



Mariano da Silva Perdigão

**Primeiros Apontamentos da Poesia
Brasileira do Século XXI**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Paulo Henriques Britto

Rio de Janeiro
Março de 2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Mariano da Silva Perdigão

**Primeiros Apontamentos da Poesia
Brasileira do Século XXI**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Paulo Henriques Britto

Orientador

Departamento de Letras - PUC-Rio

Prof. Júlio César Valladão Diniz

Departamento de Letras - PUC-Rio

Profª Célia Pedrosa

UFF

Prof. Paulo Fernando C. de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de
Teologia e Ciências Humanas

Rio de Janeiro, 28 de março de 2007.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Mariano da Silva Perdigão

Mariano da Silva Perdigão graduou-se em Letras pela PUC-Rio em 2003. Publicou o livro de poemas "O Primeiro Vôo" pela editora 7Letras em 2006.

Ficha Catalográfica

Perdigão, Mariano da Silva

Primeiros apontamentos da poesia brasileira do século XXI / Mariano da Silva Perdigão ; orientador: Paulo Henriques Britto – 2007.
76 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poesia. 3. Poesia brasileira. 4. História da literatura brasileira. 5. Pós-modernismo. 6. Poetas do Séc. XXI. 7. Década de 2000. I. Britto, Paulo Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 370

pro Zigle, meu irmão querido, companheiro na descoberta do saber

Agradecimentos

Ao meu caríssimo orientador o professor, e principalmente poeta, Paulo Henriques Britto pelo empréstimo de sabedoria e por colocar meus pensamentos no trilho.

A todos os poetas que conheci antes e durante essa pesquisa e que muito me ajudaram a escrever estas linhas em prol do nosso bem comum, a poesia. Em especial a: Marília Garcia, Domingos Guimaraens, Bruna Beber, Dirceu Villa, Ricardo Domeneck, Rodrigo Petronio, Walter Gam, Angélica Freitas, Andityas Soares de Moura, Ana Rüsche, Annita Costa Malufe, Marcelo Sorrentino, Laura Erber, Luiz Felipe Leprevost e Augusto de Guimaraens Cavalcanti.

Aos meus amigos maravilhosos e inestimáveis.

A Alice por todo o amor e dedicação, e por simplesmente ser a Alice.

Aos meus pais, por toda a vida.

Resumo

Perdigão, Mariano da Silva; Britto, Paulo Henriques. **Primeiros Apontamentos da Poesia Brasileira do Século XXI**. Rio de Janeiro, 2007, 76 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Partindo da herança deixada pelo panorama poético do século XX, desde o movimento modernista, passando pelo impacto cabralino, até a chegada da poesia dos anos 90, esta dissertação analisa os poetas nascidos a partir de 1975 e estreantes em livro no século XXI, numa tentativa de mapear e marcar o primeiro momento poético brasileiro que vem se formando na primeira década deste novo milênio.

Palavras-chave:

Poesia; Poesia Brasileira; História da Literatura Brasileira; Pós-Modernismo; Poetas do Século XXI; Década de 2000.

Abstract

Perdigão, Mariano da Silva; Britto, Paulo Henriques (Advisor). **An Early Draft of 21st-Century Brazilian Poetry**. Rio de Janeiro, 2007, 76 p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Taking the legacy of 20th-century poetry as a starting point – from the Modernist movement through João Cabral de Melo Neto up to the poetry of the '90s – this thesis analyzes the works of poets born in 1975 or later who published their first books in the 21st century, attempting to map out the early stirrings of Brazilian poetry in the new millennium.

Key-words:

Poetry; Brazilian poetry; history of Brazilian literature; Postmodernism; 21st-century poets; 2000s.

Sumário

1. Apresentação	10
2. Antes	12
2.1. O modernismo monumental	12
2.2. O fim do modernismo	14
2.3. Após o modernismo	21
3. Agora	25
3.1. Premissas	25
3.2. Os poetas	29
4. Depois	61
4.1. “O problema é que não há nenhum novo problema”	61
4.2. Eis um problema	67
5. Referências bibliográficas	70

*More and more I have the feeling
that we are getting
nowhere. Slowly, as the talk goes on,
we are getting nowhere
and that is pleasure.*

John Cage, *Lecture on nothing*

1 Apresentação

Esse estudo nasceu de uma vontade pessoal, enquanto poeta debutante: saber o que estariam fazendo e pensando os outros poetas da mesma geração que a minha. No início não sabia ao certo nem se havia de fato uma geração. Mas aos poucos fui descobrindo e entrando em contato com estes poetas, corajosos ou desavisados por publicarem um livro de poemas no início do novo milênio, num momento em que a poesia já perdera o foco das atenções há bastante tempo na vida cultural do país. Para a minha felicidade, deparei-me com um panorama vivo e atuante: dezessete expoentes saltaram a minha frente, todos com livros publicados em grande parte por editoras de alcance nacional, alguns com certa carreira literária consolidada, prêmios e indicações, publicação nas principais revistas de poesia do país bem como em *blogs* e revistas eletrônicas; a geração estava aí há algum tempo e nem ela própria tinha conhecimento. Para quem esperava um marasmo intelectual, foi uma grande surpresa. Propus-me então o desafio de estudar a obra desses autores, mas evitando o lugar-comum das antologias poéticas, que apesar de conferir a existência de um determinado recorte de poetas, simplesmente larga-os numa vitrine à espera de um público e de uma crítica. Minha idéia era outra: organizar, conferir uma cara, traçar um panorama desta possível nova geração, estabelecendo as semelhanças e diferenças entre os poetas, colocando-os para conviverem entre si num mesmo lugar, pré-definido pela idade e pela data de publicação em comum.

Dividindo esta dissertação em três capítulos, procurei primeiro responder as questões relativas aos antecedentes desta geração, remontando a trajetória da poesia moderna brasileira, desde o seu início monumental em 1922, sob a batuta do maestro Mário de Andrade, passando pela crise do pós-guerra, a ascensão concreta e cabralina, até chegar nos caminhos esparsos e confusos dos últimos anos do século XX, berço da geração aqui estudada. Terminada a primeira parte denominada “Antes”, sigo para o capítulo seguinte, “Agora”, onde defino as premissas para o recorte geracional escolhido e onde de fato analiso as obras dos dezessete poetas, criando um percurso a partir das afinidades estéticas e

ideológicas entre os autores que possibilite uma leitura panorâmica desta produção poética inicial da década de zero. Por fim, no terceiro e último capítulo intitulado “Depois”, retomando as questões levantadas nos dois capítulos anteriores, faço minhas considerações finais acerca da plural capacidade poética dos dezessete escritores e proponho alguns possíveis caminhos a serem abertos por esta novíssima geração detentora do futuro da poesia brasileira.

2 Antes

2.1 O modernismo monumental

No retrato que temos dos tempos de antes – da primeira metade do século XX – a poesia brasileira parece inquestionável e absoluta. Aponto dois motivos para essa impressão.

O primeiro: os modernistas de 22 souberam preparar o solo literário e dar boas instruções aos seguidores que, a partir do estopim da Semana de Arte Moderna, surgiam atentos e fascinados pela nova ordem poética implantada no país. O fascínio pela vanguarda – perante a morte decretada do século XIX –, sob a nomenclatura fetichizante de *modernismo*, enchia os olhos dos novos candidatos a versejadores.

A magna importância de Mário de Andrade no processo de modernização do verso é indiscutível. Sua vasta epistolografia, que ele próprio viria a definir como “gigantismo epistolar”, alcançou a caixa postal de praticamente todos que na época pensavam o modernismo. Além das missivas mais freqüentes trocadas com Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, ou Tarsila do Amaral, por exemplo, o remetente da Rua Lopes Chaves, 108 manteve contato com um sem-número de outros novatos modernistas. Da mesma forma, as suas crônicas, escritas principalmente para o *Diário Nacional* e para a *Folha da Manhã*, e os textos críticos que compõe metade da sua obra de polígrafo, seriam a principal fonte do pensamento da instauração estética e cultural promovida na Semana de 22.

