



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marcelo José Ribeiro Vieira

Poesia verbalista urbana: poética e política no Rio de Janeiro dos anos 1980

Rio de Janeiro

2020

Marcelo José Ribeiro Vieira

Poesia verbalista urbana: poética e política no Rio de Janeiro dos anos 1980



Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre, ao
Programa de Pós-Graduação em Letras, da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

V658 Vieira, Marcelo Jose Ribeiro.
 Poesia verbalista urbana: poética e política no Rio de Janeiro dos anos
 1980 / Marcelo Jose Ribeiro Vieira. - 2020.
 138 f. : il.

 Orientador: Leonardo Davino de Oliveira.
 Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro, Instituto de Letras.

 1. Poesia brasileira - História e crítica – Teses. 2. Movimentos literários
 - 1980 – Teses. 3. Poesia política - Teses. 4. Rio de Janeiro - Política e
 governo - - História - 1980 - Teses. I. Oliveira, Leonardo Davino de, 1978-.
 II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

 CDU 869.0(81)-1(091)"1980"

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marcelo José Ribeiro Vieira

Poesia verbalista urbana: poética e política no Rio de Janeiro dos anos 1980

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 09 de junho de 2020

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Profª Dra. Fernanda Teixeira de Medeiros
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

Rio de Janeiro

2020

DEDICATÓRIA

À minha mãe, Mariléa, início e fim de tudo.

AGRADECIMENTOS

Pela disposição, paciência e grande apoio dado, agradeço ao meu orientador prof. Leonardo Davino de Oliveira, pois, sem sua preciosa ajuda, eu não teria concluído a contento este trabalho de pesquisa.

Agradeço também aos professores Ítalo Moriconi, Wilberth Salgueiro e Fernanda Medeiros pelas sugestões de leitura e pelas orientações que me ajudaram a ver a questão aqui tratada por múltiplos ângulos.

Agradeço também às ajudas preciosas de todas as pessoas que entrevistei, em especial, a Leila Míccolis, Jania, Luana e toda família Carrara, Flávio Nascimento, Sérgio Alves, João Batista Alves, Rosa Ferreira, Chicco Lacerda e Iverson Carneiro.

E, por fim, mas não menos importante, à Capes/UERJ por financiar minhas pesquisas desde 2018.

RESUMO

VIEIRA, Marcelo José Ribeiro. *Poesia verbalista urbana*: poética e política no Rio de Janeiro dos anos 1980. 2020. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Este trabalho estruturou-se através da análise textual e da reconstituição histórica e crítica do papel da poesia carioca oralizada em espaços públicos, dentro do processo que ficou comumente conhecido como a “redemocratização brasileira” dos anos 1980, objetivando sempre apreciar as várias relações estabelecidas, nesse período, entre poesia e política. As análises se debruçam, a princípio, numa revisão panorâmica e crítica dos principais movimentos e grupos atuantes na literatura brasileira, desde os anos 1950 até o momento aqui colocado em foco, mostrando como foram os processos artísticos que se encadearam, com os precedentes influenciando os que ocorreram depois. Com maior nível de detalhes, porém, o estudo destaca a atuação de alguns dos principais coletivos poéticos cariocas dos anos 1980, dando total prioridade àqueles que promoviam eventos nas ruas ou em quaisquer outros espaços abertos ao grande público. Um estudo ainda mais profundo de casos focaliza três movimentos poéticos urbanos que são bastante simbólicos e ficaram muito conhecidos: a “Feira de poesia independente”, que atuava propositalmente no maior centro de debates políticos no Rio de Janeiro da época (e de hoje) – a Cinelândia, o “Passa na praça que a poesia te abraça”, evento que, sendo itinerante, rodava por várias praças cariocas semanalmente, levando poesia, teatro, música e outras artes a todas as regiões do estado, principalmente às chamadas áreas periféricas do Rio de Janeiro, e o “Movimento de Arte Pornô”, que se autodenomina até os dias de hoje como sendo o “último movimento de vanguarda da literatura e das artes em geral ocorrido em terras brasileiras”. Os artistas pornôs oitentistas buscavam, por meio de *performances*, que mesclavam nudez com poesia oralizada, mostrar que a literatura precisava sair da sua condição de sacralidade e hermetismo para estar no meio de todos que quisessem tomá-la para si. Com tudo isso, os poetas verbalistas oitentistas não só atuaram bastante no processo de retomada da democracia no Brasil, depois de uma longa ditadura de 21 anos, como também puderam promover a popularização e a *deselitização* do poeta e de seu fazer artístico, a poesia.

Palavras-chave: Poesia oral urbana. Política. Redemocratização. Rio de Janeiro. Anos 1980.

ABSTRACT

VIEIRA, Marcelo José Ribeiro. *Urban verbalist poetry: poetics and politics in Rio de Janeiro in the 1980s*. 2020. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This work was structured through textual analysis and historical and critical reconstruction of the role of oral poetry in public spaces in public spaces, within the process that became commonly known as the “Brazilian redemocratization” of the 1980s, always aiming to appreciate the various relationships established, in this period, between poetry and politics. These analyzes, in principle, focus on a panoramic and critical review of the main movements and groups active in Brazilian literature, from the 1950s to the moment here brought into focus, showing how artistic processes were linked, with precedents influencing the that occurred afterwards. With a greater level of detail, the work emphasises performance of some of the main poetic collectives of Rio de Janeiro in the 1980s, giving total priority to those who promoted events on the streets or in any other spaces open to the general public. Within an even more in-depth study of cases, the author tries to focus on three urban poetic movements that are quite symbolic and became very well known: the “Fair of independent poetry”, which acted purposefully in the largest political debate center in Rio de Janeiro at the time (and of today) - Cinelândia, the “Pass in the square that poetry embraces you”, an event that, being itinerant, ran through several squares of Rio de Janeiro weekly, taking poetry, theater, music and other arts to all regions of the state, mainly to called peripheral areas of Rio de Janeiro and the “Porn Art Movement”, which calls itself to this day as the “last avant-garde movement in literature and the arts in general in Brazilian lands”. Eighteenth-century porn artists sought, through performances, that mixed nudity with oralized poetry, to show that literature needed to get out of its condition of sacredness and hermeticism to be in the middle of everyone who wanted to take it for themselves. With all this, the eighteenth-century verbalist poets not only acted extensively in the process of resuming democracy in Brazil, after a long dictatorship of 21 years, but they were also able to promote the popularization and de-eliteization of the poet and his artistic work, poetry.

Keywords: Urban oral poetry. Politics. Redemocratization. Rio de Janeiro. 1980s.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	OS ANTECEDENTES HISTÓRICOS, POLÍTICOS E ARTÍSTICOS – AS DÉCADAS DE 1960 E 1970, NO BRASIL	16
2	PANORAMA DA POESIA DO RIO DE JANEIRO NA DÉCADA DE 1980	51
3	POESIA E POLÍTICA NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 1980	71
	CONCLUSÃO	93
	REFERÊNCIAS	96
	ANEXO A - Poemas de João Batista Alves.....	101
	ANEXO B - Poemas de Sérgio Alves.....	106
	ANEXO C - Poemas de Rosa Ferreira.....	107
	ANEXO D - Poema de Douglas Carrara.....	108
	ANEXO E - Poema de Flávio Nascimento.....	110
	ANEXO F - Poemas de Cairo Trindade.....	113
	ANEXO G - Poemas de Tanussi Cardoso.....	114
	ANEXO H - Poemas de Leila Míccolis	115
	ANEXO I - Poemas de Eduardo Kac.....	116
	ANEXO J - Poema de Teresa Jardim.....	118
	ANEXO K - Poema de Denise Trindade.....	119
	ANEXO L - Poema de Cairo Trindade.....	120
	ANEXO M - Poema de Alberto Harrigan.....	121

ANEXO N - Poema de Erthos Albino de Souza.....	122
ANEXO O - Poema/Grafite/Fotografia de Eduardo Kac.....	123
ANEXO P - Um pouco da poesia verbalista urbana oitentista na imprensa da época.....	124
ANEXO Q - Registros iconográficos da poesia verbalista urbana oitentista.....	133

INTRODUÇÃO

A partir do contato com poetas de gerações anteriores à minha (comecei a atuar no meio poético carioca a partir do ano de 2007), pude tomar conhecimento de várias histórias sobre alguns grupos que movimentaram a mesma cena artística, só que durante os anos 80 do século passado. A partir de tantos relatos, acabei por construir uma das hipóteses centrais que passo a defender a partir desse trabalho, a de que o surgimento e o crescimento dos movimentos coletivos de apresentação pública de poesia estão intimamente ligados – e indissociáveis – ao vasto processo de redemocratização da sociedade brasileira nos anos 1970/1980. Vou ainda mais além, afirmando que acredito que só puderam se constituir e atuar da forma que foi, devido justamente a essa abertura do regime militar ditatorial, numa relação amplamente dialética entre poesia e política.

Durante a década de 1980 brasileira, no Rio de Janeiro, vemos aparecer não só fortes movimentos de atuação política das mais variadas instâncias sociais – movimentações inseridas em um imenso processo que ficou mais conhecido como “redemocratização brasileira” –, mas também, *pari passu*, o surgimento e a multiplicação de uma gama também bastante vasta de grupos e manifestações artísticas – especialmente, poéticas –, com seus conteúdos apresentando as mais diversas espécies de discursos políticos. Ou seja, a arte, mais uma vez, não conseguiu ficar imune ao seu tempo e aos fatos que vinham acontecendo a seu redor. Assim como o contexto brasileiro pós-ditadura militar pedia por uma cada vez maior participação de toda a sociedade no processo de redemocratização, grande parte dos artistas, de maneiras semelhantes àquelas ocorridas com as artes brasileiras no período pré-ditadura militar (durante os anos 1950 e 1960), procurou desenvolver um tipo de arte consciente e atuante politicamente.

Muito mais do que fazer chegar as suas artes diretamente ao público, tal como já era feito pelos poetas da década de 1970, os artistas deste período específico conseguiram, com suas *performances* ao ar livre, e junto a outras ações políticas, culturais e artísticas, ampliar as vozes amordaçadas pelo regime ditatorial, contribuindo, assim, para compor um quadro em que estava nítida a vontade cada vez maior do povo brasileiro de ter voz e vez dentro da cena política de então. A poesia brasileira oitentista, mais do que performática e puramente repleta de ambições artísticas, constituiu-se como um dos muitos instrumentos importantes na luta pela redemocratização brasileira.

Apesar do elevado número de poetas, grupos e movimentos que sacudiram a vida literária daqueles tempos, ficou nítido para nós que os eventos poéticos ocorridos em lugares públicos, muito mais que aqueles realizados em ambiente fechados, conseguiram desenvolver táticas e técnicas que não só foram importantes artisticamente, mas, de igual forma, politicamente, tanto em nível macro como no âmbito micro. Ou seja, os poetas não só criaram mecanismos que interferiram na vida sociopolítica regional e nacional como também no próprio meio poético, já que influenciaram bastante as gerações que a sucederam. Três exemplos, entre tantos, foram a proliferação imensa do número de saraus, a própria formatação deles e o surgimento, atualmente, dos Slams e rodas poéticas de favelas.

Percebemos também que três dentre todos esses movimentos artísticos conseguiram marcar de forma bastante acentuada os corações e as mentes dos poetas e do público em geral. São eles: o “Passa na praça que a poesia te abraça”, criado, produzido e coordenado pelo grupo Poça d’Água, oriundo da zona norte carioca, a “Feira de Poesia Independente”, sarau político-poético, encabeçado pelos poetas Douglas Carrara, Flávio Nascimento e Leniel Jair, e o “Movimento de Arte Pornô”, idealizado e levado adiante pelos poetas Eduardo Kac e Cairo Trindade. Os três coletivos realizavam eventos poéticos em espaços públicos e misturavam poesia, música, artes plásticas e teatro com manifestações políticas. Só que, enquanto o “Passa na praça” e os poetas pornôs realizavam saraus itinerantes, que rodavam por praças, praias e outros lugares públicos, a “Feira de Poesia” acontecia às sextas-feiras, sempre fixa, bem ali no célebre e tradicional palco de atividades políticas do centro do Rio de Janeiro, a Cinelândia. Esses três grupos e seus respectivos movimentos artísticos, alvos principais de nossas pesquisas e análises críticas, realizavam aquilo que, ao que consta, era uma tendência levada adiante por todos os outros poetas e coletivos poéticos da época: a mistura entre o fazer poético (escrito, falado e/ou performatizado) e o fazer político.

Essa espécie de amálgama entre esses dois âmbitos revela-se nitidamente no depoimento de Sérgio Alves, integrante do grupo Poça d’Água¹, quando perguntamos a ele sobre essa intensa mescla, esse casamento entre poesia e política, naquele momento da vida literária carioca:

Participamos ativamente das manifestações das “Diretas Já”. Fazíamos recitais no meio das passeatas. Na época da Constituinte, montamos um esquete chamado “O Que é Constituinte?”, com a intenção de fazer uma discussão com o público sobre a importância da Assembleia Nacional Constituinte, que mais tarde daria origem à Constituição de 1988. O grupo Poça d’Água montou a peça “Brasil, quem descobriu?”, onde contávamos a história do Brasil desde o descobrimento. Sempre

¹ Grupo que organizava e apresentava nas praças, aos domingos, o “Passa na praça que a poesia te abraça”.

levando questionamento, poesia e participação popular do público em nossas peças e saraus. (informação verbal)²

É certo que, aqui no Brasil, desde meados da década de 70 do século passado, já havia grupos e eventos de poesia falada atuando publicamente e em determinados ambientes fechados. Mesmo com o nosso país ainda vivendo sob os punhos cerrados dos anos de chumbo da ditadura militar iniciada em 1964, surge, no Rio de Janeiro, um coletivo chamado “Nuvem Cigana” que, dentre muitas atividades no campo cultural e artístico, promovia *happenings*, aos quais dava o particular nome de *artimanhas*. Essas *artimanhas*, além de contarem bastante com a imprevisibilidade, geralmente envolviam a participação direta ou indireta do público espectador. O dialogismo entre intérprete e ouvinte ampliava a possibilidade de expressão artística ao mesmo tempo em que reavivava o exercício da cidadania e da participação política, individual e/ou coletivizada.

O principal problema que moveu esta pesquisa foi verificar as formas como a poesia pôde caminhar conjuntamente com a política da época. Quais os mecanismos discursivos, estilísticos, ideológicos, dramáticos, teatrais, textuais, poéticos utilizados pelos coletivos artísticos, durante esse período recente de nossa história?

Logo que reunimos os materiais para estes estudos, notamos o quão escassa é a bibliografia sobre a vida literária carioca – e brasileira – do período aqui enfocado. Sobre o movimento de redemocratização brasileira, há uma boa quantidade de publicações que dão conta dos movimentos sociopolíticos; no entanto, o material torna-se bastante escasso quando se trata de abordar o papel das manifestações artísticas durante a “distensão lenta” do regime autoritário e rareia ainda mais no que tange ao papel da poesia brasileira dentro do contexto de redemocratização.

