

DUDA, HORÁCIO, JÚLIO E RÉGIS: ALGUMA POESIA CONTEMPORÂNEA

Danilo Bueno*

A poesia brasileira contemporânea pode ser lida como o produto de um constante diálogo com os modernismos, sem desprezar nenhum deles, nacionais ou internacionais. De alguma forma, muitos dos movimentos artísticos e estéticos do século XX integram o imaginário técnico e poético dos produtores de poesia de hoje, ainda que por negações. O diálogo necessário da poesia contemporânea com o cânone moderno pode beirar o truísmo, mas é difícil crer que seja diferente, que haja poetas, mesmo entre os mais jovens, que não tenham uma cultura mínima e já angustiante, no sentido proposto por Harold Bloom, dos modernismos em geral. Há hoje uma multiplicidade e uma fragmentação tão grandes que é possível construir um repertório poético bastante variado, com as mais distintas preferências, considerando apenas a tradição do século XX.

Há muitos caminhos a serem explorados pela liberdade de construção que a modernidade soube radicalizar até à síncope – e não se interprete essa síncope de forma negativa, pelo contrário; convém ponderar a possibilidade de ela ser uma preceptiva demarcada do ideário moderno, identificada pela proximidade do poeta com certa prestidigitação do futuro, ao buscar *ad eternum* a elaboração de *algo novo*. Tanto as vanguardas históricas europeias quanto o modernismo paulista de 1922 acenaram para uma ampla abertura formal e conceitual da escrita poética dando relevo para a plataforma moderna de autenticação dos meios formais, com aquilo que Claude Esteban (cf. 1991: p. 5) chamou de «compulsão do instantâneo», a propósito de Rimbaud, poeta prototípico do transe moderno. A aceleração do tempo pode ser considerada como uma forma de sua fixidez; ao fixar-se a obra de arte moderna, anula-se o inexorável devir do tempo, congelando o *efêmero*, transformando-o em absoluto e imponderável, espécie de «instante bruto» que prescinde a ruptura e a finitude. Talvez essa abertura seja mensurável pelo grau de consciência e domínio de muitos repertórios dos poetas atuais e pela fragmentação extrema da técnica literária, sendo que hoje se torna inviável e desproporcionada a tarefa de verificar exaustivamente a panóplia técnica e referencial dos autores, rumo àquela inquietante modernização.

*Mestrando em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo, bolsista CAPES.

Não é possível pensar na poesia brasileira contemporânea sem este gesto mais ou menos radical, variando de caso a caso, da aquisição de uma ampla e heterogênea liberdade formal adquirida e exercida inteiramente em todas as suas valências em contínuo diálogo interdisciplinar com o cinema, com a pintura, com a música e com a propaganda, e ainda com os modernismos mencionados. Essa multiplicidade demonstra a alta definição estética que a linguagem poética adquiriu na reciprocidade com todas as searas referidas, preterindo a ideia modernista de uma literatura nacional e programática que representasse uma identidade uniforme do povo. É impossível pensar em uniformidade na poesia de hoje. Há, na verdade, espaço para grandes diferenças.

Para os poetas brasileiros que começaram a escrever após a guinada conceitual do concretismo e toda a gama teórica propugnada por seus idealizadores, tornou-se quase natural posicionar-se (poeticamente) sobre esse movimento, e carregar, ainda, a herança recente da libertação modernista. Opõem-se, *grosso modo*, duas grandes valências: a liberdade formal do modernismo com o rigor construtivo do concretismo. Deve-se entender modernismo, portanto, para efeitos deste artigo, como o processo de liberdade *lato sensu* de escrita, em oposição aos valores pasadistas do parnasianismo, em que o verso livre é explorado profundamente em detrimento da escrita do final do século XIX e começo do XX, bem como a tentativa de exploração do não poético: trata-se, de qualquer modo, de uma estratégia de choque e de completa mudança de imaginário. O concretismo, por sua vez, deve ser visto aqui como a tomada de consciência da força da comunicação dos *mass media*, e, conjuntamente às várias linguagens e meios de produção para se pensar uma nova estratégia para a escrita, como a proposta de uma poesia «verbivocovisual», assimilando e ironizando as técnicas e procedimentos industriais e gráficos. É uma escrita que preza o ícone, o índice e o símbolo, permeados pela exatidão da enunciação calcada na materialidade do signo. Deste posicionamento teórico perante a tradição recente é possível extrair formas de se ler a poesia dos seguintes poetas: Duda Machado, Horácio Costa, Júlio Castanõn Guimarães e Régis Bonvicino.

Naturalmente que a associação dos poetas que serão analisados com os movimentos modernista e concretista não exclui outras associações, fundadas em um repertório variado e quase impossível de ser identificado em sua totalidade, dada a grande quantidade de referências e o diálogo com tantas tendências artísticas. Não se propõe que os poetas que serão estudados neste ensaio sejam meros legisladores do ideário modernista e concretista; propõe-se que estes poetas se valeram de preceitos conceituais que já haviam sido discutidos à exaustão pelas gerações precedentes e, de alguma forma, não cabia a eles, cujo início de publicação se deu no final dos anos 70 e no começo dos anos 80, a rediscussão desses pontos sedimentados tanto por certa crítica quanto por algumas formas de escrita. As heranças modernista e concretista são assimiladas sem querelas ou dicotomias, caracterizando uma expansão em que a pulsão modernista

e a contenção concretista atingissem certo equilíbrio. É, portanto, uma escrita que visa a uma tensão *ad quem*, que deverá ser problematizada por questões que ainda surgirão do dimensionamento mais aprofundado dessa poesia.

