a heavy burden and is filled with many prejudices and with the difficulties of writing good or decent things. Even today I think poetry is a burden. I desire to be always free and to find poems in freedom, without the influence of poetic movements or routines that are not useful.”

⁵⁵ Resenha publicada originalmente no *Polo Cultural*, de Curitiba, no dia 18 de maio de 1978, que se encontra anexada ao final do volume *Primeiro tempo*, p. 99-100.

”e” pela “o” ao final da segunda linha. Essa alteração reforça a ideia de persistência da inquietude e alija qualquer possibilidade pacificadora para o poema. Contudo, a inquietude retratada nesse primeiro texto de Bonvicino não se manifesta apenas no âmbito “profissional” do poeta, conforme carta de Paulo Leminski demonstra:

[...] pare de se lamentar/ como uma velha siciliana carpideira// esse teu medo de ter secado tua fonte de poesia/ é apenas para nos deixar preocupados// eu já te disse/ PARA SER POETA/ TEM QUE SER MAIS QUE POETA// v. tem que ser um monte de outras coisas mais/ senão daonde?/ v. vai acabar fazendo literatura de literatura⁵⁶

Como pode-se observar na citação, Leminski responde a alguma queixa do jovem Bonvicino acerca de sua escrita – ou da falta dela –, já depois da publicação da primeira plaquete na qual se encontra “inquietude”. Essas palavras expressam um fato: Bonvicino vivia um momento de apreensão. Levando em conta o trecho de Leminski, cabe indagar: a preocupação do poeta de São Paulo com o suposto esgotamento de sua fonte criativa teria origem na esfera pessoal, íntima e individual do poeta ou seria a consequência inescapável do momento histórico de sua época?

A resposta mais plausível não entende essas duas esferas como excludentes, no entanto importa ressaltar que a situação epocal da década de 1970 não era das mais simples, tanto no contexto nacional como no internacional. Basta lembrar que o Brasil estava submetido às vicissitudes da ditadura civil militar: do recrudescimento político pós-68, ao acelerado crescimento econômico e urbano decorrente do “progresso” da década de 1950, a expansão dos interesses do mercado e a solidificação da lógica de consumo, enquanto os EUA e a URSS disputavam acirradamente seus interesses políticos e econômicos.

Para além da conjuntura político-histórica, havia a repercussão artístico-cultural inegável dos movimentos vanguardistas, sobretudo o de vertente concreta, junto de suas teorias fortes, mas já insuficientes àquela altura. O movimento que servia como ponto de referência a Régis Bonvicino constituía uma contradição: de um lado, estruturava-se na radical experimentação e pesquisa formal; de outro, na rigidez dogmática, quase militar.

⁵⁶ Paulo Leminski, “carta 10 – Epístola a Régis”. *Envie meu dicionário – cartas e alguma poesia*, ed. cit., recebida no mês de outubro de 1977, p. 52.

Nesse contexto, como não se intimidar, como não se sentir paralisado, não se colocar em xeque, não se questionar acerca de sua necessidade e função enquanto poeta? E mesmo sabendo inevitável todo esse sentimento, não parece razoável a atitude crítica que entende “inquietudo” como mero reflexo da angústia da persona Régis Bonvicino, embora saibamos que certamente existisse, afinal, a angústia é normalmente o tom da sensibilidade do artista.

Entendendo a angústia como pressuposto do artista, é evidente que ela vai se misturando e se multiplicando de modo a auxiliar no contorno de sua obra, como é o caso de Régis Bonvicino. No entanto, a inquietude vai ser complexizada ao funcionar como chave de leitura fundamental para a compreensão do projeto estético de Bonvicino. Esse ponto nos reporta às palavras de Leminski novamente, na ocasião em que o poeta curitibano afirma para o paulistano, em uma de suas cartas, que poeta é aquele que deve “pintar mais por fora das molduras/ EXISTENCIALMENTE” (p.52).

Por meio desses poucos excertos, é possível verificar que questões acerca da experiência do artista estão muito presentes nas conversas entre os dois amigos. As cartas de Leminski auxiliam na compreensão de que Bonvicino passava por processo de elaboração estética de angústias. Sobre a essência inquietante e reflexiva do poeta, Pauto Ferraz afirma:

Os primeiros passos de Bonvicino atestam sua busca, não sem oscilações ou conflito, por uma experiência nova e independente de um modelo puro. Melhor, é desde o início um híbrido: a sua poesia de ‘invenção’ sempre foi aberta às questões existenciais de um poeta em sua experiência urbana; e seu ‘informalismo’, mediado pela exploração de novos códigos de comunicação. Enfim, contrapunha duas esferas antagônicas, criando atritos tanto formais quanto temáticos, explorando as limitações de cada um, questionando suas possibilidades e pondo em dúvida seus pressupostos, mas, paradoxalmente, enriquecendo-as à medida que seus limites eram ultrapassados. (FERRAZ, 2004, p. 157)

Tanto são notórios esses “primeiros passos”, que o primeiro livro de Régis Bonvicino, embora pequeno e fruto de uma experiência poética em processo de formação, acaba por introduzir timidamente a aspiração do poeta por mudanças paradigmáticas no campo da poesia. O poema “?avolho” (p. 74) é o que melhor

expõe esses anseios que não deixam de significar, em última instância, transformações no âmbito da vida. Abaixo, o poema:

?avolho
 ?av?lho
 ?av?!?o
 ?a??!?o
 ????!?o
 ??????o
 ???!???
 ???o??!

Indicado por Paulo Leminski como “filiação de perplexidade com o concretismo”, “?avolho” é representativo neste volume porque apresenta noções importantes para esta fase que vão além da comentada angústia da influência do poeta. A definição de Leminski mostrou-se tão certa que foi retomada pelos críticos posteriores, como Odile Cisneros e Paulo Ferraz, sem confrontos ou questionamentos.

Em uma descrição pormenorizada do texto, pode-se notar que o poema é construído a partir de oito repetições isoladas da palavra “?avolho⁵⁷” (que também nomeia o texto) em paralelo. Conforme vê-se na transcrição acima, a primeira letra do termo é substituída por um ponto de interrogação (“?avolho”) já no título e, a partir daí, esse procedimento vai sendo realizado de maneira gradativa, de modo que os sinais de interrogação vão ocupando o espaço do poema à medida que seguem linha abaixo.

2. ?av?lho
3. ?av?!?o
4. ?a??!?o

⁵⁷ O termo “?avolho” vem da marca de colírio “lavalho”, hoje fora de circulação. No poema, funciona como espécie de neologismo oriundo da aglutinação do verbo “lavar” ao substantivo “olho”. Sobre a utilização desse termo, Paulo Ferraz associa-o ao poema “olho por olho”, de Augusto de Campos, da série de poemas denominadas popcretos.

O ponto de exclamação (“!”) é inserido na composição apenas no penúltimo verso, o de número 7 (“????!???”). Como sabido, esse sinal gráfico é formalmente utilizado para materializar a entoação exclamativa da fala, estando, em geral, relacionado à materialização de uma vertente emocional da linguagem. Isso significa dizer que sua função gira em torno da transmissão de algum sentimento. Quando o sinal gráfico exclamativo passa a compor a substituição das letras nos dois últimos versos do poema – primeiramente na área central da frase poética, efetuando uma espécie de divisão silábica e, depois, no encerramento do poema (“???o??!”) –, passa a adicionar um tom energético à voz poemática e a exprimir, junto à dúvida e à confusão expressas pelas interrogações, algo de incisivo ou assombroso. Odile Cisneros afirma que a substituição é uma “[...] tentativa de produzir um ar de graça, como na obra de Ronaldo Azeredo em fins dos anos 50.”⁵⁸. Em alguma medida, constroi-se, de fato, a atmosfera do humor, no entanto mais próximo ao tom pavoroso do que ao de graça.

A visualidade, como mostrado, tem lugar de destaque, uma vez que esses sinais exigem a leitura visual para a construção de sentidos. O excesso de pontuação gera estranhamento instantâneo quando olhamos para a totalidade gráfica do poema e, quando passamos a ler cada elemento do texto, percebemos que a estranheza persiste porque gera, no leitor, incompreensão e desconfiança – impressões muito ligadas ao ponto interrogativo.

Ao espanto do termo “lavorho” soma-se o sentido prático do que designa. Em palavras muito simples: é uma solução de cloreto de sódio que serve para lavar, limpar e, em determinados casos, curar os olhos. A escolha desse vocábulo para compor poema cujos procedimentos apontam para o movimento vanguardista de base concreta não é aleatória, por certo, e é justamente o que possibilita criar um efeito crítico ao movimento – o que se justifica ao longo do texto, quando nos aproximamos, conforme visto, dos sentidos inerentes ao sinal de interrogação.

⁵⁸ “[...] straining to produce a witticism, as in work of Ronaldo Azeredo in the late 50's. Aqui, a crítica refere-se ao famoso poema “velocidade”, publicado na *Revista de Cultura Vozes*, no ano de 1957, que pode ser conferido na seguinte imagem:



Esses pontos colaboram para se pensar na relação do autor (e também na dos poetas com os quais se relacionou) com seus antecessores imediatos⁵⁹, e faz-nos supor que a quantidade elevada de sinais de pontuação, ao passo que ocupa as frases do poema de forma paulatina, gerando efeito visual confuso e ruidoso, engendra, justamente por meio da confusão gráfica, a aflição e a inquietude que caracterizavam os poetas que se autointitularam herdeiros do concretismo.

Essa possibilidade é intensificada no final do poema “???o??!” , uma vez que a letra “o” ladeada pelos sinais de interrogação e exclamação concluem o poema com a representação gráfica que aponta para certo assombro ou, utilizando palavra de Paulo Ferraz, para a “estupefação”. Já Odile Cisneros apreende bem o caráter ambíguo do fechamento do texto, ao afirmar que o poema, ao não encontrar saída, é encerrado de forma “triumfante” e, ao mesmo tempo, “autodepreciativa”.⁶⁰

“?avolho” não tem uma voz que se expressa, como demonstrado. Um dos problemas caros à poesia contemporânea acerca do questionamento de como seguir, de como representar, em poesia, as demandas do mundo contemporâneo frente às insuficiências da linguagem é apresentado, no poema em questão, pela encenação da linguagem. E mais: pela encenação de uma linguagem frente à consternação de saber-se insuficiente. Vejamos que junto da leitura que liga a perplexidade de Bonvicino à “influência” concreta, existe um problema que precisa se colocar como concepção de escrita (no sentido de forma que dá forma a perguntas), uma vez que a utilização de determinadas práticas não se configura como mera cópia ou recalque dessas práticas. Há interesses e motivações que distanciam tais escritas, embora os procedimentos pareçam aproximá-las.

Como se percebe, a experimentação com a linguagem e a exploração da visualidade são aliadas a questões relativas à existência, gerando, ao final, o entendimento de que Bonvicino utiliza o aparato da poesia concreta contra a própria

⁵⁹ A questão da relação com os concretos é um dos assuntos mais presentes nas cartas trocadas entre Bonvicino e Leminsk entre 1976 e 1981, reunidas na obra *Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica* (1999), organizado por Régis Bonvicino com a colaboração do também poeta Tarso de Melo. Nessa obra, podemos nos certificar do reconhecimento da grande importância dos poetas concretos não apenas para ambos, mas para a poesia brasileira. O que não exclui a necessidade de não estarem atrelados ao trio. Bonvicino afirma que “[...] ‘a angústia da influência’ e a busca de voz própria e forte é um dos assuntos predominantes destas cartas, escandidas como poemas.” (p. 19) e, certamente, podemos afirmar que essa preocupação é impressa na produção desse período.

⁶⁰ “Finding no way out, the poem ends in a ambiguously triumphant and self-deprecatory: ‘???o??!’.”

poesia concreta, mas não apenas, conforme observou Odile Cisneros⁶¹. Isto é, se os procedimentos remetem a algumas das técnicas introduzidas, no Brasil, pelo movimento vanguardista citado, também remetem às condições nas quais se deu a “assimilação”⁶² desses procedimentos por Régis Bonvicino.

Ou seja, é importante destacar que o poema comentado apresenta uma visão dividida por dúvidas, conforme aponta “???!???”⁶³, que parece representar também a falta de sentido da poesia visual para a época. Em outras palavras, as interrogações tecidas em um tempo cuja rigidez não se limitava à linguagem da poesia concreta, as interrogações funcionam não apenas como indagação ou representação de dúvidas, mas também como comunicação muda, como resistência. Embora já se soubesse que a poesia não seria a plataforma de transformação efetiva da realidade, sabia-se, igualmente, que funcionava como um dos espaços para se questionar a realidade. Essa lucidez, apesar de libertadora (afinal, não há mais a obrigação imposta pela poesia participante de intervenção), parece gerar também incômodos, quando não certo desânimo, pela aparente ideia de que a poesia contemporânea estava rendida a sua – suposta – nova condição: a de mercadoria. (SIMON, 1999)

Vale lembrar, nesse momento, das palavras de Júlio Castañón⁶³ ao afirmar que as correspondências de Leminski para Bonvicino “[...] deixam uma impressão de inquietação e oscilação⁶⁴, quando não de um certo incômodo.” (p. 14). A inquietação e o incômodo de que fala Castañón são, de fato, das impressões mais presentes ao longo das cartas de Paulo Leminski. No entanto, é importante entender

⁶¹ “What comes forth from all these poems is that, early on, Bonvicino had critically assimilated the poetic devices and methods of composition of concrete poetry, and was ready to employ them, not only as a road to self-expression, but also to attack the possible stagnation that they themselves could lead to. In other words, it is as if Bonvicino were paradoxically employing the tools of concrete poetry against concrete poetry. But formal experimentation (and its debacle via formal tools) was obviously not Bonvicino's sole aim in poetry. Rather than a mere preoccupation with debunking the formal devices of the concrete poets, *Régis hotel* (1978) and *Sósia da cópia* (1983) chart the changes and influences Bonvicino was experiencing in the late seventies and early eighties. These books witness his search for dialogue with other poetic traditions, as well as different and new poetic devices and composition methods.” Texto online, não paginado.

⁶² A palavra “assimilação” encontra-se entre aspas porque se refere ao termo muito frequentemente utilizado por Paulo Leminski nas cartas enviadas a Régis Bonvicino entre os anos de 1976 e 1981.

⁶³ Essa afirmação pode ser lida integralmente no texto “Cartas: interseções”, que se encontra no início de *Envie meu dicionário* (p. 11 a 16).

⁶⁴ Oscilação, essa, que se liga ao que Castañón chamou de “cruzamento de tendências da época” da qual Leminski parece o melhor exemplo, conforme muito bem destacou Renan Nuenberger em sua dissertação.

essas “impressões” a partir de uma perspectiva que as coloca como características do momento, ou então as cartas – registros dos bastidores da produção dos dois poetas que apresentam discussões teóricas e críticas acerca da poesia e de seu contexto histórico – viram mero desabafo pessoal. Ou seja: tanto aquilo que as cartas de Leminski sugerem de Bonvicino, como os poemas do poeta paulistano da época, geram efeito semelhante ao leitor de ansiedade e de dúvidas persistentes, tal como neste “?????o”.

Isso significa que a confusão visual do poema “?avolho” representa muito além de qualquer dilema vivido pela persona Bonvicino, conforme podem sugerir, à primeira leitura, as cartas. Pois permite entender que “superar” a poesia concreta significa reconhecer o fim das certezas surgidas nas décadas anteriores, como a do futuro promissor, por exemplo. É, portanto, hora de “mudar”.

Nessa direção, “?avolho” encena a dúvida em relação a um tempo corroído, por um lado, pela ditadura e, por outro, pelas práticas poéticas das vanguardas já insuficientes, inclusive porque se via a capacidade da cultura dominante de absorver e se apropriar também delas. Foi a partir do que se transformou as vanguardas (ou do que se permitiu transformar) – em fetiche pacífico –, que partem algumas das controvérsias contemporâneas acerca da representação em poesia. À dúvida de “?avolho” subjaz a agonia que se encontra a própria poesia brasileira que parece não saber exatamente uma forma para romper com os discursos de permanência do concretismo.

O conceito de *clinamen* empregado por Harold Bloom, em *Angústia da influência*⁶⁵ (1997), refere-se ao processo de criação que se realiza a partir de

⁶⁵ Embora tenhamos trabalhado com a edição portuguesa da editora Cotovia, interessa-nos destacar o debate colocado por Manuel Frias Martins acerca da tradução de Harold Bloom. Em especial, mencionamos o termo que dá título ao livro “anxiety”, traduzido, por Miguel Tamen, por “angústia”. Para Manuel Frias Martins, o ideal seria “ansiedade”, uma vez que o termo “angústia” inevitavelmente se reporta, segundo ele, a versões freudianas, o que descaracteriza o pensamento de Bloom e desconsidera, inclusive, o cuidado do crítico de apresentar os termos separadamente e com ressalvas. Como exemplo: “A ansiedade da influência [*anxiety of influence*] não é uma ansiedade acerca do pai, real ou literário, mas, sim, uma ansiedade encontrada pelo e no poema, romance ou peça. Qualquer obra literária forte lê de modo criadoramente desviante [*creatively misreads*] e, portanto, interpreta de modo desviante [*misinterprets*] um texto ou textos precursores. Um autêntico autor canônico pode ou não interiorizar a ansiedade da sua própria obra, mas isso pouco importa: a obra mais fortemente conseguida é a ansiedade”. (H. Bloom, 1994, p. 8). Além disto, Harold Bloom tem o cuidado de utilizar separadamente, e em contextos próprios, os vocábulos ingleses *anxiety* [ansiedade] e *anguish* [angústia]. Cito, a título de exemplo, as seguintes observações: **A**) “É famosa a definição que Freud deu da ansiedade [*anxiety*] como *Angst vor etwas* ou expectativas ansiosas [*anxious expectations*]. Há sempre qualquer coisa em relação à qual estamos

diálogo crítico com a tradição. Bloom retoma o termo *clinamen* do filósofo latino Lucrécio, para utilizá-lo em sua conceituação como “a desleitura ou a desapropriação poética” (p.23); essa “desleitura” seria uma maneira de “corrigir” ou, conforme afirma Manuel Frias Martins, “desviar” certos textos fixados na tradição mais recente da poesia de modo a “complementar” as ideias precursoras⁶⁶. Em outras palavras, seria uma forma de a nova poesia se reportar a seu(s) precursor(es) de formação a partir do diálogo crítico; que, por sua vez, só pode dar-se por meio do “afrontamento”⁶⁷, da problematização deliberada dos discursos (e das formas) precursores.

Embora haja diálogo inegável estabelecido com a poesia concreta, parece problemático pensar nos termos de “influência” postos por Harold Bloom – ou pelo menos postos pela tradução portuguesa do autor. Primeiro porque o termo influência parece pressupor uma relação subserviente. Segundo porque o “corrigir” proposto sugere erro, embora venha a tornar-se a contingência, o que dá ensejo à liberdade e à novidade, por ir ao encontro à ordem estabelecida (no caso do poema em questão, podemos pensar em sua estrutura, explicitamente convergente às formas da vanguarda de vertente concreta), partindo dessa espécie de dependência à problematização.

Se retomamos o que foi dito sobre “?avolho”, vemos que o poema se destaca em relação aos demais de *Bicho papel*, quando o entendemos como modo de dar forma a dúvidas e incertezas, dando margem para leitura interpretativa que

antecipadamente ansiosos, mais que não seja de expectativas que seremos chamados a satisfazer. Eros, presumivelmente a mais agradável das expectativas, traz as suas próprias ansiedades [*anxieties*] à consciência reflexiva. É exactamente este o tema de Freud. Uma obra literária também desperta expectativas que precisa de satisfazer, caso contrário deixará de ser lida. As mais profundas ansiedades [*anxieties*] da literatura são literárias e, na minha perspectiva, elas definem o literário ao mesmo tempo que se tornam tudo excepto idênticas a ele” (Bloom, 1994, pp. 18-19). **B**) “Enquanto escrevo estas linhas, dou uma vista de olhos pelo jornal e reparo numa história acerca da angústia [*anguish*] das feministas forçadas a ter de escolher entre Elizabeth Holtzman e Geraldine Ferraro para uma nomeação para o Senado” (id: 35). **C**) “Para essas pessoas a universalidade de Shakespeare não é histórica mas fundamental, pois ele põe em palco as vidas de todas elas. Nas personagens de Shakespeare elas observam e confrontam a sua própria angústia [*anguish*] e as suas próprias fantasias...” (id: 38-39). Acesso << <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6224/Misprision,Misreading,Misinterpretation/>>>, em 22/11/2015.

⁶⁶ O crítico português também cita a tradução de Tamen de Paul de Man, que traz a ideia sintetizada do livro de Harold Bloom como tendo três objetivos “correctivos”. Para ele, não é possível empregar o termo “correção” porque não se trata de “erro”.

⁶⁷ Esse termo foi empregado por Marjori Perloff em entrevista concedida ao número 1 da revista *Sibila*. A crítica, que também se reporta ao conceito de Harold Bloom como “desvios”, afirma: “A nova poesia só pode aflorar da afronta aos precursores.” Sibila Aqui, o link da revista: <http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/Sibila_Ano1_N1_2001.pdf>>

reconheça, nisso, a materialização de um tempo desorientado para a poesia, não no sentido de beco sem saída, mas como tensão própria dos momentos em que se desvia a rota, em busca de expandir a noção que se tem de caminho.

No entanto, esse poema reitera uma forma poemática que se fundamenta na despersonalização empreendida por Baudelaire em meados do século XIX, que foi levada às últimas consequências por Mallarmé – nome central do paideuma dos poetas concretos –, com sua defesa pela impessoalidade.

Nele, vê-se “a percepção da linguagem e o aprofundamento de sua compreensão como matéria fundamental do fazer poético” (CAMARGO, 2011)⁶⁸. Isso significa dizer que *Bicho papel* não trabalha o problema da subjetividade do poema na direção de coloca-la à prova, apenas da continuidade ao procedimento de criar uma voz que reflete sobre si própria. Em “?avolho”, a linguagem do texto é voz e corpo simultaneamente e a questão do “eu” aparece indiretamente, a partir do exercício interpretativo, isto é, pelas vias do leitor.

A plaquete *Bicho papel*⁶⁹ é, conforme visto, a que apresenta mais proximidades ao movimento de poesia concreta. Do ponto de vista formal, é composto por nove textos, sendo o maior número trabalhado à guisa concreta, haja vista o apelo visual abundante, o trabalho com a espacialização, dentre outros mecanismos. O primeiro poema, “eu queria” (p. 73), é o único que não traz experimentações com a forma, no entanto não deixa de evidenciar seu esteio na poesia concreta, basta verificar sua forma sintética⁷⁰, que se desenvolve a partir de

⁶⁸ Goiandira Ortiz de Camargo. “Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa”. [Artigo online não paginado].

⁶⁹ *Bicho papel*, financiado às próprias custas pelo poeta, apesar de aparentemente não ter grandes preocupações com o período político no qual foi escrito, tem a ditadura como questão central, conforme declara Bonvicino em entrevista concedida em dezembro de 2012 e agosto de 2014 a Jonas (J) Magnusson, membro da revista sueca *OEI*, publicada ainda em papel, em formato livro: “A ditadura foi o tema principal desse livro. Eu estava muito aturdido com a ditadura; fui aluno de Frei Tito de Alencar em 1969, torturado e induzido ao suicídio pela ditadura logo depois, e ele me impactou muito e esse impacto perdurou”. O link para acesso a entrevista: <<<http://sibila.com.br/cultura/criticalidade-e-vertigem-uma-entrevista-de-regis-bonvicino/11190>>>. Os poemas parecem mais preocupados com questões concernentes ao campo da poesia e, *a priori*, são poucos os que permitem de imediato leitura associada ao período ditatorial, no entanto a ditadura realmente aparece como balizadora das questões desenvolvidas, como a seção “horready made”, por exemplo, ou mesmo o poema “mudar” mostram.

⁷⁰ eu queria
uma poesia
como um quarto branco
quatro paredes
oito cantos

um *eu* que reflete a respeito de seu “ideal” de poesia. Nele, podemos vislumbrar espécie de elogio à poesia pura, uma vez que o sujeito lírico a deseja como um “quarto branco”, de delimitada estrutura estética. Esse poema faz-nos lembrar, em alguma medida, da “dissonância curiosa” observada por lumna Simon acerca do poema concreto:

Como entender o fundamento de um plano de composição antiliterário que todavia se respalda no mais literário, no puro poético? Qual a funcionalidade das técnicas inovadoras que servem à imediatez comunicativa deste “poema-produto: objeto útil”? [...] A economia forçada de recursos, a síntese verbal, as formas geométricas implicam uma redução da linguagem da poesia ao mínimo que, no entanto, é o máximo de seu rendimento poético, pois no interior da fachada hipermodernizada o que se cultiva é um ideal inabalável de pureza artística. (SIMON, 1999, p. 127)

De modo geral, o volume apresenta a preocupação em explorar os procedimentos exercidos pela referida vanguarda e, paralelamente, constitui-se sob o contexto de ditadura civil militar, conforme já apontado. Entre os recursos mais realizados estão a experimentação com a linguagem – como é possível notar em “?avolho”⁷¹ (p.74) ou “metaforagir-se” (p. 76) –, o rearranjo irônico de elementos comunicativos da cultura (seja no âmbito do tradicional, como ocorre em “ora direi” (p. 77) – no qual há o remanejamento de palavras do Soneto XIII, do livro *Via-Láctea*, de Olavo Bilac –, seja no âmbito do popular, como quando parodia a expressão “bicho papão” no título do livro que também nomeia a última composição do volume) e a exploração da visualidade e da página em branco, como visto mais acima no poema “área de segurança” (p. 81).

Porém, se a poesia de Régis constrói-se a partir do “híbrido”, assim como afirma Paulo Ferraz (2004), constrói-se, em outras palavras, a partir da (ou na) contradição, à medida que une recursos e elementos, *a priori*, incompatíveis, como pesquisa formal e coloquialismo, poesia de “invenção” e existencialismo urbano – verificados apenas a partir do volume de 1978, *Régis hotel*, é verdade. Sendo assim, a primeira poesia de Bonvicino não se contenta em ser gerada na fórmula concreta

⁷¹ Esse poema, na obra reunida, vem intitulado como “sem título”, no entanto adotamos a forma apresentada em *Primeiro tempo*, na qual o primeiro verso é tomado como título. Infelizmente, não foi possível conferir como foi apresentado o poema em sua primeira versão, pois não consegui o volume.

e, por isso, a critica e se critica para configurar-se como tal. Apesar de essas questões serem melhor elaboradas em *Régis hotel* e *Sósia da cópia* (1983), é importante destacar que tais confabulações já aparecem no primeiro volume de Bonvicino, ainda que timidamente, atestando sua sensibilidade e crítica em um momento tido de imaturidade poética.

