

“A noite de lua nova deixou tudo impregnado”: o moderno e o contemporâneo em um poema de Lucas Matos

Carolina Fabiano de Carvalho¹
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
carolinacarvalho@letras.ufrj.br

Eduardo dos Santos Coelho
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
eduardocoelho@letras.ufrj.br

Resumo:

O presente ensaio debruça-se sobre “por que você não se levanta”, último poema do livro *1989*, publicado em 2018 pelo poeta carioca Lucas Matos. Em nosso esforço crítico, recuperamos os escritos de teóricos e poetas modernos, com o objetivo de demonstrar que o poema de Lucas, embora corresponda às tendências contemporâneas da poesia latino-americana, ao mesmo tempo, estabelece franco diálogo com sua tradição. Além disso, defendemos as hipóteses de que “por que você não se levanta” (a) segue um procedimento de evocação e erosão de clichês e (b) apresenta experiências e cenas de trabalho, exaustão e endividamento muito familiares aos leitores de hoje. Todos esses procedimentos são aferíveis no livro como um todo, o que torna “por que você não se levanta” uma espécie de síntese dos poemas que compõem *1989*, apesar de suas singularidades.

Palavras-chave: Poesia brasileira; Poesia contemporânea; Dívida; Trabalho; Crítica.

“The New Moon Night Left Everything Thick With”: The Modern and the Contemporary in a Poem by Lucas Matos

Resumen:

El presente ensayo se centra en “¿por qué no te levantas?”, último poema del libro *1989*, publicado en 2018 por el poeta carioca Lucas Matos. En nuestro esfuerzo crítico, recuperamos escritos de teóricos y poetas modernos con el objetivo de demostrar que el poema de Lucas, aunque se ajusta a las tendencias contemporâneas de la poesía latinoamericana, al mismo tiempo establece un diálogo franco con su tradición. Además, defendemos las hipótesis de que “¿por qué no te levantas?” (a) sigue un procedimiento de evocación y erosión de clichés y (b) presenta experiencias y escenas de trabajo, agotamiento y endeudamiento muy familiares para los lectores actuales. Todos estos procedimientos pueden comprobarse en el libro en su conjunto, lo que convierte a “¿por qué no te levantas?” en una suerte de síntesis de los poemas que conforman *1989*, a pesar de sus singularidades.

Palabras clave: Poesía brasileña; Poesía contemporânea; Deuda; Trabajo; Crítica.

¹ Esta pesquisa tem o apoio de recursos provenientes da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

Abstract:

This essay focuses on "*why don't you get up*", the final poem in the book *1989*, published in 2018 by Lucas Matos, a poet from Rio de Janeiro. In our critical approach, we draw on the writings of modern theorists and poets with the aim of showing that Lucas's poem, while aligned with contemporary trends in Latin American poetry, also establishes a clear dialogue with its tradition. Furthermore, we put forward the hypotheses that "*why don't you get up*" (a) follows a procedure of evoking and eroding clichés and (b) presents experiences and scenes of labor, exhaustion, and debt that are highly familiar to today's readers. All of these procedures can be observed throughout the book as a whole, which makes "*why don't you get up*" a kind of synthesis of the poems that make up *1989*, despite its singularities.

Keywords: Brazilian poetry; Contemporary poetry; Debt; Work; Criticism.

Fecha de recepción: 27/ 05/ 2025

Fecha de aceptación: 20/ 06/ 2025

No “Prefácio interessantíssimo”, Mário diz que “Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos”. E segue: “que Arte não seja porém limpar versos de exageros”, “símbolo sempre novo da vida como sonho. Por ele vida e sonho irmanam. E, consciente, não é defeito” (Andrade 1987: 63).

Exagero e sonho são termos que interessam para a leitura do poema que analisamos neste ensaio. À guisa de título, nos referimos a ele pelo seu primeiro verso: “por que você não se levanta”. Trata-se do último poema do livro *1989*, publicado pelo poeta carioca Lucas Matos em 2018, segundo livro do autor, que também editou a *Bliss: Revista de Poesia* (2009) e a revista-disco *Bliss Não Tem Bis* (2013), ambas em coletivo, com Clarissa Freitas e Márcio Junqueira. Na orelha de *1989*, Lucas se descreve como “ator, poeta e professor de Língua e Literatura no Instituto de Aplicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro” (CAP-UERJ), onde exerceu cargos de assessor da direção, chefe de departamento e coordenador de núcleo e disciplina. Lucas é conhecido na cena da poesia carioca também pelas leituras performáticas e vocalizações de seus poemas, no CEP 20.000 e outros eventos. Seu segundo livro ficou entre os finalistas do Prêmio Rio de Literatura de 2019 (Prêmio [...], 2019).

1989 se divide em quatro partes, formadas ora por séries de pequenos poemas sequenciados, ora por poemas únicos e longos. Destacam-se em todas as partes o hibridismo de gêneros lírico, narrativo e dramático, tendência da poesia recentemente publicada (Pedrosa 2015: 329). Essa mistura fica mais significativa pelos evidentes diálogos que cada uma das partes estabelece com outros textos, de variados gêneros, por meio de releituras e colagens. Ao longo da leitura, nos deparamos com experiências, palavras, rotinas da vida contemporânea, como o trabalho incessante, os anúncios do apocalipse, as dívidas impagáveis. As narrativas, na forma como são construídas, são indícios arqueológicos de nosso tempo, incursões (mais ou menos familiares, mais ou menos desconfortáveis) em fragmentos da nossa realidade.

Os poemas de *1989* se estruturam em versos livres “curtos com enjambements radicais”, do tipo que Paulo Henriques Britto identifica na poesia de William Carlos Williams e Frank O’Hara (Britto 2011: 143). São versos em que há um contraponto entre a quebra do verso (plano visual) e as pausas na leitura (plano sonoro). Este tipo de poema “pode ser decomposto em blocos métricos que não coincidem com versos, sendo separados por pausas naturais na sintaxe” (Britto 2011: 141). Em *1989*, a depender do poema ou série, esses cortes gráficos podem nos fazer “tropeçar” na leitura, ou tirar nosso fôlego.

