

3 Agora

3.1 Premissas

Neste segundo capítulo pretendo analisar as obras dos autores que surgem neste momento no panorama da poesia brasileira, bem como a relação entre estas novas possibilidades do fazer poético com o *modus operandi* anterior. Mas como estabelecer um critério geracional quando a literatura opera pela primeira vez no caso da tradição das rupturas (Paz, 2001:113)? Procurei então buscar aquilo que seria o realmente novo: poetas estreantes no século XXI e jovens. Para fixar minha escolha, balizei o escopo a partir das seguintes premissas:

- a) poetas nascidos a partir do ano de 1975;
- b) poetas que tenham publicado seu primeiro livro de poesia a partir do ano 2000.

Quanto à premissa (b), entende-se por primeiro livro aquele registrado na agência nacional do ISBN. Seria esta uma atitude excludente que estaria fechando os olhos para a (re)configuração que o fazer poético vem exercendo nestes primeiros e intensos anos do novo milênio? Antes é necessário responder qual é esta nova configuração do “fazer poético”. Uma resposta sintética e certa vem do artigo “Entre estentores, estertores e extensores da poesia, um agora”, de Carlos Eduardo Schmidt Capela.

Talvez seja fundamental esquecer ou rasurar a imagem da poesia como Grande Arte [...] Sem isso, torna-se difícil aceitar que o momento e o movimento atuais da poesia é de escoamento, uma vez que a verticalização projetada sobre o modernismo está sendo substituída por uma horizontalização que pode ser atestada pela disseminação de revistas, de vida mais ou menos efêmera, dedicadas à divulgação de poetas e poemas, pela teimosia de poetas em patrocinar edições de seus livros, com frequência de pequena tiragem e de circulação precária, quase municipal, algumas vezes de modo que lembra o espírito marginal dos anos de 1970, pela circulação na internet de invenções e intervenções poéticas, pela proliferação, em especial na periferia das grandes cidades, de oficinas de criação, com destaque para a criação poética etc. (Capela *In*: Pedrosa & Camargo, 2006:197)

De fato, os modos de produção e de disseminação do fazer poético, com a chegada da era digital, ganharam proporções gigantescas. A facilidade e o barateamento de imprimir um livro independente, bem como a proliferação de *blogs* e outras variantes da produção poética a partir do advento da internet e da necessidade de um computador pessoal como eletrodoméstico (tão essencial quanto a televisão), acentuaram vertiginosamente o “Balanço e prognóstico” de Octavio Paz – título do penúltimo capítulo de seu livro *A outra voz* – sobre a poesia da virada do milênio. O poeta mexicano, em 1971, entre outras observações lúcidas acerca do futuro da poesia, apontou a importância da função das pequenas editoras atuando no milionário mercado editorial (Paz, 2001:118-119), mas ele não pôde prever a “horizontalização”, termo bem escolhido por Schmidt Capela, que fez com que todos os poemas de fundo de gaveta de um sem número de poetas tímidos viessem a lume. Conclusão: estamos vivendo o maior engarrafamento poético de que se tem notícia na história da humanidade. Portanto, como posso eu analisar uma novíssima geração que se propaga a cada instante, seja nas oficinas de criação poética, seja nos *blogs*? Recorri então ao ISBN (International Standard Book Number), sistema internacional padronizado que identifica numericamente os livros segundo o título, o autor, o país, a editora, e até a edição. Em tempos digitais, esse sistema numérico pode também ser convertido em código de barras, o que facilita a sua circulação e comercialização. Certo, mas, embora aparentemente democrático, não seria o ISBN na verdade elitista, já que para obtê-lo é preciso uma editora? Não necessariamente. O autor, segundo as normas da Agência Nacional do ISBN, pode ser a sua própria editora. Além disso, não podemos esquecer que a horizontalização poética do século XXI também facilitou, como afirmava Octavio Paz, a criação de pequenas editoras, que têm publicado livros e mais livros de poesia. Algumas com maior alcance nacional, outras nem tanto. A era digital, recém-nascida, ainda não tomou o lugar de majestade do objeto livro como principal legitimador de um escritor. Creio que apesar da infrene velocidade e melhoria das tecnologias dos meios de comunicação, um escritor ainda é reconhecido como tal somente quando tem seu próprio livro, com lombada, capa dura ou brochura, figurando na estante.

Quanto aos poetas que só publicaram, até o momento do fechamento deste texto, em revistas de poesia, esses, embora relevantes, foram deixados de fora. E não falo somente das revistas de vida breve, mas também das mais famosas e

duradouras como a *Inimigo Rumor*, *Azougue*, *Cult*, *Medusa*, *Jandira*, *Iararana*, *Monturo*, *Babel* e *Etcetera*, entre outras. Para o recorte estabelecido, somente poetas com livros publicados, que já passaram ou não pelo estágio tradicional da publicação em revista.

A exclusão de poetas nascidos entre meados de 1960 e o ano de 1974, mas que somente publicaram no século XXI, pode ser considerada também um sacrifício, já que grande parte das cabeças pensantes e falantes da poesia que está em voga nesta primeira década do milênio vem justamente deste lapso: entre os já consolidados poetas aparecidos nos anos 90 e os que completaram 30 anos em 2005. Uma geração importante. É a geração de transição entre os séculos, bastante fluida e de natural diálogo entre seus antecessores e sucessores: um grupo de poetas que em atividade testemunhou a morte de João Cabral em 1999 e a de Haroldo de Campos em 2003.

Existem alguns nomes de importância que se encaixam dentro do escopo escolhido nessa “pequena história (radical) da poesia contemporânea” (Campos, 1997: 256), mas que não estarão presentes. Tarso de Mello, Mariana Ianelli, André Luiz Pinto e Felipe Nepomuceno, por exemplo, apesar de terem nascido a partir de 1975, tiveram seus primeiros livros publicados ainda na década de 90. Pedro Rocha e Pedro Cesarino, mesmo nascidos em 76 e 77, respectivamente, e com livros de estréia publicados em 2002, se fixam melhor no quadro da “geração de transição” anterior. Cesarino é o integrante mais novo do conselho editorial da revista paulista *Azougue* – veículo importante para o panorama poético da virada da década de 90 para a década de 00 – que conta com também com a participação dos poetas Sérgio Cohn, Luiza Leite, Danilo Monteiro e Daniel Bueno, todos nascidos na década de 70, porém antes de 1975. Por sua vez, Pedro Rocha é o mais novo da primeira geração de poetas criada em torno do CEP 20000, principal evento de poesia da cidade do Rio de Janeiro dos últimos 15 anos. Junto com outros poetas anteriores a 75, como Michel Melamed, Guilherme Levi, Ericsson Pires e Viviane Mosé, Pedro Rocha faz parte do grupo FalaPalavra, nascido no próprio CEP. O mesmo problema de não fixação neste quadro aqui apresentado ocorre com o poeta e crítico André Dick, nascido em 1976, já com dois livros publicados (*Grafiás* de 2000 e *Papéis de parede* de 2004). Seu projeto estético dotado de limpidez sintática e concisão visual é fruto da forte influência da geração de 1990. A poesia de Dick encontra seus pares na obra de Julio Castañon

Guimarães, Carlito Azevedo, Régis Bonvicino, entre outros, que ainda operam, assim como ele, sobre o forte signo cabralino. E existem ainda as omissões importantes daqueles que não entraram aqui porque seus livros ainda estão no prelo, como é o caso das poetisas Marília Garcia e dos seus *20 poemas para o seu walkman*, e de Angélica Freitas, que apesar de ter nascido em 1973 (logo, fora dos padrões estabelecidos aqui), é autora de *Rilke Shake*, obra indispensável para a compreensão da poesia que se inicia nesse século. Os dois livros estão previstos nas livrarias para o início de 2007.

Dezessete poetas, portanto, são os personagens centrais desta dissertação. Seguindo a ordem de nascimento, nota-se a formação de três blocos poéticos. O primeiro é dos nascidos em 1975, composto por Dirceu Villa, Rodrigo Petronio, Marco Vasques, Annita Costa Malufe e Marcello Sorrentino, aos quais podemos acrescentar Ricardo Domeneck, de 1977. O segundo bloco começa com o único poeta nascido em 1978, Fabrício Corsaletti, e segue com os nascidos em 1979, o ano mais prolífero desta geração: Luiz Felipe Leprevost, Andityas Soares de Moura, Mônica de Aquino, Domingos Guimaraens, Laura Erber e Ana Rüsche. No terceiro e último bloco, os poetas nascidos a partir de 1980, os mais jovens: Diego Vinhas, Walter Gam, Bruna Beber e Augusto de Guimaraens Cavalcanti.

Seguirei um fio condutor partindo não necessariamente das aproximações cronológicas, mas de semelhanças críticas e estéticas entre os poetas, que ao longo da leitura de suas obras foram se descortinando e se encaixando como um quebra-cabeça. Espero montá-lo corretamente.

