

NEGATIVIDADE E CONCRETUDE: QUESTÕES DE ANTIPOESIA EM RÉGIS BONVICINO

Jhenifer Silva

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

RESUMO: Este artigo pretende discutir a negatividade da poesia de Régis Bonvicino como desdobramento da negatividade de certa poesia da tradição de vanguarda brasileira – tanto presente na escrita de poetas modernistas e modernos, como é o caso de Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, quanto na dos poetas concretos, em especial, na de Augusto de Campos –, e não apenas como expressão da agonia de um poeta que se vê no beco sem saída de um tempo no qual tudo parece ter sido dito. A partir disso, este trabalho busca verificar de que modo essa negatividade está associada a elementos que conferem uma dicção antipoética na escrita do autor paulistano, como a busca pela concretude da linguagem parece confirmar. Da perspectiva deste artigo, colocar-se em constante diálogo com a mencionada tradição demonstra não os anseios de se escrever *depois* dela, mas os (des)caminhos de se escrever sobretudo *por causa* dela.

PALAVRAS-CHAVE: Régis Bonvicino; Poesia Contemporânea Brasileira; Negatividade; Concretude da Linguagem; Antipoesia.

ABSTRACT: This article intends to discuss the negativity of Régis Bonvicino's poetry as unfolding of the negativity of a certain poetry of the Brazilian avant - garde tradition - as much present in the writing of modernist and modern poets, as is the case of Carlos Drummond de Andrade and João Cabral de Melo Neto, as in that of the concrete poets, especially that of Augusto de Campos, and not only as an expression of the agony of a poet who finds himself in the dead end of a time in which everything seems to have been said. From this, this work seeks to verify how this negativity is associated with elements that confer an antipoetic diction in the writing of the author from São Paulo, as the search for the concreteness of language seems to confirm. From the perspective of this article, to be in constant dialogue with the mentioned tradition demonstrates not the yearnings to write after her, but the (dis) ways to write mainly because of her.

KEYWORDS: Régis Bonvicino; Brazilian Contemporary Poetry; Negativity; Concretism; Antipoetry.

SEMSAÍDA

Semsaída

a estrada é muito comprida
o caminho é sem saída
curvas enganam o olhar

não posso ir mais adiante
não posso voltar atrás
levei toda a minha vida
nunca saí do lugar

(Augusto de Campos)

Para onde seguir? De que modo prosseguir? Esses são dois dos questionamentos possíveis ao cabo da leitura de “Semsaída”, poema impresso na contracapa de *Não* (2003), de Augusto de Campos. Há uma aparente sensação de imobilidade algo letárgica no sujeito do poema, que demonstra sentir-se não só enganado pelo longo horizonte diante de si, mas principalmente desenganado, desiludido. A questão que se impõe é: qual acontecimento teria levado esse sujeito a tamanha falta de força, a tamanho desestímulo para atuar? O que propriamente o levaria a expressar-se com desmedida negatividade, sendo “a estrada muito comprida”? Se, sendo muito longa, o provável fosse o eu poético se nutrir da possibilidade de deslocamento, de locomoção, de mudança, em suma, ofertada pela constatação de caminho aberto, pela consciência de saber-se movente? Se há caminho, e se o caminho tem alongada extensão, como estar sem saída? O que podemos extrair dessa construção presumivelmente contraditória e incoerente?

Em uma curta, porém não simples resposta, afirmo: a elucidação para o poema de Augusto de Campos é, em rigor, sua constituição ambivalente. É a ambivalência constitutiva do poema que, de um lado, cria a dualidade geradora da ideia de não haver saída apesar de (a estrada ser longa), e, de outro, a concepção de a saída configurar-se justamente na não saída. Dizer isso é dizer que há, no texto do autor, espécie de jogo entre as noções de mobilidade e imobilidade que visa acrescentar outro funcionamento ao sentido de saída, encontrar outra via, uma terceira, a partir da con-fusão dessas duas definições. Essa estratégia funciona porque constrói uma mobilidade de outra espécie: é na reiteração da impossibilidade que se encontra a saída desse eu, desse poema, dessa poesia.

Ainda que esse jogo pareça regido por certo sentimento de angústia, certa sensação de impedimento e impossibilidade por parte do sujeito elocutório do poema (o

poeta?), “Sensaída” parece encenar a defesa de um *modus operandi*. Se atentarmos para o itinerário da obra de Augusto de Campos, veremos a indagação, a crítica e a negação dos caminhos da poesia no momento pós-utópico – conforme conceituou Haroldo de Campos em texto de 1984¹ – ser reiterada constantemente. Para lembrar de alguns poemas que atestam tal afirmação, basta ler “morituro” (1994), “tour” (1999) ou mesmo “fim de jogo” (2001).

Tudo isso confirma um projeto estético (e, por que não, político?) amplamente trabalhado e retrabalhado pelo poeta, no qual a negatividade está no bojo da criação. Sendo a negatividade, aliás, a própria forma (como *meio de*, isto é, como caminho, mas também como matéria, estrutura) de defesa da poesia². E quando nos voltamos ao primeiro trabalho de Augusto de Campos, *O rei menos o reino* (1951), já podemos observar a veia da negatividade impressa naqueles versos, tal como se lê na primeira parte do poema:

I

Onde a Angústia roendo um não de pedra
Digere sem saber o braço esquerdo,
Me situo lavrando este deserto
De areia areia arena céu e areia.