Para ilustrar a força da pena de Mário de Andrade, um dos exemplos mais simbólicos é o caso de *Alguma poesia*, o primeiro livro de Carlos Drummond de Andrade. O livro de poemas – talvez o mais influente do século XX para a poesia brasileira – teve suas primeiras provas submetidas ao modernista paulistano quatro anos antes de sua publicação em 1930. O atento tutor Mário, amigo e admirador da poesia do então jovem Drummond, não fazia cerimônia alguma ao criticar os poemas do livro: “acho ruim. Não tem nada.” Ao mesmo tempo, fazia destaque ao supra-sumo da nova arte poética que figurava no primeiro livro de Carlos, como o comentário feito a “No meio do caminho” (que mais tarde viria a

ser o poema mais polêmico, e por conseguinte, mais famoso do itabirano): “Acho isto formidável. Me irrita e me ilumina. É símbolo” (Andrade, 2002: 229-230). Dessa forma, Mário ia moldando a nova geração tendo como base os preceitos modernistas, preparando com cuidado o vôo dos mais representativos poetas brasileiros do século passado: a Geração (poética) de 30.

A pergunta que fica é: Por que esta seria a geração mais representativa da poesia brasileira de todo o século XX? O fato é que Mário de Andrade, pilar do modernismo no Brasil, era um dos melhores leitores de poesia¹ e também captadores de poetas que nossa literatura já produziu. Essa homogeneidade estética gerada pela crítica de Mário virou padrão de qualidade quase unânime, algo raras vezes visto na história literária. Mas a questão do poder da influência do Modernismo não se consolidou como tal na literatura brasileira puramente por um viés estético. O que nos leva ao segundo motivo.

A Geração de 30 tinha, direta ou indiretamente, o respaldo e o patrocínio do Estado. Eram os legítimos “poetas federais”: Drummond fora chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema, que por sua vez nomeara Bandeira professor do Colégio Pedro II e membro do Conselho Consultivo do Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujo fundador e presidente tinha sido o próprio Mário de Andrade. Sem falar na professora de literatura e crítica da Universidade do Distrito Federal (hoje UFRJ) Cecília Meireles, e nas viagens pelo mundo do diplomata Vinicius de Moraes, bancadas pelo Itamaraty. Além de estarem ligados ao poder executivo do país, todos estes poetas escreviam com regularidade nos principais jornais da época, o que conferiu a eles, além da livre circulação de suas idéias, o posto de nomes canônicos da poesia moderna, legitimado ainda em vida pelo próprio poder que o Estado e os meios de comunicação lhes conferiam. Repensando, não é a toa que todos estes “funcionários públicos” são irremovíveis dos livros de literatura da escola e do lugar na cultura onde foram postos. Seria um golpe de Estado da poesia? Se sim, ponto para eles.

¹ Alfredo Bosi faz a seguinte afirmação sobre Mário: “E o nosso melhor leitor de poesia até 1945, Mário de Andrade, secundava com simpatia e lucidez a renovada atenção ao trato da linguagem artística, sentindo nela ora o aprofundamento, ora a natural superação de certas aventuras modernistas” (Bosi, 1999: 464).

2.2 O fim do modernismo

A hegemonia estética mantida pela correspondência e crítica ativa e incessante de Mário de Andrade terminaria em 1945, ano da morte do modernista e ano oficial do surgimento da Geração de 45. Movidos pelo sentimento humanista ativado pelo pós-guerra, os poetas de 45 buscavam uma restauração estética daquilo que existia antes dos movimentos vanguardistas das primeiras décadas do século. Na forma eles retomavam os tratados de metrificação, e o soneto voltou a ser o molde predileto; no conteúdo revolviam a temática clássica. Uma clara oposição à contribuição modernista para a poesia, sob a alegação de que a força da iconoclastia estética promovida pelo movimento seguia a fórmula da exaltação da barbárie responsável pelas atrocidades que o mundo testemunhou na Segunda Grande Guerra. Em 1945 o mundo buscava alento em idílios utópicos; também a poesia. Era uma mudança natural e necessária depois da bomba atômica. Sem o filtro de Mário de Andrade, a Geração de 45 ganhou nome e espaço no panorama poético. Seu único problema foi vincular-se ao nome de João Cabral de Melo Neto... logo a magnitude do poeta de Recife sombrearia o restante da geração.

Sendo Cabral herdeiro direto de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, seus primeiros livros *Pedra do sono* e *Os três mal amados*, produzidos entre 1940 e 1943, ainda fora do recorte da Geração de 45, muito tinham de influência do lirismo irônico do primeiro e do surrealismo do segundo, conforme afirma Luiz Costa Lima (Costa Lima, 1995: 199-200). Foi somente a partir de 1945, em *O engenheiro*, que a influência de Stéphane Mallarmé se faz presente na obra do pernambucano (fato que mais tarde chamaria a atenção, em São Paulo, de três jovens poetas: Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari). A máxima do escritor francês de que “a poesia se faz com palavras e não com idéias” engrossava o caldo do movimento contra a subjetivação da poesia (especificamente uma guerra particular contra o lirismo) que tomava espaço nas idéias crítico-poéticas de João Cabral ao longo de seus escritos. Na década seguinte, quando a revista *Noigandres* editada pelos três poetas paulistas, ganhava corpo para depois se transformar no movimento concretista, Cabral publicou uma

de suas obras de maior relevância na sua carreira, *Uma faca só lâmina* (1955).

Sobre este longo poema, cito as palavras de Luiz Costa Lima:

Nota-se em primeiro lugar, a absoluta falta de referências a um eu individualizado. O autor não fala de si ou de linguagem. Trata de um estado. Impessoaliza para que generalize. Ligado a este dado, as estrofes são emocionalmente neutras. Mas sua frieza é metodológica. [...] A natureza desantropomorfiza-se ao máximo grau em um corpo que sofresse “a impiedade de lâmina azulada”. Efetua-se a absoluta suspensão de sentimentos ou pessoas. Não há alguém que sofra ou se alegre. Esses são valores que nada servem à compreensão do texto. [...] Lidamos com um corpo do qual como se houvesse desligado o centro nervoso, de modo que se pudesse sobre ele trabalhar, observar sua vida interna, sem nenhuma preocupação pelas reações do paciente. Pois, se este paciente não é alguém, é, entretanto, algo: a linguagem. (Ibid.: 291-292)

Embora a tríade concreta não cite *Uma faca só lâmina* como texto de formação da poesia concreta (mas sim *O engenheiro* e *Psicologia da composição*), o programa poético de Cabral de “desligamento do centro nervoso” do texto coincide com o programa objetivista de Pignatari e dos irmãos Campos. Em 1956 são lançados os três primeiros manifestos assinados individualmente por cada um da tríade, pela revista *ad – arquitetura & decoração*:

“Contra a poesia de expressão, subjetiva. Por uma poesia de criação, objetiva Concreta, substantiva” (Décio Pignatari). “Poesia concreta: tensão de palavras-coisas no espaço-tempo” (Augusto de Campos). “A *poesia concreta* é a linguagem adequada à mente criativa contemporânea, permite a comunicação em seu grau mais rápido, prefigura para o poema uma reintegração na vida cotidiana, semelhante à que a *Bauhaus* propiciou para as artes visuais, substitui o mágico, o místico e o ‘maudit’ pelo *útil*” (Haroldo de Campos)”. (Aguilar, 2005: 362)

Em dezembro do mesmo ano o Museu de Arte Moderna de São Paulo abria as portas para a *Exposição Nacional de Arte Concreta*. Apesar das reações vindas de diferentes grupos – pró e contra o movimento –, o concretismo, batizado, tornou-se o candidato mais forte para o posto de *establishment* da poesia nacional. Alguns modernistas clássicos como Cassiano Ricardo, Murilo Mendes e Manuel Bandeira aderem aos novos experimentos propostos pela tríade paulista. Mas o paideuma eleito pelos concretos seria sua principal contribuição para os rumos da poesia brasileira que desembocaria no século XXI. Os precursores escolhidos por eles tornaram-se leitura obrigatória para o entendimento de uma nova origem do fazer poético no século XX. No âmbito internacional, a leitura e

tradução (ou transcrição, como defende Haroldo) da obra de Mallarmé (principalmente o poema-chave *Un coup de dés* de 1897) – desimportante para o projeto estético de Mário de Andrade² –, os *Cantos* de Ezra Pound, *Ulisses* e *Finnegans wake* de James Joyce, além da obra poética de e.e. cummings (nota-se que todos os três são de língua inglesa e contemporâneos dos modernistas de 22), vão dar suporte às premissas por eles divulgadas. No Brasil – além de revitalizar autores do século XIX esquecidos desde o seu tempo, mas importantes para a discussão do novo panorama poético que se instaurara, como o “romântico” Sousândrade e o “simbolista” Pedro Kilkerry – os poetas concretos coroam como seu padrinho poético Oswald de Andrade, que fora afastado do círculo modernista criado em torno de Mário de Andrade.³