É o caso de “por que você não se levanta”, objeto de crítica deste ensaio. O primeiro impacto deste poema em nós foi sua *verborragia*. É um poema longo, com versos que, muitas

vezes, não estabelecem ligação sintática, tampouco narrativa, entre si. Alguns versos, algumas cenas, parecem sobrar, porque reiterativos, não como refrão, mas como âncora: não deixam girar a máquina do poema. Ler este poema em voz alta é um sufoco, que surge também da ausência de estrofes. O poema é uma máquina descontrolada, não dá para respirar, não tem botão de desligar. Por outro lado, os cortes gráficos dos versos interrompem a melodia e a sintaxe, nos fazem tropeçar a todo momento na leitura, tornando tudo ainda mais penoso. O poema constitui-se na oposição: enquanto os versos se encaixam uns nos outros, acelerando o ritmo da leitura (interrompido a todo momento pela confusão nos enjambements), as imagens evocadas são circulares, e “atravancam” esse ritmo. Você anda sem sair do lugar. As palavras e frases que parecem não se ligar de imediato não têm sequer tempo de “vibrar”, como nos diz Mário ao descrever o verso harmônico (Andrade 1987: 69). Não criam atmosferas, senão de frenesi e cansaço – nesse sentido, “por que você não se levanta” é inegavelmente um produto de seu tempo. É uma leitura que agita, e ao mesmo tempo, entedia, cansa. É um poema exigente.

Este ensaio é um recorte da tese de doutorado “Desembaraçar o fim do fiapo de um novo começo: uma leitura do trabalho em 1989, de Lucas Matos”, dedicada à leitura do livro de poemas e defendida na Faculdade de Letras da UFRJ (Fabiano de Carvalho 2024). A seleção dos trechos aqui sob análise priorizou cenas e versos que dialogam com os recortes de leitura feitos na tese, demonstrando ser este último poema uma “síntese” das questões abordadas no livro como um todo – sem, contudo, negligenciar a singularidade deste objeto.

Começo com o que considero a abertura, a “primeira parte” de “por que você não se levanta”:

por que você não se levanta
e vai lá fora ver a quantas
cabeças cortadas já chegamos
por que você não se levanta
e vai na esquina começa
o amontoado aflições lixo
percevejos no sangue seco
nem todos os crânios intactos
é um iceberg
é um dois irmãos
é um arranha-céus
é um onze de setembro
é tudo é muito e é pouco
alguns tentam evitar a má digestão
entram na primeira estação de metrô
para encontrar os subterrâneos
repletos cabeças cortadas no

sangue fresco como que brotando
de debaixo da terra
para morder os calcanhares
e derrubar os desequilibrados
por que você não se levanta
e detém a primeira cabeça
que rola desde o topo
feito balão isolado para lá
do estádio os olhos permanecem
abertos mas pálidos os dentes rijos
e você levanta por que não
a cabeça contra o sol
lento num eclipse invertido
a cabeça começa
quase sem voz
quase só microfonia
(...)

(Matos 2018: 53)

O verso inicial é uma provocação, que se repetirá algumas vezes ao longo do poema. A nosso ver, esse verso condensa a tensão entre o desejo pelo levante e o imenso esforço que isso nos requer. “Por que você não se levanta e vai...” soa como alguém que, dirigindo-se a um melancólico, faz parecer que tudo é simples. Por que você não vai lá fora, vai pegar um ar, vai arranjar o que fazer, vai procurar um emprego. A solução para os problemas está logo ali – basta você olhar para cima, levantar a cabeça.

Contudo, as cabeças aparecem em seguida, cabeças cortadas, ensanguentadas, que brotam do subterrâneo e rolam do topo e lembram a expressão típica para anunciar que algo de ruim está prestes a acontecer – “cabeças vão rolar”: uma demissão em massa, por exemplo, uma punição, ou uma ameaça.

Essa primeira sequência nos dá a ver o ritmo frenético que o poema vai manter, até o final. Parece emular uma cabeça ansiosa, que considera todos os cenários, sai pensando em tudo ao mesmo tempo, precisa parar e não consegue. Mais adiante no poema, há a expressão “miolos em brasa” (Matos 2018: 65): assim é a voz poética, delirante, oscilando entre imagens. Chamamos este procedimento de *estética do acachapante*: uma imagem se empilha na outra, formando uma cena surreal, que se empilha em outra cena. Você entra no poema como quem assiste aqueles *realities* de acumuladores americanos, inebriado pelo horror, tentando assimilar o incompreensível. Ou como quem entra em um site *marketplace* de bugiganga chinesa, buscando discernir o que presta do que não presta, o que merece nossa atenção e o que é só ruído. Eucanaã Ferraz, quando leu este poema, apontou que o excesso verborrágico contrasta com a penúria financeira do trabalhador endividado, que mora no

subúrbio, chega tarde em casa, se alimenta de molho de tomate e atum enlatados, sonha com ganhar na loteria ou no jogo do bicho – enfim, o “empreendedor de si mesmo” ou o deprimido do capitalismo tardio, que o tempo todo é instado a *levantar-se e ir*.

No meio do caos aparente de imagens e sons, percebe-se que o poema se estrutura em uma série de histórias, contadas em parte pelas cabeças cortadas, em parte pela(s) voz(es) poética(s), como lembranças ou encontros. Em seu ensaio sobre poemas longos, Octavio Paz esboça uma genealogia comparada do gênero, traçando características que se mantêm e se modificam ao longo do tempo. Por sua seleção, fica claro que o poema longo, para Paz, privilegia a narração de histórias, que preservam certa autonomia quando isoladas do todo. Sua origem é o poema épico (Paz 1991: 10). “A poesia”, nos diz, “é orientada pelo duplo princípio de variedade dentro da unidade. (...) Portanto, o que caracteriza o poema longo não é apenas sua extensão, que é relativa, mas sua máxima variedade” (Paz 1991: 9).² No ensaio, Paz escolhe a voz poética como guia para delinear as mudanças no gênero, da *Odisseia* (a jornada do herói para outro mundo), passando pela *Divina Comédia* (idem, mas agora o próprio poeta é o herói), depois por Ariosto, Milton, uma crítica a *Soledades*, de Góngora, e concluindo com o *Prelúdio*, de Wordsworth, *Um lance de dados*, de Mallarmé, e “Canção de mim mesmo”, de Walt Whitman. O Romantismo introduz o elemento subjetivo (“o ‘eu’ do poeta, sua própria pessoa” [Paz 1991: 24])³ e a poesia (“a história do canto” [Paz 1991: 24])⁴ como assuntos do poema. O simbolismo, por sua vez, se destaca pela fragmentação da estrutura linear tradicional, em que os episódios se encadeavam um no outro sem ruptura. É “um encontro entre extensivo e intensivo: o poema longo se torna uma sequência de momentos intensos” (Paz 1991: 27).

Sobre “Canção de mim mesmo”, Octavio Paz diz:

O poeta canta um *eu* que é um *você* e um *ele* e um *nós*. Ele é um entre muitos, e um ser único; um andarilho, e um cosmos. O tempo da canção é também inédito, pois não é nem um passado mitológico, nem um presente atemporal. É um presente fechado, 1855, e um presente que não tem data precisa: o aqui e agora que vai e volta todos os dias, desde que os humanos se tornaram humanos. Whitman recupera a natureza arquetípica do tempo não pelo passado lendário, mas pela imersão no momento presente. O que está acontecendo agora está acontecendo sempre. (Paz 1991: 29, grifos do autor)⁵

² Tradução minha da versão em inglês: “Poetry is governed by the twofold principle of variety within unity. (...) Thus in the long poem we find not only extension, which is a relative dimension, but also maximum variety.”