2. *Régis hotel*: ironia e riso – métodos para ocultar a inquietude existencial

Régis hotel (1978), o segundo volume de Régis Bonvicino, traz a reunião dos poemas escritos a partir de 1975. Nele, continua a prevalecer os procedimentos oriundos da matriz concreta, como a estrutura sintática linear e compacta e a experimentação com a linguagem, desta vez aparente nos mecanismos de corte e supressão, como nos três primeiros poemas “apesar do cheiro de” (p. 57), “tirando o” (p. 58) e “sem título” (p. 59).

O primeiro impacto desses poemas surge da alusão a Duchamp, Blaise Cendrars e Mallarmé, conforme observa Cisneros, sobretudo no que toca o “espaço em branco da página”, que reverbera Mallarmé e seu interesse pela questão do oco (característica sobre a qual se funda, se assim podemos dizer, sua obra), e o resultado disso: uma “constelação de vazios”, para mencionar expressão cunhada por Octavio Paz⁷² acerca da obra do poeta francês.

Esses poemas também interessam pelo convite que fazem ao leitor para a construção de sentidos, já que a omissão de palavras (“apesar do cheiro de”), acentos (“tirando o”) e letras (“sem título”) exigem outra espécie de participação de quem lê, quando comparado, por exemplo, à leitura visual dos outros poemas.

A experimentação com a linguagem nos dois primeiros textos não se mostra preocupada em romper ou extrapolar com os recursos da língua cotidiana. Ao contrário, ambos poemas acolhem a ideia de poesia que se atrela à linguagem da escrita jornalística (como “apesar do cheiro de”) e prosaica (como “tirando o”), diferente dos poemas de *Bicho papel*, que traziam traços bem mais próximos dos preceitos concretos. Isso acaba colocando os poemas numa direção que vai de encontro às prescrições concretas da primeira fase, que buscava distância entre a

⁷² Octavio Paz. *O arco e a lira*, p. 280.

linguagem da poesia e a da fala. Sabemos, no entanto, que nem mesmo os poemas concretos conseguiram abandonar de todo o idioma, restando aos textos teóricos o desenvolvimento mais preciso dessa preocupação.

O poema “oO”, de maneira oposta a isso, já é construído a partir dos critérios mais próximos dos procedimentos do concretismo, e marca uma relação importante na trajetória de Régis com a cidade:

oO sSiILêÊnNcCiloO

gGrRiltTaA pPaArRaA

oO oOILvVildDoO

eExXpPeErRilmMeEnNtTeE

oO aAbBsSuUrRdDoO sSoOmM

dDeE uUmMaA cCildDaAdDeE

De acentuada visualidade urbana, a princípio organizado em formato de uma placa, tal como “não há saídas/ só ruas viadutos e avenidas”, que saiu no volume de 1983, “oO” é um poema que se expressa por meio de uma “gesticulação gráfica”, em conformidade com a definição de Duda Machado, trazendo a dicção de vanguarda, no sentido de ser uma construção que se comunica pela forma. Nesse caso, a duplicação das letras, alternadas em tamanho pequeno e grande, é fundamental para a construção do efeito de ruído, aspecto próprio e bastante desagradável da vida urbana, como observou Cisneros. Esse mesmo recurso igualmente cria a sensação de eco no texto, como se fosse a repetição de um som (da fala gritada dado o barulho da urbe? Ou as vibrações da própria mistura de sons do grande centro urbano?), devido à reflexão de ondas sonoras em um obstáculo. Além disso, dá plasticidade ao poema que, em um primeiro impacto, assemelha-se definitivamente a um grito. Dentre os poemas da primeira fase de

Régis Bonvicino, talvez esse texto seja o que mais se aproxima da afirmação de Haroldo de Campos na ocasião em que apresenta o programa de poema concreto:

[...] a composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta — presentificação — do objeto.⁷³

O livro, de modo geral, agrega referências diversificadas como a cultura pop e a presença de outras mídias, conforme vimos no poema-cartum “vamos destruir a máquina” (p. 66)⁷⁴ e em “apesar do cheiro de”, respectivamente. Há o flerte com a canção mesclado com a dicção do movimento mimeógrafo, tal como percebeu Paulo Ferraz (2004), devido ao ritmo, ao coloquialismo e ao exorbitante uso de gírias, de maneira que a impessoalidade e a despersonalização atuam determinantemente ao longo dos textos.

Destacaremos desse volume, porém, o tom irônico e jocoso que o atravessa, sobressaído nos poemas minimalistas ou, bem como atentou Leminski, nos “poemas-minuto” “não sejam tolos!” (61), “são paulo” (p. 63) e, em menor medida, “esse” (p. 67) e “poema” (p. 68).

Os versos a serem ressaltados não estão entre os mais comentados pela crítica, no entanto interessa, para o percurso que desejamos traçar, evidenciar o modo como a forma sintética, lexical, mais vocabular e despersonalizada, começa a dar espaço para uma voz discursiva, na qual subjazem à ironia e ao humor certo tom melancólico, certa “inquietação existencial”, nas palavras Boris Schnaiderman⁷⁵, tendo a cidade o eixo central. O poema no qual melhor se identifica essa organização é, sem dúvidas, “são paulo”:

são paulo
do teu passado tupi
só resta
o rápido som

⁷³ Haroldo de Campos *apud* Paulo Franchetti. Citação do Plano piloto da poesia concreta. *In.*: *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 2012, p. 68.

⁷⁴ Esse poema também permite que se estabeleça instigante diálogo com a tópica da “máquina do mundo”, desenvolvida ao longo da tradição poética por Horácio, Dante Alighieri, Camões, Carlos Drummond de Andrade e Haroldo de Campos, no entanto essa questão ficará para ser desenvolvida em trabalhos futuros.

⁷⁵ Essa afirmação encontra-se no texto da orelha de *33 poemas* (1990).

da palavra aqui

No poema acima, constata-se o tratamento da cidade como elemento principal para incorporar a linguagem discursiva, mais próxima à sintaxe do idioma, mesmo que por meio de versos ainda curtos. E isso se dá porque o poema é formado por uma frase declarativa afirmativa cujos cortes formam cinco versos. Embora não haja a marcação do sujeito no poema, há uma voz dialógica agindo no texto, lançando-se ao mundo ou, mais precisamente, lançando-se à cidade de São Paulo, corporificada pelo ato de leitura. O primeiro verso, ao trazer a nomeação da maior metrópole brasileira, funciona como vocativo e confirma a ideia de voz dialógica.

Observe-se que já por esse recurso é possível constatar que a noção de afastamento do sujeito lírico apresenta-se reorganizada.

Goiandira Camargo (2011), ao comentar algumas questões sobre a subjetividade lírica da poesia contemporânea brasileira e portuguesa em seis poetas, afirma que “interpelar o tempo contemporâneo, para o poeta, significa interpelar o sujeito lírico, fazer dele objeto de reflexão e conhecimento”⁷⁶. Em seguida, recorre a conceitos contemporâneos acerca do tema, como o de “sujeito fora de si”, de Michel Collot (2004), o de “sujeito à espreita”, de Paula Glenadel (2007) e o conceito de “sujeito mínimo”, de Florencia Garramuño (2008), para argumentar alguns dos tipos de subjetividade que a crítica do tempo presente tem formulado ao examinar essa poesia.

Embora os conceitos citados pela crítica sejam convergentes, de certo modo, à medida que formulam novas interpretações para o sujeito da poesia contemporânea, interessa-nos destacar a concepção de “sujeito fora de si”, de Michel Collot (2004). No ensaio “O sujeito lírico fora de si”, o crítico francês afirma:

A meu ver, uma das formas mais fecundas da reinterpretação da subjetividade lírica é a da fenomenologia, que não considera mais o sujeito em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um fora, colocando a acentuação em sua *ek-sistence*, em seu ser no mundo e para o outro.⁷⁷

⁷⁶ Goiandira Ortiz de Camargo. Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. [Artigo online não paginado].

⁷⁷ Michel Collot. “O sujeito lírico fora de si”. Tradução de Alberto Pucheu, p. 166-167.

É verdade que não está no horizonte de interesse deste estudo, adentrar às relações estabelecidas pelo estudioso francês entre sujeito e paisagem, a que denominou como “pensamento-paisagem”, conforme pode-se verificar em *Poética e filosofia da paisage*⁷⁸. Trata-se, com efeito, de verificar nas elucubrações do crítico um caminho profícuo para entender o fenômeno da objetividade (e da despersonalização) do poema contemporâneo, enxergando-o não como recusa de um eu, tal como necessitou formular incisivamente o poema na origem da modernidade e ao longo do século XX.

Tal como será melhor discutido no capítulo seguinte, o poema contemporâneo traz pistas de que assimilou o gesto moderno de negação do eu como estratégia, afinal, era preciso ultrapassar a noção tradicional de lirismo. No entanto, sabe que já não mais é necessário “seguir apenas e simplesmente” a noção moderna que parece “consagrar o sujeito à errância e à desapareição.”⁷⁹ O poeta contemporâneo entende que já não se faz necessária tal rejeição e afastamento, uma vez que o estatuto de arte já se consolidou como universo autônomo.

Quando voltamos a “são paulo” tendo como base essas especulações, temos a oportunidade de entender a voz que se manifesta sem marcar-se no texto como expressão de uma subjetividade outra, que se distingue tanto da subjetividade tradicional, entendida como fusão do eu lírico com o eu empírico, como da ausente subjetividade do poema moderno.

Collot cogita, a partir da noção de “carne”, de Merleau-Ponty, da “matéria-emoção, de René Char e até mesmo do “lirismo materialista” que Jean-Marie Gleize permite avistar, um “lirismo de pura imanência” para pensar a busca de Rimbaud e Francis Ponge pela elaboração da “poesia objetiva”, dado o interesse de ambos em se desvencilhar da noção tradicional de sujeito lírico. O crítico entende que para tais poetas, a dita objetividade não “[...] implica a pura e simples desapareição do sujeito em benefício de uma improvável objetividade, mas, antes, em sua transformação”⁸⁰. A ideia de “carne” sobretudo “[...] permite pensar conjuntamente seus

⁷⁸ COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Org. Ida Alves – Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013, 204 páginas.

⁷⁹ Michel Collot, O sujeito fora de si, p. 165.

⁸⁰ *Idem, ibidem*, p. 168.

pertencimentos ao mundo, ao outro, à linguagem, não sob o modo de exterioridade, mas como uma relação de inclusão recíproca.”⁸¹

Ser poeta, sob esse prisma, implica em reconhecer que não se trata da eliminação ou do apagamento do eu, nem da demarcação taxativa de conceitos ditos opostos, e sim na reconfiguração desse eu que mais congrega do que afasta pares conceituais, afinal, “[...]o sujeito lírico só pode se constituir na sua relação com o objeto”. E com “objeto” podemos entender o *outro* de modo geral: mundo, tempo, sujeito e, por que não, linguagem. Essa reelaboração tende a considerar que o sujeito emanado do poema é outro, seja um objeto, seja uma voz a qual não se reconhece a origem.

No poema “são paulo”, o sujeito não se apresenta não porque não existe, mas porque se manifesta pela e na saída de si, ao lançar-se num movimento exógeno e desdobrar-se no próprio outro: o “aqui” do poema é também São Paulo. Odile Cisneros, ao comentar rapidamente esse poema, destaca que, apesar de sua brevidade, o texto revela uma complexidade sutil: é construído em torno da rima “tupi / aqui”. Não há do que se duvidar da observação realizada pela crítica, porém se acrescentamos a esse apontamento a ambiguidade do advérbio “só”, a sutil complexidade de que fala Cisneros é intensificada.

Assim como adiantado, “são paulo” tem acentuada inclinação oswaldiana⁸² cujo tom, coloquial e irônico com fundo jocoso acaba por camuflar certo lamento. Esse lamento expressa-se justamente pela ambiguidade materializada nos termos “só” e “aqui” – que serviram como palavras-chave para a leitura do poema, embora “tupi” tenha funcionamento imprescindível e determinante para a estruturação semântica do texto.

Considerando a dupla acepção de “só” que, como advérbio, significa apenas, unicamente e, como adjetivo, solitário; e de “aqui”, que sendo advérbio marca tanto lugar como tempo, isto é, funciona como elemento dêitico que aponta para si, o espaço do poema, como também para fora de si, o espaço urbano. Esse

⁸¹ *Idem, ibidem*, p. 167.

⁸² Pensamos, aqui, nos poemas de *Pau-Brasil*, no entanto, considerando que Leminski exerceu forte influência sobre Régis até início dos anos 1980, não se pode descartar a possibilidade de esse modo ter sido absorvido também pelo contato com Paulo Leminski, já que o poeta curitibano incorporou a influência de Oswald de Andrade de forma mais contundente, conforme podemos verificar não apenas em *Caprichos e relaxos* (1983).

pêndulo, quando se movimenta para o exterior, não aponta somente para o mundo – a urbe –, mas também para o tempo presente: o tempo contemporâneo. Veja-se que a voz a qual inicialmente parece dirigir-se à cidade paulista – lançando-se ao *outro*, portanto –, encerra-se voltando para si.

De origem latina, o “aqui” é derivado da partícula enfática “*accu*” unida à partícula “*hic*”, que significa “neste instante”. Quer dizer, além da referência espacial que aponta para o próprio poema, o “aqui” também faz referência temporal ao tempo presente e, por isso, não ocasionalmente rima com “tupi”. A referência temporal apresentada no segundo verso do poema não é qualquer uma; “o passado tupi”, ironicamente utilizado, acaba reportando o leitor aos povos nativos que habitavam a costa brasileira na época em que foi “descoberto” o país, trazendo para a cena a ideia de origem.

O texto se constitui de um movimento duplo que é si e também o outro, como se o corpo do poema pudesse ser confundido com o próprio corpo da cidade. Nesse caso, surge a questão: seriam, esses dois corpos, as únicas formas possíveis de resistir e sobreviver (“só restam”) ao tempo?

Neste sentido, “são paulo” pode funcionar como o lugar de encontro de dois tempos: o tempo remoto, o passado “originário”, e o tempo atual, o momento presente. Ao trazer esses dois tempos, a voz do poema permite entender que um desses tempos está esquecido, apagado ou bloqueado (“só resta/ o rápido som”), porém não inexistente.

O primeiro tempo, o “passado tupi”, expresso no segundo verso, seria a origem arquivada pelo tempo presente, o do “aqui”, cuja etimologia já nos reporta à origem (forjada) do Brasil. Quer dizer, já existe, no bojo desse poema, a discussão da dificuldade de se fazer poesia em uma época e em um espaço nos quais a reflexão acerca das condições do tempo histórico não importa. A lógica operante é “o rápido som” da cidade, da produção industrial em larga escala, do consumo. Tudo parece impedir “são paulo” – que funciona como metonímia do sujeito, do *outro* – de olhar “aqui”: para o poema, para a cidade, para o tempo.

A saída que produz a ironia do texto é, portanto, o manejo do advérbio “só” que, dentro de sua ambiguidade, intermedia os dois espaço-tempo rimados (“tupi” e “aqui”), conferindo-lhes tanto o tom de deboche quanto o de lamento.

Paul de Man apresenta, em “A retórica da temporalidade”⁸³, um esquema histórico dos usos de aspectos figurativos da linguagem, tais como a “alegoria”, o “símbolo” e a “ironia”. Ao apresentar a tensão entre os termos “símbolo” e “alegoria” e percorrer as contradições referentes aos termos e seus usos desde o século dezoito, destaca que a palavra “símbolo” foi, inicialmente, utilizada como espécie de substituta da palavra “alegoria” até seu uso tornar-se soberano de tal modo que a alegoria passou a ser considerada “anacrônica” e “antipoética”.

A maneira como se recusou um termo em detrimento de outro é o que parece mais problemático nesse período. Sua exposição interpretativa segue, passando pelo romantismo inglês – foi Coleridge que deixou para segundo plano a diferenciação existente entre alegoria e símbolo, apesar de preferir a terminologia simbólica – francês e alemão. É no romantismo, pois, que o problema da ironia começa a receber atenção consciente, tanto nas obras artísticas como nos estudos teóricos. No entanto, segundo afirma Paul de Man, o recorrente eram estudos que apontavam a questão da ironia aliada à consciência alegórica.

A concepção aristotélica de ironia, tida até o século dezoito como forma de “dizer uma coisa, querendo dizer outra”, era insuficiente e precisava ser encarada de maneira independente. Para provar que se torna um problema quando se efetua uma descrição generalizante, que não apresenta um modo preciso de distinção, De Man cita vários autores românticos (Rousseau, Hölderlin, entre outros) nos quais a consciência alegórica não apresenta nada da questão da ironia, ou apresenta de forma “implícita” e “enigmática” (caso de Friedrich Schlegel e Hollman, por exemplo).

O autor confirma que a relação entre ironia e alegoria não é óbvia, inclusive porque a alegoria mostrava-se mais no romance e a ironia, em textos curtos e aforísticos, como o poema. A disparidade entre o desenvolvimento da consciência irônica com o do romance na Alemanha, assim como o desinteresse dos franceses pela questão da ironia até Baudelaire, são outros fatores que provam a necessidade do estudo individual da questão. É a partir do ensaio “A essência do cômico”, de Baudelaire – no qual há o desenvolvimento de uma reflexão acerca da relação entre consciência irônica e riso –, que De Man prossegue o desenvolvimento seu texto.

⁸³ Paul de Man. *A retórica da temporalidade*. In.: *O ponto de vista da cegueira*. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 208 a 250.

O que nos interessa de todo esse debate é a ligação entre ironia e riso, bem como o modo como o ato da ironia questiona a totalidade orgânica a partir da perspectiva temporal (DE MAN, 1999, p. 243). Para Paul de Man, a ironia está ligada ao instante, ao momento presente, porque somente nele se veria a possibilidade da completa liberdade. Quer dizer: segundo o crítico, o ato da ironia não prescinde de passado nem de futuro; há apenas “o presente”, “o agora”.

Tendo em mente a relação da ironia com o presente, voltamos ao poema e notamos que o verso “só resta” (em especial o advérbio “só”, ao indicar “apenas”) está diretamente ligado ao tempo presente, como já mostramos pela marcação no último verso com “aqui”. Isso pode ser indicativo da alteração da maneira de lidar com a perspectiva histórica, uma vez que na década de 1970 os ideais utópicos totalizadores exercidos pelas vanguardas, cuja relação temporal era sempre mantida com o futuro, já vinham sendo questionados. Vê-se que o poema contemporâneo passa a voltar-se ao presente para enfrentar as adversidades de seu tempo. E o poema “o que há”, que antecede “são paulo”, já se constitui trazendo para a cena, de maneira irônica, a associação entre “poesia”, “utopia” e “alegria”.

Quando o poema brinca, dizendo que do passado não resta nada a não ser o agora, afirma não só o presente, mas a si e a transformação de percepção temporal que apresenta. Eis mais um motivo que torna o dêitico “aqui” importante para a leitura. Quando aponta para o poema, afirma a poesia como um dos espaços de formulação do esquecimento ou do apagamento histórico e, simultaneamente, afirma-a como um dos espaços de potência para a afirmação e a presentificação desse histórico, à medida que o coloca em relevo pelo ato mesmo da escrita. Ao passo que trata do presente ou da falta de comprometimento com a realidade histórica, faz-se desse descomprometimento, constituindo-se convictamente do poder dialético desse processo.

A relação entre ironia e ambiguidade em “só” parece fazer com que a associação dos dois tempos também funcione como problematização do processo histórico em curso, que fez da realidade contemporânea esclerosada. Algo que o terceiro poema do volume também propõe com “(e)limina// (e)spaço// (a)nteriores// (p)osteriores// (t)empo// (a)bsoluto// (c)onhecimento// (o)bsoleto// (f)ria// (i)nformação(o)// (o)rigina// (i)lumina”.

A sucessão linear desses sintagmas nominais, que trazem a supressão de suas primeiras letras, aqui colocadas entre parênteses, apresenta um apagamento que evidentemente não se limita à palavra. Em primeiro lugar, há o ocultamento de um “você” em “(e)limina”, assim como indica o verbo na terceira pessoa; quer dizer, há o direcionamento de uma voz a uma outra voz, a despeito da não explicitação. O “espaço” “anteriore” e “posteriore” (formas de se referir ao passado e ao futuro, apostamos) vêm seguidos do “tempo// absoluto// conhecimento// obsoleto”, criando uma forte crítica à ideia de tempo totalizador, “absoluto”, que acaba se atrofiando à medida que se torna austeramente repetitivo em nome de um suposto projeto maior.

Nesse texto, apesar de não haver subordinação materializada por conexões sintáticas entre as palavras, o que pode supor desconexão, fragmentação ou enumeração caótica – elementos que Bonvicino de fato explora –, não é difícil notar a existência de uma subordinação (no sentido de ligação, dependência) inerente em cada par lexical, se entendemos o vínculo entre “elimina” e “espaço”, “anteriore” e “posteriore”, “tempo” e absoluto”, assim por diante, sendo essa dependência a garantia desse funcionamento. Vejamos que não se coloca nada contra nada. O que há é a implicação recíproca dos termos, movimento “essencial e o mais difícil de ser pensado”, conforme observa Collot, para a compreensão de que o sujeito lírico “só se constitui na relação”.

Não coincidentemente essa questão se liga ao passado recente das vanguardas – como também ao mais longínquo, do início do século XX, afinal, um dos pilares do modernismo brasileiro era a revisitação ao “passado tupi”, conforme sabido, com o argumento de produzir uma arte verdadeiramente brasileira, dentro dos parâmetros internacionais de vanguarda –, demonstrando mais uma vez o diálogo crítico que Bonvicino estabelece com seus pares. Essas questões levam a entender que Régis não realiza um diálogo crítico apenas com seus “patriarcas”, os poetas concretos, mas com toda a estrutura que eles omitem, da qual é, de certo modo, dependente, mas não resignado.

Se voltamos a “inquiétude”, torna-se viável a identificação de uma crítica ao tempo da totalidade já ali, não obstante esteja, de certo modo, invertida ou talvez

pouco desenvolvida, se consideramos que o pequeno texto é um tanto quanto ingênuo, conforme afirma seu próprio autor⁸⁴.

Nesse poema, a ponderação crítica deriva justamente do agenciamento das palavras “inquietude/ inquietudo” e das possibilidades que daí surgem: “inquietude” é a condição de um sujeito inquieto, mas “inquietudo” é a condição de um tempo inquieto, já que tudo sugere a totalidade dos seres e das coisas do mundo. Dessa perspectiva, tudo que está inquieto está, também, em movimento. E tudo só está inquieto e em movimento porque findou o tempo totalizador das vanguardas⁸⁵.

Uma vez que o estado de inquietude legitima a mudança por fundar-se no descontentamento, no sentido de desejar e querer sempre mais, de não se contentar com o que está posto, “[...] como se tudo aquilo que conhecesse tivesse de ser constantemente revisto e repensado com fim de vencer a estagnação para continuar a criar”⁸⁶, conforme destaca Ferraz (ao contrário das pretensões totalizadoras que, em nome da mudança futura, legitima a rigidez programática e, conseqüentemente, a submissão a um modelo que só vigora pelo contundente discurso teórico), assume igualmente o risco de estar em “liberdade”.

Por essa perspectiva, o poeta, ao criar essa espécie de trocadilho, acaba por afirmar que a contemporaneidade já não mais se apoia em projetos totalizadores, apesar de essa nova condição resultar na inquietude, essa sim totalizadora, porque essencial, na medida em que é o elemento fundamental para não se aceitar o controle (“inquietudo”). A instabilidade, o desassossego, o estado constante de inquietude, antes de ser o resultado de um tempo irrecuperável, é um dos elementos fundacionais da *nova* poesia.

Diante do exposto, nota-se que tanto em *Régis hotel* como em *Bicho papel* há a preocupação em construir uma ideia ou um saber sobre o mundo contemporâneo, sobretudo o mundo urbano, e suas decorrências para o campo da

⁸⁴ Entrevista concedida em 2002, para a revista Sebastião.

⁸⁵ Em 1984, quase dez anos depois da publicação de “inquietudo”, Augusto de Campos publica “Pós-tudo”, já comentado brevemente na introdução deste trabalho, feito a partir do mesmo mecanismo de aglutinação de prefixos e palavras ao pronome indefinido “tudo”, para gerar e ampliar sentidos na leitura. Embora Bonvicino se utilize desses procedimentos de escrita justamente pelo apreço à experimentação com a linguagem herdada dos concretos, é curioso notar que a discussão travada pelo poema de Augusto e, também, pelo texto de Haroldo (“Poesia e Modernidade”) já poderia ser identificada na produção literária dos herdeiros dos concretos, no entanto é a visão dos irmãos Campos que sobressai e se historiciza.

⁸⁶ Paulo Ferraz. *Depois de tudo*. ed. cit., p. 161.

poesia, ainda que isso se dê de formas distintas. “?avolho”, enquanto formula a angústia de seu tempo a partir dos dispositivos concretos, tece uma crítica a esses mecanismos, ao mesmo tempo que reitera a importância deles. Já “são paulo” expressa-se de modo mais particular, na qual a herança vanguardista não está escusa, mas assimilada, “em adiantado estado de digestão”, conforme observou Leminski⁸⁷, fazendo que esse poema engendre sinais do que viria a ser aprofundando pelo poeta, configurando sua autêntica dicção.

Um dos pontos que parece distinguir o tratamento que Bonvicino dá à cidade, ao menos nesse momento inicial de sua trajetória, conforme mostramos por meio de “são paulo”, é que dentre as mais diversificadas formas de representá-la, sobressairá o sujeito que nem sempre se marcará na linguagem, mas que está ali, vivo e reflexivo, embora não palavroso, movido por uma inquietude de acentuada envergadura existencial, que se lança ao mundo, não como meio de intervir socialmente nele (lembrando na maneira “engajada” do sujeito lírico derivada da poesia participante dos anos de 1960, que ressoa, de certo modo, em alguns poetas marginais), mas sim como modo de se constituir nele e a partir dele.

3. *Sósia da cópia*: simulacro de uma poesia pura

Foi no ano de 1983, com *Sósia da cópia*⁸⁸, que Bonvicino alcançou visibilidade no cenário poético do período, conforme atesta artigo da época escrito pelo crítico sergipano Vinicius Dantas (1986)⁸⁹. Esse volume é o que firma Régis

⁸⁷ Paulo Leminski. Resenha a *Régis hotel*. In.: *Primeiro Tempo*, ed. cit., p. 100.

⁸⁸ BONVICINO, Régis. São Paulo: Max limonad, 1983.