É o caso de se pensar sobre as feições e as condições que foi tomando a poesia brasileira de final dos anos 70, aliada à clave de que é herdeira de um movimento radical de modernização e experimentação que permeou todas as artes do século xx, o que tornaria natural e verossímil, em dados momentos, uma opacidade primordial, até mesmo como reciprocidade à enorme trilha conceitual e estética que a poesia sobe cada vez mais amplificar. Enfim, o leitor atual teria que buscar o horizonte interpretativo em seu próprio tempo, sabendo relacionar-se a dificuldade de leitura com o problema de pensar o contemporâneo, como se a pouca distância temporal turvasse a leitura, e, desta forma, a leitura turva se transformasse em um aspecto literário desta época em que a *informação excessiva* aponta para a falta de *informação efetiva*.

Não se trata de desenvolver uma concepção de poesia estanque e dogmática para pensar todo o restante da produção poética que viria depois das vanguardas. Os padrões estéticos do século xx sofreram uma crescente relativização, tornando necessário olhar a poesia brasileira com a sensibilidade que o tempo dela requer, sem chaves fechadas, como vociferou Oswald de Andrade ao lembrar a necessidade absoluta de se ler com os olhos livres.

Esse ensaio tentará ler alguns aspectos da poesia dos quatro poetas citados, que buscam sempre dar um sentido próprio aos embates da tradição, ainda que esta tradição seja sincrônica e variada em culturas e subculturas.

O elemento condutor que justifica a escolha dos quatro poetas como objeto de estudo, além da proximidade geracional, é o evento realizado em 1990 no Memorial da América Latina, organizado por Horácio Costa, chamado: *A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração*, em que poetas brasileiros e hispano-americanos apresentavam palestras e liam seus poemas. Note-se que o motivo do encontro já postula um balanço de geração, como demonstra o título do evento, evidenciando que não se trata de um estudo que levanta uma hipótese acadêmica especulativa, mas de um reconhecimento anterior dos próprios poetas que se sentiam inseridos em realidades e projetos de escrita semelhantes.

1. Duda Machado

Duda Machado (1944) publicou os livros de poemas: *Crescente*, de 1990, que reúne *Zil*, de 1977 e *Um Outro*, escrito entre 1978 e 1989; e, ainda, *Margem de Uma Onda*, de 1997, com poemas de 1990 em diante. É uma obra pequena que possui o matiz diamantino da contenção e do rigor, orientada, talvez, pela ideia cabralina de não «esparramar sua flor», ao prever que a escrita é um ato de preenchimento e não de transbordamento. Há nesta lição uma certa mística mallarmeana do livro irreduzível, capaz de bastar-se em si como signo e história,

emblema e experiência, visão e devir. A perfeição entre o cosmos e o ser, mediada pela linguagem. Nesta hipótese de leitura já se vislumbra, retoricamente, a apreensão de escrita que Duda vai operar: a exatidão e a condensação da *poiesis*, alheia a floreios narrativos.

Apesar de sua pouca extensão, a obra erigida por Duda é de importância para a poesia brasileira, pois dá a ver uma escrita concentrada nos problemas da linguagem e do mundo. É uma escrita muito plástica que persegue uma materialidade e uma corporeidade essenciais, cuja enunciação se faz em cacos ou unidades mínimas, muitas vezes de apenas uma ou duas palavras:

DE SOL A SOL

o sol
que é
do sol
e ao sol
se espalha

não vale
para mim
e minha amiga
(a sós,
sob o lençol)
mais que
migalha

(MACHADO, 1990: p. 15)

No poema acima, que pertence a *Crescente*, é visível o gosto pela contenção e pelo símbolo. As duas estrofes simulam o movimento de ocultação e descobrimento de um casal sob o lençol, surgindo daí o dia burocrático e cogente da vida, materializado na repetição da palavra «sol», que reitera a força solar do chamado para o calendário. Porém, logo após a aparição desse sol terrível, porque impositivo, cuja convocação para a existência social alude a um chamamento político, o sujeito-poético afirma que o sol é mera migalha, no instante que se percebe que esse sujeito-poético é o amante que passará o dia no colchão de amar. Note-se que o ritmo dos versos deixa somente o poema desembrulhar-se na última palavra para dar a ver a totalidade da imagem: o desdém do amante pelo mundo que está fora de sua cama. Tal desdém pressupõe a ideia de que o ato de amar é indiferente às coisas mundanas, comezinhas, urgentes (note-se, é apenas uma amiga, eufemismo de amante, logo não se pode falar do Amor e de sua idealização romântica). O ato de amar aparece como resposta à obrigatoriedade civil que nasce para todos. O poema, por essa linha de raciocínio, pode ser encarado como uma escrita engajada às avessas, ao propor o amor carnal, ato de prazer e de gozo, como uma atitude ética perante a existência.

A ideia de um projeto de vida está no título do poema que conjuga a oralidade do dito popular (antes bíblico) «de sol a sol», sugerindo o *continuum* da postura libertária como uma espécie de «Make love, not war». A informalidade do brocardo popular lembra, de alguma maneira, o tom chistoso de um poema-piada ou minuto, recurso caro à empreitada modernista recuperada pela efervescência tropicalista e marginal. Por outro lado, a opacidade fraturada do poema sugere uma fonte icônica e exata que pode ser lida pelo viés concreto. Parece que Duda conversa com as duas vertentes, estabelecendo um equilíbrio interpretativo e criativo entre as duas escritas. É sem surpresa que, ao verificar qual foi o assunto da palestra de Duda Machado no evento *A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração*, constata-se que ele fez um apanhado histórico do legado modernista até o concreto, apontando a linha de importância da poesia brasileira dentro desse paradigma (cf. 1992: pp. 177-187).