Percebemos, para a nossa total surpresa (e descontentamento), que os estudos críticos e os livros sobre esses grupos poéticos são muito poucos, praticamente inexistentes, o que nos levou a conduzir esta pesquisa muito mais através das entrevistas, concedidas a mim e a jornais da época, e de materiais de arquivo e de memorabilia destes grupos do que de livros que falem acerca deles. Os poucos trabalhos escritos sobre esse período e sobre esses artistas e suas produções, a nosso ver, se mostram equivocados ou tão somente superficiais na construção da maior parte de suas análises críticas. Um de nossos intentos principais, que julgamos ser de grande importância, é aprofundar e reformar essas visões a partir de dados concretos e da reescrita crítica deste momento específico.

² ALVES, Sérgio. Entrevista a mim concedida. Rio de Janeiro, 27 jul. 2017.

Tudo isso nos faz crer que haja um caráter pioneiro neste trabalho, pois ele irá tocar em certos temas e fomentar discussões ainda não inseridos dentro do universo acadêmico. Por outro lado, igualmente podemos concluir e afirmar que essa pesquisa deverá ser iniciadora de uma literatura crítica acerca de grupos e movimentos artísticos que nunca antes foram sequer mencionados no interior dos muros universitários, mas que tiveram grande relevância no cenário da vida literária carioca e nacional dos anos 1980.

Esta dissertação teve como objetivos principais a colaboração para um maior conhecimento das relações históricas entre os movimentos literários e os acontecimentos políticos no Brasil, no período que vai de 1975 a 1990. E, também, para um mapeamento dos grupos de poesia atuantes no Rio de Janeiro dessa época, buscando ir além das fronteiras da boêmia já consagrada e do cânone crítico universitário já estabelecido.

Alguns objetivos secundários, porém não menos importantes, foram almejados e alcançados. Um deles foi resgatar as trajetórias dos grupos poéticos e de seus respectivos projetos artístico-culturais, ou seja, os eventos artísticos “Feira da Poesia Independente”, “Passa na praça que a poesia te abraça” e o “Movimento de Arte Pornô”, enfatizando, porém, as suas concepções da relação entre intervenção poética e intervenção política. Outro intento alcançado foi analisar a produção poética desses grupos e como essa mesma produção refletia seus pensamentos e atos, tanto artísticos quanto políticos. Outras também foram as metas atingidas por nossa pesquisa, tais como: 1) buscar elementos da pós-história de cada um desses grupos e de seus eventos; 2) demonstrar que não havia efervescência e significância artístico-cultural tão somente na zona sul do Rio de Janeiro, mas também movimentação e importância em grupos e saraus de outras regiões, tais como na zona norte (“Passa na praça”) e no centro (“Feira da Poesia”).

Por tudo que já foi exposto, fica claro que o que pretendemos fazer, nesta pesquisa, diz respeito a um estudo de caso, no qual enfocamos esses três movimentos poéticos. No dizer de Pereira (1981, p.29), “em linhas gerais, um estudo de caso significa a discussão de questões gerais através de um caso específico” E, mais adiante: “O ‘isolamento’ efetuado pelo estudo de caso tem, finalmente, objetivos analíticos, não se confundindo com um isolamento de fato” (VAN VELSEN, J., apud PEREIRA, 1981, p. 29).

Começando pelas fontes secundárias (de autoria de outros autores), listamos na bibliografia os livros que entendemos ser os mais significativos para o nosso recorte sobre o cenário sociopolítico e poético da época, e, dentre eles, destacamos, inicialmente, o importante livro *Retratos de época: poesia marginal, anos 70*, de Carlos Alberto Messeder

Pereira, inclusive, vale a pena aqui ressaltar que foi um dos primeiros autores a analisar seriamente a poesia setentista brasileira através do estudo de quatro grupos: “Frenesi”, “Vida de Artista”, “Nuvem Cigana” e “Folha de Rosto”. Embora os quatro analisados por Pereira atuassem na zona sul carioca, a referida obra é muito importante não só para compararmos as diferenças de *modus operandi* de acordo com o local de onde os grupos vinham e no qual se apresentavam, como também porque o autor analisa diversas características da poesia da década anterior, igualmente encontradas no “Passa na praça que a poesia te abraça”, na “Feira de Poesia Independente” e no “Movimento de Arte Pornô”, tais como: a politização do cotidiano, o antitecnicismo e o anti-intelectualismo. Essas heranças da poesia da “Geração 70” se mostram presentes na poesia dos anos 1980, e várias análises críticas de Carlos Alberto Messeder Pereira nos interessam para configurarmos, com maior precisão histórico-social, a poesia, o ideário, a estética e o comportamento dos grupos da década de 1970 e da época subsequente a ela.

Devemos citar ainda a grande valia da obra *Movimento Poetas na Praça: entre a transgressão e a tradição*, coletânea de textos e poemas organizada pelo poeta baiano Douglas de Almeida, e de *Movimento Poetas na Praça: uma poética de ruptura e resistência*, de Antonio de Pádua de Souza e Silva, dois livros necessários na medida em que analisam criticamente um coletivo poético baiano da mesma década de 1980, o “Poetas na Praça”, com características bastante análogas aos grupos cariocas aqui analisados.

Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90), do Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (UFES), autor que, há vários anos, se preocupa com a poesia brasileira contemporânea finissecular do século XX, já tendo publicado inúmeros artigos acadêmicos e livros sobre o assunto. Nessa obra, ele aborda a fala das minorias, nelas incluindo os poetas, e traça um painel da poesia dos 1980 e 1990, anos localizados, segundo ele, “no meio do redemoinho”; enfoca, ainda, os temas e recursos preferidos pelos poetas oitentistas e destaca o humor como um recurso que extrapola o âmbito literário, tornando-se quase uma ferramenta de estratégia de *marketing*, muito utilizada por esses poetas para, inclusive, atrair os transeuntes, fazendo-os parar seu trajeto e ouvir poesia.

Foram relevantes também as antologias de poemas intituladas *Passa na praça que a poesia te abraça*, que o grupo Poça d’Água lançou na própria década de 1980, e *Poesia na Rua* (1967-1997), do poeta Flávio Nascimento, um dos primeiros poetas a ir para as ruas com seus poemas e *performances*, tendo, portanto, muito a contar através de seus versos e de sua trajetória pessoal sobre aquele momento de nossa História Literária.

Quanto à metodologia empregada, sendo um estudo de caso, ela envolveu não só a pesquisa de campo (em parte já começada anteriormente durante o Curso de Mestrado em Literatura Brasileira, porém agora bastante ampliada, ao desenvolver e explicar com mais profundidade a nossa fundamentação teórica), como também um material empírico.

O *corpus* de nossa pesquisa se constituiu, então, a partir do estudo das obras constantes da bibliografia, da observação empírica dos próprios responsáveis por esses grupos de poesia, principais testemunhas oculares do referido momento histórico, além de entrevistas, depoimentos pessoais, recortes de jornais e material iconográfico pertinente, o que enriqueceu nossa pesquisa por um lado, mas, por outro, nos levou a empreender a tarefa de reunir um material raro e esparsos, vários registros inclusive pertencentes ao nosso próprio acervo pessoal, como, por exemplo, as entrevistas concedidas a mim, através de depoimentos e gravações.

Aquela foi uma época bastante conturbada, agitada, tumultuada, e a nossa intenção é que esse clima transpareça através também da heterogeneidade documental empregada, a fim de que fique demonstrada, contundentemente, a ligação da poesia com a política, dentro do cenário carioca em tempos de redemocratização, sublinhando-se a efervescência e o ritmo elétrico-eletrizante vivenciado pelos três grupos escolhidos por nós, e delineando suas estratégias de ação em meio aos perigos a que ambos estavam expostos, já que os tempos ainda eram de repressão feroz e ameaçadora.

O capítulo 1 aborda os antecedentes históricos e artísticos do período em análise, ou seja, a década de oitenta brasileira. Interessante percebermos quais elementos os movimentos artístico-políticos oitentistas herdaram de outros movimentos e coletivos poéticos de épocas anteriores, principalmente os das décadas de 1960 e 1970.

O capítulo 2 trabalha centrado no panorama artístico-poético e político da década de oitenta como um todo, não se detendo em casos específicos. O segundo capítulo tem como destaques maiores os instrumentos criados ou reinventados pelos poetas urbanos, autointitulados de “poetas verbalistas” (por darem grande valor à oralidade e teatralização dos poemas ditos em público). Esses mecanismos ajudaram não somente a promover grandes manifestações artístico-políticas nos ambientes abertos, públicos, mas também provocaram um expressivo processo de popularização e *deselitização* da poesia e dos próprios poetas junto ao grande público. Esses instrumentos foram principalmente as *performances* e *vocoperformances* poéticas, os saraus de rua, a arte coletiva, a promoção da conscientização

social e política através de poemas e o aumento da produção e venda de obras independentes, entre outros.

No capítulo 3, não só apresentamos e caracterizamos cada um desses três coletivos que são os alvos de nossos estudos mais atentos, mas também demonstramos a atuação de cada um deles na vida literária do Rio de Janeiro da década de 80 do século passado, fechando com a análise de uma pequena amostra de poemas dos principais integrantes de cada um desses três coletivos poéticos.

Por fim, esta nossa pesquisa apresenta as devidas conclusões a que todos estes nossos estudos puderam chegar.

1 OS ANTECEDENTES HISTÓRICOS, POLÍTICOS E ARTÍSTICOS – AS DÉCADAS DE 1960 E 1970 NO BRASIL

No período de 1960 a 1964, o Brasil passou por mais uma fase de grande turbulência e instabilidade política, marcada pelos seguintes acontecimentos sequenciados: a renúncia de Jânio Quadros, a luta pela posse de seu vice, João Goulart, através da chamada “Campanha da legalidade”, a breve experiência parlamentarista, o plebiscito parlamentarismo *versus* presidencialismo, a retomada do presidencialismo, os desgastes na área econômica, o plano trienal, além dos grandes comícios e manifestações populares. No Brasil dos anos 1960, *pari passu* ao tórrido caldeirão dos embates políticos e sociais, ferviam também os não menos acalorados debates travados na arena da cultura e, principalmente, dos movimentos artísticos.

Duas serão as tendências que irão dominar os debates suscitados pela poesia brasileira sessentista: os experimentalismos das neovanguardas (em especial, os do Concretismo, Neoconcretismo, Poema-Práxis e Poema-Processo) e a “arte popular revolucionária” de esquerda, criadora da produção de protesto, emblematicizada, principalmente, na figura do chamado artista cepecista. Enquanto o último centralizava suas preocupações na conscientização política das massas, através de uma arte na qual o conteúdo importava bem mais do que a forma, os primeiros se afirmavam pelas pesquisas, que buscavam a constante renovação das linguagens estéticas. E seria essa renovação que, segundo as óticas das neovanguardas, poderia propiciar também uma reconfiguração nos âmbitos políticos e sociais. Uma arte nova para uma sociedade que se queria renovada.

Dessa forma, é possível

distinguir as duas vanguardas: uma política e outra estética, ou, mais exatamente, a dos artistas a serviço da revolução política (...) e a dos artistas satisfeitos com um projeto de revolução estética. Dessas duas vanguardas, uma quer, em suma, utilizar a arte para mudar o mundo e a outra quer mudar a arte, estimando que o mundo o seguirá. (COMPAGNON, 2003, p. 41)

Apesar de divergentes em muitos pontos de vista, o lado cepecista e o das neovanguardas tinham um objetivo em comum: a luta e o debate políticos através das artes. Heloísa Buarque de Hollanda (1981, p. 37) denominou um de “engajamento cepecista” e o outro de “engajamento experimentalista”, definindo esse ponto comum da seguinte maneira: “(...) ambos atualizam e participam de um mesmo debate: há também nas vanguardas a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração aos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seus participantes”.

O primeiro Centro Popular de Cultura (CPC) foi fundado em 1961, ligado à União Nacional de Estudantes (UNE), na cidade do Rio de Janeiro, e não demorou muito para que esse novo órgão de cultura e artes ganhasse autonomia financeiro-administrativa em relação à instituição estudantil. Em um espaço curto de tempo, outros CPCs foram fundados, se espalhando, espargindo as suas ações e ideias por outras capitais do país. O que mais unia o CPC à UNE era a concepção ideológica alinhada com o PCB (Partido Comunista Brasileiro) de então. O famoso “Partidão”, desde a publicação de sua “Declaração de março”, de 1958, assumia em definitivo a crença em uma revolução pacífica, viabilizada por uma vanguarda revolucionária, embasada na adequação dos princípios marxistas à realidade brasileira³. Desse modo, para cumprir o seu papel revolucionário, o objetivo central do CPC era chegar, por vias distintas, às camadas populares para concretizar esse trabalho de conscientização, pois se acreditava que, estando o povo consciente da necessidade de fazer a revolução, o primeiro e importantíssimo passo para a sua concretização já estaria dado. Por meio da chamada “arte popular revolucionária”, os cepecistas sonhavam em salvar a maioria da população brasileira da alienação e da submissão à exploração promovidas pelo sistema capitalista. Porém, os CPCs só conseguiram permanecer em atividade até 1964, quando foram fechados abruptamente pelo regime militar, que se instaurara em abril daquele ano.

Em um curto período de existência, os CPCs produziram diversas peças, filmes, músicas, discos, *shows*, livros, como a coleção *Cadernos do Povo*, na qual se destacou a série *Violão de Rua*, que procurou, através de um conjunto de poemas escritos por poetas vários, ensinar às massas a necessidade da conscientização política e da luta contra os imperialismos, sobretudo o norte-americano. Os cepecistas promoveram, ainda, cursos de teatro, cinema, artes visuais, filosofia, feiras de livros, *shows* de música e criaram a UNE-Volante, que foi uma excursão de três meses pelas capitais do país para contatos com as bases universitárias, operárias e camponesas. Os projetos do teatro de rua – de Carlos Vereza e João das Neves – assim como o do teatro camponês, de Joel Barcelos, tiveram como intento levar a arte diretamente ao povo, encenando peças em locais de trabalho, moradia e lazer. Eram peças geralmente curtas (esquetes), de caráter dramático, repletas de críticas políticas. Em meio a tantas encenações, a que ficou mais famosa foi o “Auto dos 99%”, uma sátira sobre os problemas da universidade brasileira, que mesclava humor e crítica na intenção de chamar a atenção do público para a necessidade de uma reforma no ensino superior.

³ PACHECO, 1984, p. 217.