Este é o reino do rei que não tem reino
E que – se algo o tocar – desfaz-se em pedra.
Esta é a pedra feroz que se faz gente
– Por milagre? De mão e palma e pele.

Este é o rei e este é o reino e eu sou ambos,
Soberano de mim: O que fui feito,
Solitário sem sol ou solo em guerra
Comigo e contra mim e entre os meus dedos.

Por isso minha voz esconde outra
Que em suas dobras desenvolve outra
Onde em forma de som perdeu-se o Canto

¹ CAMPOS, Haroldo. Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. O Poema Pós-Utópico. In: *O Arco-Íris Branco*. São Paulo: Imago, 1997.

² Lembremos da célebre frase de Augusto, a partir de suas elucubrações acerca da música, em especial de Webern, na qual lemos: “Viver é defender uma forma”.

Que eu sei aonde mas não ouço ouvir.

(CAMPOS, 1951, p. 13)

É indispensável, portanto, levarmos em conta que o questionamento acerca do lugar da poesia e do poeta é tema latente da obra de Augusto de Campos, conforme observa Eduardo Sterzi no artigo “Todos os Sons, sem Som”³. É bem verdade que, em se tratando das obras finais do poeta, essa questão adquire específico tom de cansaço, pois a fase da idade avançada coincide com a possibilidade do fim de sua obra, de acordo com as palavras do próprio autor no prefácio OUTRONÃO de *Outro* (2015)⁴. Porém, a escrita do autor constantemente foi norteadada pelo gesto de crítica e autocrítica dos mecanismos utilizados pela produção de poesia brasileira, inclusive dos pressupostos instaurados pelo movimento do qual ele mesmo foi membro fundador e ativo: o da poesia concreta⁵.

Em cotejo ao sobredito, é bastante curioso destacar a consonância notável entre “Semsáida” e outro poema, de autoria de Régis Bonvicino, cujo título curiosamente é “não há saídas” (p. 18). Escrito no ano de 1980 e disposto em uma placa de rua por sugestão de Julio Plaza:



O poema “não há saídas” foi publicado posteriormente no livro *Sósia da cópia* (1983), o terceiro do poeta, que lhe rendeu visibilidade na cena literária da época. Abaixo, o poema tal como se encontra na edição de 1995, intitulada *Primeiro tempo*, na qual há

³ STERZI, Eduardo. Todos os sons, sem som.

⁴ CAMPOS, Augusto. “[...] E é com este OUTRO, que pode ser também o último bônus de meu trabalho poético, que ousou ex-pôr estes novos poemas. Sobrevivente, para o bem ou para o mal, não posso deixar de completar o que comecei, o quanto me for possível. In.: *Outro*. Prefácio – São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 11.

⁵ O poema “Pós-tudo”, de 1984, é talvez o maior exemplo desse adendo.

a reunião dos três primeiros livros de Bonvicino:

não há saídas
só ruas viadutos e avenidas
(BONVICINO, p. 18, 1983)

Apesar de quase todos os poemas citados de Augusto ainda não terem sido publicados no ano de 1980, vale destacar que Régis Bonvicino já estava em contato direto com o então poeta concreto desde o início dos anos 1970. Quer dizer, o debate em torno da poesia de vanguarda era-lhe próximo e de interesse evidente, embora a produção (e o princípio norteador) concreta se encontrasse arrefecida. Não por acaso, seus primeiros livros são marcados pelo intenso diálogo com a poesia de vanguarda, em especial a concreta, e pela reflexão dos rumos da poesia de sua época – inclusive a sua própria escrita.

É curioso frisar que essa fase inaugural de Régis Bonvicino frequentemente é lida à luz de uma dita “angústia da influência”, dado o fato de o poeta lançar-se nesse momento imediatamente posterior ao da vanguarda dos anos 50 – que, até então, era tida como emblema de melhor poesia em termos de inovação da linguagem poética (e também teóricos). Surge, assim, a questão: seria, essa “angústia da influência concreta”, o berço da negatividade poética de Régis, uma vez findas (estariam mesmo?) as possibilidades de inventividade em poesia?

O gesto dialógico do Régis, no entanto, configura não uma atitude natural e imprescindível de continuidade aflita, mas uma forma de o poeta demonstrar a tradição que seleciona para dar desdobramentos às questões que lhe importavam. É o que já se vê no poema “?avolho”, por exemplo, pertencente à primeira plaquete publicada por Régis, em 1976, quando o lemos em cotejo com o texto popconcreto “olho por olho” (1964), de Augusto de Campos. Primeiro porque esse parece ser o poeta a quem Régis destina mais atenção; segundo porque a história literária da poesia brasileira, sobretudo de 1980 em diante, é marcada por questões bastante comuns como, justamente, o questionamento do lugar e da função da poesia e do poeta no momento posterior ao da rigidez político-cultural, conceituado por Haroldo de Campos, como dito, de tempo pós-utópico. Sendo assim, não é estranho que se veja impressa, no dístico de 1980, a sensação que permearia a produção pós-concreta de Augusto de Campos, cuja raiz já se depreende na produção da fase concreta.