Oswald de Andrade (1890-1954), personalidade fascinante que não distinguia entre arte e vida, foi talvez o primeiro “antipoeta” das Américas. Criador da “poesia pau-brasil” e da “antropofagia” – um dos projetos culturais anticolonialistas mais originais e radicais do pragmatismo latino-americano, base revolucionária (depois diluída e distorcida) do modernismo brasileiro. Continua pouco conhecido. Mas a sua importância cresce, ainda que lentamente, enquanto vai estacionando – e felizmente, em certo sentido – a de Mário de Andrade, “homem da língua”, que amaneirou a visão oswaldiana, tentando um sincretismo cultural conservador de regionalismos. (Pignatari, 2004: 122)

De fato, os poetas concretos seriam os verdadeiros responsáveis pelo fim da era Mário de Andrade, a partir da articulação teórica sobre o pensamento de Oswald. A clareira que se abriu entre os defensores de Mário versus os defensores de Oswald com a releitura e restauração da obra deste pelos concretistas, criou desde meados da década de 60 uma estranha dicotomia na visão do movimento modernista que reverbera até hoje: ou se está de acordo com o pensamento de Mário ou se está de acordo com o pensamento de Oswald. O mundo da guerra fria via na bipolaridade uma expressão natural da realidade, e a crítica literária adotou-

² Nas poucas vezes que Mário cita Mallarmé na correspondência com Manuel Bandeira, limita-se a atribuir a obra dele um simbolismo incompreensível: “Pra mim Reverdy vem da linha Mallarmé que acho cacete. [...] Toda e qualquer rebusca literária que prejudicar a clareza da expressão literária relacionada é defeito. Daí o pouco interesse que tenho por Mallarmé, Góngora, Reverdy e porção.” (Andrade & Bandeira, 2000: 160). Afonso Romano de Sant’Anna no seu *O seqüestro de Mário de Andrade por Mallarmé Campos*, uma crítica clara ao projeto concretista, tem como epígrafe a seguinte frase de Mário: “É preciso evitar Mallarmé.” Porém o autor do texto não divulga a fonte.

³ A lendária briga entre os dois no final da década de 1920, cuja explicação é tão necessária hoje para o entendimento da história da literatura brasileira, permanece velada em todos os anais literários quase 80 anos depois.

a. Enquanto o nacionalismo de Mário atraía a esquerda mais engajada, preocupada com a “pureza” dos valores da cultura nacional, o renascimento da antropofagia de Oswald pelo teatro de Zé Celso, pelos textos dos irmãos Campos, e principalmente pela Tropicália, que o alçou a categoria de ícone pop brasileiro, respondia pelas vontades da nova esquerda que se formava nos anos 60. A lendária briga entre os Andrades serviu de mito fundador da dicotomia que, ao longo da conturbada década de 60, contribuiria ainda mais para a dispersão de um possível projeto poético modernista unificado. Em abril de 1964, João Goulart era deposto por um golpe militar. As tendências vanguardistas conseguiriam se esticar até o ano de 1967 com o poema/processo, última tentativa estética de fôlego dos anos 1960. O ano de 1968 seria decisivo para o rumo do país e para o rumo da poesia. No meio do tiroteio poético da década (os CPCs e o seu *Violão de rua* de um lado, concretismo X neoconcretismo, o grupo de Tendência, o poema-práxis e o poema/processo de outro. Sem falar na poesia tropicalista de Torquato Neto e Waly Salomão), o cajado poético permaneceria nas mãos soberanas de João Cabral de Melo Neto. Nesse ano sai a primeira edição de suas *Poesias completas*, ele é eleito imortal da Academia Brasileira de Letras (na vaga de Assis Chateaubriand) e o já citado *Lira & antilira* de Luiz Costa Lima é publicado⁴. Em outubro morre Manuel Bandeira, último grande pilar do modernismo de 22. E em dezembro o Ato Institucional número 5 imobiliza qualquer rompante de relevo revolucionário que pudesse atuar no *establishment* poético. Cabral então tornou-se o poeta ideal. Sua obra abrangia desde os veículos de massa, com a trilha sonora de *Morte e vida severina* feita por Chico Buarque em 1966, até o mais alto grau da crítica literária como parte integral do “paideuma” concretista, apesar de contemporâneo do movimento. Interessante é o comentário de Décio Pignatari sobre João Cabral não concebendo como o poeta pernambucano, apesar de também discípulo de Mallarmé, não se rende por completo ao concretismo: “Estranho fenômeno o deste grande poeta, que, possuindo uma avançada educação visual, permanece preso à linearidade lógico-discursiva” (Ibid.:124).

Antes de prosseguir, é importante também frisar a importância do projeto poético de Ferreira Gullar. O maranhense flertou com as principais vertentes

⁴ “E quem melhor que um pernambucano, ainda que, como ele, nascido no Maranhão, para ser quem abriria o caminho de todos os estudos sobre minha obra que vieram depois?” escreveria o próprio Cabral na contracapa da segunda edição do livro de Costa Lima.

poéticas das décadas de 1950 e 1960 até seguir só no seu próprio monumento. Vale reproduzir os parágrafos que Mário Faustino escreveria em 1957 no *Suplemento dominical do Jornal do Brasil* sobre Gullar dentro do artigo intitulado “A poesia ‘concreta’ e o momento poético brasileiro”:

Ao Rio chega, vindo de São Luís do Maranhão, com um ótimo livro debaixo do braço, um outro rapaz em condições semelhantes [aos poetas concretos de São Paulo]. Traz consigo assimilado o que há de melhor nas tradições poéticas de França, Portugal, Brasil. Faz surrealismo de verdade, pela primeira vez, entre nós. É o senhor Ferreira Gullar, poeta e crítico de artes plásticas – pormenor significativo.

Aqueles três em São Paulo, este último no Rio, constituem a única força de vanguarda séria que há no Brasil de hoje e (talvez com as exceções isoladas de Mário e de Oswald) a única força de vanguarda séria que já houve no Brasil. (Faustino, 2003: 478-479)

Teria também importância de relevo o próprio Mário Faustino, tanto como crítico como poeta, se não morresse num acidente aéreo em 1962 aos 32 anos. Morreu Faustino, passaram as vanguardas, chegou a ditadura, e Cabral foi o único a sobrar de pé.

Um burburinho importantíssimo ocorreu na metade da década de 1970, chamado Geração Marginal. Graças a Heloísa Buarque de Hollanda, que literalmente tirou das ruas 26 desses poetas e obrigou poetas e críticos a lerem a mais famosa antologia poética brasileira: *26 Poetas hoje*. A antologia trouxe de volta a poesia lírica para o debate, esquecida vinte anos antes (talvez trinta), ou, em muitos casos, somente o lirismo, despido do “peso da tradição poética”, como diria Harold Bloom (Bloom, 2002). Uma dor de cabeça necessária para todos os cabralismos vigentes. O mais curioso, como observou Silviano Santiago *in loco* no seu artigo escrito em 1975, é como saiu pela culatra um dos disparos das vanguardas da geração anterior:

A história da vida literária não se faz sem menção a alguns equívocos construtivos mas inconscientes. E sem gestos generosos de ingratidão. Para determinar a situação atual da poesia jovem no Brasil, é preciso caracterizar primeiro como se deu a passagem de um domínio das vanguardas (Concreto, Práxis, Processo, etc.) para a abertura dada por Oswald de Andrade. Em que momento e por que os jovens, em lugar de ler os textos propriamente criativos da vanguarda dos anos 50, começaram a dar mais importância aos poemas e manifestos de Oswald de Andrade? A esse mesmo Oswald que fora lançado e analisado com rigor pelas próprias vanguardas. Os jovens leitores da *Poesia pau-brasil* interessam-se mais pelo discurso crítico em torno da Antropofagia, criado basicamente por Haroldo de

Campos, do que pela leitura e obediência aos princípios impostos por “planos pilotos”, ou por “instaurações práxis”. Dessa maneira é que se poderia começar a caracterizar o *deslocamento* e *reviravolta* geral que se operam na concepção que se tinha dos poemas (do discurso, ou do não-discurso poético), cujos frutos estão sendo publicados agora. (Santiago, 2000: 188)