3.2 Os poetas⁵

Para dar início, escolho o poeta Dirceu Villa⁶, não por acaso. Dentre os mais velhos desse recorte, Dirceu é o que possui uma preocupação entre a ligação do fazer poético atual com aquilo que nos foi herdado dos mestres do modernismo; em outras palavras, o poeta zela pela herança da tradição e também medita sobre ela, tanto na tática (teoria) como na prática (poesia). *Descort* é o primeiro livro (com ISBN) do paulista. A forte influência do verso francês, tão cara ao *modernism* de língua inglesa, como nos afirma Edmund Wilson no seu *O castelo de Axel* (Wilson, 2004), principalmente o de Jules Laforgue (mestre para Eliot e Pound, e, por tabela, mestre de Augusto, Décio e Haroldo), é onipresente, inclusive na “discórdia” do título. A ironia crítica do poeta franco-uruguaio serve de arma ao poeta paulista, que satiriza a filosofia (“Derrida”), a política (“Nosso rei se banha”), ou as idiossincrasias do mundo da poesia (“Cinismo”). Aliada a essa ironia, a boa manipulação da rima e da rítmica dos versos, como no poema “Ninho de Vespas”, ressalta a função de epígono de Villa e sua meditação sobre o ofício poético. Ponto alto é o poema “Eternulidades”, dedicado a Laforgue, cujo neologismo do título foi extraído da obra do próprio poeta. Dessa vez a ironia penetra no lírico Mário de Andrade, contaminando sua “antiquada” *Paulicéia desvairada*. No lugar dos “Perfumes de Paris”, Dirceu, 81 anos depois, injeta no poema “Inspiração” de Mário a “São Paulo, mictório das Musas!”. As inocentes “Bofetadas líricas no Trianon...” da “São Paulo! Comoção de minha vida...” dão lugar a “São Paulo, onde se pede paz / como se pede uma guerra”. O desejo por liberdade reivindicado por Mário no “Prefácio interessantíssimo”, que abre a *Paulicéia* (Coutinho, 2001:45), não mais favorece o painel, transformou-se em desordem. A acusativa ironia de Dirceu se dá em “Mas houve aqueles poetas que só suspiravam / de dentro do losango de seus corações, / por exemplo, o Mário. / ‘Mas, ora, ele não era um grande poeta?’”, desmoronando por completo a monumentalidade modernista deixada pelo poeta de 22. Eis o poema na íntegra:

⁵ Com a finalidade de evitar um confuso excesso de notas entre parênteses, resolvi suprimir as indicações de páginas dos livros de poesia analisados. Portanto, fica subentendido que tais citações referem-se ao livro em questão no momento do texto.

⁶ Dirceu Villa (São Paulo, 1975). Bibliografia poética: *MCMXCVIII* (Selo Badaró, 1998), sem ISBN; *Descort* (Hedra, 2003); *Icterofagia* (inédito).

Eternulidades

Oui, M. Laforgue!

São Paulo, mictório das Musas! Onde
a coragem é feita à *Table Ronde*,
encher o peito às margens do rio-charco,
lá onde a vera vida hoje se esconde:
como o amigo ao traidor em Plutarco.

Entupidos de cristianismo e pornografia
andam todos pela cidade
sem comer; a anorexia
compensa a falta de privacidade.

Um trabalho mais nobre:
polícia, cães que mordem,
isto é, manter a ordem,
cães e balas sobre o público
que sorri e bate palmas;
ora, direis, desmanchar zero quilômetro.
Pouco a pouco, os passos dão com ama-
zonas, oh, esfigmomanômetro!

São Paulo, onde se pede paz
como se pede uma guerra,
poça de notícias,
provinciano chique,
desfiles de moda me comovem.
Shirley Mallmann, Gisele Bündchen –
vraiment la plus belle du monde –
les ailes du Paradis m’ont seduit,
abro aqui uma exceção para a beleza,
pois a beleza é sempre pouca,
difícil,
impiedosa.

Mas houve aqueles poetas que só suspiravam
de dentro do losango de seus corações,
por exemplo, o Mário.

“Mas, ora, ele não era um grande poeta?”
– Querer mudar de assunto,
evitar constrangimento,
dormir ao relento após ter magoado a todos. –

É embaraçoso

Declarar meu amor a Nossa Senhora a Lua?
que empresta um pouco desse brilho eterno
a tantas eternulidades.
Pousadas delicadamente sob as patas serrilhadas
de mister Armstrong, ela acena com lençóis de nuvem:
Aqui, aqui!
Sorella La Luna!
Espero vivamente que esteja vendo
teu rosto
redondo ao invés de

Como crítico, partindo da iniciativa de Ezra Pound de buscar na literatura do passado vínculos saudáveis para uma literatura do presente, bem como dinamitar os obstáculos desnecessários para o estabelecimento de um paideuma, Dirceu, também professor de literatura, possui um importante estudo sobre a revisão do cânone dentro da poesia brasileira. Indo desde o galego-português até o ápice das vanguardas da década de 1960, Villa propõe outros textos dos autores clássicos da lusofonia antiga e do Brasil, que passem ao largo do lugar-comum do “instinto de nacionalidade”, como já chamava a atenção o visionário Machado de Assis (Assis, 1997:804), bem como a inclusão de autores perdidos e excluídos do cânone brasileiro, desde os tempos árcades até o século XX (outra iniciativa fruto da herança concreta). A pertinente antologia comentada feita pelo autor e tão cara ao novo momento de renovação da poesia – cujo desafio é, “passada a fase inicial de reavaliação do cânone nos anos 50” (Villa, 2006. et. seq.), “superar o estágio antropofágico, concretista e tropicalista, partes de um mesmo ideograma na apreensão na arte brasileira, e que pertenceram às mudanças necessárias do século XX” – permanece inédita à espera de um editor, sem poder ainda suscitar tais mudanças necessárias para este século.

Ricardo Domeneck⁷ vem em seguida, como peça importante destes 17 poetas escolhidos. Na sua *Carta aos anfíbios* encontra-se uma aposta de relevo. A vida dupla do anfíbio serve de mote ao livro, dividido em duas partes. Na primeira o poeta imerge “na água das origens [...] completamente tomado pela procura do mítico escondido nos escombros [...] na ligação cósmica entre as coisas [...] arcabouço cultural que gerou e fundamentou a metáfora ao longo dos séculos” (Domeneck, 2004; 2005: 120-121). Na segunda, o “poetanfíbio” cansado da procura ao original através da metáfora que “entrou em crise porque não há mais seu fundamento sócio-cultural e religioso”, vai finalmente para a terra e toma a metonímia como método de trabalho para a atualização da poesia no mundo contemporâneo.

Como a poesia baseava-se primordialmente nela [a metáfora], experimentamos hoje a total falta de “contexto” para o trabalho poético, e a ascensão da prosa como meio privilegiado. A estratégia tinha que mudar. Eu não podia mais seguir trabalhando daquela forma, porque eu mesmo já não acreditava nela. Eu adotei então a estratégia dos poetas contemporâneos aparentemente mais conscientes

⁷ Ricardo Domeneck (Bebedouro, SP, 1977). Bibliografia poética: *Carta aos anfíbios* (Bem-Te-Vi, 2005); *Cadela sem logos* (inédito).

desta condição, em minha opinião: basear-se na metonímia. [...] A metáfora pressupõe uma crença que está em crise cada vez mais intensa: a da transcendência. Não é à toa que alguém como João Cabral de Melo Neto extirpou a metáfora de seu trabalho. A metonímia permite a escolha: procura algo além dela quem quer, quem crê. [...] Fui trabalhando numa gradual “desmetaforização”. A atenção passou a dirigir-se mais à sintaxe que à semântica. Ainda que as duas partes possam sugerir uma dicotomia, ela não existe: a quebra de dicotomias sendo justamente a vontade, o livro é um processo. (Ibid.: 121)

A explicação de *Carta aos anfíbios*, embora seja do ponto de vista do próprio autor, é totalmente lúcida. Logo na epígrafe de abertura, de Edmond Jabès, a meta é exposta: “Penser l’origine, n’est-ce pás, d’abord, mettre à l’épreuve l’origine? Désir d’un commencement.”⁸ O poema “Sempre o exílio” da primeira parte do livro, cujo tema já rendeu muitas páginas dentro da formação da literatura brasileira, questiona essa origem. A partir da palavra “terra”, vista da perspectiva da dubiedade do anfíbio que mesmo “surpreso a quanta terra” que não lhe pertence, descobre que “trocar de país / não significa trocar de corpo”, o poeta põe em cheque os pilares nacionalistas que fermentaram a construção da nossa literatura quando afirma que “a mudança / de língua / é acompanhada pela permanência / da produção da / mesma saliva” ou “quando as noções / de segurança / e cidadania / desaparecem e resta-nos / a condição”. Condição esta de escrever apenas por escrever (em língua portuguesa); lembrando John Cage, citado pelo próprio Domeneck no seu artigo “Ideologia da percepção”, quando o norte-americano afirma: “I have nothing to say / and I am saying it / and this is poetry”. Uma afirmação da poesia presente, livre de dogmas, sejam eles “logocêntricos” ou “metafóricos”, de acordo com a cartilha de combate de Ricardo.

Na segunda parte do livro, depois de conquistada esta “condição”, “temos a impressão de que o anfíbio passa agora a conviver com o mundo e relacionar-se com os espaços, com as vozes e com as falas ali presentes, como se já fosse mais humano agora” (Garcia, 2006). Alusões e personagens do mundo vivo contemporâneo como “Adriano Costa atravessar a Augusta”, Radiohead, o MASP, Darlene Gloria, o casal Björk e Matthew Barney, a canção *How soon is now*, enfatizam a falta da transcendência em prol do momento pós-moderno das diferenças sem hierarquia (Eagleton, 1998: 111). Mas é interessante notar que

⁸ “Pensar a origem não é, primordialmente, pôr à prova a origem? Anseio por um começo.”
Tradução de Ricardo Domeneck (Domeneck, 2005: 105)

mesmo depois de assumir a metonímia como ideologia, o recurso técnico da metáfora ainda se faz presente nos versos, como em “Breviário de secreções” (“meu corpo / operava sua fábrica / de relações”) ou “sou uma folha amarela” no poema “Refrigerador”. A consolidação da proposta buscada por Domeneck é plena quando *Carta aos anfíbios* atinge o desfecho. “Lembrete”, o último poema do livro, além de evocar escritores “que poderiam pertencer ao cânon do autor” (Garcia, 2006), evoca também, metonimicamente, os últimos trágicos momentos da vida de cada um. Um “lembrete” irônico, que, como afirmou o poeta, “permite a escolha: procura algo além, quem quer, quem crê” (Domeneck, 2005: 121):

Lembrete

Cruz e Souza
em vagões de
transporte
de gado.