Por isso, a despeito da distância temporal de “Sensaída” e “não há saídas”, é pertinente o paralelo diante dos sentimentos de obstrução e inviabilidade claramente identificáveis em ambos os poemas: não há saídas, apesar de o caminho ser comprido; não há saídas, apesar de ruas, viadutos e avenidas; não há saídas, somente o abismo final do verso; não há saídas, apenas o que se vê logo adiante: ruas, viadutos e avenidas.

Há, nitidamente, um impasse que parece impedir o sujeito do poema de prosseguir. Entretanto, no poema de Régis em específico, as “ruas viadutos e avenidas” – isto é, a cidade – passam a ser o indício de saída para sua poesia pensar as imposições colocadas pelo seu tempo histórico. Pensando que o desenvolvimento da obra de Régis Bonvicino se dá no rumo do que comumente chamam de “retorno ao real”, certamente estimulada pela relação, no início dos anos de 1990, com outra tradição de vanguarda, a *language poetry* – da qual ressoam os preceitos do objetivismo norte-americano –, parece que a “resolução” encontrada pela poesia de Régis é pensar mais objetivamente as questões sociais e políticas – não de forma intervencionista, é preciso dizer, e sim fragmentária, residual, objetiva –, ainda sob o prisma da negatividade. *Ossos de borboleta* oferece-nos exemplos dessa afirmação, que gradativamente vai se intensificando, até que *Página órfã* (2007) traz a cidade e as problemáticas próprias da metrópole contemporânea como mote principal, prolongando-as a *Estado crítico* (2013).

Evidentemente, não se trata de negar a reverberação da teoria e da poesia concreta para a construção não só do projeto poético inaugural de Régis Bonvicino como também do desenrolar de sua trajetória. Mas de entender que tratar essa relação unicamente em termos de continuidade angustiante limita não só o alcance dos poemas em si, como expressa um tipo de olhar sobre o desenrolar da história literária. Da perspectiva deste artigo, só interessa entender a ativação das vanguardas como continuidade se a entendemos como prosseguimento de um *modus operandi*, a saber, a escolha de um *paideuma* – que, no caso de Bonvicino, não se restringe aos poetas concretos, mas também no resgate do cânone selecionado pelos concretos, sobretudo Drummond e João Cabral, em se tratando dos brasileiros –, a sincronicidade, tão cara a Haroldo de Campos, muitas vezes ativada a favor de justificar escolhas muito particulares, e a incorporação da tradução como parte de seu processo criativo.

De qualquer forma, os maiores pares de diálogo de Bonvicino foram os poetas do cânone da ruptura, tanto da brasileira como da internacional. Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, imprescindíveis para a formação de uma linhagem antilírica – antipoética? –, foram também responsáveis pela introdução, se assim podemos dizer, da noção de negatividade na lírica brasileira. São, portanto, paradigmáticos para se pensar certa poesia produzida tanto nas últimas décadas do século XX, como nas iniciais do século XXI, como a de Bonvicino.

NEGAÇÃO E NEGATIVIDADE: TRAÇOS DE UMA ANTIPOESIA?

Se, quando recorremos ao termo “antilirismo”, imediatamente nos reportamos a nomes como os de Drummond e Cabral, com o termo “antipoesia” somos conduzidos ao mais conhecido e autodeclarado antipoeta: Nicanor Parra. Em vista disso, recorremos

a Federico Schoph, crítico chileno especialista da obra de Parra, não para comparar a poesia do poeta chileno com a de qualquer poeta brasileiro, embora a possibilidade não seja de todo absurda⁶. Sobre essa afirmação, vale recorrer ao texto de Juan José Saer, a propósito da importância da cultura brasileira e, em especial, de Carlos Drummond de Andrade para a reação e a renovação do debate literário e político da Argentina dos anos 50 e 60. Acerca disso, afirma: “Nessa presença, a figura de Carlos Drummond de Andrade ocupa, sem dúvida alguma, pelo menos nesses anos, o lugar central.” Mais adiante, coloca-o como representante do modernismo brasileiro e, ao lado de Nicanor Parra, destaca a importância de ambos para a formação da “linguagem direta e conversada”⁷ da poesia argentina da época.

Tais advertências chegam para corroborar com a hipótese de que, a despeito de afirmações que expressam “ser curioso que a antipoesia tenha sido mantida tão absolutamente fora das fronteiras nacionais do fazer poético⁸, a crítica de poesia brasileira contemporânea encontra condições de pensar a produção de versos nacional – a da segunda metade do século XX, especificamente – em termos de antipoesia. Não apenas (embora também por isso) pela proclamada antilírica de Drummond de *O claro enigma* (1951) e *Lição de coisas* (1962) ou o autodeclarado antilirismo de João Cabral em *A educação pela pedra* (1966), para citar exemplos mais vivos, tampouco porque Drummond figura, ao lado de Parra, como nome importante para a poesia argentina. Mas pela consideração de que houve troca entre os poetas dos países latino-americanos. Drummond, por exemplo, frequentemente estava na Argentina entre os anos 50 e 60, justamente no momento em que foram publicados seus livros mais antilíricos. Esse intercâmbio, apesar de existente, se mostra pouco evidenciado na narrativa da crítica predominante, que se propõe a falar em termos de “influência” voltando-se tão somente para os nomes ícones da poesia moderna europeia, especialmente a francesa.