A *Violão de Rua*, coletânea de poemas que foi a expressão literária do CPC, somou três volumes⁴, organizados a partir de 107 poemas de 29 autores diferentes, publicados e lançados no mercado numa parceria do CPC com a Editora Civilização Brasileira, constituindo-se como volumes extras da série *Cadernos do povo brasileiro*. Ao serem lançadas em formato de livro de bolso e com baixos custos, essas edições couberam fácil no gosto e no orçamento do público almejado: as camadas sociais menos favorecidas economicamente.

Poetas principiantes – e muito pouco conhecidos – foram misturados com algumas personalidades literárias já reconhecidas no Brasil de então, o que conferiu uma interessante heterogeneidade a essa reunião poética em livro. As diferenças entre todos esses artistas podem ser constatadas nos campos da estética e das técnicas mais (ou menos) apuradas, porém um objetivo maior os igualava: a educação revolucionária. Podemos, a partir disso, nitidamente, enxergar a preponderância da visão ideológica sobre a estética na construção desses poemas.

Para termos ideia do que foi essa produção literária cepecista, resolvemos trazer, para realizarmos algumas breves análises, seis poemas desse conjunto total de 107 textos da *Violão de Rua*. O primeiro que recuperamos aqui é “Que fazer?”, de autoria de Ferreira Gullar, recolhido do segundo volume:

“Que fazer?”
 Você que mora no alheio,
 Que anda de lotação,
 Que trabalha o dia inteiro
 Pra enriquecer o patrão
 Que ainda espera desse mundo
 De injustiça e exploração?
 (...)
 Pro patrão você trabalha
 Dia e noite sem parar.
 Você queima sua vida
 Pra ele a vida gozar.
 Você gasta a sua vida
 Pra dele se prolongar.
 Você dá duro, padece,
 Você se esgota, adocece,
 E quando, enfim, envelhece
 O que é ruim vai piorar.
 (...)
 Por isso, meu companheiro,
 Que trabalha o dia inteiro
 Pra enriquecer o patrão,

⁴ O projeto literário inicial do CPC almejava que, ao todo, 15 volumes da coleção *Violão de Rua* seriam editados. No entanto, o regime autoritário, instalado em 1964, abortou a realização de tal empreitada, bem como a de muitos outros trabalhos idealizados e, assim, realizaram-se apenas as publicações de três volumes dessa coletânea de poemas, sendo dois deles lançados em 1962, e um, em 1963.

Te aponto um novo caminho
 Para tua salvação,
 A salvação do teu filho
 E o filho de teu irmão:
 Te aponto o caminho novo
 Da nossa revolução.⁵

Em vários momentos, percebemos, nesse poema, a ampla utilização do panfletarismo político, um didatismo que visa a deixar bem claro o conteúdo que será transmitido ao leitor. Podemos afirmar que esse objetivo consegue ter êxito, sobretudo por lançar mão de expressões coloquiais, com alto grau de oralidade e predominantemente denotativas. Recursos estilísticos que aproximam o texto de uma produção com cunho mais popular se mostram também evidentes nesse poema, escrito, em sua maioria, com versos heptassílabos, a metrificação notadamente mais associada às práticas orais na história da poesia. Foram também utilizadas rimas, em sua maioria, pobres e com irregularidade rítmica. O que se destaca mais, então, nesse texto, é a sua mensagem, que, no caso, aborda, da forma mais simples e direta possível, a exploração do trabalhador por parte do patrão, através da *mais valia*. Após demonstrar a relação conflituosa entre as classes, é apontado para o leitor o “caminho novo”, revolucionário, utópico, quiçá único, da “salvação”: o caminho “da nossa revolução”, expressão que, por sua vez, forja uma cumplicidade do sujeito poético messiânico, que se considera um “companheiro” em relação ao seu receptor.

O segundo poema que iremos aqui analisar é de autoria de Affonso Romano de Sant’Anna e é também aquele que abre o primeiro volume da série *Violão de Rua* e se intitula “Morte na Lagoa Amarela”. Ele possui como temática o grande problema dos latifúndios e a necessidade urgente da realização de uma ampla reforma agrária no Brasil. É importante ressaltarmos que a questão agrária era, sem sombra de dúvidas, uma das maiores prioridades do projeto revolucionário não só da arte popular cepecista, mas de todos os setores da esquerda brasileira, naquele momento. Tão grande era – e ainda é até os dias atuais – esse dilema, que é interessante verificarmos a quantidade expressiva de poemas dos três volumes desta coletânea que irão tratar deste mesmo assunto. Seleccionamos não o poema todo de Affonso Romano, mas somente alguns trechos dele:

“Morte na Lagoa Amarela”

1

Triste a vida de posseiro
 Junto à Lagoa Amarela.

Vinte anos sobre a terra

⁵ *Violão de Rua*, v. 2, 1962, p. 40-42.

cavando o faltoso pão,
vinte anos de promessa
com a mesma enxada na mão,
quatorze filhos no mundo
fora os que estão no caixão.

Triste vida de posseiro
sempre sem pão e dinheiro.

Fazendeiro toma tudo:
terras, filhas, boi peroba
e quando o caboclo grita
queima tudo o que não “roba”

2

Eis que deu que um fazendeiro
com fama de boi ladrão
se apeou em minha portas
e me gritou como a um cão:
que aquela terra era dele
e punha tudo no chão,
e se eu ficasse morria
como torresmo e carvão.
(...)

4

Peguei na espingarda velha
como quem pega o enxidão
com a força que a fome dá
pra quem defende seu pão
(...)
mandei-lhe no peito a bala
e o homem foi despachado
caindo no chão sangrando
como boi velho castrado.
(...)

*

E foi então que senti
que os filhos que estavam mortos
se estremeceram junto ao chão
junto aos posseiros queimados
pelo ódio do patrão
e que agora renascidos
defendiam seu sertão
punham no ombro a espingarda
refazendo a plantação
replantando dia a dia
para colher na estação,
as sementes duradouras
da esperada redenção
que agora surge madura
sob a voz de Julião.⁶

Há nesse poema várias referências às agitações político-sociais presentes no Brasil daquele momento. Em particular, os versos ressaltam os conflitos ocorridos nas regiões rurais brasileiras e, em particular, as Ligas Camponesas, bem representadas pela figura emblemática

⁶ *Violão de Rua*, v. 1, 1962, p. 11-14.

de sua liderança maior, Francisco Julião. Originadas ainda nos tempos do governo desenvolvimentista de JK, as Ligas eram agremiações de trabalhadores rurais que tinham como objetivo central a luta pela redistribuição de terras e pelos direitos dos camponeses, além de ser uma resposta às consequências (desemprego e fome) da desestruturação econômica rural, após o extenso e desordenado desenvolvimento do capitalismo no país. Advogados, entre os quais o mais representativo foi Francisco Julião, – que também era deputado estadual, de orientação socialista – deram esteio jurídico às Ligas, transformando a espoliação do trabalho e as expropriações de terras, ao mesmo tempo, em lutas políticas e judiciais.

Percebemos claramente que a voz lírica do poema pertence a alguém que vive diretamente ligado a essa realidade rural, perceptível nos versos em que aparecem palavras grafadas fora da norma culta da língua portuguesa. É o poeta emulando a voz popular, fazendo com que acreditemos que quem fala é um simples trabalhador acostumado a essa realidade tão revoltante. Esse mesmo sujeito que fala no poema procura nos mostrar como se dão os conflitos, em geral regados a muito sangue, dor, opressão e espoliações as mais variadas. A injustiça permeia quase o poema todo que, no entanto, se conclui com uma mensagem de esperança no porvir, na reconstituição da justiça e dos direitos negados aos trabalhadores do campo.

Do mesmo modo que “Morte na Lagoa Amarela” chamava a atenção dos leitores para as agitações que se davam no meio rural, vários outros poemas da *Violão de Rua* traziam outros painéis da realidade brasileira do início dos anos 1960.

Como exemplo dessa variedade de temas políticos e sociais, em “O Sermão da Planície”, de autoria do poeta Geir Campos, aparecem os conflitos típicos da realidade urbano-industrial brasileira de então. Os versos, que apresentam um enorme tom panfletário, conclamam os trabalhadores – de forma semelhante a como fazem Marx e Engels no “Manifesto Comunista” (1848) – a se unirem contra a opressão proveniente de seus respectivos empregos e empregadores. Vejamos alguns dos versos que o compõem:

“O Sermão da Planície”

Alô alô trabalhadores na indústria do açúcar: a crise
está de amargar.

(...)

Alô alô ferroviários: este país anda fora dos trilhos.
Alô alô trabalhadores na indústria do carvão: a coisa
nunca esteve preta como agora.

(...)

Alô alô trabalhadores na indústria da borracha: seremos
inflexíveis.

Alô alô trabalhadores na indústria metalúrgica e siderúrgica: têmpera não nos falta.
 (...)
 Alô alô trabalhadores na indústria de eletricidade: toda a energia é pouca.
 Alô alô trabalhadores na indústria mecânica: está na hora de apertar os parafusos
 (...)
 Alô alô trabalhadores na indústria de comestíveis: chega de pôr azeitona na empada do imperialismo.
 (...)
 Alô alô trabalhadores na indústria do calçado: vamos entrar de sola.
 Alô alô trabalhadores no comércio: consciência não se vende.
 (...)
 Alô alô trabalhadores em construção civil: o nosso muro será duro com duro.
 (...)
 Alô alô estudantes: certas verdades não se aprendem no colégio.
 Alô alô professores: não esqueçamos a lição da História.
 Alô alô trabalhadores em rádio e televisão: a boa nova está no ar.
 Alô alô trabalhadores na indústria de bebidas: um brinde à vitória final!⁷

Como podemos perceber, os versos de “O Sermão da Planície” possuem características acentuadamente orais, estruturados em uma retórica bastante objetiva, coloquial, como se fossem frases de alguém que está discursando para uma enorme plateia. Dessa forma, tais versos podem ser muito mais bem compreendidos se forem lidos em voz alta ou, quem sabe até, se alguém teatralizá-los. Essa possibilidade se ajusta perfeitamente aos objetivos do CPC, tanto em sua faceta literária quanto em suas experiências teatrais nos mais variados espaços, fossem eles em lugares fechados ou, preferencialmente, abertos, junto ao grande público. O próprio título do poema remete diretamente ao “Sermão da montanha”, famosa passagem da Bíblia judaico-cristã na qual Jesus, sobre uma montanha, está explicando a seus fiéis seguidores e ouvintes qual seria o melhor caminho para a salvação espiritual. Mais uma vez, transparece aqui o empenho messiânico do projeto lítero-político dos cepecistas. No caso desse poema, um outro tipo de “vate”, de “iluminado”, de “sábio”, quer indicar a trilha que vai dar na “salvação”, nesse caso, terrena, das multidões exploradas pelo “satânico” capitalismo.

A atmosfera revolucionária no Brasil, presente nos anos que precederam o Golpe militar de 1964, foi bastante fomentada pelas influências recebidas das revoluções terceiro-mundistas, principalmente a Revolução Cubana, vitoriosa em 1959. Certamente, sugestionado

⁷ *Violão de Rua*, v. 1, 1962, p. 41-44.

também por esses ares revolucionários, o mesmo Geir Campos escreveu e publicou na *Violão de Rua* (v. 3) o seguinte poema:

“Ritmo quadricular”
 Disse a guerrilheira, não
 sem disfarçar a surpresa:
 – Cá fora é revolução,
 em casa é vida burguesa...⁸

Há outros poemas cepecistas que falam bem mais explicitamente dessas influências revolucionárias, em versos como: “Por Cuba, por Cuba-Libre, / (quem pode Cuba domar?) / por Fidel, rosa do povo, / (no povo a desabrochar)”, de Ruy Guilherme Barata⁹; ou ainda, novamente Geir Campos, em “Soneto de Pequim”:

“Soneto de Pequim”
 (...)
 Houve reis, mandarins... Agora o dono
 de tudo é todo o povo despertado,
 que o seu trabalho vê recompensado
 – como quem troca o inverno pelo outono.¹⁰
 (...)

Por outro lado, os poetas da série *Violão de Rua* se mostravam conscientes de que suas escritas poéticas não deveriam estar apenas voltadas a assuntos como esses, ligados à macropolítica, fosse ela nacional ou internacional. Havia também poemas que debatiam a chamada micropolítica, a política do cotidiano, aquela que está presente em nossa cidade, em nosso bairro, nossas ruas. O próximo poema a ser analisado difere dos anteriores justamente por falar de um assunto mais setorizado, regional, porém enfocá-lo é tão importante como as grandes questões. O texto retrata o processo de conscientização de um jovem da zona sul carioca diante da miséria humana. Fernando Mendes Vianna o intitulou “Domingo Burguês em Copacabana”¹¹:

Mãe quase não vinha te ver
 neste domingo.
 E não por causa de mulher:
 por causa de um mendigo.

 Neste domingo, no edifício altíssimo
 onde moro,

 um canário chora
 na gaiola da área de serviço.
 Uma lavadeira canta
 num tanque do edifício.
 (...)

⁸ *Violão de Rua*, v. 3, 1963, p. 70.

⁹ *Violão de Rua*, v. 3, 1963, p. 128.

¹⁰ *Violão de Rua*, v. 3, 1963, p. 73.

¹¹ *Violão de Rua*, v. 3, 1963, p. 55-57.

Lá fora, o sol, o sol.
 O porteiro se indigna
 com o gol para fora
 e tem vontade de xingar
 uma chique senhora
 (mas o Flamengo faz gol...)

Na porta do edifício
 passa o rico com presunto.
 Na porta do edifício
 dorme o mendigo adulto.
 (...)
 Na praia florescem
 moças de biquíni.
 No morro crescem
 andrajos.

Passa um pobre, passa um rico,
 eu vejo tudo e não reajo:
 fico.

Estou bebendo uma brutalidade,
 mas não consigo embriagar a realidade.

Mãe, o pior cego
 é o que ver não deseja.
 E eu tudo vejo
 e me finjo de grego.
 De mim hoje
 tenho nojo.
 (Mas isto passa.)

O poema inicia-se com o sujeito lírico dizendo para a sua mãe o porquê dele quase não a ter visitado naquele domingo: o motivo era um mendigo e não uma mulher. É possível perceber que ele é um jovem que já mora sozinho, é solteiro e, ao que parece, também é mulherengo, ou seja, um arquétipo do *playboy* da zona sul carioca que, até aquele momento, vivia sua vida sem se preocupar com a situação social de fome e miséria que o cerca. Até que a figura de um pedinte quase o faz mudar de hábito, que é o de visitar sua mãe nos fins de semana, um retrato rotineiro da tradicional família burguesa, que se reúne aos domingos para comer e falar de tudo e de todos.

Ele prossegue, em seu poema-narrativo, descrevendo que, no edifício em que mora, há um pássaro preso em uma gaiola chorando e uma lavadeira no tanque cantando. E fica clara a analogia entre o pássaro triste e a lavadeira, que também canta, trabalhando pesado, sem descanso dominical, ambos cativos, cada qual à sua própria prisão.