Paul Celan
nas águas
do Sena.

Frank O’Hara
estirado n’areia.

Christine Levant
crivada de camas
e escamas.

Alejandra Pizarnik,
intolerância
a secobarbital.

Carlos Drummond de Andrade
em meio à maior perda na vida,
doze dias após a filha.

Pier Paolo
a pau e pedra.

João Cabral de Melo Neto
cego.

Orides Fontela
à beira da indigência.

Residente em Berlim, o poeta é o principal ativista desta geração, e seu artigo “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil” é o primeiro rompante crítico vindo desta novíssima geração sobre a situação da poesia brasileira, bem como voz altissonante da sua empreitada “metáfora X metonímia”. No texto, Ricardo, além de também autuar o logocentrismo baseado nos concretos e em Cabral como o principal vilão da falta de diálogo da poesia brasileira atual com a contemporaneidade, tal como fiz no primeiro capítulo, também culpa o anacronismo exercido pela metáfora utilizada pelos poetas das gerações seguintes como resposta a esse logocentrismo:

Ainda que muitos poetas tenham desenvolvido através da metáfora um trabalho interessante de desarticulação daquilo que vejo como um logocentrismo exagerado e estéril na poética brasileira nos últimos anos, esta vegetação metafórica criada está tão fora de passo com o resto da cultura contemporânea que o resultado é, mais uma vez, ouvidos moucos à poesia. Novamente nos deparamos com o problema de uma qualidade poética atingida dentro de parâmetros que simplesmente não interessam à sociedade contemporânea. (Domeneck, 2006: 200)

Daí a opção do poeta pela metonímia, ou pela sinédoque (sua inversão), o que o faz levar, ao final do artigo, a caminhos e soluções, conectados ao lema da “poesia como performance” como o próprio Domeneck afirma no seu vídeo/performance “Garganta com texto”, submerso numa banheira, tal qual um anfíbio. Dentre as soluções, além da máxima de *Lecture on nothing* de John Cage, Ricardo aponta, entre outras: “instaurar uma resistência interna no sistema”, a “sabotagem de discursos”, fazer “do ato poético da escritura uma crônica da sua própria criação”, uma “possível nova configuração poética que abandone o *condensar* pelo *expandir*”, “trabalho crítico que se espelhe no que T.S. Eliot escreveu sobre Ezra Pound”, “pautar a apropriação e aprendizagem de técnicas de poetas de outros tempos, línguas e tradições” (Ibid.: 208-209).

Se por um lado Dirceu Villa propõe uma releitura e uma reconstrução da tradição literária dentro do Brasil como forma de se libertar da “aura de autoridade” da literatura nacional (Ibid.:197), Ricardo, também em nome dessa libertação, propõe nos livrarmos da necessidade de filiação histórica imposta pela linhagem formativa da literatura no país, ideologia crítica esta que vem se confundindo com a própria literatura brasileira pelos últimos dois séculos (Ibid.:198).

Enquanto os paulistas Villa e Domeneck optam por corroer por dentro as vigências impostas pela literatura brasileira como a conhecemos no século XX, tal qual hackers invadindo o sistema em nome de uma reprogramação necessária e urgente, Rodrigo Petronio e Marcello Sorrentino, cada um a seu modo, recorrem às fontes ibéricas para decifrar (em todas as acepções cabíveis do termo) este mesmo sistema.

Dono de uma bibliografia não só pertinente a livros de poesia, mas também a prosa e a crítica, Rodrigo Petronio⁹ chama atenção pela extensão de sua obra. *Pedra de luz*, seu livro de poemas mais recente, é o melhor exemplo. Nele se estendem 108 poemas em 270 páginas – o maior volume poético da geração e o único indicado a um prêmio de relevo na literatura nacional, o Jabuti de 2005. Estudioso das formas como o dístico epigramático (“Liberdade”, “Inscrição em uma fábula”), o soneto (“Porto”, “História do futuro”), e a escrita automática do surrealismo, como em “Ruínas circulares”, dedicado a Cláudio Willer, Petronio tem como influências poéticas lusófonas o bloco paulista surrealista dos anos 60, como já evidenciado, e a lírica portuguesa pós-Fernando Pessoa, de Herberto Helder, António Ramos Rosa e Ruy Belo. Petronio é confesso fã de Ramos Rosa: além de dedicar *Pedra de Luz* ao poeta português, organizou a única antologia de António publicada no Brasil. A influência do poeta português mostra-se latente no poema “Por um movimento livre”,

tanto pela sugestão vocabular de “animal” para substituir ou significar “homem”, quanto no sentido de que o humano poderia vir a ser retirado de sua cegueira e estagnação, de sua circunstância de submissão e conformismo num Portugal anteriormente cerceado e dominado politicamente, e ainda pela crença na força da palavra como persuasão e remissão social. (Monteiro, 2006)

Eis o poema:

Por um movimento livre

Um movimento livre. Um animal livre.
A mancha de um rosto destacado de um espaço puro.
A liberdade diária sem adubo.
A terra livre levada livremente às mandíbulas.
O contrato natural da mão com o astro.

⁹ Rodrigo Petronio (São Paulo, 1975). Bibliografia poética: *História natural* (Gargântua, 2000); *Assinatura do sol* (Gêmeos R, 2005), longo poema que posteriormente foi incorporado a *Pedra de luz* (Girafa, 2005); *Venho de um país selvagem* (inédito).

A estrela pasce no campo nu de um rosto.
 O braço das raízes que moldam o orvalho.
 A nomenclatura solar dos insetos no pasto.
 A consciência no corpo. A língua nas palavras.
 Uma fala livre que nos devolva ao todo.
 Um vôo livre. Livres as asas de cobre das árvores.
 O desenho de um deus esculpido pelas folhas do outono.
 Uma ascensão livre sem trégua.
 A liberdade de abismo que a laranja azul enceta.
 Um dorso. Uma pálpebra. Um cílio de erva.
 A corrente vegetal que une o cometa ao mar.
 O percurso da alma que já nasce aberta.
 Flor de cinco faces que ilumina a terra.
 A liberdade do sangue livre e leve das pedras.
 Rastro sem dono. Movimento sem fim.
 A navalha da carne que nunca começa.
 Lâmina langorosa do beijo que a desperta.
 Transparência cavada na carne das muralhas.
 Uma habitação livre. Gazela de líquen.
 A felicidade de um corpo em queda.

Entrevistado para essa dissertação, o poeta Petronio observou que:

“em oposição à ou superação da *heteronomia* de Pessoa, a poesia portuguesa substituiu a dicotomia poema-máscara pela unidade do devir linguagem-mundo, aquilo que a Ana Paula Coutinho Mendes chama de *heterografia*. [...] Todos eles [poetas portugueses ligados a este conceito] têm algo em comum: uma ligação com a terra e o sentido do corpo que se faz presente na linguagem, seja como vestígio, seja como grito ou como o seu próprio ser. Coisa que é quase inexistente na poesia brasileira, dividida entre a ideologia, a forma e a fôrma. [...] Diria que esse é um conceito que abrange boa parte das (mas não todas as) poéticas e preocupações poéticas das últimas décadas, questões estas com as quais me identifico e nas quais me insiro de certa maneira” (Petronio, 2006).

Rodrigo Petronio, e Marcelo Sorrentino, como veremos a seguir, evitam os dogmas cabralinos e concretos, mas guiando-se por um caminho diverso da poesia-como-crítica de Dirceu Villa e Ricardo Domeneck. Por diferentes pontos de vista os dois foram buscar na poesia português da década de 1960 temáticas perdidas pelas vanguardas brasileiras em atividade nesta mesma década como a “palavra aliada à reflexão metafísica e à quase obsessiva preocupação metapoética” (Alves *In*: Camargo e Pedrosa, 2006: 218); como afirma (e executa) Rodrigo, poetas cuja “única crítica é a escrita”.

Atuando numa cosmogonia mais contida e menos referencial, Marcello Sorrentino¹⁰, o único poeta carioca desta primeira leva, parece, numa primeira leitura, estar alheio a toda a discussão do fazer poético neste novo milênio, e escreve *Um pequeno sistema de incerteza* exclusivamente em nome de sua lírica pensante, como observa na orelha do livro, a poeta Cláudia Roquette-Pinto:

É uma poesia de idéias, idéias que, de tão lúcidas, acabam convulsionando-se numa voz aparentemente caótica, com argumentações lógicas e paradoxos disfarçados numa “linguagem de surto”. Pois na poesia de Marcelo Sorrentino, as referências cultas, os rastros de suas leituras, estão metabolizados por uma inteligência aguda (não só no sentido de “afiada”, mas também no de uma “quase enfermidade”), freqüentemente varados por um gume auto-irônico e hiper-consciente, dando sinais de um pensamento tão brilhante quanto inescapável, próximo à claustrofobia.