Quando nos debruçamos sobre a poesia da segunda metade do século XX, sobretudo, podemos verificar que os poetas começam a dar destaque para a relação com a poesia latino-americana, tanto quanto para a relação com a obra de Fernando Pessoa, o maior expoente da poesia de língua portuguesa da primeira metade do século XX,

6 Esse texto, publicado num domingo de outubro do ano 2000, pode ser lido integralmente na página online do jornal *Folha de S. Paulo*: << <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fso810200006.htm> >>.

7 “Diferentemente da poesia de outros grandes poetas latino-americanos, como Vallejo ou Neruda, que é de certo modo conclusiva de um estilo e de uma época e cuja exacerbação estilística logo delata seus epígonos, a abertura realista do modernismo brasileiro teve algo a ver com o aparecimento da poesia coloquial argentina, da antipoesia de Nicanor Parra (1914) e, por meio de uma série de elos intermediários, com a formação de uma linguagem direta e conversada própria da poesia em língua espanhola da segunda metade do século 20.

8 LOPES, João-Gabriel Mořtaso. Parra, para começar: poemas de Nicanor Parra. In.: *Serafino* – Caderno de Pós da USP. Acesso no link: << [http://www.revistas.usp.br/serafino/article/viewFile/97804/96595](http://www.revistas.usp.br/serafino/article/viewFile/97804/96595>>) >>

pouco lembrado pelos modernistas de 22. Esses poetas não se restringem a destacar a poesia europeia como único ou principal escopo, como parece acontecer com os poetas que protagonizaram as primeiras vanguardas brasileiras. Nesse sentido, a comparação (pela falta de palavra melhor) com Parra, ao que parece, faz-se eficaz não em termos estritamente paradigmáticos, como se fosse possível identificar, no solo tupiniquim, algo exatamente igual. O que interessa é verificar, levando em conta o contexto particularmente nacional e o voltar-se à latinoamérica de certos poetas pós-concretos, como foi o caso de Bonvicino, destacando que esse movimento da poesia adquire envergadura, do ponto de vista irônico-crítico, a ponto de podê-la nomear antipoética.

Do ponto de vista apresentado, a leitura que Schoph faz de Parra importa devido a uma de suas conceituações acerca do termo “antipoesia”. Para Schoph, a antipoesia caracteriza-se, entre outros pontos, por ser “uma escrita elaborada a partir da *negação dos traços essenciais de outras escritas e de outros discursos literários e não literários*.⁹ O autor, embora trate de uma poesia realizada com bastantes particularidades em relação à feita no Brasil, principalmente a de Régis Bonvicino, oferece-nos, com essa descrição, uma pedagogia geral para pensarmos certos movimentos da escrita de Bonvicino, tais como a negação irônica, a negatividade e a linguagem direta, objetiva, que, no caso de Bonvicino, são reelaborações a partir da leitura de autores como Drummond, João Cabral e os concretos, em especial Augusto de Campos. Isso fica claro quando verificamos sua relação com os poetas latino-americanos.

Vale lembrar que a negatividade marca, de um modo ou de outro, a produção moderna de modo geral. Em se tratando da poesia brasileira, verifica-se a veia negativa da obra de Augusto de Campos, por exemplo, já por meio dos títulos de seus livros: de *O rei menos o reino*, passando por *Poetamenos*, *Viva a vaia*, *Despoesia*, *Expoemas*, *Não Poemas* até o seu *Outro*, que se refere a outro não, isso se confirma. Pelos títulos de grande parte dos livros de Régis Bonvicino, também se nota a inflexão negativa, ainda que algumas vezes com a chave da ironia: *Sósia da cópia*, *Más companhias*, *Ossos de borboleta*, *Céu-eclipse*, *Remorso do cosmos (de ter vindo ao sol)*, *Página órfã*, *Estado crítico*. Evidentemente que não se trata de ficar elencando nomes de livros, como se esse gesto fosse suficiente para confirmar que certa poesia brasileira não se furtou de elaborar esse sentimento aparentemente geral que rondou a poesia moderna. Trata-se apenas de entender *o que* e *como* o título comunica, sendo ele expressão sintética – sintomática, portanto – de uma obra.

No mais, sendo a negatividade uma manifestação recorrente em certa poesia da

9 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 otros discursos literários y no literários. El antipoema es una contradicción, un concontratexto. No es sólo resultado de la reflexión, sino todavía más de una búsqueda llevada a cabo en la práctica poética misma.”, grifo meu.

modernidade – como a identificada na célebre tríade Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud, mas não apenas –, não é curioso que o tema tenha se tornado categoria importante para o pensamento crítico moderno. Essa classificação ocupa, portanto, espaço relevante dentro de estudos que buscaram (e ainda buscam) compreender a poesia moderna e seus desdobramentos na contemporaneidade, como vê-se na famosa interpretação de Hugo Friedrich (1978)¹⁰, 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.”¹¹

A NEGATIVIDADE EM RB: O CAMINHO ANTIPOÉTICO

Desde os primeiros volumes de Régis Bonvicino, temos demonstrações de que a negatividade figurava como procedimento de escrita para o autor. No entanto, recorreremos a um poema do livro *33 poemas* (1990), intitulado “Não voz” (p. 42), para comentar a negatividade presente na fase intermediária do poeta, estabelecendo, quando necessário, relações dentro da obra do poeta não necessariamente diacrônicas. Durante esse percurso, cabe-nos entender o tipo de negatividade construída por Bonvicino, bem como *o que* essa construção coloca em jogo ao ser elaborada nesses termos. Abaixo, “Não voz”:

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,
 não não
 ressoa ninguém.