⁸⁹ Sobre isso, ler “A nova poesia brasileira e a poesia”. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 16, dezembro de 1986. Esse artigo foi escrito em 1984, para o suplemento do jornal da *Folha de São Paulo*, porém acabou sendo publicado apenas no ano de 1986, já que o jornal que o havia encomendado para um número dedicado à nova poesia brasileira acabou desistindo de publicá-lo no último momento, sem devidas explicações. No entanto, os motivos que estimularam o autor a escrevê-lo acabaram permanecendo, embora estivesse passado mais de dois anos. As ideias desenvolvidas no artigo, ao contrário, acabaram ocupando outro texto, escrito em conjunto com lumna Simon, publicado em 1985. O fato é que perante a pasmação da crítica literária brasileira da época (que andava às minguas por conta de a produção não fazer por merecer, segundo leva-nos a crer o texto), Dantas viu-se na necessidade de se debruçar sobre o ano mais “animado” desde o rompante marginal (1983), inclusive porque essa agitação se dava no âmbito do editorial, segundo afirma no texto. A advertência de que havia uma “pasmação crítica” é questionável, porém, à medida que se observa a atividade de críticos como Roberto Schwarz e Alfredo Bosi. Schwarz inclusive publica o artigo “Marco histórico”, no suplemento *Folhetim*, do jornal *Folha de São Paulo*, em 31 de março de 1985. O texto trata-se de uma crítica cerrada ao poema “Póstudo”, de Augusto de Campos, publicado no mesmo suplemento no dia 27 de janeiro do mesmo ano. O debate entre

Bonvicino como poeta de expressão e importância para o cenário contemporâneo e marca, por assim dizer, o encerramento da primeira fase do poeta paulistano, ao mesmo tempo que adianta o que seria explorado no livro seguinte, configurando sua primeira virada poética⁹⁰. Apesar de ser um livro que ainda se funda nas estratégias vanguardistas – característica que “irá se transferir para um conjunto de poemas breves e se refinar em extrema concentração lírica”⁹¹ –, é também ele que marca a poesia de Régis com consistência temática centrada na cidade.

O artigo formulado por Vinícius Dantas foi a primeira crítica que o volume recebeu. Escrito para tratar dos cinco livros de poesia publicados no ano de 1983 que mais despertaram interesse no estudioso, Dantas efetua uma leitura de *Sósia da Cópia*, de Bonvicino, ao lado de *Gigolô de bibêlos*, de Waly Salomão, *Drops de abril*, de Chacal, *Caprichos e relaxos*, de Paulo Leminski e *Alba*, de Orides Fontella, para salientar principalmente os pontos que mais o perturbaram nos cinco volumes que se destacaram em meio à monotonia – segundo afirma – da produção de versos daquela época. A começar pela obra de Régis, Dantas atesta:

[...] a experiência pessoal do poeta pretende ir numa direção que não é autorizada por suas formas. Por um desses paradoxos do subdesenvolvimento, a poesia concreta tanto se assumiu como poesia da linguagem que se esqueceu de que era poesia do espaço urbanoindustrial. Régis é fruto deste paradoxo, embora seu impulso seja desesperado, dilacerado, autodestrutivo, em suma, maduramente urbano, ao contrário das idealizações concretistas; seu tratamento poético, porém, não pensa seu impulso, não *o resolve*, pois ele não encontra no concretismo as formas para materializá-lo.⁹²

O excerto acima evidencia sobretudo o fato de Bonvicino utilizar ineficientemente os recursos ganhos pelos movimentos vanguardistas, ao representar a tensão da realidade urbana em seu processo criativo. Segundo Dantas, a tentativa do poeta de conciliar o rigor formal ao tom aflito da cidade não

Schwarz e Bosi – e os discípulos de ambos – também encontrava-se bem marcado. Além disso, vários intelectuais cariocas exerciam atividade, como é o caso de Silviano Santiago.

⁹⁰ A expressão “virada poética” se refere à transição de um ciclo para outro, marcado por uma poesia ainda tímida, mas que apresenta traços determinantes para a escrita do porvir. Com esse livro, inicia-se um processo de transformação no modo de organizar e representar, bem como nos temas, permitindo que as obras iniciais conformem o que poderíamos chamar da primeira fase.

⁹¹ Duda Machado. *A invenção da cópia. Primeiro tempo*, 1995.

⁹² Vinicius Dantas, 1986, p. 43, grifo nosso.

conseguiu alcançar resultados favoráveis, por não dar conta de representar o traço desesperado que aquele momento urbano suscitava no poeta. Vinícius Dantas, ao comentar o poema “não há saída/ só ruas viadutos avenidas”⁹³ (p. 18), lembra que o dístico obteve originalmente aspecto visual, já que havia sido feito em formato de uma placa, e os utiliza, no início de seus apontamentos, para um primeiro atestado de que “poesia e visualidade podem passar muito bem uma sem a outra” (p.43). Foi esse o exemplo que serviu para ilustrar e reforçar a avaliação do crítico de que o poeta paulistano buscava, àquela altura, soluções “apressadas”, segundo suas próprias palavras, para o impasse travado pela experiência humana na cidade *versus* experiência concreta.

Ainda que a poesia, de fato, prescindia do que Dantas chama de “fórmulas e convenções vanguardistas do passado” (p. 43), não parece que o uso desses recursos, por Bonvicino, figure um impasse nos termos que trata o crítico. Quer dizer, não há dúvidas de que existe um dilema, conforme observa Vinícius Dantas, inclusive de ordem pessoal, que estrutura e funda os poemas sobre o que talvez poderíamos chamar de paradoxo constituinte⁹⁴, no entanto, essa premissa é justamente o que constrói a peculiaridade do livro. Ainda mais quando pensado dentro do panorama peculiar que se encontrava a elaboração de poesia da época, levando em conta o que nos atesta o artigo de Dantas.

A avaliação de Dantas parte do dístico “não há saídas” (p. 18) para, depois, mencionar o poema “passar” (p. 21), para confirmar a existência predominante do que ele chama de lógica da subtração. Para o crítico, isso demonstra “a experiência pessoal do poeta ir numa direção que não é autorizada por suas formas” (p. 43). Quer dizer, a dita “desautorização das formas” seria, para Dantas, a geradora do “impasse irresoluto” do livro de Bonvicino.

Quando levamos em conta a ressalva do crítico quanto à alteração da estrutura de “não há saídas” e o impasse irresoluto que afirma haver em *Sósia da cópia*, surgem-nos alguns questionamentos.

⁹³ “não há saídas” foi escrito em 1980 e sua primeira versão chegou ao público em formato de placa. Num segundo momento, o da publicação em livro, no ano de 1983, o recurso foi descartado, dando lugar apenas para o formato tradicional do verso.

⁹⁴ Na continuidade do texto, o “paradoxo constituinte” será explicado.

Vinícius Dantas afirma que Régis representa sua experiência urbana por meio de um trabalho de depuração da linguagem, e que essa linguagem enxuta, que “recusa a metáfora, pois ela nada quer ceder a uma dimensão mágica do desejo”, é, por sua vez, “palavra posta em verso e ponto final”. No entanto, não seria justamente essa suposta incoerência que garante a plasmação (no sentido de dar forma, de modelar) das duas forças aparentemente contrárias, mas determinantes para o momento?

A primeira força seria o ganho formal deixado pelo concretismo e a necessidade da “atualização da inteligência nacional”, lembrando da proposta levantada já nos primeiros movimentos vanguardistas do Brasil. Na década de 1970, essa ideia parece exercer força tanto pela afirmação de alguns poetas (os que se reconheciam herdeiros do concretismo) quanto pela recusa de outros (os pertencentes ao movimento marginal). A segunda força seria a consciência de que, querendo ou não, esses ganhos formais pertenciam àquele tempo urbano-industrial e que, por isso, precisavam continuar nas figurações da poesia, embora devessem ser reelaborados para darem corpo às novas demandas.

Esses dois pontos parecem importantes para a estruturação do “paradoxo constituinte” da poesia de Bonvicino, tanto que ao longo dos comentários dos poemas acima, buscamos evidenciar a busca incessante da primeira fase do poeta em realizar um “desvio” em relação ao seu precursor a partir dos próprios procedimentos. Nesse sentido, o “impasse” de que fala o crítico parece ser representado exatamente pelo sofrimento dessa forma que ainda não se encontrou, que é “mera praga” (p. 40), plasmando, assim, o desajuste do mundo, que triunfa.

Dantas, ao observar que Régis é fruto do “paradoxo esquecido pela poesia concreta” (p.), não considera a possibilidade de sua poesia justamente engendrar esse paradoxo do qual é resultado. E, por isso, sustentar-se sobre os dois polos que o crítico afirma oscilar: “o trabalho construtivo” e “a sujeira da realidade” (p. 43).

Nessa perspectiva, não se trata propriamente de oscilação de um polo a outro, como se um poeta receoso e confuso não conseguisse colocar as questões em jogo de modo suficientemente claro, conforme sugere Dantas. Esses dois polos são, ao contrário, a característica fundante dos poemas de *Sósia da cópia*. Régis

traz como marca o peso da contradição concretista (rigidez e – tentativa de – radicalismo) integrando novos enfoques e, algumas vezes, é exatamente essa contradição que parece enfraquecer a poesia de Régis, uma vez que o sentido de radicalismo deixa de existir.

O dístico “não há saídas// só ruas viadutos e avenidas” é exemplo disso, ao acumular formas de organização distintas, como já dito. Por outro lado, também representa a síntese do sentimento encurralado entre a forma concreta (primeiramente visual e depois na concisão e precisão do dístico) e o preço de estar “[...] inextricavelmente preso no labirinto urbano de São Paulo, tanto em seu temperamento experimental variado, como na crença inabalável ainda não sem ressalvas no papel redentor da poesia”⁹⁵, embora pareça problemático entender esse gesto como “crença no papel redentor da poesia”.

Considerando essa possibilidade, o ponto levantado pelo crítico como fraqueza do livro torna-se propriamente o oposto – sua força – por constituir-se do e no paradoxo. Frente a isso, o poema “passar” (p. 21), também alvo de leitura do crítico sergipano, pode ser entendido como “obsessiva subtração (p.43), lembrando de expressão cunhada por Dantas, ou como *lógica da subtração*. Segue abaixo o texto:

passar
a tarde

esperar
telefonema

adiar

mais um poema

⁹⁵ Odile Cisneros “Thus, despite the emblematic (“não há saídas”), which playfully portrays the poet as inextricably trapped in the urban maze of São Paulo, both in its varied experimental temper, as well as in its unflinching yet not unqualified belief in the redemptive role of poetry [...].” Documenta online, não paginado.

Lógica de subtração é a expressão que parece mais própria para a leitura do poema minimal. É por meio desses versos que Dantas reitera sua ideia de beco sem saída, afinal, o poema seria “resíduo”, um “sinal de menos”, um sinônimo de anseio de “pureza” aliado à “confissão bruta”. No entanto, esse processo de subtração parece aproximar-se do processo de minimização, ou melhor, de condensação; um modo de dizer o máximo por meio de elementos mínimos tal como o pensamento desenvolvido por Décio Pignatari em *Comunicação poética* (1977). Nesse sentido, a *lógica de subtração* serviria como espécie de elogio ao mínimo, uma forma objetivamente condensada para expressar o máximo. Sendo assim, a palavra que talvez pudesse resumi-lo é: dificuldade.

O quinto verso, onde há a palavra isolada “adiar”, parece sintetizar a suspensão do tempo expressa pelo tédio da passagem do tempo na primeira estrofe (“passar/ a tarde”) e, depois, pela espera do telefonema na segunda. Sobressai, desses versos enxutos, a impressão de certa ansiedade, de certa aflição, gerada possivelmente pelo tédio oriundo da espera, da dificuldade, da passagem do tempo ou por tudo isso. O verbo, no infinitivo impessoal, iniciando as duas primeiras estrofes, as rupturas operadas pelo *enjambement* e a mudança do foco parecem dar a sensação de que há algo impondo dificuldades à voz que se apresenta.

Por esse ângulo, a primeira dificuldade instaurada é a de se relacionar com algo: o tempo, mais precisamente, pois “passar/ a tarde” implica tanto o passar das horas, o movimento do tempo “regido” pelo relógio, como o movimento do tempo relativo à época. E essa dificuldade em lidar com o tempo deriva justamente do que isso implica: a espera de que algo aconteça e o que se fazer (um poema?) nesse momento de “espera” por notícias (“telefonema”). Neste caso, a quebra dessa dificuldade é interrompida por “mais um poema”, último verso que compõe a última estrofe, único no qual não há quebra no verso.

Outra possibilidade coexiste, porém, a partir da leitura que desconsidera a mudança de linha após “adiar”. Nesse caso, a ideia de “adiar mais um poema” também se coloca como possibilidade, gerando uma questão: como adiar mais um poema se o poema surge diante da página? Tudo isso parece tratar do inevitável que é a realidade, que é o tempo presente, que é a vida, em suma. Também permite pensar sobre o inevitável apelo do poema, no entanto, esse caminho parece

pressupô-lo como salvação de algo (do tempo contemporâneo, quem sabe), ideia que certamente opõe-se às ideias trazidas pelo projeto poético de Bonvicino.

Sendo assim, os verbos do poema, todos dispostos no infinitivo impessoal, oferecem uma informação importante: geralmente apresentam uma ideia vaga, genérica, sem se referir a um sujeito determinado. E, embora não haja desinências para a 1ª e 3ª pessoas do singular (cujas formas são iguais às do infinitivo impessoal), não deixam de referir-se às respectivas pessoas do discurso (o que será esclarecido apenas pelo contexto da frase). Ou seja: ao mesmo tempo em que o verbo no infinitivo não se refere a ninguém especificamente no discurso, pode referir-se a um “eu” ou a um “tu”, pode referir-se a todo mundo na medida em que não se refere a ninguém.

Considerando todos os pontos acima levantados, Bonvicino parece tecer um poema no qual a subtração parece bem fundamentada, pois, longe de almejar resolução do impasse por qual passa o seu momento, funda-se nele, oferecendo, por meio do mínimo, a matéria suficiente para pensar o seu tempo e resisti-lo. A quebra nos primeiros versos da primeira estrofe, portanto, não se dão simplesmente como dissimulações animadas pelo recurso paratático à revelia, conforme afirma Dantas, mas como interrupção imprescindível que gera ambiguidade e marca a dificuldade de se seguir adiante. Essa dificuldade pode ser entendida como a dificuldade da poesia de seguir, de se reinventar que, em determinada leitura, desfaz-se quando “mais um poema” acontece.

Fazer um poema, nesse sentido, é o inevitável apelo diante de um tempo carente. E apelo não como forma de redenção, como se fosse o auxílio que livraria o eu da aflição de seu tempo, mas como meio de produzir uma problemática. Esse apelo, por sua vez, entende que a saída para a poesia contemporânea é sair da poesia: exilar-se de si: fazer-se antipoesia, conforme será melhor comentado no próximo capítulo a partir da leitura do poema “vida, paixão e praga de rb”.

Nesse artigo, Dantas afirma que

A poética da rasura e da subtração está fundada estranhamente sobre a realidade bruta: Régis quer afastar a realidade, dela guardando pequenos *souvenirs*. É como se descobrissemos que Mallarmé trabalhasse com material fornecido por Ginsberg. Claro que o poeta sabe desta *conjunção esdrúxula* entre pureza e sujeira.

Espertamente Régis homenageia Corbière, Pessoa e Sá-Carneiro, como se estes coloquiais-irônicos, origem da “antipoesia” de nosso século, fossem um pequeno *socorro* para a sua formação mallarmeana (leia-se concretista).⁹⁶

Pode-se notar o evidente: o autor de “A nova poesia brasileira e a poesia” não se convence que a menção aos poetas dos sentidos, “coloquiais-irônicos”, como Fernando Pessoa, Mário Sá-Carneiro e Corbière⁹⁷, estejam ali para significar. Essas referências são entendidas por Dantas, a propósito, simplesmente como “esperteza” e “socorro” para a poesia “objetiva e literal”, que “não acolhe a fala, a gíria e a memória das coisas como matéria de uma experiência dos sentidos, e sim como presença ou referência em bruto” (p.44). Em outro momento do texto, há a menção de um “quase purismo”, que ressoa a interpretação dada à poesia de Mallarmè que vigorou para certa linhagem de poesia, como a dos poetas concretos, para fortalecer a ideia de que a máxima relevância de *Sósia da cópia* é a medida exata de sua inexpressividade, de sua incoerência entre forma e comunicação.

O artigo garante que o problema central de *Sósia da cópia* está na “conjunção esdrúxula entre pureza e sujeira”. À maneira de Dantas, somos levados a entender essa “conjunção” como impraticável, como se a elaboração formal objetiva, lapidar, dotada de certa concretude, não pudesse estar conjugada à comunicação de uma experiência subjetiva e/ou existencial. No entanto, é nesse alijamento intransigente de objetos pretensamente opostos, que se manifesta o teor problemático da leitura de Dantas. Quando se emprega uma rija separação, evita-se a tensão; apazigua-se, portanto, o conflito oriundo da convivência entre duas naturezas. Esse *modus operandi*, embora conceda elementos para a compreensão da obra, reitera implacavelmente certo discurso crítico e, por isso, deixa escapar o que há de mais interessante: a “implicação recíproca de tais termos”. Essa posição, por sua vez, “corre seriamente o risco de nos reconduzir às clivagens mais tradicionais”⁹⁸.

⁹⁶ Vinícius Dantas. “A nova poesia brasileira e a poesia”. p. 44 [grifo nosso]

⁹⁷ Mário Sá-Carneiro é, para Régis Bonvicino, o melhor poeta de língua portuguesa de todos os tempos, conforme nos atesta o prefácio do livro *A pupila do zero* (1997), com traduções feitas do poeta do argentino Oliverio Girondo.

⁹⁸ Michel Collot. “O sujeito fora de si”. Tradução de Alberto Puchue, 2004, p. 168.

Por outro lado, as ressalvas de Dantas colaboram para a ideia aqui defendida de que a poesia do autor paulistano se constitui do agenciamento de elementos alegadamente opostos, de maneira a animar uma desalinhada subjetividade, uma inquieta objetividade, dando corpo ao que adotamos como *objetividade subjetivada*.

O conceito de “sujeito fora de si”, do crítico francês Michel Collot (2004)⁹⁹, foi determinante para pensar essas questões, possibilitando que embasássemos nossa hipótese, à medida que apresenta uma compreensão ampliada da noção de sujeito lírico. Colocar o sujeito fora de si é, para o autor, afastar a definição tradicional de sujeito lírico, que encontra respaldo na teoria estética de Hegel, uma de suas procedências mais eloquentes. Tal como se consolidou no imaginário ocidental, o sujeito lírico é, para Hegel, identificado ao poeta lírico. Sua figura, por sua vez, seria a revelação de “um mundo subjetivo, fechado e circunscrito em si mesmo”¹⁰⁰, que se serve do mundo exterior tão-somente como “pretexto” para que “seu estado próprio de alma pudesse manifestar-se”¹⁰¹.

Baseado no reconhecimento de que o discurso teórico da modernidade “desaloja” o sujeito lírico dessa “pura interioridade”, mas também o limita ao sancionar e consagrar o sujeito “à errância e à desapareição”, conforme já apontado, que Collot vê a necessidade de expandir a designação moderna de sujeito lírico. Assim, pergunta-se “[...] se a própria verdade não reside em uma tal saída, que pode ser tanto *ek-stase* quanto exílio, e se a recente decadência do sujeito não lhe daria uma nova chance.” (p. 165)

A pertinência dessa indagação para o entendimento da construção da subjetividade contemporânea é inegável, à medida que concede espécie de resposta às questões lacunares que emergem da poesia atual – que prolonga e aprofunda as problemáticas da modernidade –, quando a enfrentamos com os recursos definitórios da primeira modernidade, como fez Vinícius Dantas. À medida que se

⁹⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁰⁰ *Idem, ibidem*, p. 165.

¹⁰¹ Há um paradoxo observado por Collot, registrado pelos próprios teóricos da subjetividade, que acaba servindo como aval para o desenvolvimento de seu raciocínio relacionado ao papel da exterioridade na vida do poeta lírico. O estímulo exterior, tido pelo poeta lírico, como “pretexto”, exerce, na verdade, influência imprescindível, uma vez que o estado de alma do poeta encontra-se abrigado no seu “eu” tão mais profundo que, muito frequentemente, necessita de algo extrínseco a si para até mesmo poder acessar suas profundezas. O crítico francês faz-nos entender que há, já nesse sujeito lírico tradicional, um impulso que coloca dois objetos presumivelmente opostos em relação.

entende essa insuficiência, entende-se que a sofrida tensão entre forma e expressão na poesia de Régis, para além de moldar o dilema epocal, também expressa uma saída para a dicotomia sujeito lírico tradicional/ sujeito lírico moderno.

A combinação entre a persistente inquietude existencial e a persistência do legado concretista pode ser entendida, portanto, como uma saída para o *novo* cujo cerne é a “reinterpretação da subjetividade lírica”, tal como afirma a apreciação de Collot acerca do sujeito lírico contemporâneo. Assim, a poesia de Régis só pode pensar a tensão de sua realidade histórica ao pensar e engendrar, simultaneamente, a tensão de sua realidade poética. “O sujeito não pode se exprimir se não pela carne sutil que é a linguagem”, e a linguagem, por sua vez, só pode exprimir-se havendo um sujeito, presente ou não, dando-lhe corpo e voz. .

Pelo exposto é que a inquietude e a persistência conformam dois dos aspectos mais interessantes para pensar o primeiro momento da poesia de Régis Bonvicino. Quando os procedimentos de escrita de *Sósia da cópia* recorrem, persistentemente, à forma sintética conciliada ao estatuto do eu cidadão, encurralado “nas ruas, viadutos, avenidas”, cumpre em apreender a situação inescapável da urbe contemporânea, primeiramente cercado pela contradição das novas formas de acumulação do capitalismo. Porém não apenas, porque também coloca em jogo questões do âmbito da modernidade poética.

Assim, a escrita objetiva, lacônica, porém inquieta, consegue o fundamental, sem ignorar a realidade posta pela poesia concreta: enxergar o inexorável, estruturando-se da dureza e objetividade que inevitavelmente animam o contemporâneo. Também dá conta de formular o aniquilamento que a cidade opera no organismo que é o poema, que é o mundo.

Dito tudo isso, não é possível entender o impasse entre forma e conteúdo criticado por Vinícius Dantas, como espécie de ressentimento concreto mal elaborado em poesia. Sobre o diálogo com os concretos, seria suficiente afirmar que a proximidade contextual, cronológica e também pessoal do poeta com o trio fundador do movimento de poesia concreta justifica a permanência da dicção de vanguarda na poesia preliminar de Bonvicino, contudo não se trata apenas disso. Essa absorção representa, igualmente, o lugar de destaque do pensamento de vanguarda na vida cultural brasileira – e não apenas na brasileira, apesar de nos

solos tupiniquins ter-se dado mais tardiamente – de meados do século XX. Pensamento esse que não foi exclusivo do âmbito artístico, pois manifestou-se também no campo da política, como o anarquismo, e até mesmo no religioso, como comprova o movimento da Teologia da Libertação. Sendo assim, a “associação” de Bonvicino a esse grupo literário parece inevitável.

Por essa ótica, se a poesia objetiva do poeta pode ser entendida como “reinterpretação da subjetividade”, pode igualmente ser vista como reinterpretação da objetividade. Das duas maneiras, a *objetividade subjetivada* de Régis Bonvicino configura o impulso dialético que abre as portas do futuro, não se propondo a abertura de um novo período, mas apontando uma flecha em sua direção.

CAPÍTULO II

ASSIMILAÇÃO E APROPRIAÇÃO DO POETA

1. Configurações do *eu*: o sujeito em questão

A leitura de *Sósia da cópia* também está desenhada pelo debate acerca da originalidade¹⁰². A começar pelo título, que traz em seu bojo a ideia de cópia da cópia, de imitação de algo que já não é autêntico, original¹⁰³, a passar por poemas que se constituem da tradução, da apropriação e/ou da junção de diversificados poetas, sobretudo modernos, é em “vida, paixão e praga” que se concentra o essencial do volume, conforme comunga a fortuna crítica do poeta.

Escrito por etapas, de acordo com as informações trazidas na última página do livro, “vida, paixão e praga de rb” foi composto entre os meses de junho e novembro de 1981. No ano seguinte, em 1982, foi publicado pela primeira vez na revista *Corpo Extranho 3* (janeiro-junho) e, em 1983, veio a compor *Sósia da cópia*¹⁰⁴. Tendo esse conhecimento, o texto permite ser lido tanto como uma subseção de *Sósia da cópia* composta por oito poemas norteados por um fio condutor, como um longo poema de oito partes ou “fragmentos”¹⁰⁵. Ao que parece, ambas possibilidades são válidas, pois nenhuma oferece risco para a leitura do todo.

¹⁰² Esse debate, originado na modernidade a partir da necessidade de buscar compreensões dos tempos posteriores à Revolução Industrial, estende-se aos dias atuais devido à saturação das artes diante das contradições do tempo moderno e às novas lógicas de acumulação e organização do capital. Em um tempo em que tudo já parece ter feito e que tudo perde valor muito rapidamente, é oportuno questionar as condições da originalidade, assim como sua legitimidade numa era em que a arte se faz de constantes agenciamentos dos objetos já existentes, de modo que nunca se chegue a (dita) origem. Ou mesmo perguntar-se a necessidade de se ser original frente à funcionalidade da cópia. O tema é escopo de largo debate teórico e crítico, do qual o mais familiar é, sem dúvidas, o famoso ensaio de Walter Benjamin intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*.

¹⁰³ Sobre essa questão, recomendamos o belíssimo filme *Cópia conforme* (Itália/França-2010), do diretor iraniano recentemente morto Abbas Kiarostami, traduzido no Brasil como *Cópia fiel*. Na película, o diretor trabalha justamente com a ideia da relação efetiva – e afetiva – que se estabelece entre o leitor/espectador/apreciador e a cópia fidedigna de uma obra de arte. A partir de um jogo entre o real e o ficcional da trama, e a partir até mesmo de uma autocópia (há uma cena do filme existente em um outro de sua autoria), o diretor traz para a cena atual o debate da originalidade de forma brilhante.

¹⁰⁴ Walter Benjamin. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*.

¹⁰⁵ Como o sexto poema tem título, este trabalho optou por considerar cada “fragmento” como um poema dotado de totalidade, embora haja, indiscutivelmente, um fio condutor ligando todos eles.

¹⁰⁶ Termo adotado por Paulo Ferraz devido à relação cinematográfica que o autor de *Depois de tudo* faz, ao levar em conta a palavra “trailer” que seguiu o título, entre parênteses, na publicação em *Corpo Extranho*, deixada de lado, porém, na versão impressa de 1983.