³ Tradução minha da versão em inglês: “the I of the poet, his very person.”

⁴ Tradução minha da versão em inglês: “the story of the song.”

⁵ Tradução minha da versão em inglês: “The poet sings of an I that is a you and a he and a we. He is one among many, and a unique being; a wanderer on foot, and a cosmos. The time of the song is also unprecedented, for it is neither a mythical past nor an atemporal present. It is a closed present, 1855,

Em se tratando de poesia longa brasileira, destaco a carta de Otto Maria Carpeaux sobre *A rosa do povo* (1945), em que o crítico associa a reabilitação do poema longo no cenário modernista à tendência épica da poesia engajada do período. No prólogo à publicação da carta, Fábio César Alves e Vagner Camilo mobilizam estudos sobre o poema longo no século XX, definindo-o como “um termo ‘guarda-chuva’ capaz de abranger diversos subgêneros, tais como o poema de tonalidade épica, a série lírica, a colagem/montagem, o poema narrativo” (Keller apud Alves; Camilo 2020: 157). O poema longo drummondiano faria a síntese entre a tendência épica de identificar “várias vozes e detalhes de uma cultura” que, no entanto, se localiza “em uma sociedade não mais unificada por um código de valores, justificando o apelo às próprias experiências e emoções do autor” (Gardner apud Alves; Camilo 2020: 157).

O último poema de 1989 nos parece mais uma instância dessa tradição. Compõe-se por recursos acima enumerados, e tensiona “o desejo de falar por uma cultura” e o “impulso para o autorretrato” (Alves; Camilo 2020: 157). Apresenta o lirismo de seu tempo, uma confusão de vozes e personagens que se misturam a um “eu”, cujas memórias alternam com dramas compartilhados, típicos do contemporâneo. Ao mesmo tempo, são experiências encontradas em diversos outros momentos da história como a assimilamos. A atemporalidade construída nos poemas de 1989 é constantemente desafiada pelas referências extremamente familiares aos leitores de hoje, menções a siglas, praças, ruas, instituições, que nos ancoram no presente. Nos poemas de Lucas Matos, “o que está acontecendo agora está acontecendo sempre”.

No poema longo “por que você não se levanta”, histórias variadas se sucedem sem linearidade temporal, inclusive interna, mas é possível enxergar a unidade por meio da repetição de alguns versos e na recorrência de questões e temas. A figura do trabalhador, por exemplo, aparece na história contada pela primeira cabeça:

a rua lins de vasconcellos
eu cheguei em 79 eu cheguei em 84
eu chegava tarde do trabalho
a hermengarda deserta eu subia
quase sempre no meio da rua
dava com um gato arisco
o vulto do leão etíope me seguia

and a present that has no dates at all: the here and now that comes and goes every day, ever since human beings became human. Whitman regains the archetypal nature of time not by way of a legendary past but through immersion in the present moment. What is happening right now is happening always.”

que horas eu chegava tarde do trabalho
faróis de gato faíscas na noite
tudo me revirava levei um
pra casa e depois vieram outros
e eles deram crias eu cheguei em
79 gatos eu cheguei em 84
depois a doença levou alguns
e teve um fevereiro que uns cinco
fugiram pela fresta do portão
eu usava nomes de frutas
goiaba
caqui
kiwi
abacate era cinza e tinha a ponta do rabo
laranja mamão pêssego
usava um tapa-olho
depois de uma briga com tomate
uma noite ameixa me recebeu com um rato morto
nas noites seguintes também 79 noites 84
(...)

(Matos 2018: 54)

De pronto, destacam-se as referências ao Méier, bairro do subúrbio do Rio de Janeiro. Fez dez anos em 2024 a ocupação cultural pelo coletivo Leão Etíope do Méier na praça Agripino Grieco, próxima ao cruzamento da rua Hermengarda com a Dias das Cruz, onde fica a famosa estátua do leão, símbolo do bairro. A imprensa carioca costuma celebrar os eventos promovidos pelo coletivo como “autenticamente suburbanos”, uma resistência periférica ao eixo Centro-Zona Sul (Filgueiras 2015; Mattoso 2024). No poema, podemos ler o Méier como uma referência à poesia dos coletivos que surgiram e se consolidaram no início dos anos 2010 em bairros de classe média, promovendo “encontros abertos, uma administração descentralizada, ocupação dos espaços públicos e forte adesão a um viés político” (Coelho 2020: 123). Em seus poemas, “percebemos diversas referências aos preços das coisas, às contas a pagar e ao endividamento”, muitas vezes “trabalhados por meio do humor, do suspense e do campo afetivo-amoroso todos entrelaçados, manifestando alguns traços de nonsense” (Coelho 2020: 124). Vários dos integrantes desses coletivos⁶ se tornaram autores publicados individualmente, por editoras menores e independentes, ou mais estabelecidas – cito como exemplo o próprio Lucas Matos, que publicou seu primeiro livro em 2015, depois de editar revistas em coletivo.

Na cena de “por que você não se levanta”, a voz poética repete o retorno tardio depois do trabalho para sua casa, repleta de gatos. Uma das hipóteses que elaboramos para a leitura

⁶ Cito dois como exemplos: Oficina Experimental de Poesia e Mulheres que Escrevem.

de 1989 em outros trabalhos (cf. Fabiano de Carvalho 2024) diz respeito ao método de evocação e posterior erosão de clichês, recorrente nos poemas que compõem a obra. No trecho recortado de “por que você não se levanta”, a imagem é do sujeito solitário, que acumula gatos como sua única companhia. O poema beira o surreal ao confundir o nome dos gatos ao de frutas, culminando na cena aterrorizante dos gatos pendurados nos galhos de uma árvore, como enfeites de Natal, ou enforcados sobre o cadafalso. A narrativa parece o delírio de alguém exausto, paranoico, que vê o leão etíope nas sombras; alguém que precisa passar no mercado antes de ir pra casa, tarde do trabalho, as sacolas com comida enlatada, molho de tomate e atum, os gastos com os gatos e consigo, o trabalho reprodutivo comprometido.