¹⁰ Hugo Friedrich. Categorias negativas. In: *Estrutura da Lírica Moderna*, 1978.

¹¹ Idem. *Ibidem*, p. 21.

(BONVICINO, p. 42, 1990)

Como é possível verificar, “Não voz” é construído a partir da aniquilação elocutória do sujeito do poema. Embora saibamos que existe um eu precedendo todo poema, no texto mencionado não há um *eu* que se coloca no texto, mas uma voz aparentemente externa, 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”, “nãoonão”, “ninguém”. Em meio a essas tantas negativas, uma pergunta é lançada, entre o sétimo e oitavo versos (“não voz do não futuro,/ presentes alguém?”), destinando-se a saber da existência de alguém em meio a “não voz do não futuro”. Como espécie de resposta, os versos seguintes “não voz do não ouvido” duplamente declaram: “nãoonão/ ressoa ninguém”.

Ao passo que folheamos 33 *poemas*, não é difícil observar que o gesto de despersonalização do poema é frequente. A exterminação do eu lírico só muito pontual e discretamente é dissolvida quando o pronome “me” surge, isolado, em algum raro verso, como nos primeiro e vigésimo terceiro versos do poema “Espaço sideral” (p. 29-30). O mesmo ocorre em outros livros do poeta, no entanto vai havendo, paulatinamente, um retorno da subjetivação na poesia de Régis, que merece atenção à parte – o que está fora de nosso escopo no momento.

Formalmente, o poema tem onze versos e demonstra que a visualidade dos três primeiros livros havia dado lugar definitivo à estrutura do verso, ainda que concisa e direta – ao menos nessa fase. A linguagem e estrutura de “não voz”, aliás, leva-nos a destacar sua semelhança com “o puro não”, de Oliverio Girondo, poeta exponencial da vanguarda argentina. Quanto a isso, vale advertir que Régis Bonvicino se tornou leitor de Girondo no ano de 1976, quando havia publicado apenas *Bicho papel* (1975), depois de ser presenteado com a obra completa do poeta por Eduardo Millán. Entre os anos de 1990 e 1994, realizou um intenso trabalho de tradução da poesia de Girondo, publicando no ano seguinte *A pupila do zero* (1995)¹², no qual se encontra “O puro não” vertido para o português. Considerando que “Não voz” integra o volume de 1990, ano que consta o início da tradução de Oliverio Girondo, não há do que se duvidar: os poemas de Girondo cederam a Régis Bonvicino uma forma de pensar e de fazer poesia, que se pode verificar desde *Más companhias* (1987), quando o autor realiza versos como

¹² *A pupila do zero* é a tradução de *En la masmedula*. 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).

“poesiaemgreveqorpoestranhomuda” – que também ressoa James Joyce¹³, é verdade. “El puro no” pertence originalmente ao livro *En la mas médula* (1954), onde “o mundo de fora’ é criado com pautas de ‘dentro’”¹⁴, segundo palavras de Régis de Yurkievitch, estudioso de Gironde, segue a versão traduzida por Bonvicino:

O PURO NÃO
 o não inóvulo
 o não nonato
 o nãoou
 o não pós lodocosmos 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 não¹⁵
 (GIRONDO, trad. Régis Bonvicino, 1995)

Quando lemos “O puro não”, vemos que a poesia de invenção continua no horizonte de interesses de Régis Bonvicino nos anos de 1990, embora a veia vanguardista pareça quase um delírio. De acentuado tom negativo, “O puro não” também apresenta

13 Parece interessante destacar que Oliverio Gironde e James Joyce foram contemporâneos, sendo Joyce apenas 9 anos mais velho que Gironde. No emblemático ano de 1922, quando era publicado o famoso *Ulysses*, que tanto influenciou a escrita vanguardista posterior, também era publicado *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, o primeiro livro de poemas do autor argentino, na ocasião em que viajava pela europa. Embora não tenha encontrado nada especificando que James Joyce estivesse no rol de leituras do poeta argentino, sabemos que as vanguardas europeias foram decisivas para a construção de sua dicção, contribuindo decisivamente para que ocupasse o posto de um dos maiores escritores de vanguarda da Argentina.

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

15 A versão em castelhano de “El puro no”: EL NO/ el no inóvulo/ el no nonato/ el noo/ el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan noan/ y nooan/ y plurimono noan al morbo amorfo noo/ no dêmono/ no deo/ sin sons in sexo no órbita/ el yerti inóseo noo en unisolo 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”.

negações variadas. Essas negações giram em torno de recusar o dado, o determinado (“nãoão ao morbo *amorfo* nãoou”), e para isso o poema lança mão da aglutinação de prefixos e palavras (“póslodocosmos”), da introdução de prefixos que indicam negação a certos termos – como parece ser o caso de “inóvulo” (in+óvulo), “inósseo”, “impuros”, “amorfo”, “amódulo” –, criando espécies de neologismos algumas vezes – embora várias das palavras do poema pareçam não fazer sentido nem sequer dentro do contexto do poema. E talvez seja justamente esse o esforço do texto: colocar-se contra o sentido; questioná-lo (mas qual? De quem? Da poesia?); debatê-lo enquanto construção/imposição, enquanto padronização; fazer-se, por isso mesmo, um “amódulo”, isto é, um não modelo, um “não” onde mais nada faça sentido e que, (n)esse não sentido, seja tudo. No entanto, é certo que esse movimento, ao questionar o sentido, acaba por gerar resistência à leitura; num primeiro momento é o próprio não-sentido.