Salta aos olhos, à primeira vista, a composição do título “vida, paixão e praga de rb”. É impossível lê-lo sem associá-lo ao episódio da mitologia cristã “vida, paixão e morte”¹⁰⁶ que narra a trajetória do Jesus Cristo mítico na terra. Nessa paródia, na qual a palavra “morte” é alterada por “praga”, a voz do poema abandona a ideia de fim presente na expressão “original” e expressa a condição a qual parece estar condenado o sujeito do poema: “praga”. Por isso, o fragmento 7, conhecido como “mera praga”, figura como ponto central no poema.

O poema resume-se na apresentação do percurso reflexivo de um poeta acerca de seu ofício. A abreviatura “rb” infere o nome Régis Bonvicino, informando, portanto, que o poeta se coloca como personagem poética, (con)fundindo “poeta”, “pessoa” e “personagem”, bem como observa Paulo Ferraz¹⁰⁷. Essa fusão constrói um jogo com a divisão precisa entre “sujeito lírico” e “sujeito empírico” da poesia moderna. A voz do poema, ao encarnar a voz do poeta e misturar-se com a voz de seu autor, muito facilmente leva o leitor a fazer prevalecer a figura do Régis empírico. Essa possibilidade é intensificada pela citação de passagens biográficas da vida do autor, como vê-se em “meu pai um self made man/ vivo// minha mãe// matou-se de suicídio// eu filho único”.

Duda Machado sucinta e acertadamente descreve e define o poema, conforme pode-se verificar na citação abaixo:

O trecho inicial mostra o poeta diante de seu trabalho; o segundo traz a exposição dolorosa de um momento biográfico, recortado com concisão brutal. A esta justaposição do “eu poético” ao “eu empírico”, segue-se uma outra justaposição: os dois trechos seguintes são formados por séries enumerativas que se contrapõem, apresentando de forma objetivada uma cisão íntima. Depois, mini-litania da lua cheia põe de novo em cena o poeta, desta vez sob o signo de Jules Laforgue (lunes en détresse); a função deste trecho, no sentido narrativo e dramático, é preparar e justificar a litania final em que o poeta acusa a si mesmo de epígono, inocente útil, caixinha de ecos. Os últimos versos citam Fernando Pessoa traduzido para o espanhol;

¹⁰⁶ Paulo Ferraz observa, acerca do título, a presença da expressão cristã na obra de outros autores, como o *Álbum de Pagu, vida, paixão e morte*, de Patrícia Galvão, e *Vida, paixão e banana do tropicalismo*, de Torquato Neto. Também menciona uma carta de Leminski a Bonvicino, na qual o poeta de Curitiba cita a expressão. No entanto, conforme o próprio crítico explica de antemão, não há como se afirmar qualquer grau de influência ou relação, o que faz dessa menção apenas anedota de curiosidade. *Depois de tudo*. ed.cit. p. 141

¹⁰⁷ Paulo Ferraz. *Depois de tudo*. ed. cit., p. 142

o poeta retorna à “cena do crime”, numa espécie de clímax irônico, reforçando assim sua elaborada peça de auto-acusação.¹⁰⁸

Não há dúvidas de que a voz do poema – que é a do poeta – vê-se condenada a não ter futuro na profissão poeta. Há uma evidente angústia diante da dificuldade da escrita, conforme apresenta o primeiro fragmento:

1

o papel nu
a cabeça na lua
a palavra
carne
louca de pedra
fora de órbita
NACRE

A palavra “carne” desconexa, perturbada, que origina o termo “nacre” é, em verdade, reflexo da sensação do sujeito. “Nacre” é o termo utilizado para se referir à palavra nácar, vulgarmente conhecida como madrepérola. Em qualquer dicionário, é possível conferir que madrepérola é uma substância calcária e iridescente, nacarada, que se encontra na superfície interna da concha de grande número dos moluscos. Parece haver dificuldade, por parte do sujeito, de acessar essa substância dura, quase impenetrável, que é a palavra, embora saiba da possibilidade múltipla.

Essa cena parece levar o sujeito a lembrar de sua vida como quem se lembra ou se convence de que a “antipoesia” é sua escolha, seu “exílio”, a saída possível e inevitável para a comunicação. No fragmento 3, o poeta enumera elementos do mundo que não existiriam semântica nem estruturalmente sem suas respectivas partes

3

pássaro sem asa
corpo sem cor
palavra sem pala
primeiro amor sem rima
música sem musa
cinema sem cena

¹⁰⁸ Duda Machado. A invenção da cópia como criação. In.: *Primeiro tempo*, ed. cit., p. 91

diário sem dia
vocabulário sem boca
néctar sem etc

como se nesse momento do poema, tivéssemos contato com a passagem da fase inicial – a confusão do poeta diante da ausência de palavras e a materialização dessa angústia em palavra-carne – para uma outra, na qual o poeta passa a experimentar a ambiguidade advinda das palavras e de seus desmembramentos: de um lado, o surgimento do “novo sentido” oriundo das palavras anagramas; de outro, a perturbação do funcionamento daquela palavra-organismo “original”, agora amputada e disfuncional. Trata-se, ao que tudo indica, do eu-poeta que segue refletindo sobre sua condição enquanto encara sua matéria-prima (a palavra) sob a ótica da consciência de que, afinal, nada passa de um jogo, da manipulação aparentemente arbitrária, do *fingere* que entende que fazer poesia, nesse *novo* tempo, condiciona o poeta em saber “trapacear a língua e trapacear com a língua”¹⁰⁹, até chegar ao ponto máximo de seu pensamento em “mera praga”:

7

para que
fazer poesia?

se em mim

diabo
de rabo entre as pernas
que arromba
portas abertas

se em mim

fio e pavio
do óbvio

epígono sim
“inocente” inútil

¹⁰⁹ BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução e posfácio: Leyla Perrone-Moisés – São Paulo: Cultrix, 1975.

dilutor

com todas as letras

caixinha de eco
menino de recados

robô abobado

malhador
de pó refinado

em vez de ácido
água com açúcar
em vez de cabelo
peruca

língua de fogo
de palha
que não fala nem cala
falso alarma

por que
a necessidade?

por que
poesia?

se sou

personagem de bijouteria
palavra de segunda mão
tradução da tradução da tra

“no soy nada
nunca seré nada
no puedo
querer ser nada”

mera praga

No excerto acima, a voz do poeta pela segunda vez se marca ao longo de sua reflexão. Neste momento do poema, o sujeito indaga-se sobre a necessidade de se fazer poesia na situação na qual se encontra: a de “epígono”, delegando a si mesmo, mais uma vez como quem tenta convencer-se de algo, o posto que

supostamente ocupa. O que parece estar em jogo é a “consciência” (“épígono sim”) da função (ser “diluidor”/ “caixinha de eco”/ “menino de recados”// “robô abobado”// “malhador de pó refinado”) do poeta. Envolvido em uma esfera irônica – até risível –, o sujeito lírico do poema retrata-se amaldiçoado. A respeito do espírito sarcástico do poema – que perpassa outros do volume –, Paulo Ferraz recorre às palavras de José Paulo Paes, para salientar que é importante

destacar-se ainda, em *Sósia da Cópia*, o recorrente senso de humor que dá nervo e agilidade à maioria dos textos. É ele que policia igualmente os raros momentos de introspecção do poeta, como “Mera praga”, um texto de severa auto-análise em que, na melhor tradição inglesa e drummondiana, a ironia volta-se contra o próprio ironista para, num rol de lugares-comuns habilmente reanimados [...], pôr-lhe a nu o complexo de “diluidor/ com todas as letras”.¹¹⁰

O tom irônico da voz do poema, porém, constrói uma ideia de ridicularização de si e, conseqüentemente, da ideia que faz de si diante da suposta condição de “personagem de bijuteria”. “Vida, paixão e praga de rb” parece ser o embrião da posição que será desenvolvida pela voz madura do poeta, que se assume na negação pessoal: “no soy nada/ nunca seré nada”. Dito em outras palavras, ao mesmo tempo que o mecanismo de ridicularizar-se como “mera praga” faz com que a voz do poema se subjugue, diante de um tempo no qual tudo parece já ter sido escrito (por isso “caixinha de eco”), é significativo atentar para o outro sentido que habita o gesto, que ajuíza “[...] aos que eventualmente o tachassem de ‘diluidor’ ou de ‘menino de recados’, que sua ‘epigonia’ é tão somente fruto de uma circunstância histórica, mas que não faz dele um discípulo”¹¹¹.

Importa ressaltar a centralidade desse poema quando pensado a partir do debate da subjetividade, pois, a despeito de tudo já dito acerca de “vida, paixão e praga”, ignorou-se pensá-lo como mobilizador do problema de autoria. Por isso, a necessidade de deformação das estruturas subjetivas do poema por meio da fusão de sujeitos, a negação, a “utopia”, no topo da página, parece inatingível, embora existente, conforme o quinto fragmento do poema elucidada, em letras garrafais:

¹¹⁰ José Paulo Paes *apud* Paulo Ferraz. *Depois de tudo*. ed. cit. p., 146.

¹¹¹ Paulo Ferraz. *Depois de tudo*, p. 146.

UTOPIA

“you are the top”

Trata-se de um sujeito muito ciente de si e de seu contexto histórico, tanto em termos do debate específico da poesia, quanto no sentido mundial. A disputa das potências pela bomba nuclear no período da guerra fria figura, no poema, na “bomba de átomo” – que é, na verdade, todo poema, se visto como uma reação explosiva ao se unir minúsculas partículas, as palavras. “Mini litania da lua cheia” vem confirmar que esse sujeito poético está atento ao contexto político mundial: “EUA ou URSS?”.

Sendo assim, surgem algumas perguntas: a voz desse poema entende-se execrada ou é, ela mesma, a execração do e nesse mundo que desmorona em guerra e conflitos? Nesse mundo onde oscilam, também, discursos que instituem a inutilidade da poesia a seu bel prazer, esquecendo que ela possui a prerrogativa de sê-lo, assim como toda manifestação artística. Afinal, ser inútil, uma “mera praga”, em um contexto de aprofundamento radical da decadência, significa justamente resistir à lógica vigente. Sobretudo quando se pensa em um país que acabara de ser inserido na totalidade do mundo capitalista, o que lhe rendeu e ampliou oportunidades, por um lado, pela expansão do mercado e da indústria da cultura, mas que, por outro, potencializou a precarização da vida em nome da otimização do tempo e do utilitarismo. Por essa perspectiva, não seria possível afirmar que a voz do poema, na verdade, assume o lugar de “mera praga” para opor-se à ideia de que modernidade, de desenvolvimento, já que sabe que ambos não significam elevação ou fortalecimento, ao contrário, expressam força exatamente por se descolar da premissa que equivale poeta à ideia de gênio. São questões que o poema suscita inclusive diante do modo como é elaborado: em série. Eis, portanto, uma produção em série, tal como a voga do momento, de inutilidades.

Esse sujeito poético que se vê às voltas das questões próprias do estado da poesia e do poeta, em cotejo às questões de sua realidade histórica, não apenas nacional, vale sublinhar, como “mini litania da/ lua cheia” bem expressa. Ou “a cor

não faz coro” que, entre a escuridão do presente e a possibilidade do sol futuro, a “grama verde”, ainda que insuficiente, de um outro dia, a guerra fria:

a cor não faz coro
e o sol só futuro

guerra de folhas
fria a grama
rala e magra

verde
de um outro dia

Nesse diapasão, “vida, paixão e praga de rb” expressa a implicação existente entre esses dois universos, constituindo-se de elementos que problematizam e desestabilizam a ideia vigente de poeta e de poesia, em constante comunicação com o mundo, colocando em jogo as relações entre poesia e poeta, eu e outro, poema e mundo.

O sujeito de “vida, paixão e praga de rb”, que se posiciona na linguagem apenas no segundo e no sexto fragmento, comunica-se ao largo dos outros poemas como a voz objetiva subjetivada comentada no capítulo anterior. As indagações acerca de como dar continuidade ao “aprendizado” poético parecem atadas à problematização da constituição do sujeito do poema. O poema coloca a impossibilidade de se questionar sobre como agir, sobre como seguir fazendo poemas, sem questionar os elementos que constituem o poema. Seguir uma escrita cujo sistema estrutural continuasse involuntária e maquinalmente a almejada “comunicação das formas” da poesia concreta não parecia o caminho. Tampouco declinar para uma subjetivação ingênua e simplista, como alguns poetas da geração mimeógrafo parece ter feito.

Diante da constatação que a “sucata do universo” outorga à poesia ou o lugar de “idílios do céu” ou o de desprestígio, o de “détresse”, tudo parece tender ao “ready made de marcel duchamp”. A saída passa a ser, deste modo, o apelo a outras vozes, seja pela assimilação e tradução, seja pela diluição das fronteiras do eu,

misturando-as e, conseqüentemente, sabotando-as. Jogar com a dificuldade de originalidade é também tocar na ferida que se abre quando se entende insuficiente a compreensão da objetividade como aniquilamento do eu.

Pensando especifica e detidamente na “justaposição do ‘eu poético’ ao ‘eu empírico’”, esse ponto chancela a indagação recorrente no citado livro acerca do lugar e da função da poesia. À medida que o texto amalgama pessoa, poeta e personagem (“rb”), cruza os conceitos tradicional e moderno de sujeito e cinde com os limites rígidos que a modernidade poética precisou estabelecer para proporcionar vida independente ao poema. O destino importuno do poeta é, simultaneamente, o inoportuno destino de uma época que precisará lidar com o “‘inocente’ inútil” artista que, antes de criar uma “autoacusação”, conforme entendeu Duda Machado¹¹², cria sua autoficção onde a autoacusação é parte de um recurso maior (um jogo?) engendrado por uma linguagem altamente consciente de si, que performatiza realidade e ficção.

Se a poesia concreta parecia significar a última porta aberta para o futuro, a indagação medular “para que/ fazer poesia?” precisa lançar-se ao sujeito do poema, para provar não um dilema pessoal de Régis, mas um desdobramento da problemática surgida pelo discurso que encerra o caminho.

Desse ângulo, a “auto-acusação” “épigono sim” indica a aceitação irônica do sujeito frente à condição teoricamente impreterível. Funciona também como estratégia para desarmar a crítica que encerra aí o debate. É preciso, porém, entender essa “aceitação” sem o peso da acomodação, pois esse olhar resigna o sujeito a um estado supostamente sem saída; quando, na verdade, a solução se dá precisamente na admissão de todas as qualidades tidas como negativas, transformando-as em fortalezas. Quando esse movimento é realizado a partir de indagação dos próprios funcionamentos, notamos que a “assimilação” está a construir portas que permitam a poesia continuar seu trajeto no caminho dito sem saída.

Por esses motivos acreditamos que a (re)elaboração do “eu” do poema é elemento fundamental para essa peça. É justamente na dissolução dos limites entre “eu lírico” e “eu empírico” que Bonvicino expõe seu “descontentamento com a

¹¹² Duda Machado. A invenção da cópia como criação. In.: *Primeiro tempo*, 1995, p. 89-91.

‘evolução de formas da poesia brasileira’”, trazendo a questão do lirismo para o debate como modo de reagir às forças “conservadoras da poesia”, sem que caísse ao tipo de subjetividade “desleixada” que os poetas marginais vinham produzindo. Isso não se dissocia do olhar que Paulo Ferraz lança para a persistência estética de vanguarda na dicção de Bonvicino e, perpendicularmente a isso, sua “guinada” à fusão do sujeito lírico com o sujeito empírico que configura presumida repetição no lugar de ruptura. Sobre isso, o também poeta recorre a Marshall Berman, para endossar sua hipótese.

A repetição de modelos, a manutenção de formas, a continuidade de recursos e a estabilidade ideológica não são valores típicos da sociedade capitalista avançada. Ao contrário, esta encontra sua razão de ser justamente na constante transformação, afinal, “tudo que a sociedade burguesa constrói é construído para ser posto abaixo. [...] Tudo isso é feito para ser desfeito amanhã, despedaçado ou esfarrapado, pulverizado ou dissolvido, a fim de que possa ser reciclado ou substituído na semana seguinte e todo o processo possa seguir adiante, sempre adiante, talvez para sempre, sob formas cada vez mais lucrativas.”¹¹³

Ferraz muito bem observa que Régis está atento à “aporia” constitutiva da modernidade. Assim, sabe que para problematizar a função da poesia e do poeta, como igualmente a noção que se tem de poesia e de poeta nesse contexto que se encontra desencantado com a promessa (falida) de progresso, não pode reiterar a lógica sistemática e incisiva de ruptura, pois esse gesto também reitera a perversidade estrutural de um sistema econômico, social e político que se nutre do constante envelhecimento do novo. Assim, voltar-se ao tempo ido, revisitá-lo, é seguir “a luz” que lhe “chama a atenção”¹¹⁴, mas deixar seu rastro. Isto é, reinterpretá-la, revitalizá-la sob outro prisma.

Essa “inovação sem ruptura” da qual “vida, paixão e prada de rb” é caso exemplar é entendida, por Paulo Ferraz, como a própria “evolução”, uma vez que o verso “água com açúcar” evoca uma ação calmante que, ao passo que apazigua simultaneamente provoca a corrosão das estruturas com o passar do tempo. A

¹¹³ Marshall Berman *apud* Paulo Ferraz. *Depois de tudo*. p. 147.

¹¹⁴ Do poema “a luz”: “a luz me chama a atenção:/ no universo intergaláctico/ vivo// nele, deixo meu rastro// é o fato// a luz que clareia estas letras/ alheia/ é a mesma de outros astros”. *In.: Más companhias* – São Paulo: Olavobrás, 18º poema, livro não paginado.

leitura do crítico oferece, de modo geral, interpretações muito coerentes ao contexto epocal, todavia a palavra “evolução” não é termo apropriado para o debate, à medida que o caráter evolucionista do termo coloca os processos artísticos numa linha de continuidade histórica, como se houve uma gradação qualitativa, subentendendo uma noção hierárquica entre passado e presente, o que não é o caso.

Ademais, se a unidade identitária dos sujeitos lírico e empírico, que marca a noção tradicional da lírica, precisou ser cindida pelos poetas modernos em meados do século XIX¹¹⁵, para que “o espaço poético passasse a ter possibilidades de outras subjetividades, já não sedimentadas no eu lírico monolítico, íntegro e aferrado às vivências de uma subjetividade cercada por limites fixos e imobilizados pela personalidade do poeta”, neste momento contemporâneo de aprofundamento das questões nascidas na modernidade, é imprescindível voltar-se a essa noção, para questionar a ideia taxativa da necessidade de excluir o eu do poema como forma de garantir a modernidade do texto poético. Ou reduzir o apagamento do eu à completa recusa da subjetividade pelo texto poético.

Embaralhar todas essas concepções, articular uma perspectiva de conflito, de tensão e de dúvida em relação à poesia, à condição de ser (e do ser) poeta, mas sobretudo em relação aos discursos que não só formulam categorias formais, como ditam e cristalizam lugares de representação, é uma saída eficaz. Dentre tantas questões surgidas desse movimento, lembramo-nos que poeta é homem, e que esse homem é também uma ideia de homem. Sendo ideia, está sujeita a manipulações de variadas ordens, tal como se faz com uma “peruca” ou com um “personagem de bijouteria” – falso porque artificial, porque ficcional. Esses pontos são alguns dos que conformam o desafio que impulsiona o sujeito poético de Régis à busca de reinventar seu lugar.

2. Configurações do *eu*: questões de apropriação

¹¹⁵ Desse período, destaca-se o trabalho poético e teórico de Baudelaire, uma vez que a despersonalização empreendida pelo autor francês “inscreve no espaço poético possibilidades de outras subjetividades”, assim como o de Mallarmé, cujo “sujeito tem existência imanente à linguagem” e Rimbaud, que delega ao eu do poema a alteridade: “eu é outro”, conforme sintetiza Camargo (2011),

“RB resolve ser poeta”, o primeiro poema do volume intitulado *Más companhias* (1987), retoma o mesmo procedimento de fusão entre pessoa, poeta e personagem visto em “vida, paixão e praga de rb”, de *Sósia da cópia*. Neste momento, contudo, para além de simplesmente dar continuidade ao debate iniciado em 1983, Bonvicino o aprofunda e o aperfeiçoa, conforme veremos. Abaixo, o poema completo:

RB RESOLVE SER POETA

Nas páginas de “La rosa profunda”
descubro que escolhi
a mais curiosa das profissões humanas,
salvo que todas, a seu modo, o são.

Como os alquimistas
que buscaram a pedra filosofal
no azougue fugitivo,
farei com que as palavras comuns
- naipes marcados do tatur, moeda da plebe -
rendam a magia que foi sua
quando Thor era o nume e o estrépito,
o trovão e a prece.

No dialeto de hoje,
direi, de minha forma, as coisas eternas;
tratarei de não ser indigno
do grande eco de Camões.

Este pó(eta) que sou será invulnerável.

Se uma mulher compartilhar de meu amor,
meu verso roçará a décima esfera dos céus concêntricos;
se uma mulher desenhar meu amor,
farei de minha tristeza uma música,

um alto rio que siga ressoando no tempo.

Viverei de esquecer-me.

Serei a cara que entrevejo e esqueço,
Judas que aceita
a divina missão de ser traidor,
Calibán no lamaçal,
um soldado mercenário que morre
sem, temor e sem fé,
Polícatres que vê com espanto
o anel devolvido pelo destino,
serei o amigo que me odeia.
O Rubáiyát me dará o rouxinol
e os Texperts as palavras-espadas.

Máscaras, agonias, ressurreições,
desmancharam e mancharam minha sorte:
e, alguma vez, talvez agora,
eu seja Jorge Luis Borges.

Do ponto de vista formal, o texto é construído por oito estrofes de versos livres e em sua maioria longos, bastante aproximados ao tom prosaico da fala. A linguagem do poema não é, de modo geral, difícil, no entanto exige do leitor conhecimentos específicos para a construção de sentidos. Esses conhecimentos específicos variam do particularmente literário – porque será ele que ofertará a possibilidade de pensar o agenciamento de nomes como “*La rosa profunda*” e “Borges”, ou de citações como “polícatres” e “Rubáiyát” – ao mais geral, do domínio da cultura, como a menção de “alquimistas” e “Thor”, por exemplo.

A voz do sujeito que monologa apresenta sua abrupta vontade criativa ao reconhecer-se poeta diante da leitura de *La rosa profunda*. No que toca seu tempo, é possível notar que a conjugação da terceira pessoa do presente do indicativo do título sugere um “ele”. Quer dizer: alguém, cujas iniciais do nome são RB, tem a

decisão de se tornar poeta. Na primeira estrofe do poema, porém, passa a predominar a primeira pessoa do presente do indicativo ao invés da terceira, como aponta o título. Isso talvez demonstre que a voz poética começa a assumir-se como um eu, de acordo com o que evidenciam “descubro” e “escolhi”. Na segunda estrofe, o tempo verbal determinante passa a ser o futuro do presente – “farei”, “direi”, “serei” etc. Esse momento marca a ocasião em que o solilóquio passa a narrar para si mesmo a que se proporá na “mais curiosa das profissões”.

Tendo como base o título, a forma estrófica e as citações ao longo do poema, não é custoso apurar que se trata de uma tradução de “Browning resuelve ser poeta”, do poeta argentino Jorge Luis Borges. Pertencente ao livro *La rosa profunda* (1975), referência mencionada já no primeiro verso do texto, o poema mais uma vez nos indica que *Más companhias* retomará as estratégias de tradução explorada em *Sósia da cópia* como procedimento de escrita, na circunstância em que traduz Wallace Stevens ou mesmo na conversão para o espanhol de um trechinho do poema “Tabacaria”, do heterônimo Álvaro de Campos, de Fernando Pessoa.

Há, porém, uma distinção que parece crucial entre a tradução de Wallace Stevens e a de Borges: ao traduzir o poeta norte-americano, Bonvicino não realiza qualquer espécie de alteração no original, ao contrário do que faz ao traduzir o poema do poeta e romancista argentino. Deste modo, a tradução de Stevens parece figurar no livro como espécie de aproveitamento. Nada foi encontrado sobre a questão, no entanto supomos que o poeta brasileiro utiliza o poema de língua inglesa porque o questionamento de “The indigo glass in the grass”, além de pertinente com a discussão geral do volume, contribuía com a utilização de outras vozes, auxiliando metonimicamente na afirmação do procedimento como próprio da modernidade, embora nem sempre tão explícito. Não que isso configure um problema por si só, mas também não oferece elementos para se pensar no volume para além do que já é debatido.

Com “rb resolve ser poeta” é diferente, pois o autor manipula elementos do poema “original”, de modo a interferir na construção de sentido, ampliando sua potência geradora de significados e, de igual modo, operando certas destruições em contraste com seu original. Esse modo de operar gera efeito distintivo não apenas

quando comparado ao poema precursor, mas também quando comparado à aparição do recurso tradutório no volume anterior.

Régis Bonvicino chega a conversar sobre seu interesse pessoal por tradução e sobre como essa estima ganhou lugar de relevância dentro de seu projeto poético, na entrevista concedida a Dênia da Silveira¹¹⁶. Em determinado ponto da entrevista, a entrevistadora pede para o poeta comentar a seguinte afirmação de Robert Frost: “poesia é o que se perde na tradução”. Régis, ao discordar veementemente da declaração, utiliza Drummond como exemplo, para argumentar que o poeta mineiro “cansou” de “traduzir” Paul Éluard em seus poemas de *A rosa do povo* e, no entanto, o gesto não deixou de conferir originalidade ao volume. Ao contrário, pontua o poeta, o livro é original em todos os sentidos. E, na mesma entrevista, afirma: “Todos os poemas originais são uma espécie de tradução, sobretudo nesse momento epigonal da poesia do mundo todo”.

Embora a entrevista não disponha de data para que se possa confrontar o momento dessa afirmação, não podemos ignorá-la. Por essas palavras, somos reportados à discussão até há pouco comentada no fragmento “mera praga”, acerca da ideia de poeta como “epígono”. Quer dizer, essa declaração confirma nossa afirmação de que o debate sobre a condição epigonal do poeta em “vida, paixão e praga de rb” não é expressão de uma angústia da influência (concreta?). Se entendemos assim, diminuímos o alcance do poema e perdemos de vista o que é mais importante entender: a possibilidade de se tratar da formulação de um tipo de diagnóstico da época.