Se o lirismo heterográfico português de Petronio está mais para Ramos Rosa, em Sorrentino é Herberto Helder que está presente como em “Porque eras assim, sob a toalha lunar”, um “sonho quase metafórico, de um *medo* básico e universal, de uma masculinidade fundamentalmente frágil” (Lopes & Saraiva, 1996:1077). Esta afirmação é sobre a obra de Helder na *História da literatura portuguesa* – poderia ser o comentário sintético sobre o poema de Marcello:

Porque eras assim, sob a toalha lunar

porque eras assim, sob a toalha lunar
e as estrelas debruçadas sobre ti, respirando
as tuas suspeitas noturnas. E ríamos mais
de vinte vezes por noite como
um ator antigo, que despe e veste
o próprio interior: ou como feiticeiros
com delicadas argolas de madreperolas nos seios.
Mas também, às vezes, éramos barcas
muito pálidas, as proas perdidas no silêncio,
navegando devagar, com uma tristeza aberta e
pura por vento. E as nossas mãos abertas
eram velas, enlaçando, velejando. Nós,
finalmente, reduzimos a nós próprios
ao mesmo tempo.

porque eras assim, e mulheres são coisas
que encurvam o talento masculino, que
revolvem antigas palavras gritadas no ar. E

¹⁰ Marcello Sorrentino (Rio de Janeiro, 1975). Bibliografia poética: *Um pequeno sistema de incerteza* (7Letras, 2006).

o homem enlouquece nessas lembranças de um beleza sangrenta e inexplicável. Às vezes, na noite interna, o homem constrói um observatório para essas mulheres, onde as converte em bichos ferozes docemente feridos: em criaturas de uma eternidade terrível sorrindo por dentro da carne fabulosa: como um cervo caçado por adoradores e feito a própria estátua de si, emparedado dentro do ouro: forçado à sua própria imagem. Os olhos mexendo, presos dentro de sua riqueza desafortunada. E admirável.

imagino agora teus seios, deitado no campo, sob a árvore que plantei. Ou serrei. Ou que levantou-se sozinha das profundezas de outro mundo, como a tua imagem agora, onde trabalho. Meus braços. Meus músculos imaginados, trabalham. Sobre. Tua boca minúscula. Com uma doce Violência. E eu escolho enlouquecer assim, bebendo-te lentamente, feito um gato lento bebe, deitado, a radiação do sol. Ou então arrebatado, como ondas esparramadas no arrecife. Tanto que o amor escorre, brutal, quebrando minha garganta de espelhos.

e imagino agora todo o canibalismo da tua docilidade, de onde emerge um jardim intenso, onde teus olhos adotavam nuvens. E eu, um alguém a serviço dessa terra de borboletas, vivia entre tulipas, piscinas de pólen, e me deitava ao zumbido alado da vida intacta. E enquanto trazias a virgem noite reclinada sobre teus cabelos, quando a brisa afaga as flores com doces mentiras, de tua terrível eternidade dentro de mim. Observando. O quieto navegar de estrelas em teus gestos revelando que o teu sorriso é o universo que tomba e te faz cócegas.

Outro poeta português, não pertencente aos paradigmas da geração de 1960, é influência, e maior, dentro da lírica “sorrentina”. Os depoimentos da errância (“para mim não fará diferença / uma vez que só nossas sombras sabem se beijar // mas você deve não estar pensando em nada agora / e eu vou tentar fazer o mesmo.” de “Poema de amor anfetamínico”), a busca biográfica (ou pseudo-biográfica) por um nome ou um lugar (Martelo, 2004: 191) (“Pois eu sou um

pôster pendurado num muro / que não existe, ou então um peixe escuro / tentando pescar o rio”, de “Moléculas de idéias num pequeno sistema de incerteza”) tem íntima ligação com *O medo*, reunião da poesia e livro central de Al Berto (1948-1997), cuja vida e obra, famosas em território português, são ainda bastante desconhecidas no Brasil. A última parte do livro de Marcello, “Cartas a Remindo Caos, ou a Caldeira de Pedro Botelho”, é fruto puro do confessionalismo sufocante de Al Berto, similar ao “pensamento convulsivo” de Sorrentino:

é tarde deus me frustra o sol se põe os líquenes espremem-se pelas frestas
ponho-me a tentar concatenar outra vez sento-me no fundo de marcello talvez,
não tenha certeza, sou capaz adquiero com mãos bruscas passo a navalha rente
ao vagarosamente, sorriem as estátuas

Da mesma forma que este dois poetas, Andityas Soares de Moura¹¹ recorre ao legado ultramarino para a fundação de seu sistema poético, mas diferente de Marcello e Rodrigo, vai além das fontes ibéricas do século XX e alcança o trovadorismo galaico-português e provençal e a poesia clássica latina, os dois pilares de sua “aventura intelectual” (Azevedo, 2006), única e extremamente diversa do restante do panorama. As heranças poundianas, que aparecem no corpo do texto sem emendas aparentes de excertos e citações em cadeia (Freitas *in* Moura, 2003: 9), bem como a poesia de Arnaut Daniel, não parecem ter chegado ao poeta pelo filtro dos concretos, mas sim por um caminho bem oposto: pelo “falar d’amor” através de um “lirismo aberto e atuante” (Moura, 2003). Dentro da obra do mineiro, os exemplos mais estereotípicos destas influências vêm de *Os enCantos*, de 2003, livro onde Andityas radicaliza as suas influências pound-medievalistas:

¹¹ Andityas Soares de Moura (Barbacena, MG, 1979). Bibliografia poética: *Ofuscações* (edição do autor, 1997), sem ISBN; *Lentus in umbra* (edição do autor, 2001); *Lentus in umbra* (Trea, 2002); *EnCantos* (in vento, 2003); *FOMEFORTE* (in vento, 2005).

Languedócio

Amassar
 a alba
 lebres
 leite de cabra
 e o coração
 de Cabestanh

segredos que somem
 donzelas que somem
 somem

 mais

 um
 som

: o do peito sendo aberto

Ou em “Ave leve”, poema que figura no livro com traduções para o catalão e o occitano:

prata bilha branco
 candor brilha flor
 branco brilha prata
 flor brilha sabor

: não rimar amor com doR

A posição de Soares de Moura contrasta com a opinião de Ricardo Domeneck, quando recorre ao resgate clássico e nele sustenta valores auráticos, no sentido benjaminiano:

É muito melhor do que ficar fazendo poesia sobre a violência urbana, o problema das drogas ou o desmatamento da Amazônia. Isso eu já conheço de sobra. Os jornais trazem todos os detalhes que precisamos saber sobre o trivial. Mas sentir a língua roçar nas palavras d’um Ventadour (*tant ai mo cor ple de joya / tot me desnatura*) e tentar captar o sentido para além do texto, participando de uma comunidade espiritual intertemporal é algo que só o poema pode garantir. [...] Meu conselho em poesia: não se preocupe em entender. Isso sempre foi o menos importante. É só a beleza que conta. (Ibid.: s.n.)

Estaria o poeta mineiro equivocado em distanciar o seu fazer poético em relação às necessidades estéticas que pede o discurso contemporâneo, associando-o a “uma comunidade espiritual intertemporal”? Tal como os poetas de 1945 eram avessos aos avanços destrutivos das vanguardas, Andityas vai contra a barbárie pós-moderna, presa a horizontalização, incapaz de sustentar uma poética monumental que seja transcendente, como a de um católico (e também mineiro) Murilo Mendes de outrora. A proposta da poesia de Andityas Soares de Moura está em perpetuar na *poiēsis* contemporânea a valorização canônica, mantendo a “crença da metáfora”, como diria Ricardo Domeneck, para forjar no futuro a poesia, hoje diluída pela lógica do simulacro (Jameson, 2004:72) e baseada teoricamente na agoridade. Apesar da conexão com o movimento sublimador, “que quiera apartarse de los vacíos de la era postmoderna” (Velazco *In*: Moura, 2001: 8), a obra de Andityas é, dentro da crise do moderno e daquilo que se convencionou a chamar-se pós-modernismo, o elemento neobarroco, “considerados pela posteridade sociológica como os do arranque da mentalidade pós-moderna” (Chiampi, 1998:24), tanto pela reciclagem do barroco, retomando seu potencial de experimentação, como pela postura de pessimismo cujo sintoma é esta mesma reciclagem nesta era do “fim das utopias” (Ibid.: 25). Tomemos como exemplo marcante o poema “Moça Barroca” de *Fomeforte*:

ventilação difícil

arfas sob as janelas
o sobrolho pensa
em coisas díspares e sinuosas

flor das flores

fecundas artérias
vão desenhando dores enormes
na calçada de pedra

por onde caminham sem cessar
esses anjos? para onde os levam
suas asas de madeira policromada
com os oiros antigos da rica villa?