No tropeço do metro que não nos dá descanso, em meio às enumerações caóticas de gatos-frutas-cores, vislumbramos o que parecem ser memórias, recuperadas talvez pelo método de “palavra-puxa-palavra” de Carlos Drummond de Andrade (Merquior 1975: 29): o rato morto, presente de ameixa, “puxa” a avó com as asas da galinha e o facão sujo nas mãos. Miados e vozes se misturam em ruído, em ressonância, como microfonia. De “vassoura em punho” para matar um rato que entrara em casa, a avó considera: e se “tudo está pronto para soar/ e dar fim ao mundo mas/ eles têm mais medo/ de nós do que nós/ deles” (Matos 2018: 34)?

chego em casa em 79 em 84 segundos
um miado solitário preso na fechadura
no miado embrulhada a voz da voz
da minha avó no quintal eu não tinha
tantos anos quanto dedos na mão
a noite escura e a voz dela mais escura
segurava entre as pernas as asas
abertas das galinhas o facão sujo
de sangue e do resmungo o nome
deste lugar é a injustiça fazenda
da loucura só os bichos mais sujos
se vingam só os bichos mais sujos
triunfam
(...)

(Matos 2018: 55-56)

Neste poema, percebemos também o diálogo que se estabelece com outras obras, como resposta ou releitura. Vejamos o caso a seguir:

não tenho como dizer o que aconteceu
as garrafas de uísque passam os dias passam

ensaio em frente ao espelho
só sobrou você só sobrou eu
a noite de lua nova deixou tudo impregnado
tomates impunes crimes ácidos cebolas nuas
não consigo dizer o que aconteceu
não consigo ir ao trabalho
nunca mais cedo ou tarde nunca mais chego
a rua lins de vasconcellos
o mundo inteiro lins de vasconcellos
(...)

(Matos 2018: 56)

A sequência lembra o final do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade (1930):

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo

(Andrade 2012: 20)

Em Drummond, os versos diminuem o ritmo estabelecido pelas estrofes anteriores, de contrastes e cortes abruptos. Essa última estrofe parece sussurrada, de certa forma negando a intensidade anterior, num movimento autoirônico. O sujeito drummondiano desmente o poema todo, coloca a culpa do sentimentalismo na lua, no conhaque e na companhia. O diabo, um clichê romântico, recupera sua força como imagem ao ser colocado próximo de Deus e do anjo, que vieram antes no “Poema de sete faces”.

Em Lucas, a companhia, a lua e o álcool aparecem no quase epílogo da primeira história. Diante dos gatos mortos, ameixa – a única que sobrou – “não tem como dizer o que aconteceu”. O ciclo contínuo do trabalho se interrompe, e o sujeito contempla o mundo inteiro a partir de uma rua. O final reescreve a cena clássica drummondiana, fincando-se na tradição da poesia moderna brasileira.

A cena do trabalhador neurótico deságua na segura dos lábios da primeira cabeça. Esses retornos são comuns no poema. São as cabeças, os referentes geográficos, as sequências anafóricas, versos como “é tudo é muito e é pouco” que se erguem “sobre a repetição de uma frase insistente, modificada ou não” (Teles 1976: 72). As repetições estruturam o poema e emolduram suas narrativas, funcionando às vezes como âncoras que não nos deixam sair do lugar, ou como portos, versos dos quais partimos e para os quais sabemos que vamos retornar.

A cada retorno, o caos se reinstaura. Os momentos de transição entre uma história e outra parecem *restarts*, zeram tudo: “rebobinar às vezes/ é mais interessante que a própria história/ volta a fita volta e esbarra/ tudo rola rola como números num bingo”. Não há referencial de tempo estável. Os personagens mudam, bem como os lugares. Com a atenção de quem “cata feijão”, somos transportados pela cabeça que rosna, arfa, fareja, uiva, grunhe para a

rua copacabana em meriti
lá no villar alguém diz
por que você não se levanta e
vai lá fora eu te dei
os números se sair agora
ainda dá tempo de fazer o jogo
preta fala pra mim
você me deu sim estes bichos
e eu não sei o que faço com eles
não é verdade que as coisas
estão simples não é verdade
que estamos feitos preta
fala pra mim de que serve
uma bolada a sorte grande
é tão amarga perto das pequenas
por que você não se levanta
e vai lá fora eu te dei
um filho você conhece o que
um agiota é capaz
preta fala pra mim
você viu o céu escuro
vem coisa forte aí
eu vou pegar as velas
eu vou tirar as tomadas
os lençóis cobrindo os espelhos
eu cuido como é mesmo a letra
a canção preta fala pra mim
com cristo no barco
tudo vai e tudo roda como números
no bicho segurem suas apostas
(...)

(Matos 2018: 58-59)

Neste segundo fragmento narrativo, outras referências de classe se destacam, como a lambada de Beto Barbosa (“preta fala pra mim”) e o Vilar dos Teles, bairro de São João de Meriti, onde os personagens discutem sobre jogar no bicho. A voz é de alguém que precisa de dinheiro fácil, rápido. Recorre à sorte – e ao agiota, primeira referência ao endividamento no poema. Na ambiguidade de “não é verdade/ que estamos feitos”, podemos ler tanto o

imperativo material – é preciso *levantar-se e ir* ganhar dinheiro – quanto a recusa de um destino já traçado, inevitável – é preciso *levantar-se e construir* alternativas.

Em seguida, começa uma sequência frenética, alusiva ao dilúvio mítico e aos eventos climáticos extremos. A voz poética anuncia o temporal e reage de acordo com suas experiências e superstições: confia que a luz vai cair e pega as velas, tira os eletrodomésticos das tomadas para não os perder no pico de energia, cobre os espelhos que, na credence popular, atraem os raios. Novamente, o cotidiano do fluminense médio se mistura às memórias do sujeito na menção ao louvor infantil, cantado para afastar os males: “com cristo no barco/ tudo vai muito bem/ e passa o temporal”.⁷ As medidas preventivas não funcionam, descargas elétricas produzem ruídos eletrônicos e, de novo, uma sequência anafórica nos leva a outro tempo, outra história. Como em uma cena clichê ao estilo Frankenstein, “guinchos de impressora” zumbindo em nossos ouvidos, “surge o primeiro tirano/ ssauro rex” (2018: 59):

os humanos me disseram
aí vem um meteoro
vem meteoro
vem meteoro
vem meteoro
os humanos me disseram
que nós somos mesozoicos
sejamos mesozoicos
sejamos mesozoicos
sejamos mesozoicos
os humanos me mostraram
nossos fósseis
fósseis
estranho espelho
quantas pessoas devorei hoje
tantas quanto as indígenas
assassinadas pela ditadura
civil-militar brasileira quantas
pessoas devorei hoje tantas
quanto as vítimas da fome
ms-dos ms-dos o meu professor
de primeiras letras me ensinou atenção
a língua portuguesa
eu assassino
tu assassinas
ele assassina
só porque você é um lagarto
não quer dizer que precisa

⁷ O aplicativo de música Spotify indica Samuel Vieira Mizrahy como compositor desta canção. Não encontrei outra referência além desta.

falar como um bruto
format fdisk a gente vive sem
exit
(...)