“Não voz” realiza análogo caminho ao de “O puro não, no sentido de elencar inúmeras negações, conforme já demonstrado. Considerando a relação possível entre os poemas, surge a pergunta: poderia “não voz” estar, de algum modo, inquirindo o poema de Gironde, quando se dirige com a indagação “não voz do não futuro,/ presentes alguém?”? Talvez colabore recorrer ao poema de abertura de *Outros poemas* (1993), para a continuidade desta leitura. Em “Abrigo contra os abismos” (p. 15), lemos:

Abrigo contra os 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, da sublunar, a luz de Sírius,
é o verbo possuído

Não é liberdade sob palavra,
é liberdade atordoadas

Não é apenas um ser de palavras,
é uma tinta encarnada,

é um Baudelaire na foto 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 poema cuja voz continua despersonalizada e com o paralelismo de ideias (característica que prosseguirá e será radicalizada pelo autor), ao mesmo tempo em que cede ainda mais espaço para a discursividade. Em “Abrigo contra os abismos”, a voz objetiva passa a recorrer a elementos do mundo – “guizo da serpente”, “nuvens de fumaça”, “pestilos” –, para construir certa necessidade de o poema fazer-se “abrigo”, quer dizer, resistente, às situações perigosas. Dentre elas, estão o “ainda o bem escrito” (com tom irônico advindo do “ainda”), o “verbo possuído”, a “liberdade atordoada” e a forma extrapolando os sentidos. “Os abismos”, nesse caso, constroem uma ideia de queda, de declínio, de decadência, em suma, mas também de distância, de grande afastamento. 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 em determinado momento histórico:

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.¹⁶ (PAZ, p. 43, 1982)

“A palavra é uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior”, afirma Paz. Parece curioso destacar essa frase com base no fato de que a busca pelo novo da poesia de vanguarda a faz questionar estruturas determinadas a ponto de destruir completamente essa ponte, fazendo-se incomunicável em vários níveis com o mundo que a rodeia. Tanto da perspectiva vanguardista quanto da trazida por Octavio Paz, cabe a pergunta: seria, o poema, uma tentativa de transcendência do idioma? Ou seria o poema a volta ao mundo natural, ao mundo concreto, de modo não a transcender a existência humana, mas de tocá-la a partir do que tem de mais evidente: o próprio mundo? Não arriscamos responder essas questões, mas partimos delas para afirmar que a negação da poesia de Bonvicino,

16 Octavio Paz. A Linguagem. In: *O Arco e a Lira*, 1982, p. 43.

em meio às influências vanguardistas, parece se dar como estratégia de comunicação poética; por isso, a apropriação irônica de certos mecanismos, a objetividade e a busca pela concretude da linguagem.

A abissal ideia da língua do futuro já fora exposta. Há, para o sujeito poético de “Abrigo contra os abismos”, a necessidade de se proteger desse território profundo e escuso 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; essa escrita que, justamente por sua baixa funcionalidade, apresenta-se como um ex-caminho, uma ex-órbita.

Trata-se, “ainda”, do tempo do “bem escrito”. Só a linguagem concreta (e não concretista), fraturada, objetiva, parece capaz de, por meio da “[...] observação atenta de uma cena”, captar a “estrutura mínima, que seja o núcleo do conjunto”, diz Raúl Antelo¹⁷. A experiência poética em “Abrigo contra os abismo” é, mais uma vez, capturar a “deseestrutura”, para “reinscrever os motivos metafísicos ou referentes absolutos da poesia (modernista – ou seria da vanguardista de modo geral?) como instância da letra.”¹⁸

Construindo uma relação entre “Não voz” e “Abrigo contra os abismos”, tendo em perspectiva o diálogo de “Não voz” com “O puro não”, vemos que a escrita de Régis pauta-se num projeto que visa discutir (e reagir a) uma situação determinada da poesia pós-vanguardas. Sendo assim, não seria absurdo propor que “Não voz” se coloca como direcionada se não a “O puro não”, ao menos ao sentido em torno dele, como meio de desestabilizar sua legitimidade, ou mesmo problematizar, por meio de suas próprias estruturas, esse tipo de escrita que se pretende a voz do futuro. Esse futuro que nunca chega e que 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 precisa 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 não apenas do poema com o qual dialoga, mas de toda a tradição de vanguarda que ativa desde o início de sua trajetória como poeta. Esse poema, que trata de uma “não voz”, não simplesmente recusa uma voz, como reinscreve a “não-voz” e o “não poeta” que “não vai além” (verso no qual podemos projetar o “não posso ir mais adiante”, do poema “Sensaída, de Augusto de Campos). 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”, afirmando, por meio da negação, o sentido que

17 Raúl Antelo. Posfácio a *Ossos de Borboleta*, p. 145.

18 Idem, *ibidem*.

se quer de “poeta”: o de antipoeta.