Mais adiante, o sujeito lírico do poema fala sobre o porteiro que se enfurece com seu time de futebol por ter perdido um gol e deseja descontar a sua fútil frustração em uma chique senhora burguesa. O futebol torna-se, então, nos versos do poema, algo muito mais importante que o respeito ao próximo. A alienação e o escapismo gerados por um esporte que

apaixona e cega multidões são criticados nessa passagem. Um esporte banal acaba se tornando fonte de paixões que nublam o olhar do ser humano em relação a outro ser humano, propiciando estranhamentos e desconexões entre eles e também deles com o mundo que os cerca. Vale recordar que foi por volta dessa mesma época que surgiu a expressão, hoje já bastante conhecida, que diz que “o futebol é o ópio do povo”. José Miguel Wisnik, em seu livro *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, fugindo dessa visão unilateral, nos mostra a complexidade de significados que o futebol pode assumir em nosso país. Segundo a ótica de Wisnik, o futebol, sim, serviria como uma fuga da realidade, se não fosse, muitas vezes, a própria realidade, um cenário privilegiado onde a experiência brasileira consegue atingir a sua plenitude. Oscila, portanto, entre a panaceia e o engodo. É, ao mesmo tempo, o esboço de uma civilização original, vitoriosa e encantadora e, por outro lado, o símbolo maior do nosso fracasso em sê-la. É como um veneno que também revela-se como um remédio para a sociedade brasileira, que contém em si próprio o nosso elixir e o nosso mal. Rejeitando os dualismos simplistas, que tendem a classificar as coisas entre dois opostos bem definidos, Wisnik empenha-se em mostrar o futebol como uma espécie de linguagem não verbal em que nossas forças e fraquezas mais profundas se manifestam.

Na estrofe seguinte, a voz lírica do poema começa a narrar a vida fora de seu edifício, ressaltando as discrepâncias sociais que fazem parte de seu cotidiano, a fartura de comida do rico (com seu presunto) que convive lado a lado com a fome de um mendigo. Mais adiante, o poema continua descrevendo as diferenças entre os ricos e os pobres, estabelecendo uma comparação entre os biquínis das moças da praia e os andrajos que vestem os maltrapilhos favelados. Apesar das diferenças sociais gritantes que se colocam diante de seus olhos, o sujeito lírico do poema não toma sequer uma atitude para alterar essa realidade, ele apenas se põe a lamentá-la. Ele se lastima por sua inércia política, porém, ao final, diz que isso passa, ou seja, esse seu incômodo é somente circunstancial. Ele, ao fim de tudo, reassume o seu espírito e identidade burgueses, e, assim como todos os outros burgueses, torna a não se incomodar e até a ignorar as misérias humanas. Uma crítica direta, mordaz, cáustica do olhar de indiferença dos mais privilegiados frente a tudo aquilo que os cerca.

É também um poema em que podemos ver um diálogo aberto com a tradição, mais propriamente com o Modernismo brasileiro, pois nele vemos ecos nítidos de versos como os de Mário de Andrade em seu poema “Descobrimento”. Vejamos esses versos:

“Descobrimento”

Abancado à escrivaninha em São Paulo
Na minha casa da rua Lopes Chaves
De supetão senti um friúme por dentro.

Fiquei trêmulo, muito comovido
Com o livro palerma olhando pra mim.

Não vê que me lembrei que lá no Norte, meu Deus!
muito longe de mim
Na escuridão ativa da noite que caiu
Um homem pálido magro de cabelo escorrendo nos olhos,
Depois de fazer uma pele com a borracha do dia,
Faz pouco se deitou, está dormindo.

Esse homem é brasileiro que nem eu.¹²

O poema de Mário tal qual o de Fernando retrata a vida de um homem tipicamente burguês ou que, se não é um legítimo representante dessa classe social, pelo menos, segue o *modus vivendi* burguês. Só que, no caso do poema andradino, ao invés de um morador da Copacabana do início dos anos 1960, encontramos um habitante da grande São Paulo dos anos 20 do século passado, que está em seu aposento (casa, lar), quando, de repente, sente um friúme (um frio, porém da maneira como foi empregada no texto também podemos interpretá-lo como sendo um arrepio/uma sensação ruim/ um gelo na alma) que direcionou seus pensamentos até as pessoas do Norte do Brasil. O sujeito lírico desse poema relembra um pobre homem cujo corpo demonstra as marcas do sofrimento de um trabalho duro, que enfrenta o seu dia a dia em troca de um parco salário. E faz, por último, uma comparação entre ele e o trabalhador, ambos brasileiros, mas que se encontram em situações completamente diferentes. Os dois poemas criticam acidamente a realidade social a partir do olhar das classes mais abastadas lançado sobre as que ocupam um lugar desprivilegiado. Os dois poemas conversam entre si em mais um dos tantos diálogos estabelecidos entre as gerações da poesia brasileira. Os dois textos retratam fatos semelhantes que nos fazem refletir sobre as desigualdades em nosso país, sejam elas verificadas nos anos 20, 60 (do século passado) ou 20 do século presente, já que centenas de anos vão se passando, e a realidade de nosso país não consegue ser alterada.

A partir das análises feitas nessa pequena amostragem de poemas, é possível identificar neles as representações sociais e o projeto político presentes nessa série *Violão de Rua*. É viável perceber também que esse tipo de expressividade poética, que visava ao entendimento fácil por parte dos leitores, foi o tempo todo a busca empreendida pelo poetas cepecistas que, dessa forma, não desejavam, em momento algum, perder a chamada “comunicação com as massas”. Esse esforço contínuo para adequar o discurso cepecista ao máximo da compreensão das “massas” aparece nitidamente defendido no “Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura”, redigido em março de 1962, por um dos

¹² ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1955. p. 43.

formadores do CPC, o sociólogo Carlos Estevam Martins. Sobre a criação artística cepecista, ele diz: “(...) ela tem antes o caráter sociológico de levantamento das regras e dos modelos, dos símbolos e dos critérios de apreciação estética que se encontram em vigência na consciência popular” (apud HOLLANDA, Heloisa B., 1981, p. 139). Segundo novamente Heloísa Buarque de Hollanda (1981, p. 18): “Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos do seu exército no *front* cultural”.

Contudo, ao realizarmos uma observação mais atenta, iremos constatar que a maioria dos artistas cepecistas era de origem universitária, de classe média, ou composta por intelectuais de esquerda. Não que não houvesse cepecistas originários do proletariado, mas a maioria era constituída por artistas bem (in)formados, provenientes de classes sociais mais favorecidas. A partir dessa constatação, a maioria dos críticos concluíram, então, que o CPC teria instaurado uma contradição na produção artística da esquerda engajada: a de arrogarem-se como únicos e fiéis representantes das pretensas vontades populares, porém sem dar, de fato, voz ao povo, para se pronunciar sobre as suas próprias mazelas. Dessa forma, os cepecistas falariam *do* e *pelo* povo, mas não *com* o povo, impossibilitando, assim, o diálogo entre representante e representado e, principalmente, a autorrepresentação dessa dita “massa popular”. Sendo assim, o artista engajado funcionaria como uma espécie de missionário, um pregador de “verdades”, que acreditava piamente na força das artes, das palavras, das linguagens – impregnadas de sua particular visão de mundo – para poder convencer o povo da necessidade de participar da luta pela transformação da sociedade. Essa visão da crítica, que enxerga uma simbiose desencontrada entre os artistas e o chamado “povo”, fica caracterizada quando Heloísa Buarque de Hollanda assim afirma:

Ao reivindicar para o intelectual um lugar ao lado do povo, não apenas se faz paternalista, mas termina – de forma “adequada” à política da época – por escamotear as diferenças de classes, homogeneizando conceitualmente uma multiplicidade de contradições e interesses. A necessidade de um “laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas” deixa patente as diferenças de classe e de linguagem que separam intelectual e povo. A linguagem do intelectual travestido de povo traiu-se pelos signos do exagero e pela regressão estilizada a formas de expressão provinciais ou arcaicas. (HOLLANDA, 1981, p. 21)

Renato Ortiz (1979, p. 35) é um outro crítico que terá a mesma visão: “fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade”. Sobre isso, Manoel T. Berlinck (1984, p. 108) pensa igual: “(...) seus membros, por não pertencerem às classes populares e por viverem numa sociedade autoritária, onde a distância entre as classes é muito grande, tinham uma visão exterior e isolada tanto da consciência popular como das possíveis maneiras de alterá-las”. Em 1972, Arnaldo Jabor

(apud Hollanda, 1981, p. 28), ex-integrante do próprio CPC, reforça ainda mais essa mesma visão predominante da crítica:

O povo olhava embasbacado aquela multidão de jovens que lhes ensinavam coisas de dedo em riste, (...) querendo transformar os operários e os camponeses em revoadas de torsos heroicos. O que ficou foi esta inédita, incrível, infantil, generosa, genialmente ridícula crença nos poderes transformadores da arte. Nunca se acreditou tanto na arte como força política, no mundo!

Por outro lado, quando estudamos mais profundamente a questão, percebemos que não é tão simples assim caracterizar as relações entre o CPC e o seu público-alvo, as massas populares. Se, a princípio, houve realmente equívocos de estratégias e de abordagens ao público, à medida que as experiências cepecistas foram acontecendo, e as autocríticas foram sendo feitas, muitos fatores nessa conexão artista-público foram sendo construídos/reconstruídos e ambos os lados, pouco a pouco, puderam se entender melhor, numa dialética que tendeu muito mais à identificação do que aos estranhamentos. Essas reuniões internas, nas quais os cepecistas realizavam, por meio de debates bastante acalorados, suas autocríticas, são descritas por Carlos Estevam Martins no depoimento dado a Jalusa Barcellos:

lembro-me de uma festa no Largo do Machado. Do outro lado da praça, tinha um pessoal com um berimbau que conseguiu muito mais público que a gente. E olha que nós estávamos lá com aquela carreta cheia de luz, som, o diabo... Quando voltamos de lá, tivemos uma sessão de autocrítica que foi pesada. Eu acabei com a vida dos caras. Falei: "Não é possível uma coisa dessa, fazer um troço popular que está numa linguagem que não atrai o povo. Tem algum troço errado aqui". Estava sofisticado demais, tinham que *baixar o nível de sofisticação*. Essa foi a grande luta que eu sempre travei lá. Porque eu, como não era artista, via aquilo por outro ângulo. O pessoal de vocação artística queria fazer coisas de valor estético...¹³

Carlos Estevam Martins, na mesma entrevista, também negou que os cepecistas tivessem apenas levado mensagens prontas, autoritariamente passando-as de cima para baixo. O contato com a população levava-os, inclusive, a alterar os seus esquemas preconcebidos de arte popular. Segundo Martins (apud BARCELLOS, 1994, p. 85):

Com o tempo, as pessoas que estavam fazendo esse tipo de trabalho bolaram o seguinte: elas iam para o local onde seria encenado o espetáculo alguns dias antes e ficavam ali, analisando e descobrindo quais eram os tipos mais populares, os problemas da comunidade, enfim, conhecendo aquela comunidade. Era um negócio fantástico, notável, porque eles conseguiam misturar o texto com as figuras mais populares do local. Muitas vezes mudavam até os personagens, mudavam tudo. Era lindo ver um espetáculo em que a comunidade se via refletida. Havia um texto básico, uma estrutura básica, e o restante era redigido depois desse trabalho de observação da realidade. Isso aí, talvez, tenha sido a coisa mais criativa que nós fizemos.

Outro fato levantado por Carlos Estevam Martins (apud BARCELLOS, 1994, p. 87) e que também refuta a acusação de que teria existido uma relação vertical, autoritária e

¹³ In: BARCELLOS, 1994, p. 89-90.

doutrinatória dos artistas do CPC com o público é o de ter sido justamente os cepecistas que instituíram no país:

a prática de jamais apresentar um espetáculo sem que a apresentação fosse sucedida por um debate com o público a respeito das ideias, informações e teses apresentadas aos espectadores. O que acima de tudo nos interessava era que o público reagisse, falasse, criticasse, tomasse posições. Evidentemente nós levávamos ao público determinadas ideias e informações. (...) Não vejo como chamar isso de paternalismo.

Isso demonstra claramente que, ao invés de produzir uma arte e um discurso impostos, o que o CPC buscou era, sim, promover, bem ao contrário do que proclama a antiga opinião da crítica especializada, um dialogismo com os públicos que encontrou pelas ruas e outros espaços em que atuou. E isso se deu através de debates – que sucediam às peças – ou pela captação de elementos e linguajares das culturas locais para transpô-los para as suas peças e textos. Em sua última entrevista, concedida a Ivo Cardoso, em 1974, outra figura de extrema importância na construção e direção do CPC, Oduvaldo Viana Filho – o Vianinha – reforçou bastante essa ideia de que a autocrítica e o dialogismo fizeram com que o público e os cepecistas se modificassem à medida em que entravam mais e mais em contato uns com os outros:

Acho que a massa trabalhadora é que ajudou esses intelectuais a dimensionar melhor os problemas. Realmente, no início, havia muita aspiração, muita ingenuidade no C.P.C. da UNE. (...) A paixão pelo encontro do intelectual com o povo informou muito mais a nós do que aos trabalhadores com que nós entrávamos em contato. E nós estávamos lá, dávamos uma pequena contribuição através de um espetáculo, mas aprendíamos muito mais com eles. E fomos aprendendo e, ao mesmo tempo, fazendo um processo autocrítico.¹⁴

À medida que o tempo passa e a partir dos vários debates internos, surgirão dissensões dentro dos dois grandes grupos: tanto o CPC quanto as neovanguardas acabaram por ter artistas ou grupos dissidentes, que irão formar outros grupos, outras siglas, ou, então, irão se anexar aos já existentes, pulando, assim, de trincheira. Outros optarão por não abandonar sua trupe de origem e irão propor (e até conseguir!) mudar determinadas diretrizes.

Como exemplo disso, podemos ver emergir do interior do próprio CPC divergências de posturas entre os seus integrantes. Segundo a pesquisadora Miliandre Garcia Souza (2007, p. 214), “não há um pensamento unificador e homogeneizador na arte engajada produzida pelo CPC, como a memória construída sobre essa arte sugere, mas um amplo debate de ideias e intenções estético-políticas.” Esse trecho acaba reforçando não só a tese da heterogeneidade do grupo, mas também a nossa visão de que o CPC, ao contrário do que sempre afirmou a

¹⁴ In: PEIXOTO, Fernando. (Org.) *Vianinha: teatro, televisão, política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 182.

crítica, promovia, sim, a autocrítica e os debates internos e externos, o que proporcionava justamente suas recorrentes alterações no dialogismo com o público.