(Matos 2018: 61)

Novamente, surge no palco do poema o lugar-comum no imaginário coletivo sobre o fim do mundo, o clichê do meteoro – elemento exógeno, fora de controle – que vai destruir a Terra e todas as suas formas de vida. Aqui, o dinossauro é trazido de volta para tornar-se testemunha anacrônica de seu próprio destino, anunciado pelos humanos. “Estranho espelho” o que nos põe frente a frente com o monstro, com o “eu” e com a morte. A sequência de versos a partir daí (“quantas pessoas devorei hoje...”) colocam páreo a páreo a destruição causada pelo retorno do tiranossauro rex, a destruição causada pela ditadura militar brasileira e a destruição causada pela fome – elementos endógenos, provocados pela ação humana. É o “estranho espelho” que mostra aos humanos seus próprios detritos, seus próprios fósseis: a atualização radical do apocalipse.

O tiranossauro dá lugar à décima cabeça, que “você veste/ como um capacete largo” (Matos 2018: 62). Sem conseguir respirar, a voz poética (você) diz:

rua santa alexandrina
o pequeno sobrado de minha mãe
tudo que tenho dívidas e gastos
que me fazem companhia
cada gato o nome de uma conta
foi aquele dia eu juro tive
a impressão de o iptu falar
por que você não se levanta e
vai lá fora ver a quantas
cabeças cortadas chegamos
eu disse pronto estou perdendo
a cabeça sem perceber a ironia
quando abri as janelas as cabeças
foram rolando para dentro o grito
por pouco não cheguei a um desmaio
(...)
todas começaram ao mesmo tempo
não digo cantar não digo murmurar
zumbir talvez eram moscas zumbindo
e o que elas zumbiam
pensei primeiro é a quinta de beethoven
pensei primeiro é um baião do rei luiz
pensei primeiro é a ilíada em grego
quando ouvi com atenção eram cobranças
eram todos os endividados da história

não podiam descansar porque violaram
os seus túmulos porque esculpiram
bustos para que não fossem esquecidos
e jogam ovos podres nos bustos
rolam os bustos em brasa viva
(...)

(Matos 2018: 62-63)

Na esteira das jornadas de junho de 2013, Flora Süssekind mapeou nas obras de literatura brasileira contemporânea a constituição de uma “câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes (...) e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos”, à qual se referiu como “formas corais”, ou coralidades (Süssekind 2013: s/n). No ensaio “Objetos verbais não identificados”, a crítica fala da resistência dos objetos que menciona a enquadramentos e restrições “binárias”, e discute o processo de “complexificação dessa produção” (Süssekind 2013: s/n).

Recuperamos este ensaio por reconhecer, no poema de Lucas Matos, alguns procedimentos enumerados por Süssekind ao descrever outros objetos (mesmo que muito diferentes entre si). Sobre as epígrafes de *As visitas que hoje estamos* (2012), de Antonio Geraldo Figueiredo Ferreira, Süssekind afirma que são “uma espécie de figuração informe de vozes distintas, (...) monólogos intencionalmente pela metade, pedaços de vida que parecem dialogar uns com os outros” (2013: s/n). Sobre o próprio romance, diz que seus exercícios de retomada incompleta de autores consagrados da literatura brasileira são um “coro apontando (...) tanto para certa inspiração comunitária (...), para uma abrangência ansiada do painel social, quanto para os limites de um épico” esboçado e inevitavelmente esgarçado (Süssekind 2013: s/n). Sobre *Sexo* (1999), de André Sant’Anna, descreve-o como um

livro movido por uma espécie de máquina textual de clichês, tensionada, porém, por uma construção rítmica difícil e pautada, toda ela, em listas de repetições incansáveis, de expressões formulaicas e tipificações diversas às quais se anexam mínimos fiapos de enredo, mínimos mesmo. (Süssekind 2013: s/n)

As diversas manifestações do coro na produção artística contemporânea podem ser lidas não como afirmação da comunidade, mas seu “perpétuo questionamento”, como tentativas de estabelecê-la reconhecendo seus limites (Süssekind 2022: 24). Süssekind lista as formas corais como ruídos, vozes, gritos, barulhos de cidade, tiros. Em “por que você não se levanta”, é o coro das cabeças endividadas, é nas contas que falam, no zumbido das

cobranças,⁸ que, a nosso ver, representam melhor o sentido político dos rumores de que fala a autora.

No poema, tudo o que resta à voz poética são as dívidas e os gatos. “Cada gato o nome de uma conta” recupera o trabalhador exausto da primeira história, desdobrando-o no sujeito endividado. O zumbido incômodo, latejante, cujo ritmo se confunde – ironicamente – com a música, a canção, a poesia épica, se revela o lamento incessante de credores e devedores, estes que não podem descansar. Aqui, as dívidas não morrem, e jamais são esquecidas, jamais são perdoadas – pelo contrário, viram monumentos. São lapidadas em pedra para serem expostas e vandalizadas.

Em trabalhos anteriores (Fabiano de Carvalho 2020; Coelho 2020), nos dedicamos a analisar a dívida presente em alguns poemas do primeiro livro de Lucas Matos, *Três semblantes* (2015). À época, mergulhamos na discussão sobre o endividamento das famílias no Brasil, sua maior dependência do crédito para consumo corrente, e como isso teve consequências negativas, especialmente em momentos de desaceleração econômica. A escolha pelo crescimento por meio da ampliação de acesso ao crédito foi acompanhada pela mercantilização de serviços sociais básicos, num cenário em que as transferências condicionais de renda e o microcrédito prevaleceram como políticas de bem-estar. Assim, a dívida serviria como “alternativa à exclusão” (Lavinias apud Fabiano de Carvalho 2020: 78).⁹ Contudo, trata-se de uma alternativa do campo neoliberal.

A dívida retorna nesta parte de “por que você não se levanta” num tom semelhante ao que aparece na “9ª tese de Marianne K.”, um dos poemas de *Três semblantes* que tematizam a dívida. Na “9ª tese”, “todos estão em dívida”, “não há quem não deva, não há quem não tema” (Matos 2015: 28). O sujeito endividado é peça fundamental de um sistema em que tudo – aposentadoria, educação, saúde – se torna investimento, risco, garantido pelo Estado. O endividado “paga, paga e paga, sem parar, paga por tudo que tem e tudo que precisa” (Fabiano de Carvalho 2020: 80); e o risco de *default* importa menos quando as dívidas são securitizadas e circuladas como ativos. “Não interessa mais tanto se existem as condições para você pagar ou não, se existe garantia de retorno a quem empresta – o que importa é

⁸ Lembro aqui dos teleoperadores, trabalhando em baias compartilhadas, o ruído desconexo de dezenas de conversas acontecendo ao mesmo tempo.