Seria mesmo a força de Oswald, sua influência enquanto poeta forte, de acordo com os preceitos de Bloom (Bloom, 2002: 54) na sua *Angústia da influência*, maior do que toda a cultura da tríade paulista reunida? Na verdade, é muito natural nos embates geracionais negar os preceitos dos predecessores. Logo, os poetas marginais eram todos subjetivistas ao extremo e livres de qualquer dogmatismo. “A reação contra todas as indigestões de sabedoria. O melhor de nossa tradição lírica. O melhor de nossa demonstração moderna”, escrevera tão bem o próprio Oswald em 1924 no seu *Manifesto antropofágico*, que cai como uma luva para as intenções futuras dos poetas marginais. Por simplesmente não almejarem nada, nem revolução estética como as vanguardas literárias, nem revolução política como os CPCs e a turma do *Violão de rua*, os poetas do mimeógrafo promoveram um outro tipo de revolução. Era o “boom da poesia fácil”, como diria Paulo Leminski (1997: 58). Apesar de vaiada pela crítica, essa marginalidade oficializada pela antologia de Heloisa Buarque mostrou a todos aqueles que guardavam versinhos na gaveta que não era sacrilégio mostrá-los ao mundo. A geração de 75 acionou no panorama da poesia um novo levante lírico e de peso. Uma força que combatia de frente toda a metalinguagem da poesia exercitada havia pelo menos três décadas por poetas e críticos do Brasil. A polêmica era generalizada. Não foram só os oswaldianos que tentaram desarmar a bomba lírica, mas também marioandradianos, como Afonso Romano de Sant’Anna, que cunhou o termo *lixeratura* para a produção “caseira” dos poetas.

Ao longo do tempo, muitos dos marginais pereceram, outros continuaram marginais (até hoje) na sua trajetória poética, como Chacal, por exemplo. Porém havia dois poetas, surgidos nestes mesmos anos 70, que pareciam muito familiares ao movimento, mas que apontavam para lugares diferentes do restante. Eles poderiam ter levado a nossa poesia de fim de século para outros rumos, talvez menos distantes do que onde ela está, mas sofreram ambos uma abrupta interrupção

nos seus projetos estéticos, tal qual antes acontecera com Mário Faustino e, talvez, com Pedro Kilkerry. Eram eles Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski.

Paulo Leminski não chegou a figurar na antologia de Heloísa. Em 1975, enquanto os poemas de mimeógrafo se multiplicavam no Rio de Janeiro, Leminski publicava talvez sua obra-prima, ainda pouco estudada, o romance *Catatau*. André Dick, poeta desta geração do século XXI analisa muito bem a posição do poeta curitibano nessa época:

Sob esse ângulo, se Sousândrade foi visto como um romântico estranho, cheio de preciosismos sintáticos e, portanto, deslocado de seu tempo, Leminski foi modelado como um marginal chique depois de se “formar”, na adolescência, pela poesia concreta. Em meio a esse choque de gerações, Leminski saiu-se bem. Sem pertencer a nenhum desses movimentos, embora tivesse grande admiração pelo Concretismo, considerá-lo um poeta datado, justamente, por representar esse choque entre o rigor e o descompromisso, pelo qual passou buscando seu próprio caminho, não passa de um engano. (Dick & Calixto, 2004:57)

De fato, uma das principais vantagens na carreira de Paulo Leminski foi a de não estar presente no eixo Rio-São Paulo. A terceira via aberta por ele, entre o rigor concretista e o descompromisso marginal, como afirma Dick, poderia transformar-se numa larga avenida, necessária para diminuir a distância entre o embate de extremismos poéticos subjetivismo X objetivismo, se a morte do escritor não fosse prematura. Ícone também presente na música popular (como compositor e letrista), Leminski seria talvez o poeta mais capacitado para dar a poesia um status mais representativo no panorama das artes no Brasil, num momento em que todos os holofotes estavam virados para a incrível ascensão da música pop e do rock no país, onde o próprio Leminski transitava livremente.

Não como conciliador de contrários mas como inventor e inédito, o projeto poético de Ana Cristina Cesar poderia se transformar num dos mais importantes da poesia de virada do século, se também não se interrompesse sua trajetória. Ana C. estava presente nos *26 poetas hoje e*, como no caso de João Cabral inserido na Geração de 45, a obra da poeta também se destacaria do resto da geração de 75, encobrindo-a com sua magnitude.

Não negava a identidade com seus companheiros, mas, naturalmente, chamava a atenção pela diferença e qualidade. Diferença e qualidade que estavam além do controle de sua inteligência emocionada e emocionante, por ser um dom que, devido a sua constituição intrínseca, é inexplicável. (Freitas Filho *In: Cesar*, 2004:103)

Além de poeta bem precoce, Ana estudou poesia dentro da academia e a praticou fora dela. Poderia ter ensinado o mesmo para a geração seguinte, que resolveu praticar e estudar o poema, fechada para o mundo lá fora. Mas morreu antes, em 1983, aos 31 anos. Paulo Leminski morreria em 1989, com 44 anos. No meio do caminho da morte dos “que poderiam ter sido”, Carlos Drummond de Andrade também se ausentava em 1987, aos 84 anos. Viria a geração de 90, sob a batuta do ainda imponente João Cabral de Melo Neto, que só viria a falecer simbolicamente em 1999, nos últimos momentos do século XX. Por onde começa a poesia do século XXI?

2.3 Após o modernismo

Passaram-se 60 anos desde o concretismo, e o panorama da poesia brasileira do século XX mostra que os alicerces em que se sustentam os poetas vivos de hoje ainda são os mesmos de quando nasceram. Veja-se a observação de Haroldo de Campos, que ainda se faz presente mesmo tendo sido escrita em 1969:

De um lado o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poetar, a crise ou a possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-se sobre a morte ou o devir da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza a *póiesis* até no seu sentido etimológico [...]. De outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai-se concentrando e reduzindo ao extremo [...]. (Campos, 1997: 255)

A principal batalha de Haroldo neste texto era contra a superutilização da função emotiva (ou expressiva) na arte poética, de sua época, em detrimento da plena utilização da própria função poética. Segundo o projeto da poesia de vanguarda proposto por Haroldo, a função poética estaria de mãos dadas com a função metalingüística, daí a preferência dada pelos concretos à *Psicologia da composição* de Cabral, por exemplo. Para ele, em 1969, a dificuldade de se ler tais poemas vanguardistas só se resolveria “com a ampliação do repertório do leitor através de uma revolução nos métodos tradicionais de educação” (Campos, 1977:

153). Como nós testemunhamos, não veio a revolução e mesmo assim a mesma tecla em prol da metalinguagem continuou a ser batida. Mesmo após os rompantes líricos da década de 70, Cabral continuava firme contra a expressão emotiva baseada no eu dentro da poesia; em outras palavras, o tal do lirismo. Em 1992, no discurso em agradecimento pelo Prêmio Neustadt, o poeta lançaria suas últimas flechas:

Estou somente oferecendo o possível assunto de meditação aos teóricos da literatura e fazendo-lhes um apelo para que não procurem na poesia não cantada (ou cantável), escrita em nossos dias, uma qualidade, o lirismo, que nunca foi a intenção de certos autores de realizar ou mesmo de experimentar. A poesia me parece alguma coisa de muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisas que não têm nada a ver com o que é romanticamente chamado *inspiração* ou mesmo *intuição*. A esse respeito, creio que o lirismo, ao achar na música popular, os elementos que o completam e lhes [*sic*] dá prestígio, liberaram a poesia escrita e não cantada, e permitiram-lhe que voltassem [*sic*] a operar em territórios que outrora lhe pertenceram. (Melo Neto, 2003: 800)

A força de supressão do lirismo vinda da parte de João Cabral e dos concretistas, os últimos grandes poetas do Brasil, se espalhou pelos seguidores das gerações seguintes criou um grande problema para a poesia hoje: o anacronismo.