Flora Sússekkind elucidou alguns aspectos da poesia de Duda Machado:

Já os poemas de Duda Machado, se igualmente marcados por uma exposição conflitiva do espaço, parecem movidos por um princípio de contraorganização, por uma indeterminação metódica, mas variada, que de dentro, os desdobra e reengendra, apontando para uma forma poética propositadamente instável, em fuga, não à toa figurada, repetidas vezes, por imagens marcadas exatamente pelo movimento, pela transparência e pela tendência ao informe, à desterritorialização, como as do vento e da onda, fundamentais à autoexplicitação de uma poética pautada pela modulação («quem reina? / uma modulação / capaz de afinar / o entendimento»), na tensão entre desgarre e condensação, deriva e desejo de fixação («brisa / ainda há pouco formada, / a confluência / entre passagem e morada»), dominantes em *Margem de Uma Onda*, seu livro mais recente. (SÚSSEKIND, 2005: p. 79)

A análise de Flora Sússekkind indica um vetor relevante para se ler a obra de Duda: a «tensão entre desgarre e condensação» em oposição ao «desejo de fixação». No poema abaixo esse vetor é bem explicitado:

ORAÇÃO COM OBJETOS

desconectados, imersos
na mais compacta exterioridade

já não se atingem
em seus próprios domínios

um mútuo desgarre
desterra as partes
que parem o mundo

— volta à superfície
ânimo
salve

definição vária
de seres, coisas, estares

alma do gesto que escolhe
olho que impele o toque

amor
me acolhe

(MACHADO, 1997: p. 7)

O poema acima, peça inaugural de *Margem de Uma Onda*, aponta para um movimento de desterro entre os objetos e o ser, para depois propor um rearranjo entre o ser e a linguagem. A desorganização do sujeito-poético aparece nas orações (versos ou linhas), a partir do título ambíguo «Oração com objetos», que ao mesmo tempo fixa uma sintaxe oracional e situa o tom de prece do poema. O fecho: «amor / me acolhe», indica a soberania do Amor, não mais o mero ato de amar, como no poema anterior, no entanto sugere a redenção do mundo das coisas pelo Amor, tomando-se ainda como um dado referencial quiçá não supérfluo o fato de o poema ser dedicado à esposa de Duda, Ana Helena.

Além dessa observação, o poema oferece ainda ao leitor um procedimento interessante que é a força quase magnética da exterioridade dos objetos, com um ritmo próprio da dança: «um mútuo desgarre / desterra as partes». Tudo parece girar em torno de um sujeito-poético fincado no meio de uma espiral de objetos e somente o «gesto» ou «toque» do Amor poderá fazê-lo sair do enjoo e da vertigem, através da imobilidade de um abraço acolhedor, que afinal pode ser lido como «o desejo de fixação» proposto por Süsskind.

Ao requerer tal abraço, o sujeito poético se expõe, pedindo à companheira que assuma «as rédeas do mundo», por assim dizer. Desse sujeito frágil surge a possibilidade de aproximação ao arquivado poema drummondiano, «Consolo na praia», de *A Rosa do Povo* (1945), que tem por fecho a estrofe: «Tudo somado, devias / precipitar-te, de vez, nas águas. / Estás nu na areia, no vento... / Dorme, meu filho.» (DRUMMOND, 1955: p. 310) Há, de alguma maneira, a indicação de uma posição fetal do sujeito-poético, cuja assunção coincide com o desejo de fixação, que para Duda se dá no âmago da mulher, e para Drummond na solidão da praia.

Vê-se, nesses dois poemas escolhidos a título emblemático, uma ligação claramente umbilical entre a escrita de Duda Machado e o espólio modernista do século XX, perpassada pela lição da escrita concreta.

2. Horácio Costa

Horácio Costa (1954) estreou em 1981, com o livro *28 Poemas 6 Contos*, em edição de autor. A partir daí publicou mais de meia dúzia de livros de poemas, muitos

deles já traduzidos para várias línguas, entre os quais se destacam: *O Livro dos Fracta*, de 1990; *Quadragesimo*, de 1999 e a antologia *Fracta*, de 2004. A poesia de Horácio Costa contempla interesses e apreensões diversas, sendo a própria variedade enunciativa e de repertório um dos pontos mais importantes de sua obra. Talvez por esse motivo Severo Sarduy tenha chamado a Horácio Costa «um arcimboldi textual» (SARDUY *apud* COSTA, 1999: p. 221).

A longa estada fora do Brasil, cerca de vinte anos entre os Estados Unidos, Espanha, Portugal e México, terá porventura alimentado o fato de que a poesia de Horácio soube a cada vez interagir com contextos e imaginários diversos, diferenciando-se dos poetas de sua geração. A tensão entre uma escrita que dialogasse pacificamente com o modernismo e o concretismo brasileiros é deslocada ainda mais pela extensa gama de referências culturais de sua passagem pelos países citados.