Ainda na entrevista citada, Régis Bonvicino esclarece entender a tradução como exercício de “aprendizado”. Isto é, não se trata apenas de “diálogo”, embora também seja. De todo modo, o funcionamento desse recurso dentro de sua atividade com a escrita precisa ser observado com atenção. No excerto a seguir, essa questão torna-se mais evidente:

Às vezes, traduzo aquilo que não consigo escrever, numa espécie de compensação de meus limites. Traduzo por prazer e para *acrescentar diferenças*, diferenças em relação a mim mesmo e ao

¹¹⁶ Régis Bonvicino. Entrevista a Dênia Silveira. O texto pode ser lido integralmente no site do autor: <<<http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=189>>>. Último acesso: 30/10/2016. No documento não consta paginação, tampouco data de publicação.

“cânon”. Nunca traduzo nada por encomenda. O que traduzo faz parte de meu projeto poético e crítico.¹¹⁷ (grifo nosso)

Conquanto saibamos que declarações dos poetas não servem de argumento ou critério para a avaliação de seus procedimentos textuais, interessamos notar o grau de coesão entre discurso e prática. Se suas falas acerca da concepção de escrita permitem verificar em que medida essas preocupações são elaboradas em suas obras literárias. Nessa direção, Régis faz-nos compreender que tradução é, portanto, método, recurso, procedimento de escrita, elemento para a elaboração de um entendimento tanto de seu trabalho quanto das questões sobre poesia como um todo, nesse contexto crítico, ele mesmo, “epigonal”, para citar termo cunhado pelo poeta.

Acontece que “rb resolve ser poeta” não é uma simples tradução. Quando se aprofunda a leitura do poema, nota-se que as alterações – embora pareçam poucas – agregadas ao projeto particular de Bonvicino, denotam diferenças essenciais. José Paulo Paes, acerca de *Sósia da cópia*, comenta que Régis

[...] parece um dos poucos em que o seu influxo alcançou finalmente transitar da imitação para a invenção. No que ele fez, percebe-se, as mais das vezes, menos o epígono diligente a copiar modelos do que o poeta por direito próprio a se inspirar nas lições da frugalidade concreta para chegar ao domínio de uma dicção pessoal.¹¹⁸

Nesse excerto, o crítico demonstra seu entendimento sobre a questão do epígono sob a ótica de pura busca de dicção própria. Quer dizer, como dilema pessoal – quiçá geracional –, e não como debate necessário para se pensar o contexto global da poesia. Esse entendimento, porém, tornou-se recorrente nas leituras surgidas *a posteriori*, como a de Paulo Paes. Esse último, contudo, toca na questão conjugando-a ao contexto histórico, porém limita-se ao cenário nacional e não aprofunda a questão da tradução como um dos elementos fundamentais dentro do projeto poético do Régis transitório, que busca, para além de criar sua dicção, confrontar os paradigmas da poesia moderna.

A pensar nisso, é curioso notar que a linguagem de “rb resolve ser poeta” não é a que mais será utilizada ao largo da atividade poética de Bonvicino. Os

¹¹⁷ Régis Bonvicino. Entrevista a Dênia Silveira. O texto pode ser lido integralmente no site do autor: << <http://www.regisbonvicino.com.br/catrei.asp?c=12&t=189>>>. Último acesso: 30/10/2016

¹¹⁸ José Paulo Paes. *O Estado de S. Paulo*, 10 de julho de 1983.

poemas de Régis, em sua maioria, não são palavrosos, tampouco se constituem de exacerbadas citações literárias, como “rb resuelve ser poeta”. Diferente do que se nota em *A educação dos cinco sentidos* (1985), de seu precursor Haroldo de Campos. Embora os poemas desse volume sejam construídos a partir da concisão tal como explorará Bonvicino, o elevado número de citações literárias (e não apenas), a aglutinação também excessiva, dando origem a novas palavras, quando não o uso de vocábulos entendidos como “neobarroco” por certa crítica¹¹⁹, e a impressão de estarem advogando ainda em nome de uma “poesia pela poesia”, acabam distanciando o modo de escrita dos dois poetas.

Tendo essa perspectiva como base, importa saber que “rb resolve ser poeta” não apenas se constitui assumindo o poema base, mas que, se apropriando dele, de seu sentido essencial, dá um passo além, ao tornar o texto origem também alvo de sua crítica. Para se pensar acerca disso, há de colocar-se o poema em cotejo ao título do volume. *Más companhias* se refere, sem dúvidas, ao elevado número de vozes ao qual recorre o poeta. Não só em “rb revolver ser poeta”, nota-se também no texto que dá título ao volume, o “más companhias”¹²⁰, como também no poema “políticos”, “Nas paredes de um quarto mal mobiliado” e “Extravaganza Italiana”¹²¹ e, por fim, o poema “balada”, no qual há um diálogo com safo e alceu. Vejamos que o livro se faz, grande parte dele, da citação literária que se dá pelas vias da tradução ou da costura de múltiplas vozes que são colocadas em cruzamento, dando corpo àquilo que confere – ironicamente – a má companhia.

No caso especial de “rb resolve ser poeta”, para além de o poema se reportar a outro, ele é, inteiramente, uma constante citação literária. Há a citação do próprio Borges, como há de Camões, de Shakespeare e Eugênio de Castro. Parece que se fazer a partir de um poema que apresenta quantidade elevada de citação é deveras significativo para esse texto – e para o volume, como um todo – a despeito,

¹¹⁹ Andrés Sánchez Robayna, na reedição da: *A educação dos cinco sentidos* (2013) pela editora Iluminuras.

¹²⁰ Nesse poema, além de citar James Joyce e aludir às revistas que colaborou com a edição, como *Poesia em greve*, *Qorpo estranho* e *Muda*, há a menção de um poeta trovador francês chamado Alain Chartier (+/-1399-1441) e, indiretamente, de Álvares de Azevedo, que primeiramente citou Chartier e a situação por ele exposta no poema.

¹²¹ Ambos poemas são traduções integrais de Gregory Corso (1958). O primeiro é de “On the Walls of a Dull Furnished Room” e o segundo, de “Italian Extravaganza”. As duas traduções foram publicadas no Folhetim, juntamente com outro poema de Corso, “No Word”, vertido para o português por Décio Pignatari, em 13 de fevereiro de 1983. Nota retirada do final do volume de *Más companhias*.

como dito, de não se notar a citação como processo de escrita de Bonvicino. Em vista disso, *Más companhias* parece adiantar, de modo avesso, severa crítica a esse tipo de mecanismo que faz da poesia altamente tributária à literatura – embora saiba, evidentemente, que uma prescinda da outra. Alguns anos depois, o poeta toca nessa questão de forma bastante direta: “Não se pode mais pensar a poesia em termos ‘literários’, embora isto seja ‘inevitável’. Não se pode mais pensar o presente, com os termos até de um passado recente.”¹²²

Se parece muito delongada a formulação acerca do *eu* e dos modos como vão sendo elaborados os seus funcionamentos no texto poético, existe a necessidade de verificar esse movimento paulatino dentro da obra inicial de Régis Bonvicino e a maneira como o problema vai sendo enfrentando e transformado também no ingresso da fase entendida como intermediária.

Outros poemas (1993), por exemplo, marca importante virada, a nosso ver, ao trazer uma transformação da subjetividade mais substancial, à medida que o *eu* passa a transformar-se (ou a transfigurar-se) no outro, a partir da linguagem estritamente objetiva, quase denotativa. Os poemas desse volume incorporam de vez o tipo de sujeito que será delineado e muito elaborado nos anos 2000, quando o poema objetivo é trabalhado de uma perspectiva subjetivada, porque completamente consciente de si, pois descobriu que o caminho que o leva ao encontro da poesia está na exploração da matéria concreta da cidade-mundo e, conseqüentemente, na negação dessa cidade-mundo. Como vê-se no poema “Portas” (p. 46):

Portas

Portas feitas

para não ser abertas

Janelas planejadas

para nada

¹²² Régis Bonvicino em entrevista a Carlos Adriano, no dia 7 de junho de 1999, que pode ser lida integralmente no site do poeta. Link para acesso: <<<http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=202>>>

¹²²Régis Bonvicino em entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo*, Caderno Cultura, março de 2006. Disponível no site do poeta: <<<http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=192>>>

Infinito perdido
neste céu invisível
Nuvens mortas
Gerânios para dentro
Rua sem saída
Multidões e eremitas
Veias vazias
Prismas Cegos
e espelhos partidos
Espectro
Sol confinado
em reflexos

O poema “Portas” evoca a visão negativa e desencantada do mundo que começa a figurar mais explicitamente no projeto poético de Bonvicino. Veja-se que o sujeito do poema se reporta aos objetos mundanos, geralmente entendidos, no imaginário cultural, com o sentido de liberdade, e os encontra com suas funcionalidades deslocadas: as portas já não são feitas para serem abertas, as janelas já não são planejadas para nada, a natureza (céu, nuvens, flores) encontra-se atrofiada, desnutrida, morta.

A saída, outrora vista no labirinto da cidade (lembramos de “não há saídas/ só ruas viadutos avenidas”), agora não encontra nem uma rua. Todo o mundo – tanto as “multidões” quanto os “eremitas” – se mostra perdido, de “veias vazias”; o ponto de vista perdeu-se (“prisma cegos”) e o que resta é um mundo despedaçado e assombroso (“espelhos partidos”; “espectro”; “sol confinado”). *Ossos de borboleta*, *Céu-eclipse* (1999) e *Remorso do cosmos* (2003) dão continuidade à elaboração da dialética entre “luz” e “sombra”; “aceso” e “apagado”; “vivo” e “queimado” (que é uma forma de morte), tanto que a capa de *Céu-eclipse* é um céu escuro, em plena tempestade, do qual caem muitos raios.

A poética de Bonvicino passa a construir, portanto, uma experiência poética (a do poeta?) que transporta o leitor para uma concepção de mundo em total ruína, como buscamos brevemente sinalizar. E importa dizer que o faz por meio de uma linguagem objetiva que, de seu posto, ou descreve a cena geral bem diante de

seus olhos, ou se encarna no outro. Vale evocar, novamente, a noção de “sujeito fora de si”, de Michel Collot. Há, no poema, uma voz cuja percepção é extremamente negativa, que se volta ao outro ou se desdobra nele; neste caso, o outro é o mundo, é a cidade em catástrofe. É se voltando aos elementos do mundo, sejam os naturais (céu, nuvens, gerânios, sol), sejam os artificiais (porta, janela, ruas sem saída, espelhos estilhaçados), que o poema “[...] se comunica com a carne do mundo, abraçando-a e sendo abraçado por ela. É por isso que o poema contemporâneo “[...] não pode reaver a sua verdade mais íntima pelas vias da reflexão e da introspecção. É fora de si que ele a pode encontrar”¹²³.

O livro *Ossos de borboleta*, que figura como divisor de águas na trajetória poética do autor, traz poema exemplar sobre a necessidade do eu de se desdobrar no outro, transformando-se nele, muitas vezes, como se fosse um movimento interior que se projeta para fora por não poder conter o que de si transborda:

ME TRANSFORMO

Me transformo,
outra janela —
outro
que se afasta e não se reaproxima

Nas objetivações e reativações,
nas linhas e realinhamentos
outros
me atravessam

Morte de ser
coisas perdem sentido
expressões figuradas como
ossos de borboleta

¹²³ Michel Collot. O sujeito fora de si. ed. cit., p. 167.

Me transformo
na observação
de uma pétala

•

Me destransformo
a mesma janela —
outro
que não se afasta

Nas objetivações,
alinhamentos
e linhas inexistentes
iguais me repassam

Retrato desativado,
taxidermista de mim mesmo

No entanto, deixaremos para prolongar esse debate em trabalhos vindouros. A intenção, neste momento, é demonstrar a gradativa construção do sujeito lírico da obra de Bonvicino que, conforme pontua Eduardo Millán no texto da orelha de *33 poemas*, “vai muito além na busca expressiva: é um diálogo do poeta com o mundo e com a linguagem”. Passados quase dez anos, em entrevista sobre *Céu-eclipse* (1999), Bonvicino declara:

A literalidade me inspira. Escrevo a partir de coisas, de situações, para tentar construir vida e linguagem. [...] Imanência traz a ideia de participação, de *outros*. E igualmente a de existência em um determinado objeto. Wittgenstein: "um objeto contém a possibilidade de todas as situações". A possibilidade da percepção de um "estado de coisas" me movimentou em "Céu-eclipse". Hermes, o "ad utrumque peritus", versado em conduzir para a luz ou para as trevas. Tentei explorar esta contradição entre progresso científico e desmantelamento da mente e da condição humana. Creio que

Robert Kurz sintetiza minhas preocupações com a seguinte frase: "Se a arte (a poesia) não é mais capaz de refletir positivamente o todo cindido, que o faça negativamente, ao elevar à consciência a precariedade estética do mundo economicista". Se eu pudesse definir minhas intenções, definiria como aspiração de uma poesia "que se supera a si mesma como crítica da própria desestetização social", podendo, a partir daí, renascer para a própria vida. Leia-se o poema "O agapanto": "... a pétala deslocou a parábola. A flor secou a fábula". Sim: a poesia é um contínuo abandonar de referências estéticas e literárias. É o que quis dizer. [...]. Por exemplo, em sentido mais geral, opto pelo Drummond de a "pedra no meio do caminho", pelo Drummond de "não se mate Carlos" e execro o sonetista, que, hoje, para mim, simboliza o caso mais agudo de conformismo de direita. Daquele (não Drummond...) que vê o "passado" no presente, daquele que vê o passado como "eterno". O eterno como imóvel. Tento ver o presente no presente, conteúdo e formas coesos, negando o passado deste presente. Ou tento ver o futuro no presente pois o presente, em termos de sociedade, é bárbaro. É inaceitável. Auschwitz é hoje onipresente, na TV, nas ruas, nos governos, nas pessoas.¹²⁴

Em outra entrevista, já no ano de 2006, Régis responde ao entrevistador do Caderno de Cultura¹²⁵, acerca do livro que fora fundamental em sua formação, mas que deixou de fazer tanto sentido para o autor:

Régis Bonvicino: Os poemas de Jorge Luis Borges e parte de sua prosa. Hoje, relendo-o, acho-o, digamos, bem mais limitado do que diz a lenda. *Borges é meio parnaso: faz literatura de citações*, cria labirintos excessivamente literários. (grifo nosso)

Caímos, por fim, novamente no poeta argentino, o que nos reporta ao debate inicial deste capítulo. Antes de qualquer coisa, é importante entendermos a afirmação acima sem que sejamos afetados pelas palavras de Bonvicino, certamente heréticas para muitos. Conforme indica sua declaração, o autor não nega a importância de Borges para sua formação como poeta, no entanto parece ter descoberto com o passar do tempo que o aspecto de referências literárias da escrita de Jorge Luis Borges não é o caminho escolhido para percorrer, talvez pelo hermetismo que pode gerar ao leitor.

¹²⁴ Régis Bonvicino em entrevista a Carlos Adriano, no dia 7 de junho de 1999, que pode ser lida integralmente no site do poeta. Link para acesso: << <http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=202>>>

¹²⁵Régis Bonvicino em entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo*, Caderno Cultura, março de 2006. Disponível no site do poeta: << <http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=192> >>

Do anúncio do poeta, cabe-nos buscar o mais racional, o que de mais sutil escapa das palavras do autor. Cotejando as afirmações acerca de seu processo criativo com parte dos poemas escritos entre a segunda e a terceira fase, resta-nos identificar que a escrita que se constitua excessivamente do “literário” não está no horizonte de seu interesse¹²⁶.

Porém esse entendimento, se não é dissolvido, ao menos tem sua autenticidade questionada quando se depara, ao longo de sua obra, com as sobejadas dedicatórias a poetas¹²⁷; com as múltiplas vozes trazidas nos livros *Sósia da cópia*, *Más companhias*, *33 poemas* e *Outros poemas*, tanto por citações e traduções, quanto pela deglutição de procedimentos; com a incorporação do idioma inglês sobretudo a partir de *Ossos de borboleta* (1996), período em que o diálogo com os poetas norte-americanos se intensificou. Quer dizer, embora a poesia de Bonvicino não explore exorbitantemente o recurso de citações, não escapa das alusões diretamente literárias, como se nota. Há, conforme demonstrado, outro modo de se trazer o literário para a cena da escrita, que vai sendo gradualmente diminuído ao longo da década de 1990, cedendo lugar cada vez mais à escrita que se constitui do recolhimento de elementos do mundo.

3. Configurações do *eu*: apropriação como poder e destruição

A tradição com a qual o poema “*rb resolve ser poeta*” estabelece forte diálogo é, portanto, a tradição moderna recente, conforme vimos pela ligação com Borges, e também a clássica, como explicitam as citações de Camões, Eugênio de Castro, Shakespeare e Omar Khayyam¹²⁸.

¹²⁶ *Remorso do cosmo* talvez figure como exemplo a desestabilizar essa construção poética, no entanto ficará, também essa questão, para um próximo estudo.

¹²⁷ Sobre isso, vale observar que praticamente todas as dedicatórias dos poemas foram retiradas na obra reunida *Até agora*. Questionado sobre isso em conversa informal com a autora deste trabalho, o poeta alegou que “acha isso muito tradicional”. A vagueza da resposta não a deslegitima, no entanto esse caminho corrobora com o processo comentado na introdução deste trabalho acerca do apagamento que Régis efetua nessa obra, podendo significar tanto parte de seu processo de escrita e reescrita, como também a recusa de algo.

¹²⁸ Omar Khayyam foi um poeta, matemático e astrônomo persa (1048-1123). Tornou-se conhecido no ocidente por meio da tradução do *Rubaiyat* feita para o inglês pelo escritor Edward Marlborough Fitzgerald (1809-83), no ano de 1859. No Brasil, chegou-nos primeiramente pela tradução de Haddad, em 1964, depois pelas mãos de Augusto de Campos e, por último, por Gentil Saraiva Jr, mas parece haver já muitas outras traduções desses poemas. Segundo este último, o *Rubaiyat* “consta um tipo de poesia extremamente concentrada (poucas palavras para expressar

A referência a Willian Shakespeare aparece implicitamente, por meio da citação de Caliban, figura histórica surgida dos relatos das cartas de viagens dos antigos conquistadores da América, categorizada como canibal e imortalizada pela peça *A tempestade* (1616), tida como a última do dramaturgo inglês¹²⁹. Caliban – assim como Judas –, também aludido em “Browning resuelve ser poeta”, é acepção determinante para a constituição da ideia de poeta pretendida pelo personagem-poeta do poema. Essa busca “identitária” poderia iniciar-se pela localização geográfica latino-americana, semelhante nos dois poemas, em se tratando de Brasil e Argentina¹³⁰. Porém, ao que tudo indica, a preocupação de Régis consiste em colocar sua poesia no debate sobre poesia, extrapolando as fronteiras do debate nacional que mais marcou sua fase inicial. Ainda acerca da curiosa imagem de Caliban, recorremos a Moura, para lembrar que sua figura representa essencialmente o *outro*, isto é:

[...] a natureza abundante do mundo moderno. Sua abundância, como o próprio termo explica – “ab” (o que nega) e “undante” (o que envolve) –, significa toda a diferença contida em sua realidade fisionômica e cultural, e, por conseguinte, todo o caráter de completude que a sua presença no panorama histórico ocidental implica. Caliban é o *Outro*, a diferença e a completude.¹³¹

muito sentido), que mescla com mestria imagens e ideias, calcadas sobre uma melodia que flui suavemente, com perfeita harmonia entre significado e significante.”

¹²⁹ Segundo artigo de Paulo César Prazeres Moura intitulado *Caliban – o outro da história*, publicado na Revista Almanaque (UFF) de 2001. No texto de Moura, somos informados que Caliban é “[...] quem, na condição de escravo, se rebela contra Próspero, o seu dominador. Na peça teatral, em um momento de tensão entre o colonizador e o colonizado, afirmará Caliban ao seu senhor: ‘Agora eu sei falar, e o meu proveito é poder praguejar. Que a peste o pegue por me ensinar a tua língua!’” (Shakespeare *apud* Moura. *A tempestade*. Trad. Bárbara Heliadora. Rio De Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 36), (p. 2-3).

¹³⁰ O artigo de Paulo Moura, já citado, traz leitura interessante da figura do caliban, que colaborou para a constituição de nosso entendimento da figura desse elemento. Acerca da praga que o personagem lança ao seu colonizador, destaca: “Esta fala do personagem dá-lhe uma dupla face: por um lado, a figura do selvagem, cuja língua nativa era tida como uma cadeia de ruídos e grunhidos pelos colonizadores; por outro, a condição anticolonialista, quando se rebela contra a língua transplantada e imposta a ele. Na peça *A tempestade*, outro aspecto importante desse personagem encontra-se na caracterização monstruosa de seu corpo. Imagem nada ingênua. Sua forma física o distancia do padrão europeu de beleza e o põe, indubitavelmente, na órbita da estranha raça dos selvagens; isto é, daqueles cujas faces estão longe da imagem e semelhança de Deus.” (p. 3)

¹³¹ Paulo César Prazeres Moura. *Caliban – o outro da história*. Revista Almanaque (UFF), 2001.

Moura (2001) afirma que Caliban é, sobretudo, “[...] o símbolo maior daquele que resiste e sobrevive.”¹³², uma vez que está na posição de escravo que se rebela contra seu dominador. É significativo que Bonvicino mantenha o termo utilizado por Borges, a despeito das alterações que realiza. Manter Caliban em seu poema é manter a ideia de que é preciso enfrentar o outro – a cidade moderna?, o Moderno? a ideia que se tem de moderno? –, resisti-lo pelas estruturas disponibilizadas por ele próprio, construindo, desta maneira, uma visão calibanesca (que também é canibalesca) do mundo.

Dizendo mais precisamente, o poema de Borges recorre ao poeta britânico Lord Tennyson (1809-1892)¹³³, fundador do monólogo dramático (procedimento que realiza), e responsável pela transformação de alguns paradigmas da poesia moderna. Por isso, “RB resolve ser poeta” é construído na forma de monólogo dramático – ou monodrama –, assim como o texto de Borges.

Em “Browning resolve ser poeta”, o escritor argentino elege como personagem de seu poema o poeta britânico Robert Browning¹³⁴. Contemporâneo do fundador desse gênero, Browning é apontado como o nome que melhor aperfeiçoou o método que se constitui de uma voz que monologa sobre sua (ou outra) trajetória como poeta. Para dar seguimento à referência à tradição clássica, o poema de Borges cita Byron, importante poeta para a poesia universal, mas

¹³² Moura. Caliban – o outro da história. Ed. cit., p. 2.

¹³³ Lord Alfred Tennyson (1809-1892), poeta britânico do período vitoriano, é o autor de “Ulisses”, célebre poema da literatura de língua inglesa, que pertenceu ao período considerado por alguns críticos como a terceira fase do romantismo inglês; e, para outros, a fase pós-romântica, imediatamente anterior da poesia propriamente dita como moderna. Escrito em 1833, mas publicado quase dez anos depois, na segunda edição de seu livro *Poems* (1842), “Ulisses” é um dos maiores exemplos – se não o maior – para a formação da estrutura do monólogo dramático. Embora a geração vitoriana seja considerada fraca por parte da crítica, Lord Tennyson é, ao lado de seus contemporâneos Robert Browning (1812-1889) e Matthew Arnold (1837-1901), exceção. Os três são os principais realizadores do (sub)gênero lírico (também chamado de monodrama) criado, no romantismo, pelo próprio Tennyson.

¹³⁴ Como está fora de nossa alçada a pesquisa da poesia de língua inglesa, foi utilizada uma resenha introdutória da tradução de alguns poemas do poeta inglês, publicada na revista online *Escamando* << <https://escamandro.wordpress.com/2012/11/19/o-amante-de-porfiria-robert-browning/> >>. A autoria do texto é de Adriano Scandolara, um dos editores da revista e doutorando em poesia e filosofia da linguagem na Universidade Federal do Paraná. Segundo Scandolara, Browning é apontado como o poeta que desenvolveu e “elevou” a forma de escrita. O monólogo dramático, que atravessa a história da poesia desde a idade média, consiste, em se tratando de sua prática “moderna”, na criação de um personagem (que pode ser real, histórico ou fictício) que se manifesta em primeira pessoa, e que acaba se confundindo (ou acaba permitindo se confundir) com a voz do poeta. Essa forma de fazer poesia exerceu influência sobre muitos poetas modernos, como é o caso de T.S. Eliot, Ezra Pound e Sylvia Plath, por exemplo. Assim como de poetas de outras nacionalidades, como nos comprova o argentino Borges e, também, Bonvicino.

sobretudo para a de língua inglesa. Essa escolha consiste na necessidade de trazer uma das vozes que mais ressoa sobre os poetas modernos de língua inglesa, direta ou indiretamente, como meio de compor a cena precursora do personagem do poema. Isso se confirma nos versos: “trataré de no ser indigno/ del gran eco de Byron”.

Já no poema de Régis Bonvicino, a figura de Byron é substituída pela de Camões. Essa alteração é imprescindível, pois é o único caminho para o poeta brasileiro criar efeito de igual representação dentro da tradição da poesia de língua portuguesa, conforme reiteram os versos 15 e 16: “tratarei de não ser indigno/ do grande eco de Camões”. Além dessa citação, o poema de Bonvicino acrescenta a figura de outro poeta português, dessa vez Eugênio de Castro – poeta que realizou o monodrama –, por meio da referência ao poema dramático “O anel de Polícrates”, no sétimo verso. Nele, há também a citação – inexistente no poema de Borges – de Omar Khayyam.

É preciso destacar o fato de o poeta paulistano colocar as iniciais RB no título do poema. Afinal, trata-se tanto da abreviação do nome real de Régis Bonvicino como da de Robert Browning. Essas letras criam uma ambiguidade – ou seria uma ambivalência? – no poema, voltando a trazer a questão da autoria e a explodindo a cisão entre sujeito lírico e empírico, dando-lhe uma caráter multifacetado dadas as intersubjetividades. Em ambas as possibilidades há uma personalidade “real”, o poeta-autor propriamente dito, sendo marcado como personagem do texto, assim como visto em “vida, paixão e praga de rb”. Mas é o jogo com a própria identidade que figura interesse, porque é ela que demonstra o empenho em desestabilizar a configuração do eu do poema.

Esse gesto aponta uma direção importante para o entendimento dos versos, pois não só assume a associação entre sujeito lírico e empírico, amplamente discutida pelo fazer poético e pela teoria crítica, mas tenta “fundar” certa tradição, dentro de seu projeto poético, que se assume agente dos poemas. O poema coloca em jogo a ironia em relação ao diálogo com tradições distintas já colocadas pelo poema de Borges (materializada, por um lado, pela personagem real Roberto Browning e, por outro, pelos nomes aos quais esse personagem alude). Com o detalhe de que, na versão de Bonvicino, as alterações potencializam o recurso como possibilitador da tensão sujeito/objeto, porque o poeta coloca a si próprio como

personagem, aprimorando o recurso iniciado em *Sósia da cópia*. Como se o monólogo dramático fosse a forma que, por excelência, materializasse a tensão desses “opostos”, ao mesmo tempo e quem marca a unidade deles. No caso, dois modos distintos e supostamente excludentes de determinar sujeito e objeto.