Célia Pedrosa, no seu artigo “Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência” (*In: Camargo & Pedrosa, 2001*), analisa três dos mais influentes discursos sobre o sentido da poesia hoje fabricada pelos poetas já estabelecidos. Os três teóricos abordados – Italo Moriconi, Iumna Simon e Flora Süssekind – têm visões particulares sobre a problemática. Se para Flora, “anacrônica seria a nostalgia estética dos anos 70, motivo da insistente e equivocada restrição a um caráter ‘limpo demais’, meramente esteticista da poesia de Carlito Azevedo”, por exemplo, Iumna Simon afirma que “o pluralismo de dicções poéticas seria um sintoma de inconsistência histórica, na medida em que decorreria do culto e da citação de gêneros e formas já institucionalizados, sem nenhum compromisso com a experiência presente e a própria poesia” (*Ibid.:7-9*). Entre as duas abordagens, está a tese do retorno ao sublime, de Italo Moriconi.

No atual contexto da poesia brasileira, o crítico Italo Moriconi defende a existência de um movimento sublimador concomitante ao processo de despolitização das questões da linguagem, de estética, de sujeito e de corporalidade na produção poética contemporânea – momento em que “todas as conciliações são possíveis e onde a demanda por qualidade coloca-se freqüentemente no nível do virtuosismo

versejador ou do bom gosto decoroso”. Uma suposta propensão à valorização da técnica seria uma tentativa de ressacralizar a poesia, após a dessublimação promovida pelo Modernismo e a decretação da morte do verso feita pelo Concretismo. Esta tendência manifestaria um tom neoconservador, “desdobramento previsível do processo de renormalização dos valores e circuitos literários”. (França *In*: Pedrosa, 2005: 75-76)

Independente da parcialidade das visões de anacronismo, é de comum acordo que a poesia fabricada a partir da década de 90 no Brasil tem por característica predominante um esteticismo rigoroso, fruto da herança das equações poéticas estabelecidas a partir da poesia concreta e das resoluções estéticas vindas da obra de João Cabral de Melo Neto. Um bloqueio quase impenetrável que dentre outras seqüelas produziu um repúdio extraordinário à lírica e, por conseguinte, ao que Octavio Paz chama de “vocação mágica da poesia moderna” (Paz, 1974: 138 et.seq.). Para Paz, a divisão estabelecida entre a vocação revolucionária e a vocação mágica dentro da poesia moderna é um equivocado nó, já que a primeira é a “vertente obscura” da segunda. “Se o poeta renega sua metade mágica, renega a poesia, transformando-se em um funcionário e em um propagandista”. Foi o que aconteceu com a poesia brasileira baseada numa serôdia configuração mantida como canônica mesmo depois de mais de meio século de uso. Por outro lado, a poesia não se sustenta apenas de vocação mágica, lirismo e função emotiva. Não queremos um retorno anacrônico à década de 1970, como nos chama atenção Flora Süssekind, muito menos ao lirismo crônico do século XIX. Octavio Paz também nos avisa que “a magia, no entanto, devora seus fiéis, e entregar-se a ela pode também levar ao suicídio”. Roman Jakobson diz que a função poética, conceito por ele formulado, “não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante” (Jakobson, 1971:128), o que nos leva a dizer que a combinação da função poética com a metalingüística também não é a única receita possível para uma arte verbal, como quereria Haroldo de Campos, muito menos o seu oposto, a combinação da função poética com a emotiva. A função poética deve ser utilizada de uma forma outra, longe de encarar o poema como um objeto finito em si ou como mera ferramenta de atalho para confessionalismos. O que nos dirão os novíssimos poetas?

No século XXI as formas de arte têm buscado a expansão no lugar da condensação; artistas têm privilegiado o processo de criação e não o produto, é o

que nos diz Ricardo Domeneck na sua “Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil”:

Se a fórmula “*poesia = dichten = condensare*” for a própria base do poético, estaríamos num impasse em um mundo que privilegia movimentos que a poesia simplesmente não pode fornecer? Pois não creio que as noções de “forma fixa” ou, na expressão em inglês “closed form”, apliquem-se apenas ao soneto ou outras regras de versar. (Domeneck, 2006: 183-184)

Semelhante observação fez Octavio Paz quando afirma que, ao fim da era moderna e da idéia de arte moderna, “a crítica do objeto prepara a ressurreição da obra de arte, não como uma coisa que se possui, mas como uma presença que se contempla. A obra não é um fim em si nem tem existência própria: a obra é uma ponta, uma mediação”. Na mesma página o poeta mexicano também reconfigura a posição do subjetivismo para a poesia do novo século, tão criticado pelo nosso poeta maior, João Cabral e tão cara a poesia que agora se inicia:

A crítica do sujeito tampouco é equivalente à destruição do poeta e do artista, mas à noção burguesa de autor. Para os românticos, a voz do poeta era a voz de todos; para nós é rigorosamente a de ninguém. O poeta desaparece atrás de sua voz, uma voz que é sua porque é a voz da linguagem, a voz de ninguém e de todos. Qualquer que seja o nome que demos a essa voz – inspiração, inconsciente, acaso, acidente, revelação –, é sempre a voz da outridade. (Paz, 1974:200)

Dito isto, viremos a página do século. A morte de João Cabral de Melo Neto em 1999 representa o fim da poesia moderna feita no Brasil. A partir desta data, ou seja, a partir do século XXI, os novíssimos poetas nascidos na década de 1970 são os debutantes em livro. Com eles nasce um novo momento dentro do panorama poético nacional. Ao mesmo tempo, surgem novas problemáticas em tempos de inexistência de unanimidades, fruto da ausência viva dos cânones modernistas. Tudo isso veremos no próximo capítulo.

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

duradoras 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 séduit,
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”.

4 Depois

4.1

“O problema é que não há nenhum novo problema”

Apesar da dificuldade, talvez sacrilégio, de construir um panorama a partir de obras recém-nascidas, tendo em vista que onze dos dezessete poetas restringem-se a apenas um livro de poesia publicado, não podemos negar o estabelecimento de um organismo onde cada um desses autores nascidos sob as intempéries da pós-modernidade desempenha uma função dentro desta possível leitura geracional. Mesmo numa época em que cada um escolhe nas prateleiras do museu imaginário da cultura global (Jameson, 2004: 45) o seu próprio paideuma, os pluralismos estéticos dos dezessete aqui apresentados possuem semelhanças, por sua vez buscadas no levantamento genealógico poético e estético de cada poeta empreendido no segundo capítulo. A partir desses antecedentes podemos esboçar pontos em comum entre os novos poetas, embora a composição de grupos fortemente delineados seja uma opção extinta, como vimos no mesmo capítulo anterior, para uma tentativa de estabelecimento de uma “organização” no cenário poético atual.

 Todavia, uma vez que se descartou a possibilidade de qualquer projeto muito ambicioso, fica fácil considerar irrelevante a questão das prioridades, visto que, se uma mudança substancial não está de forma alguma na ordem do dia, a tarefa de onde começar e como calcular suas energias não vem ao caso (Eagleton, 1998: 95).

Porém, os projetos aqui apresentados são ambiciosos, não totalitários como quereria outrora Mario de Andrade ou os concretistas, mas projetos que ambicionam serem escutados numa possível posteridade; tal como fez (e faz) a geração anterior a esta da década de zero. Teriam mesmo esses dezessete poetas a pulsão necessária para a construção de um legado, de uma obra promovida ao longo dos anos, ou este *boom* genial de jovens autores e suas heterogeneidades poéticas sumirão na próxima esquina sombria do tempo? De fato não podemos esquecer, em se tratando da mais nova poesia feita no Brasil, que a máxima “só o

tempo dirá” é bastante pertinente. Possivelmente, por causa desse estreito recorte, alguns gênios poéticos estão sendo preteridos neste primeiro momento, como foi o caso de um Wallace Stevens, de Fernando Pessoa, ou, mais radicalmente, de um Sousândrade, outrora. Mas que aqui foram apresentados dezessete dos melhores candidatos, levando em conta a qualidade de seus textos em relação à precocidade de seus autores, não há dúvida.

Retornando às convergências e divergências entre os projetos poéticos apresentados, podemos, por exemplo, bipolarizar estes poetas entre duas escolas: a do significante e a do significado. De um lado a escola do significante (da metonímia, da horizontalização, da alegoria), em voga na atual discussão do poético, que acredita que a figura de pensamento da metáfora é anacrônica e não faz parte da problemática contemporânea. Do outro, a escola do significado (da metáfora, da verticalização, do símbolo), mostrando que a metáfora ainda se faz presente na atualidade, acreditando que nela está o único valor da perpetuação da obra poética, já que os considerados cânones da história da poesia têm vinculado as suas obras à crença no sentido dado ao texto. No meio, vários projetos poéticos circulam livremente entre os dois pólos, sem tomar partido nesta dicotomia.