Há entre tantos um poema emblemático da noção da passagem do tempo e da fixação do espaço:

VINTE ANOS DEPOIS

Vinte Anos Depois é um romance de Alexandre Dumas
 duas décadas não são nada
 é a média de vida do homem primitivo do escravo romano
 é a idade de um cão muito muito velho
 é a média de glória de um artista maior
 o tempo sem celulite de uma cortesã
 o lapso de procriação depois do casamento
 quatro ou cinco mandatos políticos o auge de um Império
 vinte anos levou a Constantino reformar Bizâncio
 vinte anos fizeram a fortuna de Frick Morgan e Du Pont
 vinte anos entre a apresentação no Templo e a crucificação
 vinte anos é a matéria dos memorialistas
 vinte anos e o povo se cansa da Revolução
 vinte anos depois Odette está casada e Marcel morto
 a roda o computador pessoal a moda das perucas brancas se popularizaram
 [em não mais de vinte anos
 Quéfren e Miquerinos construíram suas pirâmides em vinte curtos anos
 vinte anos depois o cadáver está frio olvidadíssimo
 vinte anos de exercício e o êxtase desce ao asceta
 nada nada são duas décadas vinte vezes nada
 a ponte nova entre aqui e ali está congestionada hoje
 a então chamada ponte do futuro já não serve mais
 agora quando estás nela também estás aqui
 tinhas o cabelo solto tinhas a rédea solta
 soltas tinhas as palavras
 há vinte anos
 entre aqui e ali

(COSTA, 1999: pp. 15-16)

Neste poema Horácio Costa demonstra a sua condição de *homo viator*, dada a exposição de um sujeito-lírico que está em «viagem pela história» e em trânsito pelo mundo factível: «há vinte anos / entre aqui e ali», postulando uma apreensão nômade do mundo. Reler a história é dar o próprio testemunho, sopesar a cadeia cogente da tradição. A construção do poema é uma amplificação por acréscimo, cujos versos percorrem tempos e culturas distintas, demarcando o seguinte enunciado, recortado do início e do fim do poema: *vinte anos não são nada para quem sempre esteve entre aqui e ali*. O tempo é contestado pelo outro vetor de sua função: o espaço, o deslocamento.

Essa proposta de interpretação do poema dá a ver, então, dois poemas: o poema do eu poético empírico «vinte anos não são nada» [...] «há vinte anos / entre aqui e ali» e o restante do poema em que se traça a visão de um eu poético histórico-cultural, indicador de uma leitura específica da história, de maneira irônica e precisa, uma espécie de crítica histórica.

O verso – «a então chamada ponte do futuro já não serve mais» – indica o descontentamento com a ideia do progresso histórico, expondo uma desconfiança nos projetos de uma sociedade para quem vinte minutos se tornam tempo demais. Talvez esse dado seja o que há de mais contemporâneo no poema. A poeticidade exsurge do confronto entre o tempo escoado e a resistência do sujeito-lírico a um mundo no qual não há um futuro promissor, pois até a revolução já foi esquecida e até mesmo as ideias de tempo e de futuro assomam em oposição. Esse poema é a peça inaugural do livro *Quadragesimo*, podendo ser lido como uma espécie de exórdio, cujo objetivo é indicar que os poemas restantes manejarão as ideias embrionárias que ele secreta.

Isso, aliás, já pode ser observado de imediato no segundo poema de *Quadragesimo*, que dá nome ao livro – um diálogo aberto com o poema *A máquina do mundo* de Drummond (e, em um arco mais amplo, com Camões e com Dante) – com menção à ideia de que o sujeito-poético, ao completar quarenta anos, em um tocante solilóquio que pudesse concluir: «a ponte nova entre aqui e ali está congestionada hoje». A conquista do futuro não seria apenas um ideograma positivista?

Há, portanto, uma clara demarcação dos interesses retóricos fundados numa enunciação que rejeita a diacronia da vivência em favor de uma visão multifacetada da experiência, colocando num caldeirão fervente de cultura toda a possibilidade de escrita. E, em muitos momentos, Horácio Costa resolve essas grandes possibilidades escriturais pelo domínio bastante insólito da sintaxe; é na ordenação sintática multiforme e rebuscada que sua poesia se destaca e se amplia.

O diálogo com o concretismo na obra de Horácio Costa é claro, seja pelo fato de que a antologia *Fracta* foi selecionada por Haroldo de Campos, o que pressupõe um diálogo editorial e poético, seja pela intensa noção de rigor e concretude no uso do papel e dos meios de produção. Isso pode ser observado no poema abaixo:

XXI

Qual a área que esconde a liberdade de uma linha?
relacionam-se universos do plano ao monte, arfam pulsares pelos
interstícios. Se te aprouver, inscreve tua fractalidade na pele do papel.

(COSTA, 1990: p. 35)

Essa peça integra o poemário *O Livro dos Fracta*, cujo projeto se definia em escrever poemas de três linhas centralizados na tela de um determinado computador, o que ilustra bem o manejo dos meios de produção. Talvez para relativizar o dito de Haroldo de Campos: «Poesia concreta: produto de uma evolução de formas» (CAMPOS *et al*, 1975: p. 93), Horácio Costa parece repensar a ideia concretista de evolução. É notório que a modernidade – notadamente as vanguardas históricas – se transformou, gradativamente, em uma forma acrílica, e a poesia contemporânea ainda não soube inventar sua própria utopia, o que, claro está, não pode ser resolvido somente nos lindes da linguagem, mas deverá, provavelmente, responder aos anseios de uma ligação maior entre arte e vida. Basta pensar que foi por meio de um computador que Horácio criou sua «forma fixa» para o desenvolvimento de seu livro de poemas. Esse artifício excede o aparente engenho e propõe a questão: como pensar a poesia em um mundo extremado, em que as coisas se dão e se vão antes mesmo do estabelecimento de sua aparição? É a poesia contestando a poesia, o virtual a serviço do real. A aplicação de ironia como resposta à complexidade do mundo.