Do ponto de vista geral do poema, há várias alusões a ideias comuns de poesia. A recorrência a lugares comuns, no discurso retórico clássico, era tida como atitude fundamental, uma vez que auxiliava o leitor a chegar ao sentido dos argumentos. Essa noção não deixou propriamente de existir, no entanto lugares comuns geralmente são malvistas em certos tipos ou gêneros textuais. Por isso, essas referências em poesia servem não para reforçar a banalidade resultante do excesso de seus usos, mas como artifício que deseja ressignificar. A segunda estrofe engendra uma noção bastante gasta em poesia:

Como os alquimistas
que buscaram a pedra filosofal
no azougue fugitivo,
farei com que as palavras comuns
— naipes marcados do tatur, moeda da plebe —
rendam a magia que foi sua
quando Thor era o nume e o estrépito,
o trovão e a prece.

O primeiro verso da segunda estrofe, conforme axcerto acima expõe, mostra que a ideia de magia que envolve “os alquimistas”, igualmente envolve o pensamento que se tem do poeta e, conseqüentemente, do fazer poético. Porém, ao ser introduzido por um termo que tem dois valores diferentes, como a conjunção subordinativa “como”, na qual coexistem tanto o sentido comparativo como o conformativo, o poema constrói uma ambivalência que gera sentido frequentemente oculto nessa concepção mágica.

Esse gesto acaba não apenas a comparar, mas também a conformar a figura do poeta com a dos “cientistas” da idade média. Isso leva a voz que monologa a trazer e até a reforçar, numa primeira leitura, a noção que se tem de poeta envolta ao obscurantismo e à subjetividade mística, muito próxima à do mago. Ao mesmo

tempo que engendra esse estereótipo de poeta, também traz o entendimento de manipulação de matéria-prima que notadamente existe no ofício do alquimista e no do poeta (que manipula a linguagem). Porém, em contraposição ao primeiro sentido exposto, o segundo, o de manipulador da linguagem, só contempla o lugar comum próprio do imaginário moderno de poesia, e geralmente está mais ligado ao universo dos iniciados na questão.

Octavio Paz, em seu ensaio sobre o ritmo¹³⁵, discorre a respeito da comparação entre poeta e mago, para explicar como ambos se utilizam de princípios semelhantes para impor seu domínio sobre a matéria. O curioso é que, ao contrário do que acabou se tornando comum para o imaginário coletivo sobre essa relação, a premissa dessa “magia” não é bela ou sublime, mas “tirânica” e “dominadora”. Segundo o autor, “[...] a essência da atividade mágica é a busca do poder”¹³⁶. Essa informação oferece um sentido que nos interessa, uma vez que coloca a figura do poeta em um posto que não é nem o de erudito sofredor submisso e passivo (que se cristalizou do conceito tradicional de poeta lírico), nem o de intelectual (cristalizado a partir da ideia de poeta moderno), mas no de poderoso controlador, análoga à figura do político, por exemplo, uma vez que “[...] As receitas do poder mágico contêm a tirania e o domínio dos homens”, conforme teorizou Paz¹³⁷.

Quando voltamos ao poema, pensando nessa concepção e no que ela engendra de cruel, vemos como a voz do poema se coloca como aspirante a profissional que busca impor, pela força destruidora (“estrépito”, “trovão”), a importância (“número”, “prece”) de seu “trabalho” como “todas as profissões, a seu modo, o têm”¹³⁸. Não por acaso, o poema apresenta a figura de Thor, emblemática que é para a evocação desse imaginário de força e disputa de poder. E embora os livros iniciais de Bonvicino não ruptura com seu legado, distinguem-se ao passo que explora as fissuras.

¹³⁵ PAZ, Octavio. O ritmo. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.54.

¹³⁶ Idem, *ibidem*, p.66-67.

¹³⁷ Idem, *ibidem*, p. 66.

¹³⁸A relação entre literatura e violência tem sido muito bem elaborada por alguns críticos da contemporaneidade, como é o caso de Tiago Guilherme Pinheiro, por exemplo, que trata disso ao estudar a obra de Roberto Bolaño e a de J.M. Coetzee em sua tese de doutorado intitulada *Literatura sob rasura: autonomia, neutralização e democracia em J.M. Coetzee e Roberto Bolaño*, apresentada ao Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de São Paulo (USP), em 2014.

O sujeito de “RB resolve ser poeta”, ao assumir-se poeta, entende que isso também significa destruir, no entanto essa destruição dá-se sutilmente, pelas vias calibanescas – e canibalescas – da linguagem. Esse sujeito lírico é moderno porque entende que a destruição de seu tempo é dada por ele próprio – Borges e todos os demais. E destruir significa reconhecer e aceitar esse paradoxo constitutivo, e não o demarcar rigidamente em movimentos polarizados. Daí que a apropriação, já muitos utilizada pelos poetas e artistas modernos, represente o novo no velho. Eis que o eu de Bonvicino se constitua da mescla das duas forças que moveram, antagonicamente, a modernidade: o antigo e o novo, o “passado” e o “atual”, os dois lados do pêndulo conformados na (con)fusão dos sujeitos lírico e empírico.

A quinta estrofe do poema traz, mais uma vez, um lugar comum para a poesia, conforme vê-se abaixo:

Se uma mulher compartilhar de meu amor,
meu verso roçará a décima esfera dos céus concêntricos;
se uma mulher desdenhar o meu amor,
farei de minha tristeza uma música,
um alto rio que siga ressoando no tempo.

Dessa vez, a motivação sentimental do poeta lírico, preponderantemente tida como vetor da produção de poemas até hoje, expõe a ideia habitual que associa poesia e amor. Este último, quando correspondido, inspirará poema de sublime alegria; “céus concêntricos” está no segundo verso da estrofe, para remeter à esfera do elevado, do transcendental, por meio do vocabulário hermético e passadista, próprio da poesia lírica tradicional. Caso não fosse correspondido, a “tristeza” resultaria em “uma música/ um rio que siga ressoando no tempo”. Música, aqui, pode ser associada a poema, e ao recorrente mote para a sua confecção: o amor não correspondido. Ambos, percebe-se, apegados a uma ideia permanente, de transcendência temporal, de eternidade (“que siga ressoando no tempo”). Por esses exemplos, vemos que a apropriação de Bonvicino estrutura um jogo irônico do qual se destaca a questão da subjetividade na poesia contemporânea.

Ao presumivelmente colocar-se na forma poemática, apropriando-se do monólogo dramático que ficcionaliza o eu, o poeta parece encenar o drama da modernidade que busca aniquilar um em detrimento do outro, resultando em certa

tragicidade, afinal, a poesia contemporânea entende que “máscaras”, “agonias” e “ressurreições” “desmancharam” e “mancharam” sua “sorte”. “Alguma vez, talvez agora,/ eu seja Jorge Luis Borges”. A poesia já se encontra marcada (“manchada”); continuar, portanto, não é recusar esse rastro poderoso, mas fundir-se nele, confundir-se com ele. Porém lembremos que o sujeito de “rb” o fará “com palavras comuns”, com “moeda da plebe”. Esse sinal demarca que o poema que se constitui nasce para sobreviver só “talvez agora”, no ato mesmo de sua enunciação.¹³⁹

A forma monológica constrói a confusão entre sujeito e objeto, conforme apontamos, porque seu conteúdo inicial sugere a associação de ambos, mas ao final demarca não a separação dos sujeitos ficcionais, mas a demarcação de que, no fundo, esse eu – o poeta? –, nesse complexo de vozes, não se acha. Por isso “talvez agora,/ eu seja Jorge Luis Borges”. A voz do poema encerra deixando pairar a dúvida (muito bem marcada pelo advérbio “talvez”) de sua identidade ao final do poema. E essa de dúvida que se marcará a nova poesia, não de certezas como se fez a poesia de vanguarda ao longo do século XX. É como se dissesse que o que está em jogo são as demarcações que se querem absolutas.

Tudo converge para contradizer a ideia de que a primeira fase de Bonvicino gira em torno da angústia da influência concreta, assim como sugere José Paulo Paes e, em alguma medida, ainda que não tão direta, de Vinícius Dantas. Evidentemente que há a representação do senso crítico do autor acerca de seu “lugar” na poesia recente. Essa ponderação é imprescindível aliás, para se trilhar esse caminho. No entanto, vincula-se a essa noção a consciência de que é preciso resgatar uma experiência – poética? humana? – aparentemente perdida dentro do próprio curso da modernização. Nesse sentido, a apropriação crítica da tradição moderna de poesia significa tanto salvaguardá-la quanto atualizá-la.

¹³⁹ No mesmo livro, há outro poema intitulado “balada” (o 28º do livro) no formato de monólogo dramático, que também traz o nome real do poeta. No primeiro verso desse poema, lê-se: “más palavras tramaste, régis”. Contudo, detemo-nos na leitura de “rb resolve ser poeta”.

CAPÍTULO III

A ANTIPOESIA NO HORIZONTE DO PROVÁVEL

meu pai um self made man
vivo

minha mãe alva flôr
matou-se de suicídio

eu único filho fiz
da *antipoesia* de mim

meu exílio

(“vida, paixão e praga de rb”, Sósia da cópia)

1. Negação e concretude: a origem antipoética

Para o crítico chileno Federico Schoph, a antipoesia caracteriza-se, entre outros pontos, por ser “[...] una escritura elaborada a partir de la negación de los rasgos esenciales de otras escrituras y de outros discursos literários y no literários.”¹⁴⁰. O autor, que é especialista da obra de Nicanor Parra¹⁴¹, embora trate de uma poesia que se realiza com muitas particularidades em relação à de Bonvicino, oferece-nos um entendimento geral que colabora para a leitura do movimento antipoético da escrita da segunda fase de Régis Bonvicino.

Não se trata, evidentemente, de comparar a poesia de Bonvicino – ou sua antipoesia – à de Parra, pois são escritas que resguardam muitas particularidades, como dito, que *a priori* colocam resistência à comparação. O que interessa é a

¹⁴⁰ Federico Schoph. *Del vanguardismo a la antipoesía: ensayos sobre la poesia de Chile*. Santiago de Chile: LOM, 2000. “La antipoesia es una escritura elaborada a partir de la negación de los rasgos esenciales de otras escrituras y de outros discursos literários y no literários. El antipoema es una contradicción, un contratexto. No es sólo resultado de la reflexión, sino todavía más de una búsqueda llevada a cabo en la práctica poética misma.”

¹⁴¹ Nicanor Parra (1914) é um poeta chileno que ficou amplamente conhecido a partir da publicação de *Poemas y antipoemas* (1954). Essa obra marca uma renovação na escritura poética e lhe rende o estatuto de antipoeta, tornando-o o antipoeta mais conhecido da América Latina.

poesia de Bonvicino, partindo dessa definição de “negación de los rasgos esenciales de otras escrituras y discursos”, para verificar se é possível afirmar que o mecanismo de assimilação e apropriação da poesia de Bonvicino anima uma escrita que se poderia nomear de antipoética.

Vale lembrar que a negação é marca presente na poesia moderna desde o romantismo, ainda que em outros moldes, sendo o cerne do gesto vanguardista da ruptura. A noção de negatividade também é categoria importante para o pensamento moderno e ocupou espaço relevante para a compreensão da poesia moderna, como vê-se na interpretação de Hugo Friedrich (1978)¹⁴², por exemplo. Em suas “categorias negativas”, o teórico alemão afirma, a partir da identificação da ruptura com o arquétipo clássico, “[...] que surgem também outras categorias, quase todas negativas [...] usadas não para censurar, mas para descrever e, até mesmo, elogiar.¹⁴³

A negação da poesia de Bonvicino, porém, não se realiza pelas vias da ruptura com sua tradição de poeta, conforme já apontou Paulo Ferraz¹⁴⁴, mas a partir da utilização dos próprios procedimentos da tradição da qual é herdeiro. Não é diferente do que se pode verificar no poema abaixo, de *33 poemas* (p. 42):

NÃO VOZ

não voz do não poeta
não homem
que não vai além.
não voz do não ser,
não nada
que não houve também.
não voz do não futuro,
presentes alguém?
não voz do não ouvido,
nãonão
ressoa ninguém.

O poema acima apresenta explicitamente a negação que, a partir de então, passaria a atravessar a obra do poeta de maneira mais evidente, até mesmo no discurso crítico de Régis Bonvicino. Não é raro vê-lo assumir-se como recusa a

¹⁴² Hugo Friedrich. Categorias negativas. *In.: Estrutura da lírica moderna*, 1978.

¹⁴³ *Idem. Ibidem*, p. 21.

¹⁴⁴ Paulo Ferraz. *Depois de tudo*, 147.

referências e a padrões nacionais, embora não esconda sua admiração por Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto e Carlos Drummond de Andrade – que são, para ele, os três maiores poetas brasileiros¹⁴⁵.

Os nomes citados pelo poeta alertam para uma questão cara a Bonvicino, a nosso ver associada a sua escritura “antipoética”, especialmente Drummond e João Cabral, cujas obras são delineadas pela tópica da antilírica. João Cabral de Melo Neto, em particular, desenvolve um tipo de escrita com o qual Bonvicino mais se familiariza. O poeta de Pernambuco, que declaradamente afirma pautar seu fazer na busca pela concretude da linguagem, assumiu a Bonvicino: “Quem melhor escreveu sobre minha poesia foi Décio Pignatari, no ensaio 'Situação Atual da Poesia no Brasil'. O termo 'antropologia poética', cunhado por ele, combina com a minha obra: a apreensão direta da realidade”¹⁴⁶.

Bonvicino contava 27 anos quando estivera com seu poeta preferido e, ao que seus poemas demonstram, João Cabral foi importante para a formação de seu projeto poético, calcado, da segunda fase em diante, na “apreensão direta da realidade”, tal como Cabral. Abaixo, o trecho de uma entrevista concedida pelo autor de *A educação pela pedra* a respeito do que seria, para ele, a concretude da linguagem:

BA: E por que você sempre frisa a concretude da fala espanhola, que é como uma coisa que tem a ver com...
JC: É porque a literatura espanhola é a mais concreta que há. Foi isso que me seduziu, porque eu sempre procurei fazer uma poesia concreta, quer dizer, com predominância dos vocábulos concretos. Quando cheguei na Espanha e conheci bem a literatura espanhola é que eu vi que ela é a literatura mais concreta do mundo. A literatura menos abstrata do mundo. Eu dou um exemplo a você. No poema do Cid [Cantar de Mío Cid, de autor anônimo] tem um momento em que há um choque de cavaleiros cristãos e cavaleiros mouros; morre muita gente e muitos cavalos correm disparados. Então, sabe como o autor diz isso, que muitos cavalos fugiram disparados? “Muitos cavalos fugiram sem seus donos.” A ideia do cavalo correndo sozinho, sem o cavaleiro, compreende? Em Berceo [Gonzalo de Berceo, 1195?-1253?], na Vida de santa Oria, tem outra coisa sintomática também. Aliás, tem em toda literatura espanhola. Diz a

¹⁴⁵ Texto publicado por Bonvicino no dia 14 de julho de 2013, com o título “Um encontro com João Cabral” << <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/07/1310254-um-encontro-com-joao-cabral.shtml> >>.

¹⁴⁶ Palavras de João Cabral de Melo Neto reproduzidas por Bonvicino em texto publicado pelo autor no dia 14 de julho de 2013, com o título “Um encontro com João Cabral” << <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2013/07/1310254-um-encontro-com-joao-cabral.shtml> >>. Documento online, não paginado.

lenda que santa Oria, ela era freira, foi levada dormindo ao céu. Ser levada para o céu é uma coisa abstrata. Em Berceo, não. Berceo faz santa Oria dormindo num convento, dois anjos vêm carregá-la, sobem até o céu como se ela fosse um passarinho, chegam no céu, o céu está fechado! Berceo é da Idade Média. As cidades a certa hora fechavam as portas. O céu era um grande palácio iluminado, mas não era hora de estar aberto, estava fechado. De forma que eles pousaram, os anjos e santa Oria pousaram numa árvore que tinha defronte das portas e esperaram o dia seguinte para que as portas abrissem para ela poder entrar. Você vê como é uma descrição inteiramente concreta.¹⁴⁷

Essa concepção de escrita, em definitivo, está na essência da busca poética de Régis, embora na prática se realize distintamente do que se vê em João Cabral. Sua construção assinala-se, portanto, contrária à comunicação poética metafórica e abstratizante. A busca pela apreensão da realidade de forma concreta é vista em “Meses eunucos” (p. 37), por exemplo:

Meses eunuco

eu poderia
sim reuni-los
num verso curto:

melancolia
do dia a dia
sol-agonia
dos mil invernos

múltiplos

meses eunucos:
manhãs-crepúsculo,
eu os combato,
sim, com o verso

inútil

Por outro lado, filiar-se a Cabral recai em uma questão debatida por Paulo Franchetti acerca de muitas vezes a produção contemporânea ter a necessidade de apresentar-se com os respaldos que deixem “à vista os andaimes da construção -

¹⁴⁷ Entrevista do poeta pernambucano concedida a Beбето Arantes, encontrada da edição especial da revista eletrônica *Sibila*, publicada no ano de 2009, em homenagem ao aniversário de 10 anos da morte do poeta. Link para acesso: << http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/Joao_cabral_revista.pdf >>, p. 20-21.

isto é, as marcas do 'trabalho duro' e da especialidade". Genericamente, essa necessidade seria, para o crítico, resquícios do entendimento literal e, portanto, equivocado dos procedimentos exercidos pelo pernambucano João Cabral.

Entretanto, não é possível negar que a concepção de poesia que se constitui pela ambição de capturar a realidade concreta é cara a Cabral como também o é para Bonvicino, ainda que no poeta paulistano se desdobre de maneira distinta do poeta recifense. O fato é que ambos, cada qual a seu modo, dispensam a concepção abstrata em prol de uma linguagem objetiva, seca, áspera, que seja capaz de capturar o que há de mais real no mundo.

Dito isso, quando voltamos a ler "não voz", e verificamos que se trata de poema construído a partir de uma voz objetiva que elenca negações diversas desde seu título: "não voz", "não poeta", "não vai além", "não ser", "não nada que não houve também", "não futuro", "não ouvido", "nãonão", "ninguém", ficamos perdidos porque encontramos uma elaboração contrastante à ambicionada pela concretude, pela realidade tal qual se vê. Neste poema todo formulado por negativas, uma pergunta, entre o sétimo e oitavo verso ("não voz do não futuro,/ presentes alguém?"), destina-se a saber se há alguém presente em meio a "não voz do não futuro". Como espécie de resposta, o verso seguinte "não voz do não ouvido" duplamente declara: "nãonão".

Formalmente, o poema tem onze versos e demonstra que a visualidade dos três primeiros livros havia dado lugar definitivo à estrutura concisa e direta, no entanto nada que se compare à forma cabralina. A linguagem de "não voz", mais uma vez, parece originar-se de outras vozes. Desta vez, trata-se da semelhança formal e, podemos dizer, temática, entre "não voz" e "o puro não", de Oliverio Girondo.

Leitor de Girondo desde 1976, ocasião em que foi presenteado com a obra completa do poeta argentino por Eduardo Millán, Bonvicino realizou intenso trabalho de tradução do poeta ao longo de cinco anos, entre 1990 e 1994. Em 1995 foi publicado *A pupila do zero* (1995)¹⁴⁸, no qual se encontra "O puro não" vertido para o português. Diante deste fato, não há do que se duvidar: os poemas de

¹⁴⁸ *A pupila do zero* é a tradução para o português de *En la masedula*. Retirado do poema "buscar" ("epistílios de aurora ou ressacas insones de/ solidão em crescente/ antes que se dilate a pupila do zero/ (...) buscar/ o poema)

Oliverio Gironde cederam a Régis Bonvicino uma forma de pensar e fazer poesia, que se pode verificar desde *Más companhias*, quando o autor realiza o verso “poesiaemgreveqorpoestranhomuda”. Pertencente originalmente ao livro *En la masmédula* (1954), onde “o mundo de fora’ é criado com pautas de ‘dentro’”¹⁴⁹, segundo citadas de Régis de Yurkievitch, estudioso de Gironde, segue, abaixo, a versão traduzida por Bonvicino:

O PURO NÃO

o não inóvulo
o não nonato
o nãoou
o não póslocosmos de impuros zeros e nãoos que nãoão nãoão nãoão
e nãoouão
e plurimono nãoão ao morbo amorfo nãoou
não dêmono
não deo
sem som nem sexo ou órbita
o hirto inósseo nãoou em unissolo amódulo
sem poros já sem nódulo
nem eu nem cova nem poça
o macro não nem pó
o não mais nada tudo
o puro não
sem não¹⁵⁰

Conforme pode-se notar, “não voz” estabelece um diálogo com o poema de Gironde, demonstrando que a pesquisa formal continua parte de seus interesses (gesto que, em alguma medida, contradiz a busca comunicativa pelas vias da objetividade), embora a veia vanguardista pareça quase um delírio. Neste sentido, surge a pergunta: o poema “não voz” estaria inquirindo (“não voz do não futuro,/ presentes alguém?”) o poema de Gironde?

Recorrer ao poema de abertura de *Outros poemas* pode colaborar para a investigação dessa questão. Em “Abrigo contra abrigo” (p. 15), lemos:

¹⁴⁹ Essa citação encontra-se na apresentação do volume *A pupila do zero* (1995).

¹⁵⁰ A versão em castelhano de “El puro no”: EL NO/ el no inóvulo/ el no nonato/ el noo/ el no poslocosmos de impuros ceros noes que noan noan noan/ y noan/ y plurimono noan al morbo amorfo noo/ no démono/ no deo/ sin sons in sexo no órbita/ el yerti inóseo noo en unissolo amódulo/ sin poros ya sin nódulo/ ni yo ni fossa ni hoyo/ el macro no mi polvo/ el no más nada todo/ el puro no/ sin no”.

Abrigo contra abismos
nuvens de ácido e fumaça
Rotação dos anéis fixos
um arrombar de pestilos

É o guizo da serpente no estilo
é ainda o bem escrito

E, de sublunar, a luz de Sírius,
é o *verbo possuído*

Não é liberdade sob palavra,
é liberdade atordoada

Não é apenas um ser de palavras,
é uma tinta *encarnada*,
é um Baudelaire de Nadar

São patas de uma formiga
ou aromas recolhidos,
é *a forma que exorbita os sentidos*

Veja-se que Régis abre o livro seguinte ao *33 poemas*, trazendo um eu poético que recorre aos elementos do mundo para expressar seu desejo de ser ou se fazer “abrigo do abismo”. Octavio Paz, em seu ensaio sobre a linguagem, n’*O arco e a lira*, discorre sobre o abismo que os homens começaram a identificar entre as coisas e seus nomes:

A palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre homem e as coisas – e, mais profundamente, entre homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo. *A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior.* Mas essa distância faz parte da natureza humana. Para dissolvê-la, o homem deve renunciar à sua humanidade, seja regressando ao mundo natural, seja transcendendo as limitações que são impostas por sua condição.¹⁵¹

Seria o poema a tentativa de transcendência do idioma? Ou seria o poema a volta ao mundo natural, o mundo concreto, de modo não a transcender a existência humana, mas de tocá-la a partir do que ela tem de mais evidente: o próprio mundo? Partimos dessas questões para entender o caminho da poesia de Bonvicino em meio à sua busca por estratégias de comunicação poética.

¹⁵¹ Octavio Paz. A linguagem. *O arco e a lira*, 1982, p. 43.

A abissal ideia da língua do futuro já foi exposta. Há, para o sujeito do poema, a necessidade de se proteger desse território profundo que é o da “tinta encarnada”, que o distancia do mundo sob o disfarce da “liberdade”. Esse idioma que, no fundo, extrapolou (“exorbita”) os sentidos, tamanha distância e incomunicação. Trata-se, “ainda”, do tempo do “bem escrito”. Só a linguagem concreta, fraturada, objetiva é capaz de, por meio da “[...] observação atenta de uma cena”, captar a “estrutura mínima, que seja o núcleo do conjunto”. A experiência poética em “abrigo contra abismo” é, mais uma vez, capturar a “desestrutura”, para “reinscrever os motivos metafísicos ou referentes absolutos da poesia modernista como instância da letra.”¹⁵²

Tendo “abrigo contra abismo” como base, não é impossível que a indagação de “não voz” esteja direcionada a “o puro não” como meio de desestabilizar a legitimidade desse tipo de escrita que se pretende a voz do futuro. Esse futuro que nunca chega é, portanto, o não-futuro. Uma voz que passou de utópica para delirante, porque de fato não dá mais conta de comunicar as necessidades do tempo. Porque, de fato, “é a forma que exorbita os sentidos” e, que, portanto, precisar atualizar-se.

As negativas do poema de Régis podem levar o leitor a pensar na recusa de todos os termos que as sucedem. E, em certa medida, não deixam de ser, se a entendemos como recusa da linguagem do poema com o qual dialoga. Porém o poema, que trata de uma “não voz”, não simplesmente recusa uma voz, como reinscreve a “não-voz”, o “não poeta” que “não vai além”. Dito de outro modo: se, por um lado, os “nãos” de cada verso remetam à ideia de desprezo e recusa, por outro, cancelam a “a não voz” do “não poeta”, engendrando a desestabilização do sentido do “poeta” (e do que esteja envolvido e cristalizado em sua imagem).

Reincide, mais uma vez, a necessidade de repensar a conceituação acerca do poeta. E vê-se que a “poesia não depende mais de um ritual esvaziado mas descansa na atividade de uma grafia que tenta captar as contigências da história sem se restringir aos marcos de uma verdade revelada mas desenhando, porém, uma figura em arabesco.”¹⁵³

¹⁵² Raúl Antelo. *Posfácio a Ossos de borboleta*, p.145.

¹⁵³ *Idem, ibidem*, p. 146.

As ideias postas em xeque geram a sensação de não pertencimento da voz que se pronuncia. Ou de seu pertencimento a um não-lugar, a um não-tempo e talvez por isso Raúl Antelo a entenda como um “entre-lugar”. Ao não se enxergar pertencente a seu espaço-tempo, desdobra-se de si em questionamento, não sendo nem o presente-passado nem o futuro.