Outra voz que faz coro com a de Andityas e sua crença no transcendente, é a de Domingos Guimaraens¹², nascido no Rio, mas representante da mais extensa família poética da história da literatura brasileira, originada em Bernardo Guimarães, seguido de Alphonsus de Guimaraens, Alphonsus de Guimaraens Filho e Afonso Henriques Neto, todos mineiros. Em *A gema do sol* Domingos hasteia a bandeira simbolista que perpassa por todos os seus antecedentes – orgulho da influência – e encontra no vocábulo biológico astronômico do pós-simbolista/pré-modernista Augusto dos Anjos uma imagem e semelhança. Porém, enquanto Andityas hasteia seu pessimismo no barroco do passado, Domingos vai ao futuro intemporal, tal qual aquele famoso paradoxal filme de George Lucas que começa com a legenda “a long time ago, in a far faraway galaxy” seguida de uma batalha entre espaçonaves. O poema que dá título ao livro narra um *big bang* apocalíptico do sol, transformado em ovo, de onde nasce um “transgênico ser tentaculoso”, alheio aos “galináceos sabores / do tempo da granja”, que “se derrama para o infinito / como um mar que ficou grande demais / para caber nas arenosas bordas / do pequeno planeta que o continha”. Enquanto seus antecedentes viviam sob o teto do barroco tardio das cidades históricas mineiras, construídas de acordo com as leis celestes de Galileu e Kepler, Domingos, filho do século XXI, sugere a expansão das galáxias, “explosão de radiante caminhada” que “se derrama para o infinito”, no poema que é bem pertinente nesta época de aquecimento global:

A gema do sol

a noite era noite
quando a gema do sol
ainda era dentro da casca
e os galináceos sabores
do tempo da granja
substituíam as sacaroses
e outros sudoríparos açúcares
dos meus tectônicos tropeços
de sismicidades duvidosas

nas turbulências do magma do amanhecer
rompe a casca com bicadas radioativas
o transgênico ser tentaculoso

¹² Domingos Guimaraens (Rio de Janeiro, 2006). Bibliografia poética: *A gema do sol* (7Letras, 2006)

fruto de inter-erupções interrompidas

a pupila de sangue atravessa a bacia do céu

a noite é novamente noite no transbordar
da coalhada de estrelas

o ser que já foi gema dentro da casca
explosão de radiante caminhada
se derrama para o infinito
como um mar que ficou grande demais
para caber nas arenosas bordas
do pequeno planeta que o continha

Se pelo vocabulário Domingos remonta a Augusto dos Anjos, a virulência pessimista (Bosi, 1999:288) do paraibano se faz presente na obra do gaúcho Marco Vasques¹³, retomando esta “escola da fatalidade” (que passa também pela parte mais sombria de Alphonsus de Guimaraens ou, ainda, mais atrás pelo “Cântico do calvário” de Fagundes Varela) nas suas *Elegias urbanas*. A dedicatória a Renato Russo, Cássia Eller e Cazuza, principais ícones pop da música brasileira dos últimos anos, imortalizados pelos seus fãs a partir do histórico de sexo, drogas, rock and roll e morte prematura, engrossa o lamento triste da rotina trágica da vida urbana presente nos 25 poemas, todos devidamente epigrafados por nomes como Dante, Yeats, Baudelaire, Eliot, Nietzsche e até pelo poeta asteca Nezahualcóyotl. Diferentemente de Augusto dos Anjos, cujo terror derramado nas páginas passava-se no “infinito íntimo” do autor, Marco Vasques mostra o terror das paisagens que enxerga, remetendo algumas vezes aos universos góticos e a ficção científica *cyberpunk*, inventados na década de 1980, como o *Alien* criado pelo pintor surrealista suíço H.R. Giger. Vide o “jardim de esqueletos poluídos”, as “garças brancas” de “asas decapitadas”, e a “flauta em forma de pênis” do poema “9”:

¹³ Marco Vasques (Estância Velha, RS, 1975). Bibliografia poética: *Elegias Urbanas* (Bem-te-vi, 2005)

9

E o sonho bateu asas
Nietzsche, in *Além do bem e do mal*

os movimentos dos corpos incineram
sobre a cama as secreções e excrementos
buscados em um anúncio de jornal
onde todos os prazeres são oferecidos
ao lado de uma manchete de estupro
e tudo se mistura no jardim de esqueletos poluídos

garças brancas têm asas decapitadas pela
tinta das toalhas em que nos secamos
quando senhoras emparedadas costumam
as fraldas dos nenéns com suas cãs carcomidas

adiante uma flauta em forma de pênis
solta a semente no ouvido de uma cifra
e cria-se voz e movimento entre o acelerar
e o gás carbônico de um escapamento

e mais um estupro nasce com promessa de vingança
e ainda chamam o filho de rebento
não bastasse isso ainda cresce
sob a luz de um poste prostituído
mais uma face cega para o mundo

Fundos para dias de chuva, primeiro livro de Annita Costa Malufe¹⁴, abre os trabalhos da leva lírica feminina desta geração, junto com Mônica de Aquino e Laura Erber. *Fundos* começa com epígrafe de Ana Cristina Cesar como mapa de (des)leitura: “Ler é meio puxar fios, e não decifrar”. Annita “teatraliza a sinceridade, a intimidade da biografia, trazendo para o poema elementos do cotidiano, as paisagens domésticas, os contornos do corpo feminino” (Siscar *In: Malufe*, 2004), tal como Ana Cristina Cesar. “Introdução”, poema de abertura, indica a proposta observada por Marcos Siscar na orelha, assumindo o partido da “vertigem da experiência” da escrita feminina de Ana C.: “quantos lobos circulam nas penas de um homem? / busco esconder as respostas embaixo da cama / junto ao tapete / que me guarda em dias de tempestade [...] (começo a traçar / um plano de fuga?)”. De fato, a poeta carioca é objeto de estudo de Annita. Sua dissertação de mestrado *Territórios dispersos: A poética de Ana Cristina Cesar* (recentemente publicada) faz uma abordagem da obra de Ana C. a partir da filosofia da diferença

¹⁴ Annita Costa Malufe (São Paulo, 1975). Bibliografia poética: *Fundos para dias de chuva* (7Letras, 2004)

deleuziana, se desvencilhando da romantização criada em torno do suicídio da escritora, analisando as capacidades múltiplas de seus textos, os tais territórios dispersos de Ana Cristina. Uma comparação de textos das duas poetisas expõe o projeto de continuidade proposto por Annita em seu livro em relação à autora de *A teus pés*. Notemos as semelhanças entre as “marcas de um ‘crime arquivado’” (Siscar, loc. cit.) dos primeiros versos de “Travelling” de Ana: “Tarde da noite recoloco a casa toda em seu lugar. / Guardo os papéis todos que sobraram. / Confirmo para mim a solidez dos cadeados. / Nunca mais te disse uma palavra.”, com as duas primeiras estrofes do poema que dá o título do livro de Annita:

Fundos para dias de chuva

Sinto tua falta, baby,
mas os passos no escuro não são
suficientes para me fazer voltar

(nas estradas,
recolho pedras verdes
e tantas novas paisagens)

Cultuo as sobras,
não disse?
“Fundos para dias de chuva” (a etiqueta
na caixa de papelão de meu pai)
sucatas da vida

Um pouco em tua homenagem
exercito
colher retalhos
e restaurar

Dentro da mesma coleção Canto do Bem-Te-vi, da editora Bem-Te-Vi, que publicou os livros de Ricardo Domeneck e Marco Vasques, *Sístole*, de Mônica de Aquino¹⁵ é o terceiro e último volume pertinente a este estudo. O falar d’amor é explícito desde o título, porém, tal qual o movimento involuntário do coração, é contraído, interiorizado. As referências aparentes são também as autoras das epígrafes do livro, Sylvia Plath e Orides Fontela, balizas desta poética de interiorização de Aquino. Logo ao início do livro a poeta mineira toma como mote a *babushka* de Plath em “Cut” – “the balled / pulp of your heart / confronts its small / mill of silence” – e apresenta a sua “boneca de porcelana / souvenir de

¹⁵ Mônica de Aquino (Belo Horizonte, 1979). Bibliografia poética: *Sístole* (Bem-Te-Vi, 2005).

viagem – / branca / falsa – / como a memória”, constricta na sua sístole “oclusa” de “susto nenhum”, iniciando o livro “no quase destampar-se”, até que se abre, dilata o livro, e no terceiro poema, dessa vez com a epígrafe de Orides (“quebrar o brinquedo é mais divertido.”), o livro “sobe sobe sobe / voa voa livre”. A partir daí o músculo pulsante toma as rédeas da leitura e vai servindo de guia. Na seção “Extra-sístole”, figura a angústia amorosa comum também na poética de Plath: “O teu amor distraído / alimenta um peixe cego / que desvela oceanos / faz-me abismo queda breve. // O teu amor distraído / é peixe ébrio, disperso / oculto e denso universo / alimento que a mor te ce.”. A seção seguinte, “Fibrilação”, adensa e tumultua, como a sugestão do próprio nome, a partir da presença das aliterações e rimas internas em abundância, como vemos em “Corpo imposto / apostado / ao teu rosto incerto / deserto / que a lua traga / vagas no plágio / do teu gosto / plagas de areia”. A última parte deste poemário temático é o “Refluxo”: “Amor / lavrado / no corpo / ungido. // Amar / resquícios / da tarde / vaga. // Lápis / sobre o nada.”, terminando com uma última epígrafe, dessa vez de Paulo Henriques Britto: “Sempre à mercê do latejar de um músculo”.