O título do poema «_____» resgata a discussão sempre tão acirrada entre o ato da escrita e a aparente liberdade perante o papel em branco. Ao se colocar uma linha como título de um poema haveria a ideia de a linha substituir a ideia de verso? É possível, ainda, pensar em verso como os manuais de literatura o fazem? Pode-se pensar que seria uma maneira de adensar a questão do verso proposta pela poesia concreta. A crise do verso fez com que os poemas fossem feitos independentes de noções restritas, alheias às definições. O poema pode ser uma linha, uma duração ou um fecho de luz. Ao final, o que resta é a grande fractalidade do ser que não precisa, necessariamente, pensar o poema.

No encontro *A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração*, Horácio encarrega-se de apresentar o evento sob o título «O centro está em todas as partes: significado deste Encontro» (cf. 1992: pp. 17-27). Note-se que tal título é extraído da filosofia renascentista de Nicolau de Cusa: «Una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia em ninguna» (CUSA *apud* VILLORO, 1992: p. 17). Essa demarcação filosófica usada por Cusa foi cunhada para explicar a essência de Deus e do universo; em Horácio, ela é utilizada para mostrar a diversidade e complexidade da poesia portuguesa e ibero-americana, em todas suas

variantes e latitudes. É uma poesia que prima, portanto, pela complexidade. A própria ideia de diálogo, que permeia toda sua obra, rege o encontro organizado por ele, em uma conexão evidente entre projeto criativo e mundividência poética.

3. Júlio Castanõn Guimarães

A poesia de Júlio Castanõn Guimarães (1951) se desenvolve de modo similar à de Duda Machado. Há nela também a ideia de uma construção rigorosa e mínima. Júlio estreou com o livro *Vertentes* em 1975, e seu último conjunto de poemas chama-se *Ensaio, Figuras*, de 2005. Sua obra poética está reunida no volume *Poemas (1975-2005)*, de 2006. *Práticas de Extravio*, de 2003, demonstra já a plena maturidade e domínio de uma poesia que cada vez mais soube equilibrar (ou mesmo extraviar) «composição e interioridade», conforme observou Duda Machado (MACHADO *apud* GUIMARÃES, 2003: p. 59). O embate entre externo e interno é problematizado, de maneira precípua, na enunciação dos poemas. Segundo Duda Machado, é por conta deste diálogo entre a passagem e o afeto que se impõe a necessidade de uma poesia elíptica. A solução de linguagem seria, portanto, uma resposta real para os problemas entre o ser e o mundo, nunca um adorno *a posteriori*. A representação se esgarça, pois o ser também está esgarçado entre a paisagem e a intimidade. O resultado de tal enfrentamento é uma poesia de vocabulário rico e selecionado, em sintaxe quase sempre de difícil decifração, para talvez aludir à própria dificuldade de registrar o mundo sob o influxo do arrebatamento entre as coisas e o ser. Leia-se o poema «Linha» de *Práticas de Extravio*:

LINHA

no horizonte talvez a linha
que limite impalpável
entre morros e céu
quase só a ideia do traço superposto
à massa de morros
ou ainda em outra direção
por pouco não só conjectura
o frágil adensamento da base
do que se espraia acima
com as variantes de luz e ventos
o que assim mais começa a se definir
quando os perfis de um ou outro pássaro
se alçando do opaco dos morros
contra camadas de transparência
leem-se como trechos soltos dessa linha
fragmentos que alçassem voo
e assim sobre a linha marcas

breves longas aspirações
ênfases ritmo ritmo
com o que indícios do esboço
do andamento dessa linha
ou pura lição de escrita

(GUIMARÃES, 2003: p. 21)

A sintaxe do poema destila uma certa horizontalidade – já que a paisagem é irregular e os morros se amontoam – criando a organização fictícia de uma linha do horizonte, conforme já apontou Vera Lins (cf. LINS, 2005: pp. 9-22). Daí poder-se interpretar o fecho «do andamento dessa linha / ou pura lição de escrita», como um esforço de se «inscrever» o horizonte. Ao contrário do que se possa supor, o sujeito-poético busca na respiração enviesada do poema esse horizonte que não existe mais, porém está suposto em sua memória afetiva. O título *Linha* vai, aliás, operar na mesma chave do poema «_____» de Horácio Costa: uma alusão ao entorno e ao poema, «ênfases ritmo ritmo», que é o ser deambulador e também sua imobilidade diante de uma paisagem hostil. A interpolação entre os morros, as pedras e o céu (provavelmente fala-se da cidade do Rio de Janeiro, a beleza natural por excelência) ensina o poeta a pensar as linhas de seu poema, em adequação com a proposição do livro: praticar extravios. Pode-se afirmar que esse poema utiliza o horizonte para extrair dele sua lição de poesia. A beleza está justamente nesta tentativa de que cada linha é um horizonte particular arraigado na intimidade do ser. Daí se extrai a concretude sensível do poema.