A poesia concreta – cujo marco considerado como inicial foi o ano de 1956 – tinha como proposta principal a noção de que uma nova forma de arte necessita de que novos meios de comunicação sejam criados e utilizados. O aspecto formal, estrutural, arquitetônico de uma obra deveria, segundo essa concepção, ocupar um lugar central no debate político, pois se acreditava–que o desenvolvimento da sociedade brasileira deveria ser expresso no próprio fazer artístico, de modo que a integração entre a arte e o engajamento fosse orgânica, ao invés de simplesmente ouvir/reproduzir a voz do povo. Os concretistas surgiam, então, como uma espécie de contraponto à chamada Geração de 45, que defendia o retorno a um estilo mais tradicional de fazer poético, eivado de ares simbolistas e parnasianos que, segundo essa mesma geração, seria o restabelecimento de uma forma artística e bela, numa oposição nítida aos modernistas de 22.

Em resposta ao que consideravam como um descuido formal provocado pelos excessos do experimentalismo modernista, os poetas da Geração de 45 propunham um regresso à métrica, à rima e às formas fixas, bem de acordo com o clima de restaurações dos anos que se sucederam à Segunda Guerra Mundial, muito menos afeitos ao espírito contestador das primeiras décadas do século XX.

A poesia concreta, por sua vez, defendia propostas artísticas que visavam à renovação constante e à revolução do ponto de vista formal que, seguindo nesse mesmo raciocínio, conseguiriam inaugurar novas linguagens artísticas para um país novo que surgia, um Brasil renovado, moderno, modernizado. Inspirados na afirmação do poeta russo Vladimir Maiakóvski (1893-1930) de que não há arte revolucionária sem forma revolucionária, os concretistas acreditavam que, para mudar o Brasil, era preciso provocar uma modernização total no país, a começar pelas artes nacionais que deviam o tempo todo buscar linguagens e mentalidades novas. No manifesto “Plano Piloto para Poesia Concreta”, de 1958, são expostas as proposições do movimento e é nomeada como uma das principais responsabilidades do artista concreto: tornar-se o porta-voz de um novo tempo, em que era preciso “atualizar a modernização, trazer para o processo cultural brasileiro informações dos grandes centros” (HOLLANDA, 1981, p. 47).

A partir da segunda metade do século XX, no Brasil, a Poesia Concreta irá reunir vários nomes de peso ao redor de si: primeiramente, aqueles que são considerados seus primeiros mentores, a tríade formada por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari,

criadores da revista literária considerada como mãe do movimento, a *Noigandres*. Em seguida, Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo e Wladimir Dias Pino se agregaram aos precursores do movimento, ao participarem da I Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente em 1956 e 1957. A esse, na ocasião, sexteto se acrescentaram, posteriormente, vários outros, como, por exemplo, José Lino Grünwald e Pedro Xisto.

À medida que o tempo passa, os irmãos Campos e Décio Pignatari prosseguem firmes no leme da barca concretista. Porém, enquanto Azeredo e Grünwald, bem como Pedro Xisto, mais e mais fixam suas presenças no grupo, Gullar e Dias Pino dele se afastam, fundando grupos e movimentos que se apresentam como outras vias alternativas à ortodoxia ou dogmatismo – segundo a visão deles dois – da Poesia Concreta, são eles, respectivamente: o Neoconcretismo e o Poema-Processo.

A ruptura neoconcreta na arte brasileira data de março de 1959, com a publicação do “Manifesto Neoconcreto”, assinado por Ferreira Gullar (1930-2016), Amílcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2005), Lygia Clark (1920-1988), Lygia Pape (1927-2004), Reynaldo Jardim (1926-2011) e Theon Spanudis (1915-1986), denuncia já, em suas linhas iniciais, que a “tomada de posição neoconcreta” se faz “particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”¹⁵. Contra as ortodoxias construtivas e os dogmatismos geométricos sustentados pela Poesia Concreta, os neoconcretos defendem a liberdade de experimentação, o retorno às intenções expressivas e o resgate da subjetividade. A recuperação das possibilidades criadoras do artista – não mais considerado um inventor de protótipos industriais – e a incorporação efetiva do observador – que, ao tocar e manipular as obras se torna parte delas, – se apresentam como tentativas de eliminar certo exagero técnico-científico presente no Concretismo. A arte deveria, segundo os neoconcretos, ser fundamentalmente meio de expressão e não produção de feitiço industrial. Ao empirismo e à objetividade concretos que levariam, no limite, à perda da especificidade do trabalho artístico, os neoconcretos respondem com a defesa da manutenção da “aura” da obra artística e da recuperação do caráter humanístico das artes.

Em 1967, surge o Poema-Processo que, se, por um lado, radicaliza as principais ideias da Poesia Concreta, dispensando a palavra e substituindo-a pelos signos não verbais, por outro, retoma várias experimentações do cubismo e do futurismo. Enquanto esse movimento viria a contribuir para a consolidação da poesia visual, ou do poema-objeto, as demais

¹⁵ “Manifesto neoconcreto”, in: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1992. p. 407.

vanguardas artísticas continuavam indecisas quanto à perspectiva de provocar (ou não) uma interação maior entre a comunicação e a participação política.

Os poetas do Poema-Processo acabaram se definindo por meio de suas antíteses com o grupo concretista (principalmente, quanto à noção de engajamento político puramente estético). Por outro lado, os poetas-Processo também não concordavam com o didatismo utópico da opção cepecista. Sobre isso, Hollanda (1981, p.44) aponta que irá surgir uma “terceira alternativa”, representada pelo movimento Práxis, que, aparentemente, mesclava de forma bastante viável a renovação das linguagens ao debate político.

A Poesia-Práxis – que, só em 1961, lançaria o seu “Manifesto Didático”, assinado por seu principal mentor, Mário Chamie – irá se juntar ao movimento Neoconcreto nas divergências com o Concretismo. O texto-práxis valorizava cada palavra dentro de um contexto extralinguístico, a chamada “palavra-energia”, que buscava manter-se ligada à realidade social, o que terminaria por conferir certa onipotência ao signo poético, de forma bem semelhante ao que já faziam os concretistas. Ao contrário desses, a Práxis considerava o signo capaz de refletir a “realidade” em sua totalidade e, conseqüentemente, de interferir nela, transformando-a. Apesar de usar muitos procedimentos semelhantes aos dos concretos, a Poesia-Práxis tentou reunir a experimentação formal com a participação engajada, como um meio-termo entre o Concretismo e o CPC.

Respondendo a esses vários debates internos e cisões, os concretistas buscaram se reformular, o que acabou por fazê-los trafegar por diferentes fases. Affonso Romano de Sant’Anna (1980, p. 141) nos informa que a Poesia Concreta, por volta de 1956, se mostrou como ortodoxa formalista; já a partir de 1961, optou pela participação social e política; em 1965, tentou experimentos semióticos vinculados à Teoria da Informação; e de 1967 até meados de 1969-70, promoveu um contato crescente com a música popular.

A inclinação política movida pelos poetas concretos, no início da década de sessenta, levou-os a imprimir uma maior comunicabilidade a seus poemas. Intentando revolucionar a forma e também o conteúdo, os concretistas acabaram optando por uma poética menos hermética. Esse deslocamento das proposições do movimento será denominado como “um salto conteudístico-participante”, pois permitia manter os princípios estéticos básicos do movimento, porém, com maior abertura para o engajamento político. Décio Pignatari, junto aos irmãos Campos, procurou resolver esse impasse propondo teoricamente:

A poesia concreta é a primeira grande totalização da poesia contemporânea, enquanto poesia “projetada” – a única poesia conseqüente de nosso tempo. [...] A

poesia concreta vai dar, só tem de dar, o pulo conteudístico-semântico-participativo.
[...] É preciso jogar os dados novamente.¹⁶

O poema *Servidão de Passagem*, de Haroldo de Campos, é um exemplo marcante desse “salto participante”:

poesia em tempo de fome
fome em tempo de poesia

poesia em lugar do homem
pronome em lugar do nome

homem em lugar de poesia
nome em lugar do pronome

poesia de dar o nome

nomear é dar o nome

nomeio o nome
nomeio o homem
no meio a fome

nomeio a fome¹⁷

É preciso que se destaque aqui que, embora essa fase chamada de “salto participante” tenha alcançado sua maior vigência no ano de 1961, temos, em outros períodos, anteriores e posteriores, a produção de alguns poemas concretos que apresentam tanto formas quanto conteúdos que podem ser vistos como tentativas de se propor discussões engajadas politicamente. Como exemplos disso, podemos citar aqui dois poemas, um de Décio Pignatari e outro de Augusto de Campos, que são criticamente desafiadores tanto em suas formas quanto em seus conteúdos:

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
c l o a c a

Décio Pignatari - 1957

LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO
LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO
LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO
LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO
LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO
LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO
LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO
LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO
LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO
LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO
LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO
LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO LUKO

Augusto de Campos — 1965

O que se pode notar a partir do período pós-Segunda Guerra Mundial é o aumento gradativo das influências da chamada “indústria cultural” e dos meios de comunicação de massas sobre a vida das pessoas. Esse fato irá produzir uma crise no grau de leitura das

¹⁶ PIGNATARI, D. *A situação atual da poesia no Brasil* (tese apresentada ao II Congresso de Crítica e História Literária, Assis, São Paulo, 1961), in: *Poesia concreta – literatura comentada*, São Paulo: Ed. Abril, 1982, s. n. p.

¹⁷ CAMPOS, Haroldo de. *Servidão de passagem*, poema-livro. São Paulo, 1962.

pessoas. A partir daí, vamos assistir a uma diminuição crescente da presença da literatura livresca e da poesia na experiência cotidiana do brasileiro médio, mesmo o letrado. Nesse momento, percebe-se que o público passa a buscar em outras formas de expressão e arte a poeticidade que não estava na maioria dos livros publicados. Paulo Franchetti toca nesse ponto, quando se refere aos anos 1950, na poesia brasileira: “(...) já não há sombra do momento de esplendor do sistema cultural dos primeiros tempos republicanos, e a sensação geral, que será aprofundada dramaticamente nos anos 1950, é a de que a característica do novo tempo é o desaparecimento de um público amplo interessado na literatura” (FRANCHETTI, 2012, p. 179 e 180).

Desse jeito, no instante em que a Poesia Concreta começava a surgir, pode-se já notar um crescente desapego do público em relação à literatura (e em especial à poesia), e Décio Pignatari e os irmãos Campos, mentores do movimento concretista, começam a buscar, por todos os meios, formular o que seria uma nova poesia compatível com o tempo presente, com todo aquele processo acelerado de modernização do país. Era, preciso, portanto, a criação de linguagens novas, de novas formas de comunicação com o público.

Eles acreditavam que o leitor daquele momento, de manchetes de jornal, não iria conseguir mais acostumar-se à poesia tradicional. Sendo assim, se inspiraram na linguagem dos meios de comunicação de massa para construir uma arte comunicativa, dinâmica, próxima ao povo, ao seu linguajar, que acabaria por gerar identificação. Por isso, as estruturas e os versos usados nos poemas concretos mais se assemelha(va)m a cartazes e *slogans* de propagandas, que tanto exploram a visualidade quanto a linguagem rápida. Além disso, buscavam também novos canais de comunicação para poderem veicular seus textos. Essa passou a ser, poucos anos mais tarde, também a visão dos tropicalistas sobre o uso dos meios de comunicação de massa como ferramenta poderosa não só de inspiração e criação artística, mas de veiculação de suas produções.

Paulo Franchetti nos lembra que houve um Congresso de Escritores em São Paulo, em 1954, no qual o discurso proferido pelo poeta João Cabral de Mello Neto chamava justamente a atenção para essa relação da poesia com os novos meios de comunicação, que estavam, então, em plena expansão:

A tarefa urgente, afirma, é buscar para o poema uma função na vida do leitor moderno, seja pela adaptação aos novos meios de comunicação (o rádio, o cinema e a televisão), seja pelo retorno a formas que pudessem aumentar a comunicação com o leitor, como a poesia narrativa, as *aucas* catalãs (que ele considera as antepassadas das histórias em quadrinhos), a fábula, a poesia satírica e a letra de canção. Tendo em vista a urgência da tarefa, o seu texto termina por conclamar os poetas a combater ‘o abismo que separa hoje em dia o poeta do seu leitor’, por meio do abandono dos temas intimistas e individualistas e pela conquista de formas mais

funcionais que permitam ‘levar a poesia à porta do homem moderno’ (FRANCHETTI, 2012. p. 184 e 185).

Por outro lado, em um contexto um pouco mais adiante, as letras de canções de alguns compositores que surgem na década de 1960 serão recebidas e entendidas como variantes – das mais ricas – da produção poética de então. Dessa forma, a poesia, agora, não estava mais concentrada nos livros, mas livre, solta, ganhando corpo e voz nas canções que se ouvia nos rádios e na TV. Ítalo Moriconi¹⁸ mostra essa ocorrência, entendendo-a como parte de uma grande mudança (revolução) na forma de se dar a experiência poética em sua relação com o público dos novos tempos:

(...) a tendência a uma separação entre cultura popular e cultura erudita, de um lado, e cultura performática e cultura escrita, de outro, sofreu um abalo irreversível com o advento de um novo tipo de civilização, que chamo de pop-midiática (...). Poesia literária e canção voltaram a relacionar-se de maneira mais estreita. Estamos vivendo uma nova era lírica, dominada pela música. (...) numa sequência de movimentos que, de fins dos anos 50 a fins dos 60, levaram da bossa nova ao tropicalismo. O impacto (dessa revolução) abalou o lugar cultural do poema, ao situá-lo entre livro e canção.

É justamente no período assinalado pelo professor Ítalo Moriconi que a indústria musical brasileira estava em um momento de plena expansão. A explosão da Bossa Nova, nos anos 50, fez com que o mundo voltasse os seus olhos para o Brasil, que, a partir de agora, era um país capaz de exportar um tipo de arte musical sofisticada e que, ao mesmo tempo, soava como algo bastante original para os outros países. Além disso, os discos de vinil se tornaram um produto bem mais acessível para boa parte da população. Os cinemas, por sua vez, começaram a se popularizar enormemente, os aparelhos de televisão iam entrando em cada vez mais casas e, aos poucos, espalhavam-se por todo o território nacional. Sendo assim, muito mais pessoas passaram a consumir música e outras artes de maneiras bem diferentes de antes. Heloísa Buarque de Hollanda corrobora com esse quadro exposto pelo professor Ítalo, quando fala sobre os anos 60 e início dos 70:

Produz assim uma espécie de sublitteratura programada com um sentido crítico e anárquico que evidencia bem um ponto de passagem da sensibilidade erudita dos anos 50 para a nova sensibilidade *pop*, bissexual, das drogas, da liberação psicanalítica e outras do início dos anos 70.¹⁹

A década de 1960 ficará marcada como “a era dos festivais”, porque quase todos os canais de televisão começaram a ter os seus próprios festivais da canção. E eles eram assistidos com muito fervor pelos brasileiros, estivessem eles na plateia ou em casa. Havia

¹⁸ MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002, p. 23, 24 e 25.