Fechando esta trinca feminina, a carioca Laura Erber¹⁶ se imbrica no mesmo mote confessionalista de Ana C. e de Sylvia Plath retomado por Malufe e Aquino, mas através da adoção do ritmo cinematográfico que se cristaliza no seu segundo livro, o longo poema em prosa *Os corpos e os dias*, publicado somente na Alemanha, em versão bilíngüe. A autora, que também é artista visual, desvenda a narrativa espacializando seus poemas ao longo da página enquanto o texto expõe uma rubrica poética, como quem lê o roteiro de um filme, assumindo o processo da escrita como texto: “por enquanto a paisagem se reveste de contornos ingênuos / e cinzas / e brancos /// o castelo é uma rima interna // e de repente / por uma limitação severa / é novamente possível dizer algo bem simples // o castelo é amarelo / há um jardim há um lago”. Numa segunda mão sobre o texto/processo, a autora limpa o enredo dramático do que antes seria realmente a narrativa e deixa apenas o fio-condutor essencial, trabalhando apenas com as indicações e as imagens que restaram das possíveis cenas anteriores. Se pensarmos a narrativa de *Os corpos e os dias* como uma leitura poética a partir de um rascunho de um filme não realizado, utilizando desse rascunho apenas as imagens do processo, podemos

¹⁶ Laura Erber (Rio de Janeiro, 1979). Bibliografia poética: *Insones* (7Letras, 2001); *Os corpos e os dias* (Merz-Solitude, 2006).

encarar o livro como a poética de um *making-of*: “lá está o jardim e logo depois / o lago / ninguém se move / o lago assovia e devolve / o eco do que não poderemos cumprir // é o meu engano lírico ou o teu embaraço / produzindo formas decadentes?” A todo o instante o narrador troca de posição com a personagem do poema para que o lirismo se torne mais latente, não auto-complacente, mas dosado e elaborado: “não é impossível pensar no que ele ainda não sabe / *vamos sentar na neve pisada sem olhar um para o outro* / durante dois minutos // vamos supor que sempre nossas bocas se toquem / no silêncio de bocas sempre mais antigas”. Embora fixado mais sobre o caráter visual da escrita, com poemas lidos horizontalmente na página, ou em negativo, na página preta com letras brancas, pequenas cenas também podem ser encontradas no primeiro livro de Laura, *Insones*, como: “no estranho quarto de despejo / entre velhos lençóis dependurados / numa cena de trópico / de fundo de quintal / discreta / em segundo plano / uma pessoa capaz de permanecer / em silêncio durante muito tempo / submersa na agitação opaca”.

Num outro extremo da poética intimista destas três autoras, poemas feitos de “não apenas fugazes lembranças, mas [de] impressões mais intensas de ainda há pouco, entranhadas no corpo” de poeta que “olha com olhos de ontem a cena de hoje, sensível à a duplicidade dos tempos e dos espaços que habita simultaneamente” (Villaça *in* Corsaletti, 2001:9), estão os paulistas Fabrício Corsaletti e Ana Rüsche.

Em Fabrício¹⁷, o poema é acontecimento, não simplesmente posa para a fotografia, como diria Sérgio Buarque de Hollanda comparando Ronald de Carvalho – onde “tudo é preparado para o momento decisivo” (Hollanda *in* Bandeira, 1996:15) – com Manuel Bandeira, que “pode dizer-se seguramente que está nos antípodas dessa arte” (Ibid.: 16). *Movediço*, primeiro livro de Corsaletti, é rico em material vivo da memória como em “Tomates”: “os tomates / fervendo na panela / meu pai minha mãe / na sala televisão / fiquei olhando / os tomates / estava frio o bafo / quente dos tomates / esquentava as mãos // saía da panela / já naquele dia / um cheiro / forte de passado”. Enquanto Bandeira escrevia que seu porquinho-da-índia, aos seis anos, foi sua primeira namorada, Fabrício, na mesma idade, carrega uma lembrança bem diversa da “dor de coração” do poeta recifense

¹⁷ Fabrício Corsaletti (Santo Anastácio, 1978). Bibliografia poética: *Movediço* (Labortexto, 2001); *O Sobrevivente* (Hedra, 2003).

em relação ao seu bichinho de estimação, como se lê escancarado no poema “Parceria”, ponto culminante de seu primeiro livro:

Parceria

Aos seis anos taquei
 um gatinho
 de quatro meses no muro
 do quintal o
 bichinho estava
 agonizando quando meu
 avô chegou
 e disse ih esse não
 tem mais
 jeito e na mesma
 hora fez
 um buraco no chão
 e enterrou
 o gatinho
 ainda vivo

Em *O sobrevivente*, a ironia, o humor negro e o erotismo são a natural continuação dessa insólita memória pueril, como em “O osso da perna” (“a única / maneira de / mostrar o osso / desta / perna sangrando / é arrancando / a perna / comendo-a / crua”), ou em “Amo aquela mulher / desde o momento / em que a vi mijando / descontrolada em pé // aquela mulher / era o puro amor”. Concisa e não-verbosística, a poética de Fabrício Corsaletti é “a ternura / como último desdobramento da revolta”, como ele próprio escreve na última parte do poema “Balada”.

“Invariavelmente encontro as palavras / e ninguém à altura de merecê-las”, é assim que *Rasgada*, livro de Ana Rüsche¹⁸, escreve as aventuras e desventuras do cotidiano, seja nos seus “Pocket poems”, epigramas que compõem a primeira parte do livro, como “Pequenas alegrias”: “a araponga martelava o sol a pino / o chorão plantado triste na curva da rua / meu pai me contava sobre os planetas” ou no emblemático “Rotina”: “o tempo / num envelope grande, pardo, lacrado.”, seja na série subsequente, “Lugares comuns”, onde além do dístico do início do parágrafo, figura também a forte presença do erótico feminino, como em “Lugar comum 6: O Caso de Mark e Coco”,

¹⁸ Ana Rüsche (São Paulo, 1979). Bibliografia poética: *Rasgada* (Quinze e Trinta Edições, 2005).

Através do vão entre minhas pernas
 entrou e atingiu meu coração,
 no exato ponto
 onde nenhum mulher tem defesas.

Agora o coração
 aperta meus gritos
 contra a garganta.

Diferente das obras das poetisas anteriores, *Rasgada* assume o partido da dita literatura feminina, representando num poema como “Tempo de Guerra” um eu-lírico indubitavelmente feminino. Atacando ironicamente o ponto de vista masculino da banalização da mulher como mero “corpo de boneca inflável”, o poema, para alcançar o efeito desejado, dessacraliza, por sua vez, famosas e passionais personagens femininas (“queríamos ser a / Maria Magdalena / pra ter certeza / que conseguiríamos corromper / o cristo.”) para, por fim, ter “sucumbido ali no meu corpo: / um homem / como muitos homens”. Uma guerrilha que não se propõe estética, mas sim de contestação social que faltamente se utiliza do discurso poético. Seria uma crítica a construção confessional e autocentrada da poética feminina perfilada em escritoras como Florbela Espanca e Sylvia Plath?

Pega meu corpo de boneca
 inflável,
 língua meus dedos devagar.
 Aproveita que não éramos
 uma Penélope recalçada
 que perdeu seu homem pra
 uma feiticeira.

(...)

Queríamos ser a
 Maria Magdalena
 pra ter a certeza
 que conseguiríamos corromper
 o cristo.

(...)

que eu não era uma
 Camélia prostrada
 e a Branca de Neve
 que conhecemos era só
 mais um vírus na internet.

(...)

- me morde nas coxas.
Que eu não tinha neuras
de Mrs. Dalloway

(...)

Pega meu corpo de boneca
inflável
- me espanca, faz o que quiser.
Pois há muito estupraram o amor

(...)

Sucumbido ali no meu corpo:
um homem
como muitos outros homens.

Diego Vinhas¹⁹, dentre os 17 poetas, é dono da menos volumosa obra publicada. Os 21 poemas de *Primeiro as coisas morrem*, se somados todos os seus caracteres, dariam um número inferior ao dos caracteres do poema de abertura de *Pedra de luz* de Rodrigo Petronio, o maior livro da geração. Em troca de substância, Diego opta pela tensão das construções sintáticas, que em cada poema assume um estilo diverso: “Chiaroscuro” e sua dicção à moda de Carlito Azevedo, ou a poesia em prosa de “Pátrio Poder” e “De um calendário”. Dentro da gama de experimentos formais que Vinhas expõe no seu livro debutante, a filiação a poética da *Language Poetry* em destaque nos poemas “Sessão da Tarde” e “Ap.”, como observa Fabiano Calixto na orelha do livro, chama a atenção, já que das escolas da poesia de língua inglesa relevantes no século XX, os poetas da *Language*, são os menos conhecidos, de presença quase nula dentro das discussões da poesia brasileira. De fato o movimento tem conceitos bastante indefinidos mesmo dentro da historiografia da poesia norte-americana; Douglas Messerli editor da principal antologia dos “poetas da linguagem”, recorre a uma explicação:

For those poets, language is not something that explains or translates experience, but is the source of experience. Language is perception, thought itself; and in that context the poems of these writers do not function as “frames” of experience or brief narrative summaries of ideas and emotions as they do for many current poets. (Messerli, 1987:2)

¹⁹ Diego Vinhas (Fortaleza, 1980). Bibliografia poética: *Primeiro as coisas morrem* (7Letras, 2004).

Vejam os como o poema “Ap.” segue os padrões de “language is perception, thought itself”:

frente, corredor
alvura
virgem de
garatujas

//

direita, cebola
vencendo
exaustor
na pia
motim
inox
- sob a gota:
mesmo golpe

Concisão, quebra e espacialização do verso, remetem ao *modernism* ideográfico de e.e. cummings, cuja presença é forte em diversos momentos do livro como em “Vital”, “[proteção]” e neste “Música ambiente”:

a eucaristia de um sábado no zoológico
poltrono e silhueta de rasgo

e

porta à esquerda. mesmo vaso
 mesmo
 colóquio de intervalos.

pois a prótese.

. o bonsai .

(enquanto, costurar
hiatos)

:

nosso
o sumo dos dias.) os azulejos (

por sermos fenda e véspera,
 esta coleção de

ocasionos.

Diego Vinhas opera não no poema visual baseando-se no substantivo, como afirmam os preceitos concretos, mas como bem observa Cândido Rolim, “privilegiando o verbo e sua força motriz: movimento em detrimento da substância” (Rolim, 2006). A aplicação deste conceito é notada em “Apócrifo”, na seqüência verbal “multiplica”, “desce” e “derrama”:

zinco calado
multiplica a paisagem

desce
uníssono
o prego

2.