Em seus primeiros escritos, Júlio explorou em grande escala a força icônica das palavras, fazendo poemas abertamente influenciados pelos axiomas do concretismo. Além disso, é um estudioso das obras de Murilo Mendes e Manuel Bandeira. Sua poesia representa muito bem o acerto de contas das grandes tendências do século XX. É novamente sem espanto a verificação do tema da fala de Júlio no evento *A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração* (cf. 1992: pp. 188-196) sobre as heranças do modernismo e do concretismo:

Mais reflexiva, mais irônica, mais elíptica, como nos poetas há pouco citados, está em curso uma produção poética em que já não se põe mais em questão uma oposição entre tendências, nem retomadas estratégicas, mas a ampliação do espectro da linguagem literária, via experimentação e não via expressão. (GUIMARÃES *apud* COSTA, 1992: p. 196)

Lê-se nesta citação do próprio Júlio o embrião daquilo que seria sua poesia: uma leitura severa e lúcida das heranças da poesia brasileira em prol da «experimentação» e não da «expressão». Esse dado é importante para verificar como a poesia contemporânea foi gradativamente priorizando a experimentação da lacuna e da elipse em desfavor da prolixidade discursiva que assolava a poesia

brasileira, principalmente a da geração de 45 (excluindo-se nomes como Cabral e José Paulo Paes). A dificuldade de leitura da poesia contemporânea talvez advinha dessa cisão entre retórica e experimentação, juntamente com os postulados vanguardistas da poesia concreta.

Outro poema de Júlio:

COLAGEM

*Menino,
quando nasci, um anjo torto
fui, como os demais, feliz,
desses que vivem na sombra.
Depois, veio o mau destino
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.
E fez de mim o que quis.*

(GUIMARÃES, 2006: p. 202)

Construído integralmente com trechos de Drummond e Bandeira, o poema de Júlio, que consta no livro de estreia *Vertentes* – título que sugere a abertura para mais de uma tendência de escrita – glosa a herança modernista e se apropria dela. O recurso moderno da colagem, difundido maciçamente pelos dadaístas, tinha o intuito de criar uma informação a partir de elementos díspares. Dessa forma, pode-se sugerir que esse poema quer expor as preocupações *angustiantes* de Júlio. Por ser um livro de estreia, é natural que se filie a este ou àquele caminho de escrita de maneira mais visível.

Leiam-se as palavras de Ronald Polito sobre a poesia de Júlio, notadamente sobre o livro *Matéria e Paisagem*, de 1998, que discute alguns aspectos apresentados aqui sobre a relação com o modernismo e com a poesia de construção:

No mínimo, estão articuladas partes precisas das heranças do modernismo brasileiro (principalmente Murilo e Drummond), de João Cabral e do concretismo (especificamente de Augusto), mas também da poesia francesa, de Baudelaire a Valéry, este último sobretudo. Enfim, estão articulados certos problemas poéticos propostos por essa tradição não de forma seccionada ou fragmentária. Quero dizer, a tendência da obra é articular, num mesmo poema, vários desses conflitos e modos de operação ao mesmo tempo. Isso é particularmente notável no livro mais recente *Matéria e Paisagem*. (POLITO, 2001: p. 59)

O modernismo, portanto, aparece como uma questão de fundo da obra de Júlio Castanõn Guimarães, absorvida e repensada sob a égide do visual e do concreto, para, em um segundo momento, aspirar a um mecanismo próprio de contenção e de desgarre e, processualmente, criar uma visão particular da poesia e da tradição brasileira. Obviamente que sempre cotejada e ampliada pela poesia e por procedimentos poéticos de outras latitudes.

4. Régis Bonvicino

Régis Bonvicino (1955) estreou em livro com *Bicho-Papel*, em 1975, e desde lá publicou mais de meia dúzia de volumes. Ressaltam-se os poemários: *Outros Poemas*, de 1993, *Remorso do Cosmos*, de 2003, e *Página Órfã*, de 2007. Foi traduzido para várias línguas. Sua poesia segue um nítido caminho de experimentação e radicalização, o que pode ser observado claramente em seu último livro, *Página Órfã*, em que as duas valências se vão agredindo continuamente: a descrição derrisória da moda conjugada com poemas sobre moradores de rua, construindo em poesia dois pontos extremos dos estertores do capitalismo. A escrita é quase sempre ríspida, com cortes abruptos que aumentam a rudeza das cenas:

IT'S NOT LOOKING GREAT!

Cocaine, Kate
it's not looking great!
a Chanel deu aquele troco em você
a Burberry um adeus!

você precisa de uma ama-de-leite!
Desatenta, anoréxica
fumante, atea
ateou fogo em sua carreira

pare de incensar esses merdinhas dos Strokes
sua filha se chama Lila Grace!
você está sozinha
hoje, numa clínica do Arizona

fora da plêiade!
as curvas de Karolina Kurkova
Diana Dondoe
devastadora, na capa da Vogue

the myth of fashion made flesh
a beleza camaleônica de
Amber Valletta
o sutiã de diamantes de Giselle

Tudo ruiu, Kate
vá para o inferno
ou para um mosteiro
rasgue seus cartões de crédito

a H&M trocou você
por Mariacarla Boscono

bella ragazza sexy
do calendário da Pirelli

que fazia boquete nos bosques
aceite!
a raggazza de Givenchy e do Cavalli
agora também da Stella McCartney

Siga, sentindo-se «drácula»!
Sua mosca cosmopolita!
Cocaine Kate,
it's not looking great!

(BONVICINO, 2007: pp. 67-68)

Nesse poema, em que o sujeito-poético destila um ódio ferino pela *super-model* inglesa Kate Moss, é possível observar a desconstrução do aparato de manutenção do poder ditado pela moda, demonstrando a alienação cultural do ícone: «pare de incensar esses merdinhas dos Strokes». A força enunciativa de «It's not looking great!» se amplifica ao ser precedido por um poema que retrata um mendigo, intitulado *Esteticismo*, que tem por fecho: «para arrancar / bolsas, relógios, celulares / e vasculhar ainda / qualquer tipo de lixo» (2007: pp. 65-66). Ao estabelecer a aproximação entre pobreza extrema e ostentação de uma riqueza mórbida, Régis usa do recurso da montagem para criar uma terceira imagem: um mundo em que somos todos órfãos das forças destruidoras do poder econômico, inclusive a própria Kate Moss («the myth of fashion made flesh»), dilatando-se ainda mais essa ideia com a recente recessão econômica dos Estados Unidos que refletiu praticamente no mundo inteiro, como um índice de falência do modelo neoliberal.