Reincide, mais uma vez, a necessidade de repensar a conceituação acerca do ser 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 contingências da história sem se restringir aos marcos de uma verdade revelada mas desenhando, porém, uma figura em arabesco.”¹⁹

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 temos, a 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 mais precisamente a do antipoeta. Um movimento que reivindica e legitima outro modo de escritura e de comunicação com esse mundo “em chamadas”²⁰. E que já fora prenunciado na segunda seção do poema “Vida, paixão e praga de RB”, pertencente a *Sósia da cópia* (1983), no qual lê-se: “Fiz/ da antipoesia de mim/ meu exílio” (p. 34).

O terceiro verso “que não vai mais além”²¹ 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”, que integra *Ossos de borboleta* (1996), que também é encerrado com a indagação

19 Idem, ibidem, p. 146.

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

21 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 há tempos, como Jorge Luis Borges e Oliverio Girondo (cinco anos depois as traduções de Girondo seriam publicadas), não parece difícil que a poesia chilena estivesse no rol de suas leituras.

“que importa/ o infinito?” (p. 71).²² Mais que pensar o precário, a voz desse poema vive o precário, é ela própria o precário do cotidiano: “folhas — cabeça de lagarto/ talos”²³. Ao que tudo indica, “não voz” traz para a cena a discussão acerca dos desafios do poeta diante de um contexto, para muitos, “epigonal”, e como saída assimila o discurso de vanguarda, incorpora-se nele, para então discretamente demoli-lo.

NEGAÇÃO, OBJETIVIDADE E CONCRETUDE: UMA REFORMULAÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Como visto, a negação da poesia de Bonvicino não se realiza pelas vias da ruptura com a tradição que ativa, mas a partir da assimilação e apropriação de seus mecanismos de modo a questionar sua validade ou mesmo atualizar o sentido posto. Um exemplo disso é o poema “tinha um caminho no meio da pedra”, publicado no segundo volume do autor, no qual a “verdadeira ‘concreção’ linguística” de Drummond – nas palavras de Haroldo de Campos – é acionada, de maneira a reconfigurar e expandir a composição mais emblemática do poeta mineiro por meio da inversão da sentença principal. O poema como (ou do) impasse passa a ser o próprio caminho a se seguir, para Bonvicino.

Não por acaso mencionamos a expressão “concreção” cunhada por Haroldo em seu texto intitulado “Drummond, mestre de coisas”, publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, em 27 de outubro de 1962, recapitulado posteriormente em *Metaligagem & Outras Metas* (2010). Ainda nesse ensaio, afirma Haroldo:

Nesta *Lição de Coisas*, se não há o “parti pris de chouses” de Ponge, há porém (e niço se parecem) a consideração do poema como objeto de palavras, a resolução última de tudo na suprema instância da coisa-palavra. Aqui, o poema se abre a todas as pesquisas que constituem o inventário da nova poesia (e aqui já associa a escrita de Drummond à poesia concreta): ei-lo incorporando o visual, fragmentando a sintaxe, montando e desarticulando vocábulos, praticando a linguagem reduzida. (CAMPOS, p. 53, 2010)

Vejamos que Haroldo não apenas afirma ser, o Drummond de *Lição de*

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

23 Régis Bonvicino. “Janeiro”. *Ossos de Borboleta*, p. 67.

Coisas, espécie de antecessor da “nova poesia” (a concreta), como nele já identifica a característica (e aqui me refiro à escolha pelo termo “concreção”) que viria a ser decisiva para o entendimento de outro poeta importante para os concretos, o qual Bonvicino também viria a acionar: João Cabral de Melo Neto. Em entrevista, Bonvicino lembra das palavras de João Cabral a Beбето Arantes, na qual versa 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 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.²⁴

Essa concepção de escrita, em definitivo, está no cerne da busca poética de

24 (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:<< http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/Joao_cabral_revista.pdf >>, p. 20-21.

Régis Bonvicino, embora se realize de modo particular. Considerá-la, portanto, não resolve os problemas da escrita de Bonvicino, porém colabora para que se compreenda sua linguagem objetiva, concisa, não apenas como ineficientes recortes de fragmentos do mundo, e sim como uma apreensão da realidade, um modo de comunicar por meio do próprio mundo, como se vê em “Portas”, de *Outros Poemas* (1993):

Portas feitas
para não ser abertas
Janelas planejadas
para nada
Infinito perdido
nesto 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

Notemos, primeiramente, que a negatividade persiste no poema “Portas” (p. 46), que retoma, em alguma dimensão, o João Cabral de *Fábula de um Arquiteto*, apresentando uma visão quase fantasmagórica do mundo. Veja-se que a voz do poema se reporta ao mundo e a seus objetos, geralmente tidos no imaginário cultural com um 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 invisível, morta, atrofiada. A saída, outrora vista no labirinto da cidade (lembremos de “não há saídas/ só ruas viadutos avenidas”), agora não encontra nem uma rua. A rua não tem saída. É como se o poema “não há saídas” fosse, aqui, reconstruído a partir de uma perspectiva aberta, expandida. 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”).