¹⁹ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981. p. 77.

torcidas organizadas gigantes e apaixonadas e, a cada programa, se quebravam mais e mais recordes de audiência. A música passou a adquirir um papel central, conseguindo gerar um cada vez maior interesse do público. As letras, por sua vez, foram sendo cada vez mais valorizadas até chegarem ao nível de serem consumidas por essa tal nova sensibilidade. O professor Ítalo Moriconi mostra como as letras de canção, no Brasil, puderam ter seus *status* intelectuais e literários aguçados e reconhecidos:

Existem aqueles que defendem a letra de música como poesia e ponto. Sem maiores ressalvas. Em contrapartida, existem aqueles que defendem a poesia contra a letra de música, dizendo que esta jamais se sustenta como autêntica poesia de livro. [...] Mas na sua face de arte brasileira da palavra, a poesia está, em boa parte, nas letras da música popular. Está no cordel nordestino, recitado por cantadores nas feiras e nas ruas. Está no rock dos anos 80 e no hip hop dos 90. Em nenhum outro lugar do mundo a canção popular atingiu um status tão intelectual quanto no Brasil.²⁰

O mesmo Ítalo demonstra esse apagamento das barreiras entre o literário e a letra de música no panorama brasileiro a partir de então:

Com a liberação das fronteiras, além de Caetano-Chico, passaram a fazer parte do panteão poético brasileiro as letras de Noel Rosa, de Lupicínio Rodrigues, de sambistas de raiz como Cartola. Integrou-se à literatura a produção de poetas-letristas, como foram no passado Vinícius de Moraes, Torquato Neto, Cacaso, como são no presente Geraldo Carneiro, Arnaldo Antunes. Letristas de rock como Cazuza e Renato Russo foram poetas destacados em nosso fim de século. Meteoritos poéticos. A poesia está no ar porque a canção popular está no ar.²¹

É nesse momento, em meio ao quadro artístico-cultural estabelecido, que desponta um outro grupo que, diante dos impasses artísticos do país e, de certa forma, influenciado pelos movimentos político-culturais eclodidos na Europa e nos Estados Unidos, trará novas experiências poéticas e, claro, musicais. Aparecia, então, a Tropicália explicitando seus descontentamentos e sua descrença nos discursos militantes, até então veiculados pela esquerda. Nascido no campo da canção popular, mantendo, porém, em sua curta vigência, amplos e frutíferos diálogos com outras expressões artísticas, como a literatura, o cinema, as artes plásticas e o teatro, o Tropicalismo se tornou uma das mais significativas faces dos agitos culturais que construíram a década de 1960 no Brasil e um dos mais claros retratos da crise do “nacional-popular” como eixo da cultura e da política.

Expressões como “explosão tropicalista” – como usou Celso Favaretto em sua obra clássica²² – ou “susto tropicalista”, cunhada por Heloísa Buarque de Hollanda²³ – demonstram o tamanho do impacto, da ruptura, que o movimento promoveu. Segundo Favaretto:

A mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma *sui generis* de inserção histórica no processo de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos

²⁰ MORICONI, I. op. cit, p. 11.

²¹ MORICONI, I. op. cit, p. 13.

²² FAVARETTO, Celso. *Tropicália*: alegoria, alegria. Cotia: Ateliê editorial, 2007.

²³ HOLLANDA, H. B. op. cit, p. 53.

60. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização.

Já Heloísa Buarque de Hollanda²⁴ caminha por outras vias de análise: “O circuito fechado e viciado em que a classe média informada se juntava para falar do povo não produzia mais efeito. Era preciso pensar a própria contradição das pessoas informadas, dos estudantes, dos intelectuais, do público”.

Tanto em Favaretto como em Heloísa, nas duas obras que se tornaram referências para os estudos artísticos dos anos 1960, os autores trabalham as ideias de que a Tropicália proporcionou a ampliação do panorama artístico-cultural na sociedade brasileira, ao incorporar os temas do engajamento artístico da década de 60, superando-os, porém, em suas visões crítica e criativa. Enquanto no primeiro autor, temos a “explosão colorida”, uma abertura cultural crítica, na segunda, nota-se uma “implosão” político-cultural, perda do referencial de atuação propositiva do artista-intelectual na construção da história. Se o Tropicalismo foi o resultado de uma crise, ele mesmo pôde achar os caminhos, nem sempre unívocos, para algumas possíveis soluções dos impasses.

Ismail Xavier²⁵, ao fazer um balanço bibliográfico das posições divergentes acerca do Tropicalismo, destaca Silviano Santiago²⁶, Gilberto Vasconcelos²⁷ e o anteriormente citado Celso Favaretto como a corrente analítica que resgata as contribuições históricas do projeto alegórico-tropicalista. Esses autores reafirmaram o Tropicalismo como a expressão mais nítida de um conjunto de tensões políticas, culturais e existenciais que passaram a caracterizar a sociedade brasileira urbana a partir dos anos 1960. Para Vasconcelos, o Tropicalismo resolve encarar de frente a “dolorosa derrota” de 1964, abrindo novos espaços para a ação de uma consciência crítica renovada. Já Santiago, no prefácio do livro de Vasconcelos, vê na alegoria tropicalista a explicitação crítica das “matrizes culturais” do Brasil, procedimento que, ao invés de reafirmá-las à esquerda, desconstruiu-as radicalmente, explorando as contradições inerentes da cultura brasileira.

O marco inicial da Tropicália pode ser fixado no 3º Festival da Canção, promovido pela TV Record, em 1967. Nele, Gilberto Gil e Caetano Veloso se apresentaram defendendo, respectivamente, as canções “Domingo no Parque” e “Alegria, Alegria”. Foi a partir daí que

²⁴ HOLLANDA, H. B. op. cit, p. 62.

²⁵ XAVIER, I. *Alegoria, modernidade, nacionalismo* (Doze questões sobre cultura e arte). In: Seminários, Rio de Janeiro, Funarte/MEC, 1984.

²⁶ SANTIAGO, S. Fazendo perguntas com o martelo. In: Vasconcelos, G. *Música Popular: de olho na festa*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

²⁷ VASCONCELOS, G. *Música Popular: de olho na festa*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

as canções, o canto e as *performances* tropicalistas propuseram uma grande ruptura com tudo que se vinha fazendo antes, na música e nas outras artes, já que a Tropicália acabou irradiando-se para outros campos artísticos.

Muitos desses novos compositores tropicalistas puderam ter suas formações como letristas bastante influenciadas pelos contatos que tiveram com os grandes nomes de então da poesia nacional e com suas obras. Influenciados principalmente pelos artistas concretos, os tropicalistas defendiam a proposta de uma arte visual, a valorização da técnica, a modernização através do desenvolvimento da indústria cultural. A isso tudo, acrescentavam críticas à sociedade de consumo e denúncias às repressões da sociedade capitalista e, em especial, às do regime militar. Essa aproximação entre artistas concretos e tropicalistas passaria pela definição da palavra como importante ferramenta do Brasil que se queria moderno. O Tropicalismo se mostra influenciado pelas concepções poéticas de ruptura e experimentação, algo, até então, pouco explorado na tradição das letras de nossas canções. Cubismo, Concretismo, simultaneidade, fragmentação, descrição caótica, iconoclastia, jogos de palavras, contrastes, desconstrução eram alguns dos procedimentos adotados pelos textos dos compositores tropicalistas e que lhes garantia uma posição de vanguarda na cena desse período. Muitos desses procedimentos estão na letra da canção “Tropicália”, de 1967, com autoria de Caetano Veloso. Vejamos:

Sobre a cabeça os aviões
 Sob os meus pés os caminhões
 Aponta contra os chapadões
 Meu nariz
 Eu organizo o movimento
 Eu oriento o carnaval
 Eu inauguro o monumento
 No planalto central
 do país

viva a bossa as sa

viva a palhoça ça ça ça ça

O monumento é de papel crepom e prata
 Os olhos verdes da mulata
 A cabeleira esconde atrás da verde mata
 O luar
 do sertão
 O monumento não tem porta
 A entrada é uma rua antiga, estreita e torta
 E no joelho uma criança sorridente, feia e morta
 Estende a mão

Viva a mata, ta, ta

Viva a mulata, ta, ta, ta, ta
 (...)

Como se pode perceber, essa canção contém belas metáforas que justapõem descrições de paisagens, corpos humanos e aspectos culturais com imagens de graves problemas sociais, numa espécie de colagem de fragmentos, que acaba por provocar espantos, ao construir representações e ângulos inesperados do mundo que nos parecem familiares, mas que, na canção, se mostram estranhos e, ao mesmo tempo, belos. Em versos *à la* Oswald de Andrade, Caetano Veloso aproxima aspectos contraditórios da nossa realidade, tais como o lado civilizado (de aviões, caminhões, de Brasília etc) e o lado mais arcaico (de palhoças, de misérias, de fome etc). Contradição bem resumida no verso que mistura grandiosidade e penúria: “O monumento é de papel crepom e prata”. Também promove uma disposição de versos e efeitos sonoros numa nítida influência concretista: “viva a palhoça ça ça ça ça”.

Augusto de Campos, que, por várias vezes, esteve em contato com os tropicalistas, em um texto de 1968 (depois incorporado a seu famoso livro *Balanço da Bossa e outras bossas*), interpretou a ação e a postura estética dos tropicalistas com estas palavras:

Os baianos estão usando uma metalinguagem musical, vale dizer, uma linguagem crítica, por meio da qual estão passando em revista tudo o que se produziu musicalmente no Brasil e no mundo, para criar conscientemente o novo, em primeira mão (...). eles deglutem, antropofagicamente, a informação do mais radical inovador da Bossa Nova [João Gilberto]. E voltam a pôr em xeque e em choque toda a tradição musical brasileira, bossa nova inclusive, em confronto com os novos dados universais.²⁸

Com certeza, a canção tropicalista trazia algo de novo para o grande público e a crítica. Não era somente a inovação sonora (por parte das misturas de guitarras elétricas com instrumentos tradicionais, ou da mescla de ritmos estrangeiros com outros tipicamente nacionais) ou a renovação visual (por parte de figurinos bem mais ousados, coloridos, extravagantes) ou ainda as atitudes *hippies* e psicodélicas, que faziam com que todos ficassem surpresos e, sim, muito pelo fato de ser, de acordo com Celso Favaretto (2007, p. 20), a primeira vez que uma canção brasileira trazia um grau de complexidade além da reflexão puramente musical-literária, fazendo-se necessária uma análise, uma reformulação sensória, para compreender o seu conteúdo, para decifrar a somatória de discursos ambíguos, imagens caleidoscópicas, arranjos modernos e inovadores e letras alegóricas, encontradas nas canções tropicalistas (FAVARETTO, 2007, p. 20).

Através da ironia, do humor, das contradições e da carnavalização, os tropicalistas criticavam a tradição brasileira, desconstruíam ideologias, promoviam contrastes entre o arcaico e o moderno, entre o local e o universal, tal como na antropofagia oswaldiana. Esse caráter antropofágico fica ainda mais nítido quando são usados elementos e discursos

²⁸ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 56.

contraditórios justapostos, principalmente na junção do “cafonismo” (como foi chamado o uso de elementos de “mau gosto” e de temas e referências do Brasil arcaico, subdesenvolvido, ultrapassado) com o que havia de mais moderno, como roupas de plástico, guitarras elétricas e a psicodelia: uma síntese de som e cor vindos da mistura de comportamentos *hippie* e música *pop* (FAVARETTO, 2007, p. 23).

A carnavalização dos tropicalistas deu-se tanto na estrutura das canções, no comportamento, nas roupas, no processo de criação tropicalista, quanto no cerne de sua filosofia, uma vez que, no carnaval, há o exagero, o grotesco, a subversão, a liberação daquilo que é normalmente reprimido, do corpo e do sexo, por meio do uso de fantasias, da criação de personagens, da comicidade e da paródia. O carnaval estabelece um jogo subversivo, no qual há a inversão dos papéis sociais, a mistura de valores e a promoção de liberdades, tal como ocorre em diversos níveis da arte e das posturas tropicalistas. Desse jeito, pode-se entender melhor a identificação dos tropicalistas com a figura de Carmem Miranda e com o programa do Chacrinha, no qual havia uma intensa mistura de linguagens, tais como as do circo, do carnaval, do grotesco e dos aspectos mais baixos dos costumes populares. O corpo do Chacrinha, “sua barriga grotescamente monumentalizada por roupas e bugigangas, ou o rosto, os gestos desengonçados dos atores-cantores” (FAVARETTO, 2007, p. 135) revelavam o que havia de feio no cotidiano da sociedade. Essas aproximações com o carnaval e com o realismo grotesco foram peças fundamentais na inovadora *performance* tropicalista.

A *performance* de um artista é o instante em que sua voz, expressões, gestos, corpo, figurino, cenário e a forma de somar e manipular esses elementos em conjunto irão formar o momento único e irrepetível de troca sensorial e criativa deste artista com seu público, seja através de um *show* (ao vivo ou televisionado) ou até da audição de um fonograma, que imprime nos traços melódicos e interpretativos da canção toda a sua marca pessoal no instante da gravação. Além da letra e da melodia, da mensagem e dos possíveis significados, a *performance* vocal e corporal de um artista revela uma gama de emoções e sensações, traz marcas pessoais da vida e da sua personalidade, de timbre vocal e gestos corporais específicos e únicos. Além disso, tais *performances* são influenciadas pelo momento cultural, social e político em que se dão. Na Tropicália, tanto a *vocoperformance* quanto as outras manifestações performáticas passam a assumir papéis centrais, fazendo com que Júlio Diniz afirme que: “É a voz que para mim funciona nessa passagem da Bossa Nova para o Tropicalismo, do intimismo ao excesso, da introspecção à espetacularização, do banquinho e violão ao concerto barroco das justaposições” (DINIZ, 2003, p. 100).

Os tropicalistas introduziram, a partir de 1968, novos olhares e experimentações vocais nas suas canções, possibilitando uma gama ainda maior de alegorias e de dimensões lúdicas e oníricas, uma vez que a voz passa a ocupar espaços que fogem ao significado puro do texto, abrindo, assim, novas opções expressivas para os cantores brasileiros. Gritos, gemidos, pausas, mistura de cantos e falas, tosses forçadas, sussurros, assovios e outros tantos recursos vocais demonstram que a voz não estava se expressando mais pelas palavras num contexto lógico, mas sim pela sua sonoridade e pelas sensações expressas na canção de forma lúdica e simbólica. Os tropicalistas inseriram na música brasileira uma prática performática que uniu corpo, voz e imagem, recheando suas apresentações de elementos sexuais, irônicos, debochados, rebeldes e agressivos.