: zé

3.

não derrama

A mesma opção de movimento em detrimento da substância é feita pelo mineiro Walter Gam²⁰. A afirmação dá-se já no título de seu livro, *Variações de um movimento íntimo*, vencedor do Segundo Prêmio Redescoberta da Literatura Brasileira, promovido pela revista *Cult*. Datado de 2003, *Variações* faz de Walter o mais jovem poeta a ser publicado por uma editora dentro desta geração, aos 20 anos. Se Vinhas cria em cada poema um universo elíptico próprio, Gam parece basear-se num primeiro poema maior e fragmentá-lo, como quem joga as peças de um quebra-cabeça para o ar e depois resolve remontar o poema, ordenando aleatoriamente as suas partes. Cada poema, depois dessa quebra, adquire sua própria pequena razão de ser: “vai, / decide por si mesma / o verso nunca feito”, “mais além / você deverá encontrar uma paisagem / esparsa”. A numeração dos poemas é repetitiva e os fragmentos estilhaçados parecem dar a pista de alguma finalidade, porém é ilusório: “se as notícias / admitem impasses / é possível que nada ande”. Partindo do minimalismo pictogramático dos textos, convida o leitor a uma exposição onde foram suprimidas todas as telas e sobraram somente o título das obras, os poemas. Interessante pensar que este mesmo processo de

²⁰ Walter Gam (Belo Horizonte, 1983). Bibliografia poética: *Variações de um movimento íntimo* (Lemos Editorial, 2003).

composição foi propositadamente executado pelo poeta norte-americano Bob Perelman, de acordo com as suas experimentações de *Language poetry*, no poema “China”, onde ele monta o poema a partir das legendas de um antigo álbum de fotos da China, como nos diz Jameson no seu livro sobre o Pós-modernismo (Jameson, 2004: 55-57). Não por acaso também artista plástico, o autor parece querer se desvencilhar da herança pesada de atribulações do mundo poético (“superamos a fraternal época ancorada / a incursão nos gritos / o lirismo vinda da alta estante / superamos o infinito número de aléias”) através da força fanopaica, motriz constante de seu livro: “entre o caos / e o profundo céu azul / escrevo a carvão / o nome das coisas”.

Se por um lado o viés estético do dito pós-modernismo, de acordo com os preceitos de Fredric Jameson, é representado, por exemplo, na teoria da ascensão da metonímia de Ricardo Domeneck, ou nas experimentações formais de Diego Vinhas e suas conexões com a *Language Poetry*, os três últimos poetas deste capítulo, Bruna Beber, Augusto de Guimaraens Cavalcanti e Luiz Felipe Leprevost, representam o momento histórico do pós-modernismo (Jameson, 2004:72), isto é, suas obras habitam a agoridade da fascinante paisagem degradada desse universo paraliterário, como nos diz o teórico marxista americano:

De fato, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem “degradada” do brega e do kitsch, dos seriados de TV e da cultura do Reader’s Digest, dos anúncios e dos motéis, dos late shows e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura – com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco [...]: todos esses materiais não são apenas “citados”, como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância. (Jameson, 2004:28)

Mesmo tendo como modelo canônico os manifestos das vanguardas europeias do início do século passado, principalmente o surrealismo bretoniano, e a escrita automática como norma, os *Poemas para se ler ao meio-dia* de Augusto de Guimaraens Cavalcanti²¹ são puro “sentimento da atualidade” (Hollanda in Cavalcanti, 2006:10). Ao contrário das acusações de tardio surrealismo feita aos poetas paulistas da década de 60, em Augusto a mais famosa vanguarda francesa é

²¹ Augusto de Guimaraens Cavalcanti (Rio de Janeiro, 1984). Bibliografia: *A fila sem fim dos demônios descontentes* (7Letras, 2006).

atualizada na lírica (que perpetua os ecos angustiados da linhagem familiar do poeta, que é primo de Domingos Guimaraens e bisneto de Alphonsus de Guimaraens) e na agoridade de seus poemas que incorpora toda essa fascinante substância da paisagem pós-moderna. Exemplo cabal de todas estas vertentes exploradas por Augusto é o poema “Bonner”, que tem como mote o sorriso do principal âncora do telejornalismo brasileiro:

Bonner

É como ver os monstros que você sempre adorou agora saltando pra fora da televisão. É como andar por corredores intermináveis e não ver a vida passar. É como o túnel de Ernesto Sábato, é como o sorriso de William Bonner. É como sentir uma pitada de domingo em todos os dias da semana. É como adiantar seu alarme. É como flutuar. É como ter todas essas câmeras na cabeça. É como matar e ser feliz. É como se atirar do último andar e continuar vivo. É como estar sempre atrasado para alguma coisa que você não sabe o que é. É como se sufocar dentro da lente. É como uma guilhotina gentil. É como ser o rei do baixo astral. É como ver semideuses na sala de maquiagem. É como apertar o botão. É como ser o que realmente se é, mas aí tem essas estradas complicadíssimas e você tem que apertar play. É como esvaziar tudo. É como esse ser o único jogo que resta pra jogar. É como ter sempre um gosto leve de metal por de trás da língua satisfeita. É como a navalha da alegria. É como um monstro imundo. É como ser o rei das suas próprias ruínas. É como ter a chave. É como uma beleza cega. É como tatear cronômetros. É como ser esse o único jogo que resta pra jogar. É como tentar beijar o tempo.

É como carregar planetas.

É como carregar óculos escuros.

E aí Bonner, vamos jogar?

Nota-se que o modelo formal do poema não é simplesmente o do poema em prosa, mas sim do manifesto com toda sua imperatividade. Em momento nenhum do texto as frases do poema, todas iniciadas com “É como...”, se transformam nas possibilidades de um significado transcendente como no simbolismo familiar de Alphonsus de Guimaraens: “Como quem se recorda, olhou para os caminhos... / (Há tantos anos já que te vi soluçando / Aos pés do Senhor Bom Jesus de Matozinhos!)” (Guimaraens, 2001:142). Ao contrário de seu bisavô, Augusto não apela para símbolos, é instantâneo “como apertar o botão”, ou “matar e ser feliz”. “É como andar por corredores intermináveis e ver a vida passar”, “estar sempre atrasado para alguma coisa que você não sabe o que é”, frases-chaves da poética da agoridade, termo cunhado por Walter Benjamin que na tradução proposta por Haroldo de Campos, “implica uma ‘crítica do futuro’ e de seus paraísos sistemáticos”,

Frente à pretensão monológica da palavra única e da última palavra [como quereriam as tradições e rupturas do alto-modernismo], frente ao absolutismo de um “interpretante final” que estanque a “semiose infinita” dos processos sógnicos e se hipostasie no porvir messiânico, o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia (Campos, 1997:269).

Além de “Bonner”, os *Poemas para se ler ao meio-dia* incluem em “Alarme” (“Seu despertador é um choque elétrico? / Você acorda todo queimado?”) ou “Sílvio Santos” (“Sílvio Santos você agora é um fantasma lindíssimo andando pelas madrugadas dos anos 90.”), poemas de síntese (provisória) da poesia do presente “entre o passado confuso e o futuro desabitado” (Paz, 1974: 204).

Se Augusto de Guimaraens faz sua leitura dos pós-modernismos calcada na lugubridade e nos fatalismos – como um manifesto futurista que culmina não na supremacia das máquinas, mas no descarrilamento trágico – Bruna Beber²², a mais jovem poetisa desta geração e exemplo da migração da poesia da Internet para o livro, é adepta do humor e de coloquialismos em contextos que podem oscilar entre John Cage e São João de Meriti, por exemplo. Seus dois *blogs*, o *Bife sujo* e *Chapelaria & Cutelaria* passam de 150 visitas diárias, o que significa, na era digital da multiplicação de poetas em que vivemos, uma quantia bastante razoável.

É importante salientar o papel dos blogs dentro da horizontalização: “O acesso é mais fácil do que o de muitas revistas de poesia, desconhecidas para o leitor pouco especializado, porém interessado em poesia. Considere-se ainda a tiragem, em média, de boa parte dos livros de poesia publicados no país: 500 exemplares” (Teixeira, 2007).

A autora, depois de cativar seu próprio público, especializado ou não, e reunir seus melhores poemas publicados virtualmente e editá-los, transformou *A fila sem fim dos demônios descontentes*, no lançamento de poesia mais vendido e divulgado no segundo semestre de 2006. Já no início de 2007 a pequena tiragem de 600 exemplares estava quase esgotada. Porém, nem o nivelamento qualitativo dos blogs (inferiores aos níveis da alta poesia em livro e revista alcançados nos

²² Bruna Beber (Duque de Caxias, 1984). Bibliografia poética: *A fila sem fim dos demônios descontentes* (7Letras, 2006).

últimos vinte anos) nem o marketing, diminuem a qualidade do frescor da mais jovem escritora analisada nesta dissertação.

Dentro do paideuma de Beber, como poderia se supor, dada a popularidade de seus poemas, a influência musical ocupa lugar de destaque, a começar pela epígrafe da cantora Regina Spektor. Em “Adj.”, poema sobre a condição amorosa, a autora inverte a dita poesia confessional, tão cara a construção de mitos como o de Ana C., por exemplo, fazendo uso de comparações musicais, não banalizando o tema, mas garantindo, como na obra de um Quintana, uma “rara consubstanciação entre viver e cantar”²³:

adj.

beibe
 eu sou um blues nacional
 cheio de exagero
 e corações roubados
 marginal nos 70's
 equivocado nos 80's
 insensível, burro
 e raso como as preocupações do Posto 9
 que não se chega de saudade
 e dolorido de tristeza
 mas original e animado
 como toda a jovem guarda em si.