Os metonímicos são os descontinuístas das verdades verticais implantadas pelo modernismo e antes elaboradas pelo nacionalismo formador da literatura brasileira no século XIX, como quereria Antonio Candido. Aqui podemos encaixar Dirceu Villa e sua proposta de sublevação da antropofagia e do logocentrismo, a “Ideologia da percepção” criada por Ricardo Domeneck, ou a execução desta poesia do significante nos 21 poemas de Diego Vinhas. Os metafóricos, curiosamente, também não são adeptos das “verdades” modernistas brasileiras, mas recorrem à releitura (importante dizer, não-pastichosa) de escolas pré-modernas e dos movimentos do século XX marginais à antropofagia e ao logocentrismo, como a poesia portuguesa da época salazarista ou os poetas ditos surrealistas brasileiros da década de 1960. Neste bloco podemos perceber a presença de Rodrigo Petronio, Andityas Soares de Moura, ou Domingos Guimaraens, por exemplo.

Todos os poetas possuem certos traços que os caracterizam como de uma tendência ou como de outra; porém, como os radicalismos não são compatíveis com a autonomia que cada poeta tem dentro da multiplicidade estética do pós-modernismo, outros traços colaboram para uma pendulação entre os dois pólos,

afirmando a fragilidade das fronteiras entre essas tendências. Por exemplo, as elipses ideográficas de Vinhas não seriam da mesma espécie das elipses neobarrocas de Andityas, onde Pound também se faz presente? Vinhas experimentador da *Language poetry*, a mais radical experiência de poesia metonímica, não teria em versos como os do poema “Extravio” (“e se sempre à margem / e se líquido e certo / e se for grande a hora / e se por resposta correr”) ou do já citado “Vital”, cuja espacialização remete a e. e. cummings (“não / saberia / dizer // do / sol // ácido // maio // metralhando a já- / nela // ...*sangre amarillo* // na esquadria / (mãos / sem a quem / pertencer”) uma mesma arte do caos, da crise, da conturbação (Daniel, 2004: 19) da poesia neobarroca? Como rotular a própria obra de Andityas, caracterizada pela crença transcendente no belo, proposta estabelecida pelo alto modernismo, quando ao mesmo tempo escapa do cânone estético da modernidade, e se insere no neobarroquismo sarduyano (uma construção latino-americana do pós-modernismo, antes da globalização do termo)?

Alguns poetas são essencialmente pendulares, quiçá neutros nesta possível discussão. Esta neutralidade em vários momentos apazigua o mal-estar dogmático, como a *Ode mundana* de Luiz Felipe Leprevost que distraidamente, não pré-afirmando o seu objetivo final, como fez Ricardo Domeneck na sua *Carta aos anfíbios*, efetuou a mesma travessia que este, partindo do mundo moderno metafórico até aportar no mundo pós-moderno metonímico. Os dois livros são de fato obras capitais para o entendimento da discussão da passagem do bastão do significado para o significante. Marcelo Sorrentino, outro que pode ser caracterizado como neutro, ilustra a mesma problemática, no lamento “Ensaio sobre mim mesmo”:

Porque foram desmascarados os poetas
e seus símbolos de violentas raízes tortas
solvidas em infusões para bebedores místicos.
Porque um dia, junto de filósofos,
também lamentei que não há “evolução” no teor
das coisas, pois que tudo está sempre a repetir-se
lindamente, como uma juventude excepcional:
um menino ternamente mongolóide.

[...]

Porque alguém lembrou-me de coisas antigas
que eu já quase esquecia: deuses difíceis

e filosofias extravagantes que, acionados, batem-se como pistões comandados pelos verbos dinâmicos e outros recursos gozados de poetas.

E quando lembro que quase fui, quase fui grande o bastante para essa vida impossível, envergonho-me de tê-la desejado.

Dentro de uma dicção verborrágica de nove longas estrofes, ecos de sua genealogia helderiana, o poeta diz não ter sido “grande o bastante” para modificar a sina da poesia de agora de “que tudo está sempre a repetir-se lindamente, como uma juventude excepcional: um menino ternamente mongolóide”, ao mesmo tempo em que se envergonha de desejar “essa vida impossível” de cânone. Neste poema, Sorrentino expõe uma das questões de peso desses primeiros decênios pós-modernos da poesia: a frustração de não conseguir, ou melhor, de não poder ser o grande poeta numa época que não admite redentores e procura cada vez mais diluir-se em referências e ideologias díspares, perseverando “no próprio ponto de vista pelo qual se decidiu e já contar com o fato de que os outros ou o consideram falso, ou, caso concordem, tenham-no compreendido de maneira equivocada”. Concluindo esta afirmação de Hans Belting, “é o tempo do monólogo, não do diálogo” (Belting, 2006: 17); monólogos do significante ou monólogos do significado, são eles a herança deixada pelos poetas do final do século XX. Preteridos nesta situação, ficam os leitores. Ricardo Domeneck é certo:

O mercado não está interessado na poesia porque o público não está. A maioria dos poetas desligou-se por completo do mundo em que vivem, e preferem ver-se como gênios incompreendidos a jogar pérolas a porcos. A poesia brasileira contemporânea, com algumas exceções, está entre as mais entediadas do planeta. (*O Globo*, 17 fev. 2007)

Seria melhor então seguir as dicas de Bruna Beber e “morrer antes / comendo caramelos” do que “ser estudado / por uma turma de pirralhos / que vão zoar suas roupas hoje modernas / falar que o que você escreve é chato pra caralho” do que perpetuar os caminhos que a poesia vai tomando, dando continuidade ao projeto de transformá-la num “menino ternamente mongolóide”? Retomo ao conforto dado por Octavio Paz:

Pela primeira vez, desde a época romântica, não apareceu nestes últimos 30 anos [da década de 1960 em diante] nenhum movimento poético de envergadura. Mas a mesma coisa ocorre nas outras artes. É um fenômeno que não impediu a aparição de bons poetas e artistas: cada época produz os seus. A ausência de movimentos poéticos reflete uma das grandes mudanças experimentadas por nossa época: o ocaso da tradição da ruptura. É um dos signos que anunciam o fim da modernidade ou sua transformação. [...] Vivemos um período de profundo mal-estar intelectual e espiritual que coincide com uma formidável sacudida histórica (Paz, 2001: 113).

De fato, o momento atual é de transição: “Modernism does not suddenly cease so that Postmodernism may begin: they now coexist” (Hassan, 1999), da mesma forma que quase cem anos atrás, na virada do simbolismo/parnasianismo para o modernismo, todas estas escolas estavam simultaneamente em ação no panorama das letras nacionais. Uma pergunta surge: enquanto a metáfora ainda perdurar, estaríamos vivendo no Brasil então algo como o pré-pós-modernismo?

Se a metáfora for, como outrora foram as formas fixas, realmente a pedra no caminho para a instauração do próximo momento estético “eficaz”, como extirpá-la se alguns dos principais poetas desta década de zero já incorporaram-na às suas aventuras intelectuais? Esperar ela entrar em desuso para então estabelecer uma referência temporal? Vai demorar um bocado. Virar as costas para o diálogo e afirmar que os metafóricos são os terroristas anacrônicos da linguagem que querem desafiar a democracia hegemônica do significante? Afinal, a pluralidade estética não admite normas tão intransigentes. Ou admite? Linda Hutcheon, que não é adversária do pós-modernismo como Jameson e Eagleton, e não o trata como “indesejável” (Hutcheon, 1988: 19-20), mas simplesmente tenta uma teorização “global” do conceito, afirma: “o pós-modernismo é um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia” (Ibid.: 19). Um convite à implosão pacífica desta discussão que (no mundo atual onde a única segregação politicamente “admissível”, em tese, é entre ricos e pobre) soa como um anacrônico *apartheid* poético. Sejamos todos, portanto, pós-modernistas, até que a posteridade resolva criar uma outra nomenclatura menos problemática para este momento presente.