Favaretto afirma que os artistas da Tropicália faziam com que seus corpos fossem “uma espécie de escultura viva” e, dessa forma, “corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornam-se códigos, assimilados na canção tropicalista” (FAVARETTO, 2007, p. 36). Sobre esse aspecto, Favaretto cita em seu livro um trecho da coluna de Silviano Santiago para o *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, de 1973, que diz:

[Caetano Veloso] quis que seu corpo, qual peça de escultura, no cotidiano e no palco, assumisse a contradição, se metamorfoseasse na contradição que era falada ou encenada pelos outros artistas, mas nunca vivida por eles. Quis que seu corpo, pelo seu aspecto plástico, cativasse o público e que fosse ele a imagem viva de sua mensagem artística (...). O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. Deixar que os seis elementos não trabalhem em harmonia (...) mas que se contradigam em toda sua extensão, de tal modo que se crie um estranho clima lúdico, permutacional, como se o cantor no palco fosse um quebra-cabeça que só pudesse ser organizado na cabeça dos espectadores (SANTIAGO apud FAVARETTO, 2007, p. 36).

Os *happenings* promovidos no programa “Divino Maravilhoso”²⁹ eram, a cada episódio, a concretização do projeto artístico tropicalista em sua mais avançada forma. Repletas de ludicidade, as performances do grupo vinham cheias de ironias, mensagens codificadas, deboche, quebra de paradigmas e críticas. Entre os *happenings* mais impactantes do programa estavam uma paródia da Santa Ceia em que Gilberto Gil, em posição de Jesus Cristo, negro, cantava “*Miserere Nobis*” e uma encenação de um velório, em que se lia, em uma placa: “aqui jaz o tropicalismo”, fato que foi “mais que um lance de humor e autoironia”, mostrando a lucidez que o grupo tinha “quanto aos limites do movimento como manifestação de vanguarda” (FAVARETTO, 2007, p. 34).

A tolerância da censura se esgotou justamente com o *happening* que marcou a última apresentação do programa, antes de seu cancelamento: Caetano Veloso apontava um revólver

²⁹ O programa “*Divino, Maravilhoso*”, comandado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, começou a ser exibido pela extinta TV Tupi em outubro de 1968, porém só durou até dezembro do mesmo ano.

para a própria cabeça, enquanto cantava a marchinha natalina “Boas Festas”, de Assis Valente, compositor baiano negro e bissexual, que havia se suicidado, dez anos antes, em 6 de março de 1958. Tal *performance*, realizada apenas cinco dias após a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, foi a última realizada pelo grupo tropicalista antes da prisão de Caetano e Gil, poucos dias depois (CALADO, 1997, p. 251).

O que fica claro aos nossos olhos é a principal diferença entre as *performances* dos cepecistas, em suas peças teatrais pedagógicas e conscientizadoras, e as dos tropicalistas, nos palcos, fossem eles da TV ou dos teatros: enquanto as primeiras buscavam uma harmonização e um entendimento com o público espectador, as segundas acreditavam no choque, no estranhamento e nos conflitos gerados por esses estranhamentos como uma forma de fazer arte crítica, de desconstrução ácida de conceitos e normas sociais. A estética do choque servia para estimular o público, gerar a inquietação, a reflexão, a ação.

O valor dado pelos tropicalistas a esse tipo de performance é uma nítida demonstração de que as letras das canções não bastavam para a compreensão total dos sentidos. A junção de voz, corpo, roupa, letra e música utilizadas pelos tropicalistas mostrou a importância de integrar nas apresentações não tão somente elementos musicais, mas toda uma *mise en scène*, uma diversidade de artes somadas em um mesmo impulso sensível e criativo. Essa mescla foi tão eficaz, que “se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época” (FAVARETTO, 2007, p. 35).

A música, as letras, os arranjos, a instrumentação, o figurino e as *performances* vocais e corporais dos tropicalistas não ficaram apenas marcados na história da música brasileira, mas modificaram os seus rumos, servindo como influência para inúmeras outras formas de expressão artística das gerações posteriores. Na década de 1970, grupos como os Novos Baianos, com sua mistura de ritmos e sons, e os Secos e Molhados, com suas *performances* corporais e visuais extravagantes, demonstraram que as experiências tropicalistas tinham gerado diversos frutos significativos. Os experimentalismos vocais da *Vanguarda Paulista*, com os trabalhos de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção e o Grupo Rumo, na virada dos anos 1970 para os 1980, também exploravam muitos elementos trabalhados pelos tropicalistas.

No fim dos anos 1960 e início dos 1970, esse tipo de composição artística junto com o advento da política do corpo e somada também a outras informações decorrentes da contracultura recém-chegadas ao Brasil suscitaram o deslocamento do eixo das discussões no campo artístico, que irá promover uma aparente rejeição ao tema político, especialmente de linhagem marxista. Uso a palavra “aparente”, pois a política não seria deixada de lado, apenas não seria mais uma ferramenta ostensivamente explorada, fazendo-se presente mais nas

entrelinhas do que de forma direta (até porque, depois do AI-5 (1968), o momento pedia o malabarismo com as palavras e as críticas). A política aparecia nos textos, sim, mas numa versão não panfletária, bem menos ácida, no formato da micropolítica, da política do dia a dia, dando realce aos debates sobre as drogas, a psicanálise, o corpo, o *rock* e os circuitos alternativos de veiculação artística. Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves refletem sobre a cultura e a arte sessentistas:

Havia toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais um instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais. O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades “menores” ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacional-populista, em favor de uma brasilidade renovada (que buscava em Oswald de Andrade um ponto de referência), definem, em linhas gerais, essa nova disposição.³⁰

No período pós AI-5, com a institucionalização da repressão, foi preciso que os artistas buscassem espaços e suportes alternativos para fazerem desaguar as suas artes, daí o uso de lugares inusitados para fazer exposições e *performances* e a fabricação de livros artesanais e em formatos os mais variados possíveis.

A revolução individual e a postura contracultural, sugeridas pelo Tropicalismo, tomaram impulso e força. A crítica à família tradicional e burguesa e a adesão às novas experiências comportamentais, que incluíam desde as transgressões pela via das drogas até a marginalização, se contrapunham ao espetáculo da modernização e do “milagre” brasileiro levados a cabo pela Ditadura. Entretanto, quanto mais se acirravam as repressões e a censura, mais se estimulava a busca por renovadas alternativas políticas e estéticas, principalmente oriundas das iniciativas dos chamados artistas independentes, alternativos ou, como ficaram mais comumente conhecidos, marginais – que assim foram designados principalmente por terem transitado à margem do circuito das grandes editoras e da mídia cultural oficial. Porém, em nossos estudos, acabamos percebendo que esse tipo de poeta pode ser visto como marginal porque também adota posturas e pensamentos à margem da oficialidade, ou seja, artistas independentes, alternativos aos valores aceitos por todos, pela sociedade. Ana Cristina César chegou a chamar esse fato de “a política do comportamento desviante”: “Usando cabelos longos, roupas extravagantes, atitudes inesperadas, a crítica política (...) passa a ter uma dimensão de recusa de padrões de bom comportamento, seja ela artística ou existencial”³¹. E

³⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982, p. 44.

³¹ CÉSAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 124.

Ana C. continua: “É nessa linha que aparece uma noção fundamental para esse grupo: não existe a possibilidade de uma revolução ou de transformações sociais sem que haja uma revolução ou transformações individuais”³². O uso de tóxicos, a bissexualidade, os comportamentos não validados pela sociedade são vivenciados por esses artistas e vistos como gestos perigosos, subversivos, ilegais, pecaminosos, desestruturantes. Era preciso confrontar a sociedade através da arte, do próprio corpo e das atitudes.

A partir do momento em que nada esperam da grande mídia e do *mainstream* artístico e cultural, os poetas marginais – que, a partir deste ponto, passarei a chamar de Geração 70, termo atualmente mais usado pela crítica literária em geral – irão formar novos circuitos de circulação para as suas artes. A meta era furar o bloqueio das grandes editoras e meios de comunicação. Essa empreitada tanto podia se dar por vias individuais (vendendo seus livrinhos artesanais de mão em mão) como por ações coletivas. Será a partir de meados da década de setenta que veremos ganhar força, gradativamente, práticas que irão amadurecer, se consolidar e virar praxe na década seguinte: as coletivizações da produção, da divulgação e da distribuição das obras e o reaparecimento de saraus (chamados agora de “recitais”) repletos de *performances* poéticas. É preciso ressaltar que tais eventos poéticos irão se firmar, se expandir e se multiplicar nas décadas seguintes.

Esse é o momento que presencia o início da formação de coletivos artísticos, tais como dos grupos Frenesi, Vida de Artista e, daquele que ficou mais famoso, o Nuvem Cigana. Grupos que não somente produziam arte, mas que também coletivizavam a edição e distribuição das obras e a produção dos recitais, em que eles e outros grupos performatizavam textos.

Será também o tempo da publicação das antologias coletivas: *16 POrrETAS* (1975), *Maus Modos do Verbo* (1976), *Corpo Insano* (1977), *Águas Emendadas* (1977), *Ventonovo* (1977), *Mulheres da vida* (1978), *Tempos* (1978), *Ebulição da Escrivatura* (1979), *Poetasia – Antologia Poética I* (1979), *Palavra de Mulher* (1979), *Os 8 Anônimos* (1979), *Gaveta do Porão* (1979), *Antologia Poética Sanhauá* (1979), *Descartável* (1979), *Couro-curvo* (1979) e muitas outras mais. Será também o decênio das revistas literárias, organizadas também por grupos de artistas: *Navilouca* (RJ), *Almanaque Biotônico Vitalidade* (RJ), *Qorpo Estranho* (SP), *Anima* (RJ), *Alguma Poesia* (RJ), *Flor Morena* (SC), *Mandacuru* (PI), *Bar Brazil* (MG), *Povis* (RN), *Berração* (AC), *Nova Geração* (PR), *Arsenal* (CE), *Garatuja* (PB), *Trote* (PE), *Serial* (BA) e tantas outras espalhadas por todo país.

³² Ibid. p. 126.

Já na segunda metade da década de 1970, irão surgir também várias pequenas editoras independentes, alternativas, tais como: Trote (RJ), Pirata (PE), Nuvem Cigana (RJ), Corisco (PI), Sanguinovo (SP), Pindaíba (SP), Taturana (SP), Noa Noa (SC), Bandavuô (PE), Cais (RJ), Beija-Flor (PR), Cemflores (MG) e muitas outras. Eram pequeníssimas empresas, abertas por coletivos poéticos, que eram úteis ferramentas para a divulgação não só das obras do próprio grupo, mas também de muitos outros coletivos artísticos e poetas.

Esses tipos de trabalhos e empresas coletivizados, na medida em que chegam os anos 1980, e ao longo dele, irão se multiplicar muito mais e passar por um processo de maior amadurecimento e aprimoramento, se consolidando como práticas que vão marcar bastante o período oitentista.

Por um outro lado, uma das mais importantes conquistas da Geração 70 (e também dos tropicalistas) foi a de ter promovido uma nítida ruptura na discussão dicotômica estabelecida nos anos 1960, ou seja, aquela da poesia engajada de esquerda *versus* as neovanguardas. Pelo lado dos poetas setentistas, por produzirem suas artes de uma forma independente, alternativa, livre, distanciada das editoras comerciais e, também, do garrote da censura, eles tiveram a chance de criar uma espécie de terceira via: uma poesia direta, com fragmentos do cotidiano, sem grandes pretensões, desprovida de militâncias e panfletarismo políticos – pelo menos, não ostensiva e pretensamente pedagógica –, sem grandes requintes formais, numa linguagem fácil, solta, simples; poesia vista como sinônimo de vida, do dia a dia, sem pensar em questões futuras, privilegiando a agoridade, o presente, o momento em que se fala e vive. Nesses anos 1970, com a década de 1960 tendo já ficado para trás e diante da falência da crença nas grandes utopias e no poder revolucionário e transformador das artes, tornava-se cada vez mais latente o desejo por uma arte do agora, “Não temos tempo de temer a morte”, é preciso urgência, por novas formas de intervenções artísticas críticas.

Nessa mesma época, em 1975 mais precisamente, Heloísa Buarque de Hollanda lança seu livro *26 Poetas Hoje* – no qual reúne alguns poetas daquele momento – e já se percebe, em seu prefácio, como essa opção por uma linguagem direta e fácil e por uma poética do momento presente aproximava bastante esses artistas do grande público:

(...) fazendo apelo tanto ao gosto culto quanto ao popular, conquistou a juventude universitária e ganhou seu lugar no quadro cultural. (...) Assim, também, há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexos entre poesia e público.

Em seu artigo “Linguagem construtiva”, o poeta e jornalista Carlos Ávila (1986, p.10) nos informa que a poesia dos anos 70 era essencialmente urbana e moderna e que seus poetas

procuraram somar esforços na conquista de linguagens e dicções desautomatizadas e ágeis. Os jogos de palavras, as inversões sintáticas e semânticas, a sonoridade, os recursos visuais, a síntese, a recuperação do coloquial, o discurso fraturado, enfim, uma série de procedimentos que acabaram por surpreender o leitor habitual de poesia. Além disso, a poesia setentista bebeu na fonte dos anos 1960 informações vivenciais, tais como: a contracultura, as drogas, a nova sexualidade, o feminismo, a psicanálise, o *rock*, o cinema, a televisão, a ecologia, e tudo isso possibilitou uma nova postura política e sociocultural e, em termos de escrita, gerou um efeito extraordinariamente comunicativo.

A poesia da Geração 70, por ser fruto de uma geração traumatizada pelos limites impostos à sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional, naquele momento, aparecia como uma espécie de poesia não literária, que brincava com as noções de qualidade literária. Benedito Nunes, em seu artigo “Recente Poesia Brasileira”, afirma que a poesia setentista se autodenominou como

(...) poética negativa e negadora, antiintelectualista, às vezes ostensivamente romântica como em Chacal, outras vezes ingênua ou afetando ingenuidade (Ulisses Tavares, Aristides Klafke), outras vezes obscena ou pornográfica (Glauro Matoso), juntou, para maior aturdimiento conceptual dos críticos da época, indiferentes ou perplexos, o significado econômico de produção não industrial, de produto fora do comércio, de coisa pobre, ao significado da recusa literária, de oposição deceptiva às poéticas ou mesmo de afetada ou arrogante ignorância delas. (NUNES, 2009, p.162)

Por outro lado, o poeta 70 retomou um hábito bastante antigo, porém com novas roupagens e técnicas, o da leitura pública de poesia. A poesia setentista, assim como já havia feito a Tropicália, utilizou-se de *happenings*, comungando da ideia de que a poesia deveria ser incorporada ao espetáculo de corpo e voz. Na busca por uma maior liberdade estética e política, foram organizadas festas e eventos literários por todo o país, nos quais as mais variadas *performances*, a venda de livros e as declamações dos poetas conseguiam agrupar um número cada vez maior de ouvintes e participantes.