Vê-se, em “portas”, uma experiência poética (a do poeta?) que transporta o leitor para uma concepção de mundo em total ruína. E importa dizer que tudo é feito por meio de uma linguagem objetiva, concisa, que descreve a cena geral bem diante de seus

olhos, ou se encarna, se desdobra nela. Vale evocar, novamente, a noção de “sujeito fora de si”, de Collot. 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”

Michel Collot, acerca da reconfiguração da subjetividade da poesia, ainda 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.²⁵

É bem verdade que em outra oportunidade adentraremos com precisão às relações estabelecidas pelo estudioso francês entre sujeito e paisagem, as quais denominou de “pensamento-paisagem”, conforme pode-se verificar em *Poética e Filosofia da Paisagem* (2013). De todo modo, as elucubrações do crítico traçam, com efeito, um caminho profícuo para entender o fenômeno da objetividade (e da despersonalização) do poema contemporâneo não como simples aniquilação do *eu*, tal como necessitou formular incisivamente a poesia (e sua crítica) na origem da modernidade, mas como outra forma de colocá-lo: sendo, o *eu*, um desdobrar em mundo, como se o espaço fosse o prolongamento do *eu*, ele próprio. Eis a falta de necessidade de demarcá-lo como tal, de fixar os limites de sua voz por meio de uma *persona*.

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 desaparecimento do sujeito em benefício de uma improvável objetividade, mas, antes, em sua transformação”²⁶.

Com isso, interessa para este artigo não renegar o entendimento que se deu (e ainda damos) à negação, à objetividade, à concretude, tampouco ao que se dá

25 Michel Collot. *O Sujeito Fora de Si*. Tradução de Alberto Pucheu, p. 166-167.

26 Idem. *Ibidem*, p. 168.

à subjetividade, mas colocá-las em perspectiva, para perceber de que modo podem funcionar como a formulação de uma possibilidade *outra*, de perspectiva antipoética, uma vez que, juntas, parecem gerar um funcionamento reativo à ideia cristalizada de poesia tanto puramente objetiva e literal quanto puramente subjetiva. Quer dizer, com base na desconfiança no modo literal como esse fenômeno é entendido dentro da poesia de Régis Bonvicino. Sabendo que Régis é grande leitor de poemas, seja em língua inglesa, francesa, castelhana e outros idiomas, e que reúne problemáticas variadas em sua escrita como meio de reelaborar uma problemática maior, referente à poesia enquanto instituição social, cultural e política, interessa entender o legado da tradição em sua escrita não como mera reprodução de mecanismos indispensáveis para a poesia *depois* da tradição. Ao contrário, importa entendê-la como constante reelaboração de procedimentos que nos são indispensáveis justamente *por causa* da tradição é que torna tudo mais interessante e complexo. E que, nesse caso, utilizá-los significa recolocar problemas e não apresentar soluções fechadas, uma vez que a perspectiva óbvia da crítica é entender a produção de poesia como *uma* – e não como *a* – forma de apresentar saídas para a poesia.

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma Poesia** (1930). Posfácio de Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. **Lição de Coisas**. Posfácio Viviana Bosi. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Claro Enigma**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- ANTELO, Raúl. **Limiar**. Posfácio a *Ossos de Borboleta*. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 143-146.
- BONVICINO, Régis. **Sósia da Cópia**. São Paulo: Max Limonad, 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.
- _____. **A Pupila do Zero**. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- _____. **Ossos de Borboleta**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. (Org.). **Envie Meu Dicionário**: Cartas e Alguma Crítica. Paulo Leminski e Régis Bonvicino. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- CAMPOS, Haroldo. Drummond, Mestre de Coisas. In: **Metalinguagem & Outras Metas**: Ensaios de Teoria e Crítica Literária. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. Poesia e Modernidade: Da Morte da Arte à Constelação. A Poesia Pós-Utópica. In: **O Arco-Íris Branco**. São Paulo: Imago, 1997.
- FRANCHETTI, Paulo. **Pós-Tudo: A Poesia Brasileira Depois de João Cabral**. Estudos de literatura brasileira e portuguesa. Cotia, São Paulo: Ateliê, 2007, p. 253-289.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GIRONDO, Oliverio. **En La Masmédula**. Buenos Aires: Losada, 1954.
- HANSEN, João Adolfo. A Palavra-Carcaça de Régis Bonvicino. In: BONVICINO, Régis. **Página Órfã**. São Paulo, 2007, p. 111-127.

LOPES, João-Gabriel Mastazo. Parra, para começar – Poemas de Nicanor Parra. **Serafino**. Edição Especial Tradução de Poesia. Revista da Pós-Graduação da USP, 2015, p. 57-69.

PARRA, Nicanor. **Poemas & Antipoemas**. Prólogo, Referências y Cronología de Jaime Quezada. Santiago, Chile: Editorial Universitaria, 1998.

PAZ, Octavio. **O Arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SCHOPH, Federico. **Del Vanguardismo a La Antipoesía**: Ensayos sobre la Poesía de Chile. Santiago de Chile: LOM, 2000.

STERZI, Eduardo. Todos os Sons, sem Som. In: SUSSEKIND, Flora e GUIMARÃES, Júlio Castañon (Orgs.). **Sobre Augusto de Campos**. Rio de Janeiro: Coedição 7Letras, 2004.