Dito isto, é ironicamente admissível e demonstrado a partir da obra desses dezessete poetas que, justamente pelas infundáveis contradições – presentes na nossa literatura desde a tentativa de exclusão do modelo português (Schwarz, 2006: 33) nascida no entre-séculos XVIII e XIX, até a corrida criticista em nome

do “discurso da novidade” (Siscar, 1999) dos dias atuais –, o pós-modernismo brasileiro é, finalmente, um movimento literário genuíno. Nesta pequena coletânea de apontamentos, conseguimos encontrar em cada autor um estereótipo poético específico de “pós-modernismo” (se é que o conceito admite estereótipos): o anglo-americano das correntes metonímicas de Diego Vinhas, o feminista de Ana Rüsche, o neobarroco de Andityas Soares de Moura, o de correntes pré-modernas de Domingos Guimaraens, o de influências portuguesas de Marcelo Sorrentino, o olhar exterior a si mesmo que acorda da contemplação maravilhada de si (Lourenço, 1999: 9) de Ricardo Domeneck, o *cyberpunk* de Marco Vasques, a desierarquização dos valores de Bruna Beber, etc.

Pela primeira vez a construção de uma identidade poética neste país admitiu naturalmente a efetuação de contrários, graças à autonomia crítico-estética de cada poeta, concebível somente neste ambiente de dispersão propiciado pelo pós-modernismo. Para ilustrar, recordemos alguns versos que parodicamente erradicam o equivocado ufanismo de outros tempos, afirmando justamente os tais contrários:

São Paulo, mictório das musas (Dirceu Villa);

trocar de país
 não significa trocar de corpo
 e a mudança
 de língua
 é acompanhada pela permanência
 da produção da
 mesma saliva (Ricardo Domeneck);

com que urgência antes amei este país
 agora não o reconheço onde se escondeu o sabiá (Luiz Felipe Leprevost).

Se é motivo para comemoração, brademos “Distraídos venceremos”, como preconizava Paulo Leminski. Mas, “ao vencedor, as batatas”, já amaldiçoava, de longe, Quincas Borba. Por uma sucessão de fatos histórico-culturais chegamos a um estágio supremo de produção poética no Brasil, cujo elevado nível de qualidade é inédito. Porém, que diferença faz a poesia num país onde ela se tornou desinteressante para o leitor comum e invisível para a população? Não podemos responsabilizar diretamente os próprios poetas que testemunharam essa queda, provocada não somente pela ação (ou inação) literária ao longo desses anos, mas,

obviamente, por uma série de forças culturais e extraculturais interligadas pelo tecido da sociedade como um todo. Mas são eles, os poetas, a partir não só da construção de suas obras, mas de sua atitude enquanto indivíduos produtores de fermento intelectual, os responsáveis pelo primeiro movimento neste tabuleiro de interesses culturais. A todos esses poetas da pós-modernidade brasileira sobrou apenas um bem em comum: a língua portuguesa.

4.2 Eis um problema

O Brasil, para a incredulidade dos restos de Camões velados no Mosteiro dos Jerónimos, é a principal potência lusófona: segundo o site da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), dos aproximadamente 234 milhões de falantes do português espalhados pelos oito países lusófonos, 186 milhões são brasileiros; em outras palavras, detemos quase quatro vezes mais falantes desta que é a terceira língua ocidental mais falada no mundo do que os outros sete países reunidos. E mesmo assim o papel prestado pela poesia lusófona dentro da poesia ocidental, por todas as lutas de poder e influência cultural na Europa, sempre foi menor do que os do francês, italiano ou alemão. O mundo português, o primeiro império global da humanidade, obteve curto sucesso; foi encerrado na data de falecimento do próprio Camões, poeta em que convergiram culturalmente todos as dádivas deste imenso Portugal. Apesar da inegável herança de escritores do quilate de Machado de Assis ou Fernando Pessoa, nós lusófonos, com a condição cultural que nos foi entregue, concordamos com certas incongruências como a da máxima: “se Machado escrevesse em inglês seria um dos maiores romancistas de todos os tempos”, ou pouco nos incomodamos quando Harold Bloom dá a literatura brasileira um prêmio de consolação quando afirma canhestramente, dentro das balizas do politicamente correto dos estudos culturais, que Machado foi o maior “romancista negro brasileiro” (Bloom, 2002: 667) de todos os tempos. O que dizer do poema de Allen Ginsberg, “Salutations to Fernando Pessoa”, escrito em abril de 1988, quando afirma, do alto da sua anglofonia, o seguinte:

Every time I read Pessoa I think
 I'm better than he is I do the same thing
 more extravagantly – he's only from Portugal,
 I'm American greatest Country in the world
 right now End of XX Century tho Portugal
 had a big empire in the 15th century never mind
 now shrunk to a Corner of Iberian peninsula

[...]

What way'm I better than Pessoa?
 Known on 4 Continents I have 25 English books he only 3
 his mostly Portuguese, but that's not his fault –
 USA's a bigger country

[...]

I'm speaking seriously about me & Pessoa.
 Anyway he never influenced me, never read Pessoa.

Não pretendo fazer um levante fundamentalista em nome da língua portuguesa, mas se o mais famoso poeta *beat* norte-americano apela para o seu respaldo sócio-econômico para afirmar uma duvidosa superioridade poética perante o poeta mais representativo do século XX da terceira maior língua do ocidente, alguma coisa está fora da ordem.

Apesar dos laços históricos que perpassam as culturas irmãs hispânica e lusófona, a primeira sempre geograficamente cercada a segunda, tanto na Europa quanto na América, Portugal e Brasil, com os elos perdidos entre si, são considerados ilhas culturais nos seus respectivos continentes. Afinal, não falamos castelhano. Interessante notar que ambos são pontos continentais mais extremos: Portugal, o pedaço mais atlântico da Europa; Paraíba, o pedaço mais atlântico das terras americanas. De um lado, Portugal, até estes primeiros momentos de inserção na política da Comunidade Européia, tem o costume de mitificar o seu passado glorioso em nome de um futuro incerto, enquanto o Brasil, o mais rico país da América Latina, num movimento contrário, mitifica a sua (im)provável e gloriosa alcunha de “país do futuro”.

Levar para o futuro o nosso passado mais mitificado do que transfigurado, concebê-lo como espaço e vida onde o nosso ex-passado, mesmo o que deixou na memória universal uma recordação indelével, é apenas a máscara dourada da nossa impotência presente, não é a melhor maneira de nos dirigirmos para e de realmente alcançarmos um futuro (Lourenço, 2001: 67),

afirma Eduardo Lourenço sobre seu Portugal. Não estaria na hora dos dois países, uma a maior nação lusófona do planeta, a outra, berço cultural da lusofonia, encontrarem-se não no passado, nem no futuro, mas no presente, e estabelecerem novos parâmetros culturais entre si, e dissolver os antigos:

Contam-se pelos dedos de uma só mão os portugueses que sabem até que ponto o Brasil é um país para quem Portugal é um ponto vago num mapa maior chamado Europa, ou vaga reminiscência escolar do sítio donde há séculos chegou um certo Álvares Cabral (Ibid.: 135).

Se nós aqui também sentimos agraciados com o reconhecimento do “esplendor literário” de nossa língua, alcançado por José Saramago ao ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, se considerarmos o engraçado fato de que o maior prêmio dado à poesia no Brasil é patrocinado pela Portugal Telecom, se medirmos a influência recíproca dos poetas de ambos os países, como por exemplo, Adília Lopes e Manoel de Barros no panorama lusófono contemporâneo, se compararmos problemas similares: “lá como cá, também há o rosário de queixas sobre a queda do nível de leitura, o desinteresse literário, a massificação cultural e o controle da mídia” (Alves *In*: Camargo & Pedrosa, 2006: 218), ou a concomitante crise do significado na poesia portuguesa representada pela novíssima antologia *Poetas sem qualidades*, por que não, num primeiro momento, não necessariamente estreitar, mas assumir os inúmeros laços literários existentes hoje em dia entre os dois países, em nome de um chamado comum contra a marginalização da lusofonia na cultura ocidental? Além de uma mesma língua, temos a nosso favor o mundo pós-moderno e seus incríveis avanços tecnológicos no campo da comunicação. Sem as barreiras lingüísticas e geográficas, eu pergunto: o que estarão pensando os novos poetas portugueses, bem como os africanos e timorenses de língua portuguesa?

5

Referências bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira*. São Paulo: Edusp, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo; Brasília: Martins; INL, 1972.

_____; *Poesia completas*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

_____; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos & Mário*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

_____; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. São Paulo: Edusp; IEB, 2000.

AQUINO, Mônica de. *Sístole*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005.

ARTIGAS, Alexandre. *Fio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: _____. *Obras completas* (v.III). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 801-809.