A técnica de utilizar versos em inglês ressalta a função irônica já desde o título: «It's not looking great!», criando sonoridades com nomes próprios, como, por exemplo: «flesh» e «Giselle» ou «sexy e Pirelli». Essa maneira de encadear os sons («Cavalli» e «McCartney») coloca todas essas personagens em um mesmo nível, aumentando a carga derrisória e nivelando as ações de todas elas. Talvez o sujeito-poético tenha partido das várias capas de revistas que veicularam a foto de Kate Moss usando cocaína sob a notícia: «Cocaine Kate», (veja-se o duplo sentido mordaz do verso: «ateou fogo em sua carreira»), dando ao poema um tom de crônica de jornal em que a figura do poeta é centralizada, colocando-se acima da milionária indústria da moda, como um enunciador herético e maldito. Por esse viés seria possível aproximar de Régis a fúria da técnica modernista, como atitude libertária e crítica.

Conforme anotou João Adolfo Hansen:

As menções evidenciam que sua poesia não reproduz simplesmente o que provém de uma tradição qualquer conferindo-lhe novas funções, mas resulta de seu posicionamento conscientemente crítico na chamada «tradição» da poesia moderna

brasileira e estrangeira como dramatização contínua dos procedimentos com que constrói a referência, como a justaposição, a falta de pontuação, a descontinuidade sintática, a montagem, a mistura estilística, as incongruências semânticas, o contraste, a síntese e o silêncio, evidenciando uma concepção determinada da «palavra poética» que, podendo incluir o procedimento do *ready made*, não se reduz a ele. (HANSEN *apud* BONVICINO, 2007: pp. 116-17)

A poesia de Régis também aponta, desde o início, para um diálogo com o concretismo e com o modernismo brasileiro. Seja pelo emblemático «não há saídas / só ruas viadutos avenidas», que virou música com Itamar Assumpção, e vinheta de rádio, cujo recurso de escrita é típico do modernismo, passando pela tropicália, aproximando-se do poema-minuto ou poema-pílula; seja por poemas feitos com fotos, quadrinhos ou outras experimentações visuais. A despeito de um começo consubstanciado no ideário concreto, Régis soube manipular suas referências e alargar cada vez mais suas preocupações formais.

Outro poema:

ABRIGO CONTRA ABISMOS

Abrigo contra abismos
nuvens de ácido e fumaça

Rotação dos anéis fixos,
um arrombar de pestilos

É o guizo da serpente do estilo
é ainda o bem escrito

E, da 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 Baudelaire na foto de Nadar

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

(BONVICINO, 1993: p. 15)

Esse poema é a peça inaugural do livro *Outros Poemas* e, como foi sugerido a respeito da poesia de Horácio Costa, pode ser pensado como um exórdio ou

minipoética. Note-se que o verbo de ligação «é» afirma em vários versos uma aceção sempre ilusória do que possa vir a ser a poesia, trapaceando na definição que até hoje a filosofia não conseguiu precisar com rigor, a não ser por negações. O título *Abrigo contra abismos* é uma fixação metafórica de poesia que esconde mais do que demonstra do objeto. Conforme afirmou Raúl Antelo sobre a poesia de Régis: «Trata-se de um ser que passa por relações, declinações (orfeu, orftu, orfele) catastróficas, flexões ou simples pré-posições de sua fala. Seu lugar é o *entre*. Sua celebração, o entrudo. A estratégia oblíqua.» (ANTELO, 1995: p. 11)

Ao se pensar nos versos: «Não é apenas um ser de palavras / é uma tinta encarnada», Régis se posiciona sobre a dicotomia – certamente uma construção crítica esvaziada – entre poesia de linguagem (ser de palavras) e poesia visceral (tinta encarnada). Ao mesmo tempo que essa poesia é um evento racional e trabalhado, ela pode surgir de uma relação estreita com a vida. A poesia vem da vida, inexoravelmente, pouco importando se ela foi extremamente recortada para chegar à sua máxima definição.

Régis Bonvicino falou sobre o antológico poema de Cesário Verde, *Contrariedades* no evento *A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração* (cf. 1992: pp. 69-77). Partindo das contrariedades apontadas por Cesário, Régis as associa ao contexto da produção poética brasileira:

As soluções exigem que se retome o espírito crítico. Que se escreva para o presente e para o futuro. Não é possível mais ser como Carlos Drummond de Andrade ou Manuel Bandeira. Nem mesmo mais como Augusto de Campos. É preciso que se invente um futuro, tendo-se a consciência do passado. Mas escrevendo para frente, ainda que não se saiba o que quer dizer este “para frente”» (BONVICINO *apud* COSTA, 1992: p. 73)

Fica claro, neste poeta, o reconhecimento do legado modernista e concretista e a tentativa de pensar uma poesia diferente, sem complacência e sem epigonia.

Procurou-se traçar aproximações entre os quatro poetas analisados, o modernismo e o concretismo brasileiros. Essa forma de lê-los em conjunto privilegia uma determinada faceta da tradição crítica recente, plenamente consciente de ser esta apenas uma das possíveis e inumeráveis hipóteses de leitura, e não uma teoria para o enquadramento dos poetas. Daí a estratégia de partir dos poemas para relacioná-los com a visão crítica desses poetas que participaram das palestras no evento *A palavra poética na América Latina: avaliação de uma geração*.