⁹ Acho importante denotar que “o endividamento por si só não é, a priori, uma condição maldita; é o acesso ao crédito que permite também o acesso a diversos bens e serviços antes negados às classes mais baixas da população. O endividamento em massa é pernicioso ao se aferir que a renda salarial não acompanha o crescimento na produtividade, que a concentração de riqueza se acentua, que os serviços públicos fornecidos pelo Estado passam a ser substituídos pelo setor privado e que, em situação de instabilidade financeira, quem sofre mais é quem está no lado mais fraco do sistema.” (Fabiano de Carvalho 2020: 44.)

você se endividar para sempre, pagar para sempre, renegociar para sempre” (Fabiano de Carvalho 2020: 81).

Em “por que você não se levanta”, o zumbido das cobranças é seguido pela voz poética despertando do sonho das cabeças. O aspecto onírico das histórias era perceptível de início, as cenas beirando um surrealismo em que, contudo, “há escolha racional de elementos não relacionados”, destacando-se não “a espontaneidade da junção [das] imagens, mas justamente a ideia de construção” (Silva 2010: 98-99) – algo diferente do que Mário de Andrade criticava nas vanguardas. É produtivo pensar a aparição explícita do sono e do sonho em “por que você não se levanta”, considerando os temas e questões que aborda. Uma das teses de Jonathan Crary em *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono* é a de que “o fato de estarmos dormindo um bom período da vida (...) subsiste como uma das grandes afrontas humanas à voracidade do capitalismo contemporâneo” (Crary 2016: 20). No limite, seria uma das últimas necessidades humanas irredutíveis à mercantilização e, por isso mesmo, precisa ser discursivamente desvalorizado como “mera condição adiada ou diminuída de operacionalidade e acesso”: em suma, dormir é para os fracos (Crary 2016: 22-23).

O dano ao sono é inseparável do atual desmantelamento da proteção social em outras esferas. Assim como a água (...), vem sofrendo um processo de produção da escassez. Os abusos que ele sofre criam as condições de insônia que nos obrigam a pagar por ele (...). As estatísticas sobre o aumento do uso de barbitúricos mostram que, em 2010, compostos como Ambien (zolpiden) ou Lunesta (eszopiclona) foram prescritos para cerca de 50 milhões de norte-americanos, e muitos outros milhões compraram medicamentos para o sono que dispensam receita. (Crary 2016: 27).¹⁰

Por isso, acreditamos que o limbo alucinatório, criado pelo ritmo, pelas repetições e pela profusão de imagens em “por que você não se levanta” é também a *linha de fuga* do mundo desencantado, ofuscante do regime 24/7: o sono, o sonho. O sono (ainda) não pode ser eliminado, apesar de estar sob ataque. Mesmo que na forma de pesadelos, mesmo que inquieto, as histórias do poema se apresentam enquanto o sujeito dorme. E quando ele acorda, sabe exatamente o que fazer (Matos 2018: 63).

Do sonho vem “não a lembrança/ mas presença viva” da velha militante, que será nossa companhia pelos versos seguintes, personagem principal de mais uma história:

eu conheci num sindicato de professores
no início dos anos 2000

¹⁰ Dados mais recentes do Brasil indicam a mesma tendência: houve aumento de 73% nas vendas desses tipos de drogas entre 2019 e 2021. (Mena 2023)

eu não era associada
não era sequer professora
tinha acabado de me formar
estava desempregada
e embaraçada demais para pedir
dinheiro aos parentes
fazia um bico de modelo vivo
numa aula noturna
a universidade ficava a um quarteirão
de distância da sede do sindicato
todas as tardes eu ia por causa do café
e dos biscoitos o café era amargo
os biscoitos amolecidos eu me sentia
reconfortada por pode passar as tardes
ali ela tinha sido da diretoria
agora não mais acompanhava
as reuniões ocupada com o próprio
celular e de vez em quando falava
quase sempre maldades listava
pelegos stalinistas bolivarianos
leninistas anarquistas com desdém igual
estava chupando o açúcar
de urna rosquinha dura
tentando equilibrar o copinho
de café ela levantou não beba isso
está aí desde a manhã
está aí desde que sentei no sofá
está aí desde o primeiro governo corrupto do rio de janeiro
deixa que eu passo um fresco
(...)
ficava difícil se concentrar
o movimento do cabelo
o sabor do café
a velocidade dos dedos os olhos
de sereia turca tudo me dizia
tudo me espantava
em algum ponto reparei
em vez de fios de cabelo
abelhas negras irapuãs
formavam uma auréola
formavam uma peruca
se as abelhas mordiam o
rosto dela mudava feito
uma ideia nova
um susto renascido
cócegas ideológicas
ela sorriu quando notou
afinal eu tinha entendido
(...)
eu parecia assustada camaleão
pego no flagra de sua camuflagem
engasguei agora eu sei como se sente o piso

do box quando alguém de tanto
esfregar devolve sua cor original
não tanto uma amizade
uma esfoliação cotidiana
me deixava em carne viva
os gestos dela madeira seca
metal multissonante
o único momento imprevisível
restituía às coisas o seu tamanho
dava a medida das distâncias
entre o que somos
e o que temos sonhado
(...)

(Matos 2018: 63-66)

As vozes da velha militante e do sujeito poético – agora no feminino – se confundem. Surge o sindicato como signo de luta, de acolhimento e, ao mesmo tempo, de decadência. A desatenção nas reuniões, as fofocas maldosas, a enunciação de “pelegos stalinistas bolivarianos” enquanto chupa uma rosquinha e toma café no copinho, tudo isso constrói a imagem e o ritual típicos da burocracia, procedimento também visto em outras poemas de 1989.

Aqui, ao contrário do que poderíamos esperar, a burocracia proporciona e emoldura uma cena fulgurante, cheia de vida. Testemunhamos o alumbramento da voz poética com a velha militante. A cena é de alguém apaixonado, que observa minuciosamente o movimento dos fios de cabelo, dos dedos, dos olhos – olhos de sereia turca, talvez a reconstrução dos olhos de cigana, olhos de ressaca, clichês machadianos. A relação da voz poética com a velha militante se compara à esfoliação cotidiana, que a deixava em carne viva – pela paixão, ou pelo atrito, ou por ambos. A velha militante é a medida de todas as coisas, “das distâncias/ entre o que somos/ e o que temos sonhado” (Matos 2018: 66); parece ser aquela que diz “só a luta muda a vida mas quase sempre a vida muda a luta antes” (Matos 2018: 50).