AZEVEDO, Carlito. O que você acha da situação da poesia no Brasil? *As escolhas afetivas*. Disponível em: <<http://asescolhasafectivas.blogspot.com/2006/11/ninguen-de-ninguem-1-foro-o-que-voc.html>> Acesso em: 21 nov. 2006.

BEBER, Bruna. *A fila sem fim dos demônios descontentes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BLOOM, Harold. *A Angustia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Gênio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. p. 667.

BORGES, Jorge Luis. *Curso de literatura inglesa*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1999.

BELTING, Hans. O fim da história da arte e a cultura atual. In: _____. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BRITTO, Thais. Ciranda virtual para divulgar versos. *O Globo*. Rio de Janeiro, 17 fev. 2007.

BUZZO, Elisa Andrade. *Se lá no sol*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CAGE, John. *Lectures and writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1974.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia (Org.). *Poesia e contemporaneidade*. Chapecó: Argos, 2001.

_____; _____ (Org.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, de Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Comunicação na poesia de vanguarda. In: _____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

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

CAMPOS, Milton de Godoy (Org.). *Antologia poética da geração de 45*. São Paulo: Clube de Poesia, 1966.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.

_____. O poeta itinerante. In: _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.

CAVALCANTI, Augusto de Guimaraens. *Poemas para se ler ao meio-dia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CESAR, Ana Cristina. *Novas seletas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CESARINO, Pedro. *Oceanos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

CHIAMPI, Irlemar. Barroco e pós-modernidade. In: _____. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORSALETTI, Fabrício. *Movediço*. São Paulo: Labortexto, 2001.

_____. *O sobrevivente*. São Paulo: Hedra, 2003.

- DANIEL, Cláudio (Org.). *Jardim de Camaleões*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- DOMENECK, Ricardo. Entrevista a Inimigo Rumor 17. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004; 2005. p. 120-127.
- _____. Ideologia da percepção ou algumas considerações sobre a poesia contemporânea no Brasil. In: *Inimigo Rumor 18*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- _____. *Carta aos anfíbios*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005.
- _____. *A cadela sem logos*. São Paulo; Rio de Janeiro: Cosac Naify; 7Letras, 2007.
- DICK, André. Paulo Leminski: depois do acaso. In: DICK, André; CALIXTO, Fabiano (Org.). *A linha que nunca termina*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- _____. *Papéis de parede*. Rio de Janeiro; Juiz de Fora: 7Letras; Funalfa Edições, 2004.
- DIOGO, Américo Antônio Lindeza. *Modernismos, pós-modernismos, anacronismos*. Lisboa: Cosmos, 1993.
- EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- ELIOT, T. S. The music of poetry. In: _____. *On poetry and poets*. Londres: Faber and Faber, 1986.
- _____. *Obra completa: Poesia (volume 1)*. São Paulo: Arx, 2004.
- ERBER, Laura. *Insones*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- _____. *Körper und tage / os corpos e os dias*. Stuttgart: merz&solitude, 2006.
- FAUSTINO, Mário. *De anchieta aos concretos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FRANÇA, Alexandre. *Mata-borrão, batom*. Curitiba: Edição do autor, 2003.
- FREITAS, Angélica. *Rilke shake*. São Paulo; Rio de Janeiro: Cosac Naify; 7Letras, 2007.
- GAM, Walter. *Variações de um movimento íntimo*. São Paulo: Lemos Editorial, 2003.
- GARCIA, Marília. “Falar hoje exige: entre a poesia anfíbia de Ricardo Domeneck e o estrangulamento de tempo em Fabiano Calixto”. [S.l.: s.n.], 2006.

GARCIA, Marília. *20 poemas para o seu walkman*. São Paulo; Rio de Janeiro: Cosac Naify; 7Letras, 2007.

GUIMARAENS, Alphonsus. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

GUIMARAENS, Domingos. *A gema do sol*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Gerações e heranças: algumas indagações. In: COSTA, Horácio (Org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.

HASSAN, Isab. Entrevistado por Frank L. Cioffi In: *Find Articles*. Disponível em <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_3_33/ai_62828818/pg_1> Acesso em: 10 fev. 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

_____ (Org.). *Esses poetas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HUTCHEON, Linda. Teorizando o pós-moderno: rumo a uma poética. In: _____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1971.

JAMESON, Fredric. Cultura – A lógica cultural do capitalismo tardio. In: _____. *Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Lira & antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LEMINSKI, Paulo. O boom da poesia fácil. In: _____. *Ensaaios e anseios críticos*. Curitiba: Pólo Editorial, 1997.

LEPREVOST, Luiz Felipe. *Fôlego*. Curitiba: Edição do autor, 2002.

_____. *Tornozelos deitados*. Curitiba: Kafka Edições Baratas, 2005.

_____. *Ode mundana*. Curitiba: Medusa, 2006.

LOURENÇO, A nau de Ícaro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MAGALHÃES, Rodrigo. *O legado de beltrano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

MALUFE, Annita Costa. *Fundos para dias de chuva*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

MARTELO, Rosa Maria Martelo. *Em parte incerta*. Porto: Campo das Letras, 2004.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MESSERLI, Douglas. *“Language” poetries an anthology*. Nova York: New Directions Books, 1987.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1997.

MONTEIRO, Luiz Carlos. Diálogo com a poesia ocidental. *In: Continente*, set. 2006.

MORICONI, Italo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. *In: PEDROSA, Célia; MATOS, Cláudia; NASCIMENTO, Evandro (Org.). Poesia hoje*. Niterói: EdUFF, 1998.

_____. Quatro (2+2) notas sobre o sublime e a dessublimação. *In: Revista brasileira de literatura comparada*. Florianópolis: ABRALIC, 1998.

MOURA, Andityas Soares de. *Lentus in umbra*. Gijón: Trea, 2002.

_____. *Os encantos*. Barbacena: In vento, 2003.

_____. Entrevista para Rodrigo de Souza Leão. *In: Revista Balacobao*, n. 72. Rio de Janeiro: jun, 2003.

_____. *Fomeforte*. Belo Horizonte: Crisálida; In vento, 2005.

QUINTANA, Mario. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PAIVA, Vitor. *Tudo que não é cavalo*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2004.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2001.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época – poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

PETRONIO, Rodrigo. *Pedra de luz*. São Paulo: Girafa, 2005.

_____. Entrevista concedida a Mariano Perdigão. Rio de Janeiro: 16 dez. 2006.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

ROCHA, Pedro. *II*. Rio de Janeiro: Azougue, 2002.

RÜSCHE, Ana. *Rasgada*. São Paulo: Quinze e trinta, 2005.

SALOMÃO, Omar. *À deriva*. Rio de Janeiro: Dantes, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O seqüestro de Mário de Andrade por Mallarmé Campos (Ou: 30 anos do Concretismo e uma visão crítica do seu significado). In: _____. *Que fazer de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O assassinato de Mallarmé. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. *História da literatura brasileira*. Porto: Porto Editora, 1996.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SIMON, Iumna Maria; DANTAS, Vinicius. Poesia ruim sociedade pior. In: *Novos estudos CEBRAP* 12, nov. 1985.

_____. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. In: *Novos estudos CEBRAP* 55, nov. 1999.

SISCAR, Marcos. *Figuras do presente*. [S.l.:s.n.], 1999.

_____. A cisma da poesia brasileira. In: *Sibila* 8-9, set. 2005, p. 41-60.

SORRENTINO, Marcelo. *Um pequeno sistema de incertezas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. *Literatura Brasileira contemporânea e experiência urbana*. In: *Literatura e sociedade* 8, jan. 2005.

TEIXEIRA, Virna. Pós-modernidade na rede: a poesia brasileira no século XXI. In: _____ Cronópios. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=2143>> Acesso em: 20 jan. 2007.

VARGAS, Fábio Aristimunho. *Medianeira*. São Paulo: Quinze & Trinta, 2005.

VASQUES, Marco. *Elegias urbanas*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005.

VILLA, Dirceu. *Descort*. São Paulo: Hedra, 2003.

_____. Entrevistado por Ricardo Domeneck *In: Germina literatura*. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_dv_ago2006.htm> Acesso em: 22 nov. 2006.

VINHAS, Diego. *Primeiro as coisas morrem*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

WEGNER, Robert E. *The poetry and prose of e. e. cummings – a study in appreciation*. Nova York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1965.

WILSON, Edmund. *O castelo de axel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ZÉFERE. *A coesia das coisas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)