Se nos propomos ao exercício de ler “não voz”, acrescentando o artigo definido no início de cada verso como, à título de exemplificação, “a não voz do não poeta” ou do segundo verso “o não homem”, vemos que não se trata exatamente de negar a voz, o poeta ou o homem, mas de reivindicar, por assim dizer, outra noção de voz, de poeta e de homem: exatamente a do não-poeta ou a do antipoeta. Um movimento que reivindica e legitima outro modo de escritura – o de Bonvicino, evidentemente – e de comunicação com esse mundo “em chamás”¹⁵⁴.

O terceiro verso “que não vai mais além” parece ganhar mais de um sentido. Visto literalmente, pode remeter ao resultado da condição de um “não poeta”, um “não homem”, um ser que não é nada, que não “existe” para o mundo, portanto, como apontam o sexto e o sétimo versos, ou que está deslocado. Ao mesmo tempo, pode ser uma forma de expor que a eternidade do poema faz parte da pretensão de uma ideia tradicional de poesia. Sendo assim, a essa voz “pouco importa o infinito porque sua sensibilidade, fragmentada, pensa no precário”, conforme bem observou Antelo acerca do poema “lua”, inserido em *Ossos de borboleta*, que também encerra-se com a indagação “que importa/ o infinito?” (p. 71)¹⁵⁵. Mais que pensar o precário, essa voz vive o precário, é ela própria o precário do cotidiano: “folhas — cabeça de lagarto/ talos”¹⁵⁶.¹⁵⁷ Ao que tudo indica, “não voz” continua a trazer para a cena a discussão acerca dos desafios do poeta diante de um contexto “epigonal”.

O poema “voz” (p. 113), de *Ossos de borboleta* (1996), em diálogo com Ferlinghetti, retoma a ideia de voz para tratar da potência da comunicação, desde

¹⁵⁴ Última imagem trazida no poema “voz”, de *Ossos de borboleta* (1996), p. 113.

¹⁵⁵ Raúl Antelo. “Limiar”. Posfácio de *Ossos de borboleta* (1996), p. 143-146.

¹⁵⁶ Régis Bonvicino. “Janeiro”. *Ossos de borboleta*, p. 67.

¹⁵⁷ Nesse verso, parece ecoar, não sabemos se propositalmente, o verso “Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte”, do poema “Advertencia al lector”, de Nicanor Parra. No entanto, sabendo que a poesia de língua espanhola é apreciada pelo poeta paulistano, e que nessa fase Bonvicino já era leitor de poetas argentinos, como Jorge Luis Borges e Oliverio Girondo (cinco anos depois as traduções de Girondo seriam publicadas), não parece difícil que a poesia chilena estivesse entre as leituras de Régis Bonvicino.

que essa fala seja dotada de expressividade. É preciso que haja uma “voz que se levante”:

Uma voz
que se
levante
contra

que se levante
buraco
no azul
pálido contra

magnólia oca
muda
só —
entre chamadas

Raúl Antelo entendeu essa voz como a abertura de “outro destempo imóvel, que existe e não existe, ao mesmo tempo.”¹⁵⁸ Apesar de essa dialética ser muito presente de *Outros poemas* (1993) a *Remorso do cosmo* (2003), sua leitura recortada nos versos “magnólia oca / muda/ sí — / entre chamadas” acaba ocultando outra ideia possível, se entendemos as duas últimas estrofes como complementos da primeira. Para melhor explicitar tal leitura, reproduziremos os versos, marcando a pausa não em seus cortes finais, mas na conclusão semântica da leitura. Deste modo, ficaria “uma voz que se levante contra/ (uma voz que se levante contra) buraco no azul pálido/ (que levante contra) magnólia oca/ (que levante contra) magnólia muda/ que levante só entre chamadas”.

Esse poema parece imbuir-se de um tom que beira o protesto, talvez por remeter, no ato da leitura, a frase imperativa “é preciso que”. Vê-se que a experiência da antipoesia de Bonvicino se realiza pela percepção da necessidade de negar as ideias paradigmáticas de escrita, ainda que muitas vezes por dentro dessas estruturas, para concretizar outro tipo de voz, a “não voz”. Note-se também que não se trata apenas da negação de um estilo literário em prol de outro, mas também de

¹⁵⁸ Raúl Antelo. *Limiar*. Posfácio a *Ossos de borboleta*, p. 144.

“[...] la posición literaria y pública que toma el sujeto poético.”¹⁵⁹, frente a um estado de coisas em ruína.

A negação (ou a negatividade), porém, tornou-se espécie de tópica na produção poética contemporânea brasileira. Em questão de segundos, é possível mapear variados títulos de autores contemporâneos a Bonvicino, nos quais se delinea, de algum modo, a articulação da ideia de recusa, cada livro a seu modo. É o que se vê em *Poetamenos* (1973), *Despoesia* (1994) e *Não: poemas* (2004), de Augusto de Campos; em *O metro nenhum* (2011), de Francisco Alvim; em *Lugar algum: com uma teoria da poesia* (2007), de Tarso de Melo; ou mesmo em *Parte alguma* (2005), de Nelson Ascher, para citar os exemplos que ocorrem no momento. No entanto, foge do escopo deste trabalho adentrar nas peculiaridades desses títulos, para identificar como se dá a elaboração da recusa em tais autores.

Importa ressaltar que a questão da “antipoesia”, no Brasil, encontra seu ponto original já no primeiro Drummond, de *Alguma poesia* (1930). Abaixo, no poema “Eu também já fui brasileiro”, verifica-se elementos que sinalizam a sua relação “antipoética”, nesses termos de negar sua condição, sua identidade, em prol de demarcar outra noção de poesia:

Eu também já fui brasileiro
moreno como vocês.
Ponteei viola, guiei forte
e aprendi na mesa dos bares
que o nacionalismo é uma virtude.
Mas há uma hora em que os bares se fecham
e todas as virtudes se negam.

Eu também já fui poeta.
Bastava olhar para mulher,
pensava logo nas estrelas
e outros substantivos celestes.
Mas eram tantas, o céu tamanho,
minha poesia perturbou-se.

Eu também já tive meu ritmo.
Fazia isso, dizia aquilo.
E meus amigos me queriam,
meus inimigos me odiavam.
Eu irônico deslizava

¹⁵⁹ Matias Ayala. Para uma poética de Nicanor Parra. Acesso no link: << <http://sibila.com.br/author/matias-ayala> >>. Documento online não paginado.

satisfeito de ter meu ritmo.
Mas acabei confundindo tudo.
Hoje não deslizo mais não,
não sou irônico mais não,
não tenho ritmo mais não.

Walter Castelli Jr., em breve texto intitulado “Modernismo e idiossincrasia na poesia de Carlos Drummond de Andrade”¹⁶⁰, comenta o poema acima e, ao contrapor observação de Antonio Candido, pondera:

Já não está aí em germe aquela “destruição ritual do Eu e do mundo” que apenas a arte pode compensar, à maneira de tábua de salvação do eu-lírico que, neste caso, se confunde com o poeta? O aparente bom humor modernista, reiterado no uso de expressões coloquiais que dão leveza ao discurso, não consegue escamotear a amargura desse poema em que o “grotesco”, não o irônico, se evidencia na atitude de um Eu que progressivamente se desidentifica consigo mesmo e se desidentifica com o mundo em que se reconhecia, restando apenas um ser que se define por negação “Hoje não deslizo mais não/, não sou irônico mais não/, não tenho ritmo mais não.”

O poema acima abre possibilidades de leituras múltiplas. Destacamos, aqui, o modo como a perspectiva da lírica tradicional é posta em relevo por meio de organizações irônicas, que criticam essa concepção. A voz do poema rejeita a ideia que estrutura a concepção de poesia e poeta e relega ao passado a ideia de que bastava agenciar a figura feminina e imagens relativas ao sublime, como “estrelas”, “céu” e demais “substantivos celestes”, por exemplo, para que o sujeito fosse proclamado poeta. Ao negar também o ritmo, o poema constrói-se na língua comum, a coloquial, mas numa toada de fluidez, bastante rítmica também. Ao negar-se irônico e sem ritmo, assume a ironia proposital que o engendra tal como o ritmo, ainda que o da fala.

No livro anterior de 1987, *Más companhias*¹⁶¹, que, ao lado de *33 Poemas* (1990) e *Outros poemas* (1993), constitui o movimento dentro do percurso de

¹⁶⁰ Walter Angelli Jr. <http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/m00010.htm>

¹⁶¹ Formado por 39 poemas, os 10 últimos do volume compõem a seção intitulada “Catapora”. Essa parte do livro, chamada por Bonvicino de “caderno”, acabou por construir uma divisão meio desconexa do todo, a nosso ver, ainda que o exercício de pensar no sentido que a natureza desempenha em sua obra de Régis necessário para compreender a “função” que vem a desempenhar ao aparecer, tantas vezes, num cenário urbano. As notas trazidas ao final do livro parecem desnecessárias (ainda que contribuam com o trabalho do pesquisador) e configuram algo

Bonvicino que configura, a nosso ver, sua primeira virada poética, podemos encontrar outros exemplos que confirmam a hipótese acima. No poema “ó, poeta” (p.7), por exemplo, vemos o lugar do poeta ser questionado de forma altamente irônica: “fiz tão pouco/ publiquei tão menos/ nem sei se posso/ proclamar-me poeta”. Em “sobre o erro” (p. 6), outro poema deste mesmo livro, lemos: “o tempo/ o não dentro do quando”.

Se até *Sósia da cópia* a herança vanguardista de matriz concreta é muito presente, como nos confirmam os poemas de notado apelo visual, ainda que essa presença mostre-se na inquietude e na angústia, a partir de *Más companhias* parece iniciar-se a reelaboração dessa herança. Por meio do aproveitamento de muitos procedimentos e concepções que marcaram o concretismo – e alguns deles a primeira fase do modernismo brasileiro, como a ironia –, Bonvicino opta pela escrita em verso, abandonando quase completamente a exploração da página em branco. Inicia-se, portanto, um intenso diálogo com a tradição de poesia moderna nacional – em especial, parece-nos, com os poetas que desestabilizaram a noção tradicional de poesia em verso, como João Cabral e Drummond. Mas não apenas, já que a tradição de poesia internacional também aparece por meio de e.e. cummings, Borges e, evidentemente, aqueles a que se propôs traduzir, como é o caso de Jules Laforgue e sobretudo Oliverio Girondo.

Essa fase traz poemas mais convictos de si, com voz mais independente – quando postos em relação aos três primeiros títulos –, cuja dicção começa a construir-se sem o remorso de ser a partir de grandes poetas, ou sem o remorso de estar na companhia desses grandes poetas. Em outras palavras: a relação com a tradição começa a aparecer não mais com o sentimento de angústia, como é possível detectar em seu *Primeiro tempo*. Ao contrário, o que se nota a partir desse quarto livro é a continuação (amadurecida) de algumas das questões iniciadas em

semelhante do que Abel Barros Baptista viria a dizer futuramente das notas finais de *Céu-eclipse* (1999): uma necessidade de autoexplicação que beira a angústia da insuficiência. Dos dez textos que compõem essa sessão, cinco são poemas ecológicos feitos especialmente para crianças a partir da estética da “botânica nonsense”, do escritor, pintor e ilustrador inglês Edward Lear (1812-1888), saídos primeiramente no livrinho *Mãe Natureza* – editado por meio do Programa “Interior da Praia”. Seguindo esses poemas, há cinco ilustrações do mesmo Lear com as respectivas traduções de suas legendas. As reproduções desses cinco desenhos foram retiradas do livro *Speaking Pictures*, Harmony Books, New York, de 1975, e se trata de uma homenagem, conforme explicita Bonvicino em nota (a nosso ver, desnecessária) ao final do livro, à também pintora e ilustradora Regina Silveira (casada, na época, com o amigo Júlio Plaza) e sua notável série *Anamorfás*.

Sósia da cópia (1983) como a da originalidade, por exemplo, associada à reelaboração da tradição da poesia moderna a partir de citações, colagens e reescrituras, conforme podemos ver na apropriação de W.H. Austen, no poema “Destino de pastiche” e na homenagem a Laforgue, em “Poema”, de *33 Poemas*. Também em “Still da “Crônica de um amor louco”, no qual um conto de Bukowski é “narrado” em versos. Em “Noite”, temos Lorca reescrito e nomes como Jules Laforgue. Nessa fase, há o reconhecimento de que não se pode (talvez nem se deva) fugir de certas “companhias” – o legado da tradição talvez seja um deles, conforme indicam os versos “andar com joyce/ debaixo do braço.” (p.)

Nesse sentido, o símbolo & ilustrado na capa do tomo – além de largamente utilizado no poema que dá título a *Más companhias* – se mostra muito significativo, quando lembramos que costuma ser utilizado como alternativa da conjunção aditiva e¹⁶². A conjunção, por sua vez, ao mesmo tempo em que opera o sentido de ligação, conforme podemos ver no poema “más companhias”, também pode ingressar o sentido adversativo de uma frase, podendo denotar para além do sentido engessado de oposição entre elementos que se precedem e se seguem, simplesmente diferenciação, conforme qualquer dicionário pode nos confirmar - além do conclusivo e justificativo, é claro, entretanto nesse caso não parece que & permita tais acepções. E acaba se constituindo, a depender do contexto em que é empregado, sobre certa ambiguidade e, no lugar não ameno no qual aparece (a capa do livro e o poema), parece importante alçar a possibilidade ambivalente¹⁶³ que pode exercer nesse contexto.

¹⁶² Considerando que o símbolo & é amplamente utilizado para fins comerciais, resta o questionamento se seu uso no universo da poesia deu-se por conta da incorporação de elementos da publicidade ou se por conta do uso no universo musical, no entanto não encontrei nenhum estudo que mapeasse a origem e o porquê de sua recorrência em determinada produção poética.

¹⁶³ Estou considerando que a conjunção e engendra sentidos que podem se opor, a princípio, mas que também podem comple(men)tar um ao outro, se pensamos que estar com alguém não significa ser esse alguém, mas, evidente e inevitavelmente, outro; nessa separação básica, reside o sentido maior e talvez mais interessante: a associação de sujeitos que naturalmente se opõem por serem eles mesmos matérias diferentes.

CONSIDERAÇÕES SEMIFINAIS

A questão entre forma e comunicação da poesia pós-concreta tem despertado o interesse de estudiosos de alto nível, como é o caso de Vinícius Dantas, Iumna Simon e Paulo Franchetti, para citar nomes que a pensam desde as duas últimas décadas do século XX, mas também de críticos da geração posterior, como é o caso de Marcos Siscar e Eduardo Sterzi. Buscar entendimentos acerca da poesia de Régis Bonvicino é propício, conforme elucidado, para pensar os desdobramentos desses dois planos na poesia contemporânea, ao engendrar os impasses desse contexto pós-vanguarda. Sendo assim, este estudo buscou evidenciar a saída encontrada pelo poeta paulistano para tal problemática, tendo em mente a insuficiência das formas e do discurso do movimento concretismo. Para tanto, destinamos atenção para o modo como a subjetividade foi ganhando corpo na poesia de Régis, bem como quais elementos estruturais agencia, até alcançar uma poesia que se realiza antipoética.

Como demonstrado, o poema de Régis Bonvicino nasce basicamente da experimentação com a linguagem e da visualidade, devido à forte herança dos mecanismos e procedimentos da poesia concreta. Em pouco tempo, já a partir do segundo volume (*Régis hotel*), passa a incorporar outras referências até chegar novamente ao “verso”. Esse “retorno ao verso” não tributa, porém, ao poema tradicional. Acerca das experiências concretistas e de sua escolha pelo verso, afirma o autor:

Não aprecio as experiências de poesia visual que são feitas hoje. Há 40, 30 anos um poema visual tinha um significado de ruptura. Hoje é imitação de propaganda, de publicidade. É acrítico (...). Todavia, não aprecio a idéia de "verso" como unidade para a poesia — no caso, para a minha. E a saída do verso não é necessariamente o poema visual. (...) Escrevo em linhas — sem prestar atenção às regras métricas ou ao verso livre mas prestando atenção às inflexões da respiração ou do sistema nervoso, por exemplo.¹⁶⁴

¹⁶⁴ "I don't appreciate the visual poetry experiments that are done today. Forty or thirty years ago a visual poem had a meaning of rupture. Today, it's an imitation of advertising. It's uncritical (...) However, I don't appreciate the idea of the "line of verse" as a unit for poetry -in any case, for mine. The way out of [traditional] "verse" is not necessarily visual poetry (...) I write in lines -not paying attention to meter or to blank verse but paying attention to the patterns of breathing or of the nervous system, for example." (Bonvicino "Diálogo-Caracol" 43), presente nas notas do texto de Odile Cisneros, já mencionado neste estudo.

Nessa escrita, notou-se que a marcação do sujeito poético ocorre em momentos raros e pontuais, uma vez que sua forma poética priva pela objetividade. No entanto, a despeito dessa concepção de poesia “em linhas reta”, objetiva, despersonalizada que, em certos momentos, está calcada na referência à forma por meio da experiência com a linguagem e da mescla de referências, há concomitantemente outra, que se comunica (ou se expressa) por meio de uma voz que entrevê a projeção a um *outro*, muitas vezes fazendo-se no e do desdobrar-se no *outro*. Essa voz geralmente realiza-se por meio de um movimento exógeno, que se verifica na corporificação de um objeto que, por sua vez, pode ser tanto o mundo, como a linguagem ou o sujeito. Esse movimento para fora, ao que tudo indica, anima a busca por uma experiência poética baseada na iminência, isto é, uma prática poética que se realize a partir do que é inerente à concretude do mundo e, conseqüentemente, da linguagem. Isso dá corpo ao que decidimos chamar de *objetividade subjetivada*.

Para apresentar esses pontos, partimos da problematização do *eu* que a poesia de Bonvicino realiza, por meio da (con)fusão entre “eu empírico” e “eu lírico”, conforme se verificou nos poemas “vida, paixão e praga de rb”, de *Sósia da cópia* (1983) e “rb resolve ser poeta”, de *Más companhias* (1987). Esses poemas, ao passo que fundem esses sujeitos, dissolvem os limites entres ambos, conformando, assim, uma problematização dos caminhos do poema moderno. Além disso, a indagação da função da poesia e do poeta no contexto contemporâneo é notório, levando-nos ao reconhecimento de que, dentre as necessidades da poesia contemporânea, está a urgência em reinterpretar as noções de objetividade e subjetividade do poema.

A partir do momento em que a poesia de Bonvicino assimila seu legado poético, passa a estabelecer intenso diálogo com a tradição poética da modernidade a partir da apropriação de suas formas, sendo a tradução um dos recursos mais determinantes para o poeta. Essa atitude tanto apresenta a estrutura que molda a poesia de Régis Bonvicino como, simultaneamente, a estrutura que deixará de realizar para poder enfrentar os *novos* tempos. Esse movimento é regido, portanto, por uma dinâmica dialética, que assegura a importância da tradição moderna ao mesmo tempo em que parte dela para distinguir-se.

Para pensar essas questões, o conceito de “sujeito fora de si”, de Michel Collot (2004), foi importante por contribuir para o entendimento do movimento iniciado em *Régis hotel*, aprofundado, por conseguinte, em *Sósia da cópia* e *Más companhias*, como mostra “vida, paixão e praga de rb” e “rb resolve ser poeta”, respectivamente. A partir de então, há a potencialização da forma objetiva subjetivada, sem haver o trabalho pontual com as noções de sujeito lírico. Esse gesto confere, a nosso ver, a retomada do debate da subjetividade pelo poeta, demonstrando que sua saída para a poesia contemporânea está, dentre outras questões, na “reinterpretação do sujeito lírico”¹⁶⁵. Assim, o autor elabora constantemente uma “redefinição do conceito de sujeito lírico” dentro de seu projeto poético¹⁶⁶ por meio de sua escrita direta, objetiva e não raro ríspida.

Não por acaso, a indagação é dos procedimentos basilares para esse “sujeito fora de si”, que outros críticos veem marcar a poesia da atualidade. Como é o caso de Goiandira Camargo (2011) que, ao utilizar de mesmo conceito para ler a poesia contemporânea brasileira e portuguesa, observa que as indagações do sujeito são feitas “[...] para as coisas do mundo, sugerindo que não é em si que há alguma verdade capaz de responder e satisfazer à indagação” do sujeito, bem como o poema de Claudia Roquete-Pinto, pertencente ao livro *Corola* (2000), apresenta¹⁶⁷:

Teia de aranha, galho seco da roseira
quem sou?
Luz calçada em alpargatas de prata
rapta as flores da fronha,
quem sou?
Pássaro que mora na neblina
destila seu canto de água limpa
— longe, sozinho —
me diga quem sou.
(Claudia Roquete-Pinto, 2000, p. 67)

Assim como a voz do poema de Roquete-Pinto faz uma “pergunta fundamental sobre identidade para as coisas do mundo”¹⁶⁸ – o que não deixa de ser uma inquisição acerca de sua origem –, os poemas de Régis Bonvicino lançam

¹⁶⁵ Michel Collot, O sujeito fora de si.

¹⁶⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁷ Goiandira Camargo. Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. Documento online, não paginado.

¹⁶⁸ *Idem, idibem.*

indagações ao mundo para pensar acerca de sua condição, do mesmo modo como pode-se ver na tradução/apropriação de Wallace Stevens, em “O vidro índigo da relva”:

Qual é a real –
Esta garrafa de vidro índigo na relva,
Ou o branco com o vaso de gerânios, o colchão
manchado e o macacão lavado secando ao sol?
Qual destes contém na verdade o mundo?

Nenhum dos dois, nem os dois juntos.

Vejamos que o sujeito poético se transmuta em objeto (“esta garrafa de vidro índigo na relva”) e, em seguida, se reporta a elementos do mundo (“o vaso de gerânios, o colchão manchado, o macacão”), para inquirir o lugar verdadeiro no qual residiria “o mundo”. Diferente do poema de Roquete-Pinto, o sujeito de “o vidro índigo da relva” arrisca-se a responder à pergunta que lança ao mundo, no entanto sua argumentação mostra-se como tentativa *de* ou, quem sabe, como não-resposta, uma vez que a réplica não se propõe a explicar o lugar no qual estaria a resposta. A reação do sujeito, que se dá de maneira vaga e inconclusiva, leva o leitor a duvidar da existência dessa resposta, porque talvez de fato não exista ao certo *uma*. O momento em que o sujeito do poema de Roquete-Pinto lança sua pergunta aos objetos naturais como “galho”, “folha”, “luz”, não se propõe a tecer nenhuma resposta a si mesmo. Ao contrário, o sujeito finda sua indagação na espera de que o *outro* (o mundo, o leitor?) a conclua.

No poema “espaço sideral”, de *33 poemas* (p. 29-30), há também uma voz que explicita quão difícil e obscuro é a tentativa de explicar a origem de si, poema, que pode ser entendida também como a origem das coisas em geral e do próprio mundo:

o que me diz
dos planetas
dos anéis de saturno,
e da origem dos rios,
que aqui reúno.

o que me diz

de mercúrio,
de seu brilho escuro?

de marte
de sua superfície escarlate,
do mistério,
espalhado por toda parte.

o que me diz
de júpiter.

da lua
que atravessa olhares.

o que me diz
das nebulosas,
que fazem da terráquea existência
poeiras e gás:
não origem, não fim,
que não há.

o que me diz
de plutão,
afastado do sol
como qualquer compreensão.

tudo existe.
homem, morte,
vida real.
que tudo se explique,
será só eclipse
no espaço sideral.

Nesse poema, já há um sujeito que dialoga com um *outro* – com o mundo?, com o universo, como nos leva a pensar o título do texto?, com um sujeito? –, para pedir auxílio na compreensão de assuntos acerca da “origem” – do poema, do mundo e da vida. A partir da reiteração da frase interrogativa “o que me diz”, o sujeito do poema inquiri esse *você* acerca dos planetas do espaço sideral e também acerca da “origem dos rios” que reúne no poema (ou no livro), conforme demonstram o advérbio espacial “aqui”. Esses elementos siderais, “de brilho escuro”, carregados de “mistério por toda parte”, são apresentados de modo enumerativo, até chegar ao planeta terra. A terra, caracterizada por “nebulosas” qualidades da “terráquea existência”, é sintetizada por “poeira” (vocábulo que

designa uma terra seca pulverizada que preenche todo ambiente) e “gás” (termo cuja definição simplificada aponta para uma substância fluida que ocupa de maneira contínua todo recinto, tal como o pó). Tanto poeira como gás são substâncias fluidas – embora de propriedades e consistências completamente distintas – de difícil apreensão, dos quais não se identifica nem origem nem fim. O termo “nebulosas”, por sua vez, pertence a um campo semântico que remete o leitor a um estado enigmático, triste, sombrio e ameaçador.

Ao que tudo indica, a vida na terra, tão misteriosa quanto a dos outros planetas, é envolvida pela impossibilidade de acesso ao lugar de origem, o que, conseqüentemente, impede de se vislumbrar um fim, embora a “morte” seja certa (como apontado no segundo verso da última estrofe). “Não origem, não fim/ que não há”.

A última estrofe é iniciada pela frase afirmativa “tudo existe”. O pronome indefinido “tudo”, ao funcionar como termo anafórico, constitui a síntese de todos elementos até então apresentados. O sujeito está convencido de que a vida existe (“tudo existe./ homem, morte,/ vida real”). No entanto, a certeza do sujeito lírico acerca da existência não lhe garante a compreensão dessa existência, tampouco sua explicação. Ao contrário, a imagem do “eclipse” trazida no penúltimo verso engendra a sensação que envolve o sujeito, de que tudo se apresenta de modo ofuscamente obscuro e impossível.

De formas distintas, ambos poemas incorporam a indagação como forma de se lançar ao *outro*, trazendo esse inquirido constantemente conjugado com a reflexão do mundo e da poesia ou, melhor dizendo, entre mundo e a função da poesia nesse universo resumido a poeira e a gás. Se poeira e gás são elementos sempre presentes na vida terráquea, são sobretudo elementos característicos de situações devastadoras, catastróficas, quando se nota haver mais vestígios de vida do que vida. Desse ângulo, o sintoma da vida na terra designado por “poeira e gás” seria uma forma de se referir ao caos que se encontram ambas, poesia e cidade (poesia e mundo), no contexto pós-utópico, bem como à sensação frequente de não haver saída, por isso as respostas são regularmente inexistentes ou aparentemente vagas, quase vazias.

É, portanto, a partir de uma “tentativa de pensar a função do poeta numa cidade industrial e cósmica”, bem como define o próprio autor no encarte da

primeira edição de *Régis hotel*, que se inscreve a poesia de Régis Bonvicino. O poeta, desde jovem, consegue retratar o inexorável da vida urbana e a suposta situação inescapável da poesia na época imediatamente posterior ao movimento de poesia concreta.