Nada é simples na poesia de Lucas. Não há resposta fácil, não há crença sem ironia. Os caminhos são tortuosos, apesar de sempre estarem lá. O trágico é sempre cômico. Até mesmo o final apoteótico, paráfrase do *Manifesto Comunista*, é apenas o fim de um ciclo para que “possamos começar a trabalhar/ na reparação das injustiças”:

a rua santa alexandrina
ela mesma um rio comprido
do avarandado eu via
relâmpagos sirenes helicópteros
um mundo inteiro endividados
do mundo uni-vos endividados

do mundo uni-vos
eu decreto a moratória geral
estão suspensas as cobranças de dívidas
estão canceladas as cobranças de juros de dívidas
eu decreto a moratória geral
encerrado o ciclo das dívidas
podemos começar a trabalhar
na reparação das injustiças
a zoadada dos gatos era tranquila e era infernal
a sensação de sair de órbita
a sensação de já não ter nada
sobre a cabeça
a praia a brisa marinha
no verão por que você não se
levanta e vai lá fora
cada cabeça tem mil e mil e uma
cinco mil e cinco mil e cinco
histórias para contar é preciso
que você
escute

(Matos 2018: 68-69)

De sua varanda, o sujeito convoca e declara o *amargi*, palavra suméria que significa “retorno para a mãe” e é o primeiro registro linguístico de “liberdade” (Fabiano de Carvalho 2020: 17). Remonta ao primeiro édito de cancelamento de dívidas, decretado por Entemena, em 2400 AEC: “Ele instituiu a liberdade em Lagash. Ele restituiu a criança para sua mãe e a mãe para sua criança; ele cancelou os juros” (Hudson apud Vainfas 2019: 1535). Diante da iminente desagregação social causada pelo endividamento das famílias, um dos principais métodos de escravização nas sociedades da época, o perdão das dívidas é o ato inaugural de um novo ciclo, uma nova realidade. Em uma sociedade hierarquizada em classes como a nossa, na qual as dívidas funcionam como um instrumento perverso de subordinação, cancelá-las é um ato concreto de revolução.

No fim do poema, parece que o sujeito é finalmente capaz de levantar os olhos, com “a sensação de já não ter nada/ sobre a cabeça”. Para imaginar outros mundos, pensar alternativas, o poema nos propõe ser Sheherazade: escutar e contar mil e uma histórias, como ele mesmo fez ao longo das páginas anteriores. Propõe ouvir tudo o que existe, como faz Krenak, para que “a recriação do mundo [seja] um evento possível o tempo inteiro” (Krenak 2020: 71).

Tanto no “Prefácio interessantíssimo” (1922) quanto em *A escrava que não era Isaura* (1924), Mário de Andrade define a poesia a partir da fórmula de Paul Dermée: “Lirismo + Arte = Poesia.” Ou, como ele mesmo aprimora: “Lirismo puro + Crítica + Palavra = Poesia” (Andrade 2010: 14).

Por essas equações, a poesia moderna, para o Mário de 1922, é feita de crítica, esteticismo, trabalho sobre certa matéria bruta, oriunda da “impulsão lírica” que brota do inconsciente, do cotidiano, da interação mesma do eu com as palavras e o mundo. O máximo de expressão vem do máximo de lirismo (puro, sem mediações prévias da razão) com o máximo de crítica (Andrade 2010: 14-15).

Mário nos diz que “o movimento lírico nasce no eu profundo” (2010: 17); isso não deve ser lido como restrição, mas como ampliação dos assuntos poéticos. O impulso lírico “pode nascer de uma réstia de cebolas como de um amor perdido” (2010: 17): assim, cessam as hierarquias temáticas e vocabulares. Em seu estudo sobre Carlos Drummond de Andrade, *Verso Universo em Drummond* (1975), José Guilherme Merquior afirma que tal democratização das palavras favoreceu a dinâmica do estilo mesclado, em que a realidade cotidiana deixa de ser exclusiva dos registros pitorescos e cômicos e passa a compor a representação “séria, problemática, até mesmo trágica” (Merquior 1975: 14-15). A maneira sublime é aplicada a assuntos prosaicos, até que, afinal, esta forma do sublime perde sua força.

Lendo a crítica modernista, nos perguntamos: o que é “mesclar estilos” na poesia contemporânea? Como fazemos para tornar sério ou trágico um assunto prosaico, sem nos apoiarmos mais no “choque” dessa transformação – já há muito incorporada pelo leitor? Ainda nos surpreendemos com um poema que fala de dívida, usa termos econômicos, narra um dia de trabalho? De outra forma: se há tanto tempo todas as palavras são poéticas, faz sentido chamar a atenção para a presença de determinadas palavras no contexto poético? Ou isso é apontar o óbvio? Importa mais, suponho, o efeito que essas palavras geram dentro do contexto em que estão inseridas. E qual é esse efeito? É possível ainda “tornar trágico” um assunto mundano ao escrevê-lo num poema? E afinal, o que é mundano? Como determinar isso, quando, teoricamente, não há mais hierarquia? (Ou será que ela existe? Mesmo que implícita?).¹¹

¹¹ Octavio Paz desenvolve esta discussão em *Os filhos do barro*, na qual sugere a expressão “tradição da ruptura” para descrever esse movimento de destruição e inauguração característico da poesia moderna. “A modernidade”, ele afirma, “é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém, desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*.” (Paz 1984: 18.)

Se o vocabulário empregado, a forma de falar (sobre) o mundo modifica, influencia nossa prática neste mundo; se, por exemplo, nossas relações comunitárias são mediadas por palavras afeitas à lógica do capital – “te devo uma”, “temos que dar valor às mulheres”, “fui inútil hoje” –¹² e isso tem consequências diretas na forma como estabelecemos estas relações comunitárias, então colocar tal vocabulário em poemas é evidenciá-lo como forma de *praticar* este mundo, já que, em poesia, as palavras – repetidas, com seus sons e ritmos, em contextos diversos, em construções sintáticas fragmentadas – estão em evidência.

É um pouco o “estranhamento” de Chklovsky, e um pouco o “*infrathin*” de Duchamp, que Marjorie Perloff usa para descrever o modo de produção poético: “ser poeta é mergulhar em nosso léxico compartilhado, e escolher palavras e frases estabelecendo relações inesperadas – verbais, visuais, sonoras – que criam uma nova construção e contexto – relações que criam possibilidades ‘*infrathin*’” (Perloff 2021).¹³ O leitor, por sua vez, se volta à poesia já com olhos e ouvidos apurados para essas possibilidades.

Portanto, mesmo que os termos econômicos que compõem o nosso cotidiano, mesmo que a volta para casa depois um dia exaustivo de trabalho, as reuniões intermináveis, os boletos a pagar, o metrô lotado, mesmo que esses clichês da vida contemporânea não sejam “novidade” por si só na poesia – já que os modernistas vêm fazendo isso há bastante tempo já –, eles podem gerar a *instabilidade* mesma desses termos e imagens por explorá-los *fora* de seu contexto ordinário: por ressaltar seu absurdo, sua musicalidade, sua etimologia, ou por estabelecer relações semânticas inesperadas.