A diversidade de interesses da escrita praticamente estilhaça o uso da linguagem, sendo que a aproximação dos poetas se dá muito mais pela relação com o cânone do que como uma linha de força retórica ou ideológica. Mesmo entre Duda e Júlio as diferenças de interesse são grandes. Seria difícil falar, portanto, de uma ou duas apreensões de escrita, seria necessário pensar em várias, pois cada poeta estabeleceu uma relação particular com o cânone e desenvolveu uma obra de

interesse para a poesia brasileira de acordo com sua noção de tradição e experimentação. A partir de um diálogo com o modernismo e com o concretismo é que se percebe o escopo axiológico da poesia contemporânea, balizada entre a liberdade e a construção; a experimentação em desfavor da pura expressão. E talvez seja possível enfim pensar que a diversidade seja, de fato, a tendência dominante dessa geração.

Cumpre enfim ressaltar que todos os poetas analisados são também tradutores e essa atividade amplia o dialogismo com outras literaturas de maneira a influenciar sua escrita e cosmovisão literária. A tradução funcionaria, desse modo, como mais um veículo de interseção entre o enraizamento da escrita e o deslocamento cultural, próprio da época de hoje. De uma maneira bastante otimista seria enfim possível constatar que os poetas que começaram a publicar a partir dos anos 90 devem muito aos poetas analisados nesse artigo, tendo em vista o seu esforço de apaziguar e contextualizar forças vivas do imaginário e da tradição do século xx, abrindo caminhos novos, de inserção e diálogo com o que melhor se escreveu em verso nos últimos anos.

Resumo: Trata-se de situar as linhas de força da poesia brasileira, representada por poetas que começaram a publicar em meados dos anos 70 e 80, quais sejam: Duda Machado, Horácio Costa, Júlio Castañon Guimarães e Régis Bonvicino, e relacioná-los com dois grandes movimentos: o modernismo e o concretismo, em uma tentativa de elucidar e propor hipóteses de compreensão de seus poemas.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea; modernismo; concretismo.

Abstract: *This paper aims to situate Brazilian poetry lines of strenght, represented by poets who started publishing during the 70's and the 80's: Duda Machado, Horácio Costa, Júlio Castañon Guimarães and Régis Bonvicino, and to relate them to two relevant movements: the modernism and the concretism, in an attempt to elucidate and to propose hypothesis of comprehension of their poems.*

Keywords: *Brazilian contemporary poetry; modernism; concretism.*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fazendeiro do Ar & Poesia até Agora*, 1.^a ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1955.
- ANTELO, Raul. *A Fala do Fora: Uma Lidã*. In.: BAPTISTA, Josely Vianna (Ed.). *Desencontrários*. Associação Cultural Avelino Araújo, 1995, pp.11-17.
- BONVICINO, Régis. *Página Órfã*, 1.^a ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007, 136 p.
- *Remorso do Cosmos*, 1.^a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, 99 p.
- *Céu-Eclipse*, 1.^a ed. São Paulo: Editora 34, 1999, 120 p.
- *Ossos de Borboleta*, 1.^a ed. São Paulo: Editora 34, 1996, 152 p.

- *Primeiro Tempo*, 1.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995, 105 p.
- *Outros Poemas*, 1.^a ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1993, 71 p.
- *33 Poemas*, 1.^a ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1990, p. 51.
- *Más Companhias*, 1.^a ed. São Paulo: Editora Ollavobrás, 1987, p. 55.
- *Sósia da Cópia*, 1.^a ed. São Paulo: Edição do Autor, 1983, p. 59.
- CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da Poesia Concreta*, 2.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- COSTA, Horácio (org.). *Em Mar Aberto*, 1.^a ed. São Paulo: Centro Cultural da Espanha em São Paulo, 2007, p. 179.
- *Fracta*, 1.^a ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 276.
- *O Menino e o Travesseiro*, 2.^a ed. São Paulo: Geração Editorial, 2003, p. 43.
- *Quadragésimo*, 1.^a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999, p. 157.
- *Mar Abierto - Ensayos sobre Literatura Brasileira, Portuguesa e Hispanoamericana*, 1.^a ed. México D.F.: FCE, 1998, p. 472.
- (org.) *A Palavra Poética na América Latina*, 1.^a ed. São Paulo: Editora Memorial da América Latina, 1992, p. 269.
- *The Very Short Stories*, 1.^a ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991, p. 75.
- *O Livro dos Fracta*, 1.^a ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 1990, p. 70
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Poemas (1975 -2005)*, 1.^a ed. Rio de Janeiro: Editora Cosacnaify, 2006, p. 225.
- LINS, Vera. *Poesia e Crítica: Uns e Outros*, 1.^a ed. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2005, p. 166.
- *Práticas de Extravio*, 1.^a ed. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2003, p. 61.
- *Matéria e Paisagem*, 1.^a ed. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 1998, p. 154.
- MACHADO, Duda. *Margem de Uma Onda*, 1.^a ed. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 109.
- *Crescente*, 1.^a ed. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1990. p. 85.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Situação Crítica. Através*. São Paulo, n.º 1, pp. 01-04, s/d.
- POLITO, Ronald. Os Horizontes do Pensamento. *Rodapé*. São Paulo, n.º 1, 2001, pp. 58-67.
- SÜSSEKIND, Flora. *Desterritorialização e Forma Literária. Literatura Brasileira Contemporânea e Experiência Urbana. Literatura e Sociedade*. São Paulo, n.º 8, 2005, pp. 60-81.