Nessa perspectiva, o percurso da apreciação crítica que buscamos realizar no primeiro capítulo atentou-se em destacar casos exemplares da inquietude da época, que dão forma a poemas que excluem a aparição do sujeito, mas que, paulatinamente, vai desenhando uma voz na qual a elaboração do eu aparece implicitamente ajustada à da realidade histórica urbana.

Sósia da cópia, ao aprofundar essas questões que aparecem, timidamente, em *Régis hotel*, e adiantar outras que seriam desenvolvidas em *Más companhias* (1987), funciona como a primeira virada poética do autor. Desta maneira, marca, como ressaltou Duda Machado, “um fim e um início”. Exatamente por isso, o poema “vida paixão e praga de rb” é representativo não apenas para a primeira fase do autor como também para sua segunda fase, ao articular e aprofundar as questões acerca da indagação do *status quo* do poeta e da poesia no contexto pós-industrial no qual a ideia de progresso encontra-se falida.

Ainda a partir de procedimentos vanguardistas como deslocamento da palavra na página e visualidade (vide o primeiro fragmento de “vida, paixão e praga de rb”, ou “utopia”, ou “seta sem êxtase”); enumeração caótica de elementos urbanos aparentemente desconexos, como “queimas de arquivo/ pão e/ punks/ brincos de arame/ mundo político/ sangue/ um poça rasa/ (toneladas de lixo)/ palavras” – recurso que é recorrente nas obras tardias, como *Página órfã* (2007) e *Estado crítico* (2013) –; marcação sucinta da subjetividade ou a não marcação, e início de retorno ao verso, *Sósia da cópia* é, sem dúvidas, um acontecimento marcante da trajetória de Bonvicino.

Dar continuidade ao debate acerca do eu com a ironia de colocar em jogo a figura do poeta, bem como estabelecer diálogo com tradições da poesia moderna, a partir da tradução/apropriação, parece a forma encontrada por Régis Bonvicino para enfrentar as dificuldades colocadas pela própria modernidade. Quer dizer, parece uma forma de explorar ideias como a de saturação e a de dificuldade de originalidade (e aí está embutida a questão sobre a possibilidade de ser original, no sentido de inaugural, de primeiro) que acabaram tendo como uma de suas

consequências o convívio aparentemente pacífico de múltiplas vozes – que vemos desde as duas décadas finesseseculares do século XX, muitíssimo forte até os dias atuais¹⁶⁹. A tradução/apropriação, neste sentido, é uma das principais técnicas da criação de Bonvicino, sendo aprimorada em sua segunda fase, como se vê até *Remorso do cosmos*, porém de maneira bem mais diluída.

A recorrência da tradução/apropriação¹⁷⁰ é espécie de fio condutor na poesia da segunda fase de Régis Bonvicino. É esse o recurso que recria a tensão entre sujeito e objeto (ou entre poeta e poesia), sendo uma maneira de dar continuidade ao debate na contemporaneidade. Ao passo que se volta a um poeta já consagrado não simplesmente citando-o ou aludindo a algo de sua obra, mas apropriando-se dele, afirma a importância da tradição para a poesia do presente, expressando-se pela forma típica de se relacionar no tempo da reprodutibilidade técnica – a repetição –, sem resignar-se a ela. No entanto, mostra que a repetição não é aleatória, ao contrário, seu propósito é o de ressignificar o tempo passado no presente. Por esse rumo, “calibán”, o antagonista shakespeariano, e o “judas”, por exemplo, expressam o caráter anti-heróico da condição do poeta contemporâneo.

Assim, a tradução é o meio que Bonvicino encontra para representar o que há de reprodução na apropriação e o que há de novo na assimilação. Ao nutrir-se de algumas das formas e questões que criam a modernidade, ao mesmo tempo que a arruína, nega indiretamente algumas das premissas de seu tempo, tal como a

¹⁶⁹ Para essa questão, vale a leitura do ensaio “As muitas vozes da poesia moderna”, do crítico italiano Alfonso Berardinelli. No ensaio talvez central do livro *Da prosa à poesia* (originalmente publicado em 1994, mas traduzido e organizado no Brasil por Maria Betânia Amoroso, em 2005), Berardinelli se baseia em “As três vozes da poesia” (1953), de autoria de T.S. Eliot, para tratar a questão da pluralidade de vozes que age (ou pode agir) na poesia moderna. Sem deixar de destacar a existência desse debate quase meio século antes de Eliot, o crítico italiano tece sua crítica ao livro *Estrutura da lírica moderna* (1956), de Hugo Friedrich. Nesse texto, aponta a força oriunda da pluralidade de vozes que age ou pode agir sobre o poema como uma das características determinantes (e esquecidas por Friedrich, segundo ele) da poesia moderna – referência importante para os estudos de poesia contemporânea. Não muito distante do que diz Berardinelli, Borges, ao tratar de certas singularidades na obra de Franz Kafka no pequeno (mas grande) ensaio “Kafka y sus precursores” (1951), apontou: “a poco de frecuentarlo, creí reconocer su voz, o sus hábitos, en textos de diversas literaturas y de diversas épocas.”

¹⁷⁰ Começa em *Sósia da cópia*, quando “O vidro índigo da relva” vem seguido, na página bem ao lado, do “original” “The indigo glass in the grass”, de Wallace Stevens. Em *Más companhias* há o aprimoramento desse recurso, quando o poeta não apenas traduz determinado poema, mas se apropria dele, realizando acréscimos e alterações à medida do conveniente. Essa técnica também aparece em “Destino de pastiche”, de *33 poemas* (1990), no qual o impasse da tradução é encenado também a partir do monólogo dramático diante dos três primeiros versos da primeira estrofe de “This lunar beauty”, de W.H. Auden. Um exemplo de outro tipo, agora em *Outros poemas* (1993), é a tradução de Bwkowski em “Still da ‘Crônica de um amor louco’”, só para citar alguns.

expectativa de novidade e inventividade. Pois esse modo de compor poemas também acaba por confessar a consciência da relatividade que envolve o *novo*. Exatamente por isso a inevitável estar em “má companhia”, isto é, dialogar com sua tradição. Ao mesmo tempo, rompe com algumas marcas, como as ideias absorvidas dos movimentos vanguardistas de despersonalização, autorreferência e objetividade, por exemplo, que ainda orientavam muitos poetas.

Foi importante destacar que muitas das referências à tradição vêm associadas a características tidas como negativas, conforme demonstrado por meio do poema “rb resolve ser poeta”. É o caso de “Judas”, o traidor (verso 25); “Calibán”, o escravo canibal (verso 27); “soldado mercenário/ sem temor e fé” (versos 28 e 29); “Polícrates”, o tirano (verso 30); o “amigo” que “odeia” (verso 32); entre outras. Esses elementos aparecem como indícios do caminho a ser seguido por esse poeta que monologa, mostrando a ideia que lhe parece fulcral: a necessidade de dissipar a noção unívoca e gasta de poeta – e de poesia – de que ainda dispõe o imaginário, ao menos no sentido tradicional.¹⁷¹ Essa perspectiva é que dá força ao poema, justamente por recorrer a uma gama de sentidos negativos para a consolidação da figura desse “novo” poeta. Essa negatividade passa a se manifestar na própria linguagem, a partir de procedimentos como visto no poema “não voz”, de *33 poemas*, e “Porta”, de *Outros poemas*.

Se percorremos os dez primeiros poemas do livro *Más companhias*, por exemplo, vemos neles a questão do “ser poeta” em torno do impossível, do errante. Tendo como tema central, de algum modo, a discussão acerca da “entidade” a que foi transformado o poeta. A título de exemplificação, podemos verificar em poemas como “sobre o erro” (o tempo/ o não dentro do quando/ mesmo quando/ o corpo oco/ a alma falsa [...]) ou “ó, poeta” (fiz tão pouco/ publiquei tão menos/ nem sei se posso/ proclamar-me poeta), como essas questões são trabalhadas e problematizadas – inclusive trazendo o substantivo “poeta” assim, entre aspas, como no 12º verso de “ó, poeta”.

Esse percurso de leitura leva-nos à ponderação de que a poesia produzida por Bonvicino não se mostra preocupada em construir-se como campo de

¹⁷¹ Ainda muito arraigado ao semblante romântico e escolar de homem culto e erudito (nem mesmo os movimentos de vanguarda deram conta de dissipar), que passa o tempo todo a escrever, o poeta seria aquele ser provido de linguagem hermética, cujas palavras, complexas e incomunicáveis, trariam imagens e associações de forte teor subjetivo. Poeta seria o porta-voz do lirismo.

intervenção social, mas antes como campo de reflexão que disponibiliza elementos que nos permitem pensar os modelos que formaram a ideia de poesia até a contemporaneidade.

De algum modo, essa prática permite lembrar do debate crítico acerca do lugar das ideias¹⁷². Em um país periférico, onde as práticas artísticas foram, em grande medida, determinadas pela “importação” de práticas poéticas dos países desenvolvidos; e em um momento no qual a produção de poesia no Brasil parece não dar conta de acompanhar o acelerado avanço urbano-industrial-científico e os paradoxais discursos produzidos por esse novo momento da modernização do país, que oscilavam entre a exigência de uma poesia participativa e in(ter)ventiva, e o apontamento do que há, nesses modos de representar a realidade, de resignação, futilidade e/ou resistência, “rb resolve ser poeta” apresenta-se como um simulacro, no qual sobressai a tensão entre voz do poema e voz do poeta, tendo como resultado um efeito de pastiche. À discussão sobre “atualização da inteligência artística” do poeta se liga, de variadas formas, com a consolidação de uma arte brasileira de alcance internacional, a imitação e a cópia da tradição surgem como diálogo crítico, como desvio, como “atualização”, inclusive porque dão ensejo para realocar a discussão empreendida por Roberto Schwarz (1977) sobre o lugar das ideias¹⁷³.

À discussão universalizante sobre originalidade, sobre o poético, subjaz (ou soma-se) outra leitura possível, não menos universal nem menos importante, do domínio da vida. E já por meio da cabeça desse todo orgânico – o título –, o poema parece engendrar um posicionamento – deveras provocativo – que não deixa de trazer para o debate algo sobre a forma de um eu que vê o *outro*, ou de um eu que fala de si como quem fala do *outro*, já que o título está na 3ª pessoa do singular, e de seu estar no mundo – personificado na figura do poeta. Partindo da ideia de não se tratar específica ou unicamente do ser poeta, uma vez que ele estaria representando um dos lugares existentes dentro da estrutura social, o poema daria ensejo para adentrarmos a discussões que estão para além da “mais curiosa das profissões humanas”, isto é, da ordem do ser e do modo como se dá a relação dos sujeitos na

¹⁷² Refiro-me ao polêmico prefácio de Roberto Schwarz (1977), “As ideias fora do lugar”, do livro *Ao vencedor as batatas*.

¹⁷³ Roberto Schwarz. *As ideias fora do lugar* (prefácio). *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: 1977.

realidade histórica na qual se vive de “máscaras, agonias, ressurreições”, a manchar e desmanchar a sorte à guisa das circunstâncias.

Esses pontos recapitulados até então oferecem os elementos necessários que garantirão a característica antipoética do autor em questão, e sua poesia vai se afinando como um corpo de pura imanência.

**

Como encerrar o que nunca tem fim? Essa indagação poderia sugerir alguma relação com a questão do fim da poesia, debate muito presente neste tempo contemporâneo que esteve no horizonte das perspectivas deste estudo. Entretanto, não estamos certo da veracidade desse discurso ou, melhor dizendo, que sua existência perdure no debate crítico porque objetiva demonstrar a verdade da poesia contemporânea. Ao que tudo indica, sua permanência direta ou indireta nos estudos da poesia justifica-se, antes ou tão-somente, como elaboração de um entendimento sobre a questão, um caminho para se tentar construir alguma compreensão deste contexto deveras complexo.

Essa atitude por si só já apresenta razão suficiente para que exista e se mantenha, porém é esse próprio discurso de fim que parece garantir que o debate crítico – seja na escritura do texto poético ou na leitura dele – sobre poesia não esmoreça. Aliás, reside justamente nesse ponto o fato de esse discurso ser, tal como faz entender tanto Marcos Siscar como Tiago Pinheiro, muito mais estratégica de manutenção, não só do debate, mas da poesia, impedindo, de fato, seu desfalecimento, do que o contrário disso. Diante dessas palavras iniciais, a indagação que abre este tópico refere-se, portanto, à sensação que envolve o desfecho deste estudo que é, antes, o começo. O início de um trabalho maior e de muito fôlego, que deve ser diário e para a vida toda, em busca dos movimentos – dos fugidios aos supostamente mais evidentes – que dão contorno singular ao gênero lírico. Nossas considerações nunca serão, por isso, finais, pois ao cabo de um trabalho sempre acabamos às voltas de mais questões irresolutas e — até mesmo — irresolúveis. E felizmente que seja assim porque é isso que nos move, minimamente, a prosseguir tentando.

Com essa breve apresentação, confessamos que o amplo período aqui percorrido deveu-se, primeiramente, às necessidades que se foram impondo ao longo do processo de escrita desta dissertação. No entanto, o que aparentava longo demais passou a justificar-se, num segundo momento, frente à utilidade que a demonstração de uma obra pouco estudada como a de Régis Bonvicino oferece, ainda mais quando consideramos que o início de sua produção remonta a anos decisivos para a formação da poesia brasileira contemporânea. Além disso, o alongado percurso é um modo de tentar dar conta da relevância da longa trajetória do poeta, cuja atividade ainda não deixou de exercer importância para a produção de verso deste início de século. Assim sendo, investimos na compreensão de uma obra, a nosso ver, bem-realizada, sem esquecer de que este trabalho certamente omitiu e/ou excluiu questões que não deixam de ser importantes, conforme pesquisa de qualquer natureza, frente às delimitações impostas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras do poeta - poesia

BONVICINO, Régis. *Sósia da cópia* – São Paulo: Max limonada, 1983.

_____. *Más companhias* – São Paulo: Olavobrás, 1987.

_____. *33 Poemas* – São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. *Outros poemas* – São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. *Primeiro tempo* – São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *Ossos de borboleta* – São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. *Céu-eclipse* – São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *Cadenciando-um-ning, um samba para o outro* – São Paulo, Ateliê Editorial, (com Michael Palmer), 2001.

_____. *Remorso do cosmos (de ter vindo ao sol)* – São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Página órfã* – São Paulo: Matins Fontes, 2007.

_____. *Até agora: poemas reunidos* – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

_____. Um lugar para a voz do poeta. *Sibila*. Disponível em: <<http://sibila.com.br/index.php/critica/1233-um-lugar-para-a-voz-do-poeta>>. Último acesso: 18/07/2012.

_____. *Estado crítico* – São Paulo: Hedra, 2013.

Antologias

BONVICINO, Régis *et al.* *Desencontrários = Unecontraries*: 6 poetas brasileiros. Versões dos poemas para o inglês de Regina Alfarano [*et al.*] Curitiba: Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Curitiba/FCC – Associação Cultural Avelino Vieira/Bamerindus, 1995.

_____. *Lindero Nuevo Vedado* – Porto, Edições Quasi (com poemas de *33 Poemas, Outros Poemas, Ossos de Borboleta e Céu-eclipse*), 2002.

_____. *Blue tile*. International poetry nights in Hong Kong (com poemas de *Página órfã* na versão bilíngue: português/chinês) – Hong Kong, 2011.

Traduções

LAFORGUE, Jules. *Litanias da lua*. Tradução e introdução por Régis Bonvicino – São Paulo: Iluminuras, 1989.

GIRONDO, Oliverio. *A pupila do zero (En la masmédula)*. Tradução, organização e apresentação de Régis Bonvicino – São Paulo: Iluminuras, 1995.

Crítica

Desbragada (antologia e estudo da poesia de Edgard Braga) – São Paulo, Max Limonad, 1985.

Envie meu dicionário: cartas e alguma crítica/ Paulo Leminski e Régis Bonvicino. Organização de Régis Bonvicino com a colaboração de Tarso M. de Melo – São Paulo, Ed. 34, 1999.

Textos críticos sobre o autor

ANTELO, Raúl. Limiar. Posfácio a *Ossos de borboleta* – São Paulo: Ed. 34, fevereiro de 1996, p. 143-146.

BARROS BAPTISTA, Abel. A angústia da insuficiência. *Folha de São Paulo*, 12 set. 1999. Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs12099917.htm>>. Acesso em: 2013.

BERNARDINI, Aurora. Apresentação a *Remorso do Cosmos (de ter vindo ao sol)* – São Paulo: Ateliê, 2003, p. 9-10.

CAVALCANTI, Jardel Dias. Régis Bonvicino: voyeur-flânerie e estado crítico. *Digestivo Cultural* – Londrina, 29 de outubro de 2013. Disponível em: <<[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3857&titulo=Regis_Bonvicino: voyeur-flanerie e estado critico](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3857&titulo=Regis_Bonvicino:_voyeur-flanerie_e_estado_critico)>>. Último acesso: novembro de 2016.

CISNEROS, Odile. The poetry of Régis Bonvicino: one poet's way out of the concrete jungle. Disponível no site do autor: <<<http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=14&t=27>>> Último acesso: novembro de 2016.

DANTAS, Vinicius. A nova poesia brasileira e a poesia. *Novos estudos CEBRAP*, nº 16, dezembro, 1986, p. 40-53.

FRANCHETTI, Paulo. Página órfã. *Revista Sem Fronteiras*, v. 3, p. 133-134, 2010.

FERRAZ, Paulo Rogério. *Depois de tudo: fontes, aspectos e dois poetas, Régis Bonvicino e Carlito Azevedo*, 2004. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) –

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2004.

FERRO, Tiago. *Aspectos de Estado crítico* de Régis Bonvicino. In.: HuffPost Brasil. – São Paulo, 17 de maio de 2014. Disponível em: <<http://www.brasilpost.com.br/tiago-ferro/estado-critico-regis-bonvicino_b_5332482.html>>. Último acesso: outubro de 2016.

HANSEN, João Adolfo. A palavra-carcaça de Régis Bonvicino. In.: Bonvicino, Régis. *Página órfã* – São Paulo, 2007, p. 111-127.

LEMONS, Masé. Algumas paisagens: a poesia de Régis Bonvicino e Marcos Siscar. Texto apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, interações, convergências* – São Paulo, 2008.

PÉCORA, Alcir. Texto na orelha de *Estado crítico* – São Paulo: Hedra, 2013.

SANTIAGO, Silviano. Sentimento do mundo: Página órfã. Jornal *O Globo*, 16 de junho de 2007, Caderno Prosa e Verso, p. 5. Disponível em: <<http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=14>> Acesso em abril de 2012.

_____. Aparição epifânica. Texto da orelha de *Outros poemas* publicado originalmente na Revista *Vuelta* – México, em fevereiro de 1991.

SIMON, lumna. Situação de sítio. *Novos Estudos CEBRAP* – São Paulo, nº 82, p.151-165, 2008.

VASCONCELLOS, Mauricio Sales. *Velida crash* – livro, passagem e vida de Régis Bonvicino. *Sibila*. Disponível em: <<http://sibila.com.br/index.php/critica/1824-velida-crash-livro-passagem-e-vida-de-regis-bonvicino>>. Último acesso em julho de 2012.

WEINTRAUB, Fabio. *O tiro, o freio, o mendigo e o outdoor*: representações do espaço urbano na poesia brasileira pós-1990, 2013, 203 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2013.

ENTREVISTAS DE RÉGIS BONVICINO

ADRIANO, Carlos. Entrevista sobre *Céu-eclipse*. Realizada em 7 de junho de 1999. Disponível em: << <http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=192> >> Último acesso: 01 de novembro de 2016.

BIANCHI, Raymond. Ouvira Jimi Hendrix. Entrevista em 31 de outubro de 2004. Disponível no site do autor: << <http://www.regisbonvicino.com.br/catrel.asp?c=12&t=195> >>. Acesso em: 02 de novembro de 2016.

BARROS, Maria Lúcia; PEDROSA, Célia (orgs.). *Poética do olhar e outras leituras de poesias* – Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Willi Bolle (org.). Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão – Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução, organização e prefácio de Maria Bethânia Amoroso – São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução de Marcos Santarrita – 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Kafka y sus precursores. Obras completas. Tomo I* – Barcelona: Emecé, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia* – São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMARGO, Goiandira Ortiz de. Subjetividade lírica à margem do centro na poesia contemporânea brasileira e portuguesa. Artigo apresentado no XII Congresso Internacional da ABRALIC *Centro, Centros – Ética, Estética*, UFPR – Curitiba, Brasil, realizado entre 18 a 22 de julho de 2011.

CAMPOS, Haroldo. *Xadrez de estrelas: percurso textual 1949-1974* – São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *A arte no horizonte do provável*. 4ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *A educação dos cinco sentidos* – São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. Poesia e Modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *In: O arco-íris branco* – Rio de Janeiro: Imago, 1997.

COLLOT, Michel. Entrevista realizada e traduzida por Daniele Grace de Almeida. *Alea* vol.16 no. 2 – Rio de Janeiro. julho/dezembro de 2014. Link de acesso: << http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2014000200454#B01 >>. Último acesso: 02 de novembro de 2016.

_____. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Alberto Puchue. *In. Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Literatura* – Universidade do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras. Ano IX, nº 11, 2004, p. 165-177.

DOLHNIKOFF, Luis. A poesia e o mundo em estado crítico. *Opção Cultural. In.: Jornal Opção* – Goiânia, 12 de outubro de 2013. Disponível em: << <http://www.jornalopcao.com.br/posts/opcao-cultural/a-poesia-e-o-mundo-em-estado-critico> >>. Último acesso em: outubro de 2016.

D'ONOFRIO, Salvatore. Elementos estruturais do poema. *Teoria do texto 2: teoria da lírica e do drama* – São Paulo: Ática, 2005.

ELIOT, T.S. A função social da poesia. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* – Campinas: Unicamp, 1989.

_____. A demissão da crítica. *Sibila*, n. 8-9, 2005, p. 25-40.

_____. Pós-tudo: a poesia brasileira depois de João Cabral. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa* – Cotia, São Paulo: Ateliê, 2007, p. 253-289.

_____. Considerações sobre alguma poesia contemporânea. *Sibila*. Acesso em: 10/01/2012

_____. Crise de verso. *Estudos linguísticos*, São Paulo, 38 (3): 573-582, set.-dez. 2009. Disponível em: <http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/38/EL_V38N3_46.pdf>. Acesso em: março de 2010.

_____. Inútil poesia. Disponível em: <<http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/04/normal-0-21-false-false-false-pt-br-x.html>>. Acesso em: 25 de abril de 2012.

_____. Poesia e técnica: poesia concreta. *Sibila*. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/765-poesia-e-tecnicapoesia-concreta>>. Acesso em maio de 2012.

_____. Poesia e resistência. *LyraCompoetics*. Publicado em: <<http://www.lyracompoetics.org/pt/poesia-e-resistencia/?i=79>. Acesso em: 28/05/2012 <http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/05/normal-0-21-false-false-false-pt-br-x_27.html>.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX) – São Paulo: Duas Cidades Ltda., 1978.

GARRAMUÑO, Florencia. Los restos de lo real. *Revista Z Cultural* (Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea PACC/UFRJ). Ano IV, n. 3, 2015.

HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto – São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 Poetas hoje* – Rio de Janeiro: Aeroplano, 1976

LORCA, Federico G. *Obras completas*. Organizador: Arturo del Hoyo. 21ª ed – Madrid: Aguilar, p. 986, 1980.

_____. *Poeta en Nueva York*. Edición de María Clementa Millán – Madrid: Catedra, 7ª ed., 1996.

MAN, Paul de. Retórica da temporalidade. *O ponto de vista da cegueira* – Lisboa: Cotovia, 1999.

MELO NETO, João Cabral de. Poesia e composição: a inspiração e o trabalho de arte. *Revista brasileira de poesia*: São Paulo, nº 7, abril de 1956.

_____. *Obra completa* – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MILÁN, Eduardo. Escribir sobre escribir poesia. *Sibila*. Disponível em: <<http://sibila.com.br/index.php/critica/581-escribir-sobre-escribir-poesia>> Último acesso em: 21/07/2012.

_____. Um balanço da poesia atual. *Sibila*. Disponível em <<http://sibila.com.br/index.php/critica/1237-um-balanco-da-poesia-atual>> Acesso em julho de 2012.

NUERNBERGER, Renan. *Inquietudo*: uma poética possível no Brasil dos anos 1970, 2014, 179 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2014.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 31, outubro de 1991, pp. 171-183.

PARRA, Nicanor. *Poemas & Antipoemas*. Prólogo, referencias y cronologia de Jaime Quezada – 1ª ed. – Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1998.

PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite – São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 201-220.

_____. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. Ruptura e convergência – México, 1986, p. 33-57.

_____. *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda – São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (orgs.). *Poesia e contemporaneidade*: leituras do presente. Chapecó, Argos, 2001.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética?* 8ª ed. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e J. P. Paes – São Paulo: Cultrix, s.d.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado – São Paulo: Edusp, 1997.

SAÏD, Edward. *Estilo tardio*. Tradução de Samuel Titan Jr. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANTIAGO, Silvano. As ilusões perdidas da poesia. *Jornal do Brasil*, em 15 de dezembro de 2001.

_____. Singular e anônimo. *O eixo e a roda* (UFMG) – Belo Horizonte (5): p. 95 – 105, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés – São Paulo. Editora Ática, 3ª Ed., 2004.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Que significa literatura contemporânea? *Ficção brasileira contemporânea* – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro* – São Paulo: Ed. 34, Coleção Espírito Crítico. Duas Cidades, 1977.

SIMON, lumna. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos CEBRAP*. São Paulo, nº 55, 1999, p. 27-36.

_____. *Condenados à tradição – o que fizeram com a poesia brasileira*, 2011.

_____. Situação de sítio. In.: PEDROSA, C., ALVES, I. (Orgs.) *Subjetividades em devir*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008, p. 133-147.

_____. Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos estudos CEBRAP*, nº 26, março de 1990, p. 120-140.

_____; DANTAS, Vinicius. Poesia ruim, sociedade pior. *Novos estudos CEBRAP*, nº 12, junho de 1985, p. 48-61.

SISCAR, Marcos. O discurso da crise e a democracia do porvir. In.: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, Editora da Unicamp, 2010, p. 17-40

_____. As desilusões da crítica de poesia. In.: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, Editora da Unicamp, 2010, p. 169-184.

_____. O discurso da história da poesia literária brasileira. In.: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, Editora da Unicamp, 2010, p. 197-210.

_____. O *tombeau* das vanguardas: a "pluralização das poéticas possíveis" como paradigma crítico contemporâneo. *In.:* *Alea*, vol.16, n.2, Rio de Janeiro, julho/dezembro de 2014.