O humor bate fundo na crença e na luta dos escritores contemporâneos que tentam se imprimir na posteridade tal como fizeram seus ídolos, e tal como esta dissertação que tenta dimensionar um objeto de estudo para o futuro, como no cáustico “A novíssima literatura”:

você quer um dia
 ser estudado
 numa sala de aula qualquer
 por uma turma de pirralhos
 que vão zoar suas roupas hoje modernas
 falar que o que você escreveu é chato pra caralho
 fazer chifrinho na sua foto
 interrogação.

queira morrer antes
 comendo caramelos
 a estranha paixão de Hitler
 caramelos.

²³ (Meyer *In*: Quintana, 2005: 47)

Utilizando um discurso contestador, jovial, confessional e bem humorado, *A fila dos demônios descontentes* se alça como livro menos obscuro, mesclando o amor com as *Gymnopédies* de Erik Satie e a cerveja Antártica (como em “Vermelho Antártica Original”: “meus lábios cortados / riscados como mapas / procuram uma xícara de café / procuram você / procuram um verso / de canção popular”), tendo como referências simultâneas e de mesmo peso Graciliano Ramos e Mega Drive, Maiakovski e Coca-Cola Light, Ezra Pound e Danoninho, Paulo Mendes Campos e césio 137, pilares artísticos do século XX juntamente (de acordo com Jameson) com toda a paraliteratura da construção cultural contemporânea: um livre trânsito assimilado pelo leitor comum e também, por outro lado, saudado pelo escasso grupo de leitores especializados; retornando a afirmação de Terry Eagleton acerca do pós-modernismo, “um particularismo sem privilégio, o que equivale a dizer para uma diferença sem hierarquia” (Eagleton, 1998: 111).

Last but not least, Luiz Felipe Leprevost²⁴, o principal representante da escola da poesia oral. Diferente da esterilidade que o lugar-comum da poesia declamatória enfrenta ao ser impressa muda no papel, os versos pontuados e ritmados de Leprevost são feitos de substância dramática, como em *Tornozelos deitados*, onde o verso é apenas o meio para escrever a prosa – como afirma Borges acerca de Browning, poeta romântico que se notabilizou pelo uso do monólogo dramático na Inglaterra do século XIX (Borges, 2002: 259). Em *Tornozelos* o narrador, o Mamute Mutante (“ele era gordo porque comeu gulosamente toda mágoa que tinha da vida, toda mágoa que tinha da imprensa e da academia / ele sempre procurou se ler no original / e era prolixo porque não sabia se dizer”), cambiante da primeira para a terceira pessoa, expõe suas saudades e desventuras ao lado de Cecília (“guardo Cecília na gaveta dos calcanhares. O frio não usa relógio quando a gente colidiu feito duas nuvens cheias. nenhum automóvel, nenhum boteco, crianças, cachorros. Nada barulhava o dia em que a conheci.”), morta no “quartinho de hotel” de onde ele escreve suas memórias, o próprio livro *Tornozelos deitados*:

²⁴ Luiz Felipe Leprevost (Curitiba, 1979). Bibliografia poética: *Fôlego* (independente, 2002); *Tornozelos deitados* (Kafka Edições Baratas, 2005); *Ode mundana* (Medusa, 2006).

ali está Cecília adormecida de gozo, crack, sangue e chocolate

ali está... estava

estava

porque a sinfonia das buzinas dos ônibus ou a discussão
e alguns vira-latas ou a chegada
madrugueira dos feirantes ou ainda uma mosca
que se debate contra a janela como eu me debato nesta
poltrona (e sou aquela mosca), levam daqui novamente
minha Cecília, minha memória

por isso agora, em casa, falo baixinho
que é pra não espantar as ausências

principalmente a ausência de Cecília

até penso levantar desta poltrona
mas aonde vou vai comigo a clausura
em que Cecília me guardou

Apesar da “facilidade quase fatal para o verso” (Ibid.: 230), o autor utiliza de artimanhas da prosa, quando nos diz no penúltimo poema do volume, que o livro em anexo de *Tornozelos deitados*, intitulado *Cecília roendo as unhas*, na realidade consiste em poemas “achados por Cecília junto com outros escritos ao lado do livro *Tornozelos deitados*, numa caixa de papelão, no último quartinho de hotel que o Mamute Mutante ocupou na parte suja do centro da cidade de Curitiba”. De fato Leprevost, além de poeta, é também ator e dramaturgo formado em artes cênicas, e aí é que está o seu diferencial enquanto declamador e poeta em suas performances ao vivo. Se diante destas pequenas amostras de seus requintes dramáticos e narrativos, a contribuição do poeta curitibano parece mais relevante para o teatro contemporâneo do que para os rumos gerais que a poesia vai tomando perante os outros dezesseis poetas aqui apresentados, é no terceiro livro, *Ode mundana*, que sua obra se assume, desde o título, como poesia. A partir daqui, tomemos Eliot como epígrafe: “nenhum poeta será capaz de escrever um poema longo a menos que seja um mestre do prosaico” (Junqueira *In*: Eliot, 2004: 26). Um livro com um único longo poema, a *Ode* evoca o mundo, um mesmo *Theatrum Mundi* originário do teatro shakespeariano, onde somos forçados a representar papéis que não inventamos, participando de um espetáculo feito para os deuses (“que fosses, mundo, esta bolinha de ping-pong / leve e lisa / amparada pelos lábios da menininha que passa de bicicleta / sem que dependesse de Deus //

mas insistes ser a cozinha do inferno”). Retornando às fórmulas de Jakobson através de Haroldo de Campos, um longo poema centrado na função conativa, representando uma exortação, uma súplica, onde também se enquadra a função mágica, expressa em fórmulas optativas ou em conjuros (Campos, 1977: 138) como em “entre teus dentes sustentos / ontem morrerei / no abandono de continuar te amando”. Uma mesma musicalidade eliotiana de “Waste Land”, com reduzida partitura e reduzido número de instrumentos, mas utilizando de processos musicais semelhantes como a recorrência temática, a divisão dos movimentos ou a coda, por exemplo (Junqueira *In*: Eliot, 2004: 23).

A grandiloquência do *Theatrum Mundi* sofre uma quebra quando o poeta metamorfoseia o mundo onde ele, personagem, morreu (ou “morrerá ontem”), em mulher: “morto demorei entender que és mulher / e carregas outonos na nuca”. A partir dali ele, o poeta/personagem, tal como Dante no Inferno, mas sem Vergílio como guia, descobre que “tudo que poderia dar errado, deu errado”, e o poema, antes vertical, desaba. A transformação, ou a transubstanciação do mundo em mulher, desmorona a crença na metáfora, onde o destino era mistério dentro da trama escolhida pelos deuses. A mulher ex-mundo é agora abusada pelo poeta e por ele abusado: “por isso exijo que não me perdoe, me dê cólera / porque também não te perdô”:

experimentei o *eficiency anal easy gel*
 viagra à base de cânhamo da amazônia
 permiti que me enrabasse com cinta de pênis vibrador
 que gozasse, em copacabana, os vermes do teu nordeste
 mastiguei camisinha comestível
 com sabor de lençol dos motéis dos subúrbios paulistas
 pratiquei cunilíngue no inverno de tuas espigas gaúchas

O abuso corporal, como purgação, aumenta a voz do poeta e diminui a posição de superioridade do mundo; o poeta responde: “interrompeste tua história / porque toda a história é aqui não ser o teu lugar”, devolvendo o medo utilizando-se da regurgitofagia²⁵:

²⁵ Neologismo inventado pelo poeta Michel Melamed, que não crê mais na antropofagia seletiva proposta por Oswald, já que é compulsória e infrene a deglutição de imagens e informações do mundo pós-moderno; a regurgitofagia, tanto em Leprevost quanto para Melamed, é um ato de sobrevivência.

meu medo é o luxo blindado
 teu medo, tudo

tuas pernas são ambulâncias

teu medo fisga com os olhos da inveja, com dentes sem boca
 teu medo foi comprar cigarros e desapareceu
 jogava bola com as outras crianças do bairro e foi atropelado

a barbárie engorda no teu medo feito rato de laboratório
 puxa o pininho na própria cabeça enquanto lê o alcorão

teu medo já estrangulou uma velha apodrecendo na fila do banco
 quando esperava a greve acabar

teu medo carregou faixas com dizeres pacifistas
 pintou o rosto, fez passeatas
 pendurou o “basta” na janela de casa

teu medo dá informações erradas ao office-boy que procura ruas

Ao final, o mundo transforma-se em “mundinho” (“mundo, mundinho / não és maior que uma cidade, uma fogueira / uma pessoa”), e o poeta evoca e ao mesmo tempo revela a “Profecia”, poema/profecia/proposta beatnik de Allen Ginsberg em *The fall of America*, chamando os poetas do futuro às armas: “O future bards / chant from skull to heart to ass / as long as language lasts” (Ginsberg, 1988: 496). Neste momento Leprevost faz sua única referência à formação literária brasileira, a mesma “Canção do exílio” de Gonçalves Dias parodiada por Ricardo Domeneck – combustível para as considerações finais desta dissertação, no próximo capítulo –, mas em tom triste e pessimista, como se o percurso dos “vermes do teu nordeste” às “tuas espigas gaúchas”, fosse o *Thru the Vortex West Coast to East*, da América caída do poeta beat:

ah desperdicei canções enquanto fedem suas matas
 e a água tem cor amarga

com que urgência! Antes amei este país

agora não o reconheço onde se escondeu o sabiá

No papel de “future bard”, Leprevost termina a *Ode* cantando “from skull to heart to ass”, reafirmando ao mundo/mulher/país a sua sina: “te penetrarei todo santo dia // até quando sangras em cada mês”.