Os poemas de Lucas Matos operam neste suspense, entre as técnicas da poesia moderna e a matéria especificamente contemporânea, que, por sua vez, induzem à reelaboração dessas mesmas técnicas na atualidade. Procuramos defender ao longo deste ensaio a principal hipótese de que é possível ler “por que você não se levanta” em diálogo com a tradição da crítica moderna da poesia brasileira, sem prejudicar a leitura de seus aspectos mais especificamente contemporâneos.

Em suma, ao ler detidamente o poema, enxergando os procedimentos de evocação e erosão de clichês e as imagens do trabalho e do endividamento afirmamos que “por que você não se levanta” é um produto de seu tempo, próximo de outras produções literárias dos

¹² David Graeber enumera da seguinte forma as questões centrais de *Dívida*: “o que significa dizer exatamente que nosso senso de moral e justiça é reduzido à linguagem de um acordo comercial? O que significa reduzirmos as obrigações morais a dívidas? O que muda quando uma se transforma na outra? E como falar sobre elas se a nossa linguagem tem sido de tal forma moldada pelo mercado?” (2016: 22).

¹³ Tradução minha do original: “to be a poet is to draw on the verbal pool we all share but to choose one’s words and phrases with an eye to unexpected relationships – verbal, visual, sonic – that create a new construct and context – relationships that create *infrathin* possibilities.”

anos 2010 pelo vocabulário que “se liga à culpa, à melancolia e à exaustão, bem como à falta de perspectivas, compreendendo muitas imagens de acúmulo de boletos, perseguição e asfixiamento, não raro acompanhadas de um *nonsense* perturbador, de caráter surrealizante” (Coelho 2020: 134). E afirmamos, sobretudo, que os instrumentos teórico-críticos para ler este poema são mais abrangentes do que apenas aqueles mais identificados com a crítica contemporânea, demonstrando o diálogo estabelecido entre a poesia de Lucas Matos e a tradição moderna.

Referências bibliográficas

- Alves, Fábio César, & Camilo, Vagner (2020). “Drummond, Carpeaux e o poema longo”. *Teresa*, 1(20), 155–164.
- Andrade, Carlos Drummond de (2012). *Antologia poética*. São Paulo, Companhia das Letras.
- Andrade, Mário de (1987). *Poesias completas*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- Andrade, Mário de (2010). *A escrava que não é Isaura*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Britto, Paulo Henriques (2011). “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 13 (19): 127–144.
- Coelho, Eduardo (2020). “Coletivos: poesia e endividamento”. *Caderno de Letras UFF*, 31 (61), 129–136.
- Crary, Jonathan. (2016). *24/7: capitalismo tardio e os fins do sono* (Joaquim Toledo Jr, Trad.). São Paulo, Ubu Editora.
- Fabiano de Carvalho, Carolina (2014). “Desembaraçar o fim do fiapo de um novo começo: uma leitura do trabalho em 1989, de Lucas Matos”. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós- Graduação em Letras (Ciência da Literatura).
- Fabiano De Carvalho, Carolina (2020). “Poesia e dívida: Um estudo interdisciplinar de alguns poemas de Lucas Matos”. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura).
- Filgueiras, Mariana (2015). “Leão Etíope do Méier transforma praça do bairro em centro cultural”, *O Globo*, Rio de Janeiro, jun./2015. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/leaoetiope-do-meier-transforma-praca-do-bairro-em-centro-cultural-16444944>>. Acesso em 03/2024.
- Krenak, Ailton (2020). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras.
- MATOS, Lucas (2018). *1989*. Rio de Janeiro, 7 Letras.

- Matos, Lucas (2015). *Três semblantes*. Rio de Janeiro, 7 Letras.
- Mattoso, Rafael (2024). "O Leão Etíope do Méier completa seus 10 anos abrindo o carnaval", *Veja* Rio, Rio de Janeiro, fev./2024. Disponível em: <<https://vejario.abril.com.br/coluna/rafaelmattoso/o-leao-etiope-do-meier-completa-10-anos>>. Acesso em 03/2024.
- Merquior, José Guilherme (1975). *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro, José Olympio; SECCT.
- Paz, Octavio (1991). *The Other Voice: essays on modern poetry*. Tradução do espanhol por Helen Lane. Orlando: HBJ.
- Pedrosa, Celia (2015). "Poesia e crítica de poesia hoje: Heterogeneidade, crise, expansão". *Estudos Avançados*, 29(84): 321-333.
- Perloff, Marjorie (2021). *Infrathin: An experiment in micropoetics* [Versão ebook]. Chicago, University of Chicago Press.
- Prêmio Rio de Literatura divulga os seus finalistas (2019). *O Globo*, Rio de Janeiro, nov./2019. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/cultura/premio-rio-de-literatura-divulga-os-seus-finalistas-23973144>>. Acesso em 03/2024.
- Silva, Andréa Catrópa da (2010). "Surrealismo à mineira". *Revista de Letras*, 50(1), 91-110.
- Süssekind, Flora (2013). "Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind". *O Globo*, Rio de Janeiro.
- Süssekind, Flora (2022). *Coros, contrários, massa*. Recife, CEPE.
- Teles, Gilberto Mendonça. (1976). *Drummond – estilística da repetição*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- Vainfas, Daniel (2019). "Dívida, expropriação e a perda da liberdade". Em *Anais do III Encontro de Economia Política Internacional do Programa de Pós-Graduação em Economia Política Internacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (pp. 1522-1541).

Carolina Fabiano de Carvalho é Bolsista de Pós-Doutorado Nota 10 da FAPERJ, com a pesquisa "O que sobra gera outra promissória: um estudo comparativo de dívida e poesia". Doutora em Literatura Comparada e mestre em Teoria Literária pelo PPGCL/UFRJ. Pesquisa poesia brasileira contemporânea, dívida, trabalho e burocracia, com abordagem interdisciplinar entre Literatura e Economia. Integrante do Laboratório da Palavra, projeto de extensão do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC/UFRJ). Em 2024, publicou os artigos "'Alô? Está me ouvindo?' Uma canção da dívida" (*Claraboia*, v. 22) e "Ocupando o apocalipse com Lucas Matos" (*Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 73). É professora, atuando na educação básica e no ensino superior.

Eduardo dos Santos Coelho é professor do Departamento de Letras Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Faculdade de Letras da

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenador-geral do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC, dedica-se a pesquisas sobre literatura brasileira moderna e contemporânea, bem como ao papel transformador da leitura e da produção textual em contextos de adversidade. Organizador dos livros *Quarentena da resistência: na voz de 21 catadoras* (Diadema, São Paulo: Coopcesso, 2021); *Crônicas inéditas* de Vinicius de Moraes (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), com Eucanaã Ferraz; *Almanaque do cooperativismo* (Rio de Janeiro: Laboratório da Palavra, 2023); *Território diverso* (Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2025), entre outros.