Além dos recitais cheios de poesia, teatro, artes plásticas e música, havia ainda uma outra novidade que conquistava muitos seguidores: a relação olho no olho entre o autor e o leitor, em que o primeiro vendia diretamente seu produto artístico para o segundo. Por várias vezes, precedendo a essa venda, o poeta fazia as tais oralizações de seus poemas, ato que ajudava muito na sedução do público para a compra do livro. Passados vinte e dois anos, Heloísa Buarque lançou a segunda edição de seu *26 Poetas Hoje* (1998) e destacou, no posfácio, essas novidades vindas com o poeta 70: “Tínhamos, portanto, uma dupla novidade:

a literatura conquistava um público, em geral avesso à leitura, e conseguia recuperar seu interesse como produto original e mobilizador na área da cultura” (p. 257).

Na busca pelo alargamento de horizontes e por novos circuitos, suportes e territórios, a *performance*, como se pode perceber, vai ganhando mais e mais força como instrumento de sedução do público, que, agora, poderia, quem sabe, começar a gostar mais de poesia e da literatura em geral. É por causa disso que vamos perceber que os textos setentistas trarão uma forte marca de oralidade em suas composições. Nesse momento, o poema é escrito já pensando que será dito, falado em público.

Nos anos 1970, também vamos ter, em termos de características textuais, o limiar daquilo que será também aprofundado nos anos 1980: o uso da tradição poética ressignificada, em textos que, muitas das vezes, irão mesclar estilos, escolas e até gêneros literários precedentes, numa típica estilística pós-moderna. Vejamos exemplos disso:

Minha terra tem palmeiras
onde canta o tico-tico.
Enquanto isso o sabiá
vive comendo o meu fubá.
Ficou moderno o Brasil
ficou moderno o milagre:
a água já não vira vinho,
vira direto vinagre.³³

Nesse poema, podemos perceber como Cacaso, pós-modernamente, parodia o poema (já bastante parodiado) “Canção do Exílio”, do poeta Gonçalves Dias. O poeta setentista estabelece uma intertextualidade debochada com o antigo poema do Romantismo brasileiro. A piada aqui buscou criticar acidamente o Brasil de então, país em que o tal milagre, descrito no texto, iria jogar a economia ladeira abaixo, fazendo ressurgir o fantasma da recessão e do desemprego em massa.

Mesma espécie de “brincadeira” paródica havia sido feita sobre esse texto de Gonçalves Dias, 50 anos antes, por Oswald de Andrade em seu poema “Canto de regresso à pátria”³⁴ (1924), que foi primeiramente publicado na revista *Pau-Brasil*. Assim como outros poetas do modernismo, Oswald de Andrade procurava romper com a tradição ao escrever com uma linguagem espontânea e um vocabulário simplificado, construindo várias críticas, na maioria das vezes muito bem humoradas, à linguagem refinada e às expressões rebuscadas das escolas literárias precedentes, principalmente a parnasiana. No Modernismo, o recurso da paródia buscava demolir as visões tradicionalistas da literatura, usando textos antigos como

³³ CACASO, *Lero-lero*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2012. p. 158.

³⁴ ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1972. (Obras Completas, v. 7).

bases para surgirem outros, novos, moderna e acidamente críticos. Utilizando um alto grau de ironia, que filtra o cenário político do Brasil dos anos 1920, Oswald, assim como fez Cacaso nos anos 1970, se apropria do ufânico poema gonçalvino e o transforma em uma “paródia forte e extremamente crítica contra a alienação social, no Brasil” (CINTRÃO, 2003).

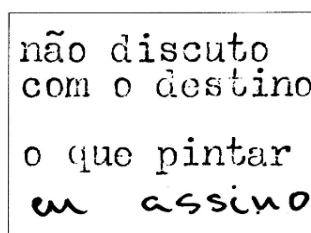
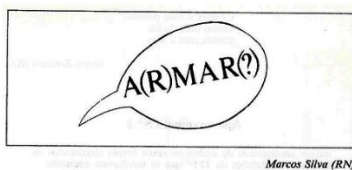
Outra característica marcante nos poemas da Geração 70 é a concisão e a brevidade dos textos. Paulo Leminski chegou a chamar este tipo de poema de “poema flash”, “poema minuto”, “poema relâmpago” ou “estalo lírico”³⁵.

A poesia dessa geração é breve e instantânea:

vai ter festa
que eu vou dançar
até o sapato pedir pra parar.
aí eu paro, tiro o sapato
e danço o resto da vida.³⁶

Como se pode perceber, o poema 70 é marcado por uma miniexperiência imediata, que busca os aspectos lúdicos da poesia contra toda a sisudez e seriedade poética dos anos 1960. É uma poesia coloquial, informal, com bom humor e crítica ácida, contrariando toda e qualquer mistificação literária: a recuperação de aspectos avessos a todo o mistério e a toda profundidade lírica.

Conforme dissemos anteriormente, a poesia setentista aproveita toda e qualquer experiência anterior da tradição e passa a ressignificá-la, reinventá-la usando o máximo possível de criatividade. Vejamos outros exemplos³⁷:



Paulo Leminski (PR)

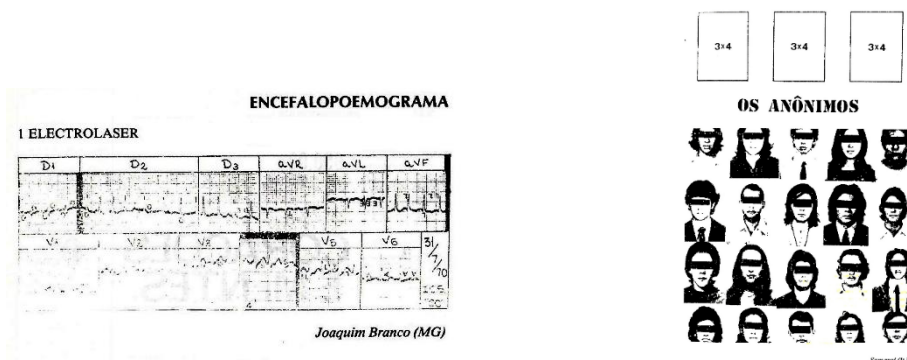
No primeiro poema, de Marcos Silva, nota-se a mistura de linguagens: a dos quadrinhos, a da poesia discursiva e também a da poesia visual, numa mescla de linguagens bem ao gosto do pós-modernismo. Já no segundo, de Paulo Leminski, observamos a mistura da poesia visual com a discursiva. Nesse texto, o poeta se utiliza de letras com formatações

³⁵ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Crípticos*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2012. p. 59.

³⁶ CHACAL apud HOLLANDA, 1998, p. 218.

³⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque de & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Orgs.). *Poesia Jovem – Anos 70*. São Paulo: Ed. Abril Educação, 1982. p. 13 e 32.

diferentes, o que também contribui para o sentido do poema. Vejamos como outros dois poemas setentistas exploram outras possibilidades³⁸:



No primeiro poema, de Joaquim Branco, percebemos a utilização de um exame de eletroencefalograma para a criação de um poema visual. O emprego de um exame médico em um suporte como um livro o leva pra uma outra categorização, a de ser uma obra artística, lembrando bastante o que Marcel Duchamp fez, no começo do século XX, quando colocou um urinol como peça numa exposição que ocorria em um museu. Duchamp foi o responsável pelo conceito de *ready made*, que é o transporte de um elemento comum, da vida cotidiana, a princípio não reconhecido como artístico, para o campo das artes, justamente para questionar os limites do que seria ou não um objeto artístico. O segundo poema, do poeta Samara, segue essa mesma linha e se utiliza de retratos 3X4 de pessoas comuns, só que colocando tarjas pretas nos olhos de cada uma delas. O poema mistura fotografias com desenhos e coloca um título entre eles, o que, nesse conjunto, procura trazer significados muitos para o poema.

Esse tipo de poema, no qual toda experiência da tradição literária pode ser explorada e ressignificada vai ser cada vez mais aprofundado e amadurecido ao longo da década de oitenta, se tornando uma grande marca desse período que, aqui, estamos pondo em análise. Só que um estudo mais profundo dessa produção oitentista será por nós abordado no terceiro capítulo desta dissertação.

Por meio de uma poesia criativa, simples, comunicativa, bastante variada e até, em muitos casos, sofisticada, o poeta da Geração 70 conseguia se ver e ver o outro, numa relação de espelhamento, de construção de intimidades, vai e vem de afinidades e alteridades. A partir dessa década, o poema também sai do livro e vai à vida: as *performances* fazem com que os versos circulem por olhos, bocas, mãos, vozes e corpos de toda uma geração que teve como uma de suas metas principais a reinvenção do jogo democrático, com todas as suas contradições e embates.

³⁸ HOLLANDA, Heloísa Buarque de & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (Orgs.). *Poesia Jovem – Anos 70*. São Paulo: Ed. Abril Educação, 1982. p. 48 e 53.

Os anos 1980 serão vitais para a reconstrução da participação do povo brasileiro na vida política de seu país. O surgimento de inúmeros movimentos artísticos, políticos e sociais espalhados não só pelo Rio de Janeiro inteiro, mas por todo o Brasil, ratificam essa assertiva. O período, que, segundo historiadores e outros tipos de pesquisadores, deveria ser reconhecido como a “década perdida”, principalmente se olharmos pelo viés econômico, mostrou-se bastante desenvolvido tanto político como culturalmente, segundo Gohn (1995, p. 123): “A década de 80 foi extremamente rica do ponto de vista das experiências político-sociais”. E é sobre isso tudo e muito mais que falaremos no próximo capítulo.

2 O PANORAMA DA POESIA DO RIO DE JANEIRO NA DÉCADA DE 1980

Conforme visto no capítulo anterior, se, mesmo sob os olhares ferrenhos e vigilantes do regime militar, as artes, principalmente as de esquerda, não esmoreceram nem deixaram de ser produzidas e de circular, com a aproximação dos anos 1980, tanto o mercado alternativo quanto o oficial, produtor e difusor das obras, intensificaram suas atividades exponencialmente. Quanto mais a ditadura recuava – com o ressurgimento dos movimentos sociais e com os limiares da redemocratização – cada vez mais a poesia ganhava espaços numerosos e expressivos dentro da sociedade brasileira.

Não será à toa que Carlos Alberto Messeder Pereira, em seu ensaio “O novo network poético 80 no Rio de Janeiro”, irá estabelecer um relacionamento direto entre o processo de redemocratização brasileira e a proliferação de múltiplos grupos, movimentos e eventos poéticos no Rio de Janeiro:

Rio de Janeiro. Anos 80. Segunda metade da década. No ar, depois de muitos caminhos e descaminhos, um certo clima de esperança mesclada com uma dose talvez excessiva de euforia. E a poesia, mais uma vez sintonizada com seu tempo, vive o que parece ser um novo *boom*. Pelo menos é o que se diz; na imprensa, nos bate-papos de bar e, como não podia deixar de ser, na praia. (PEREIRA, 1993, p. 53)

Percebe-se claramente que esse *boom* poético traz consigo um painel plural na forma dos mais variados tipos de artistas, textos, atuações e *performances*. Plural também se mostra a própria arte poética que, pós-modernamente, irá se manifestar das mais diversas maneiras possíveis, indo desde as formas fixas mais tradicionais, tais como a trova e o soneto, agora ressignificados, até os experimentalismos, que continuam, mesmo distante dos períodos vanguardistas, a ocorrer. O que, aliás, como vimos no capítulo anterior, foi uma prática que já começara a ser efetivada durante toda a década setentista, embora tenha se disseminado e se difundido largamente no período oitentista.

As próprias *performances*, que, mais adiante, serão alvos de nossas análises mais atentas, eram praticadas, nesse momento, das formas mais múltiplas possíveis. Elas permitiam não só oralizar e teatralizar os poemas mais diversos, mas também misturar as artes em apresentações cada vez mais propensas ao inusitado, à surpresa e ao experimental, numa espécie de resgate aprimorado do que já havia sido experimentado pela Tropicália, no final dos anos 1960. Era bastante comum, a título de exemplos, ver bailarinos declamando, poetas dançando, recitando e cantando, artistas de circo fazendo acrobacias enquanto interpretavam

textos. A poesia e as artes plásticas também se misturavam nas *performances*, inclusive com o uso do vídeo.

Carlos Alberto Messeder Pereira confirma aquilo que acabou por se configurar como um consenso na crítica que fala desta época: o imenso pluralismo acabou tornando-se não só a característica-mor do grupo de poetas desse período, mas também um forte traço da própria produção poética dos anos 1980:

Houve, com essa mudança de década, uma mescla, uma fusão maior de personagens, de projetos e de diferentes dicções poéticas. Noto atualmente uma certa convivência pacífica de diferenças e mesmo um entrelaçamento. Isso me parece uma novidade – e de peso. (PEREIRA, 1993, p. 56)

Não é de se estranhar que tamanha diversificação tenha surgido e atingido elevados níveis justamente durante o momento da redemocratização brasileira. Depois de tortuosos e longos 21 anos de ditadura, era mais que natural e compreensível aparecer essa intensa fome por novidades, por horizontes outros e vastos. Isso não só no âmbito social e político, mas também nas áreas cultural e artística. Quando caminhava para os seus momentos finais, já bastante moribundo, embora ainda não morto, o governo militar não era o único que estava desgastado e sem rumo: o próprio país, como um todo, ansiava mais uma vez por mudanças.

Não foi coincidência, portanto, que, em outubro de 1985, durante o Encontro Nacional de Poesia do Circo Voador, que reuniu poetas não só do Rio mas também de vários outros estados brasileiros, tenha sido lido o “Manifesto Supernovas”, lançado por Jorge Salomão e Antônio Cícero, nomes importantes no cenário poético-musical dos anos 80, no eixo Rio-São Paulo. Logo esse manifesto foi amplamente divulgado, com sua publicação simultânea nos jornais *Pasquim*, *do Brasil*, *O Globo* e *Folha de São Paulo*. A ordem do dia, pois, era só uma: mudar. Buscava-se as supernovas, as supernovidades. Era preciso produzir, fazer, criar, mais uma vez, o novo, tal como decreta o próprio manifesto:

Poesia é fazer, produzir. Produzir não é reproduzir prosaicamente o que já existe. Por isso, nenhuma outra época da História e nenhuma outra sociedade jamais foi tão rica de possibilidades criativas quanto esta, MOSAICAL, que exalta o tempo, a transformação e as diferenças, e NÃO a identidade estilística, NÃO à ditadura do passado(...). Nos 80, poesia, ciência e vida *come together*.³⁹

Poesia e vida deveriam, agora, caminhar juntas. O novo cenário político, que emergiu com a década de 1980, chegava, como se vê, prometendo diversas mudanças, principalmente por esse período ter nascido sob novos signos, como os da Anistia, da reorganização partidária e da queda do AI-5. Nesse momento, cresciam as mobilizações populares nas ruas, novas e velhas palavras de ordem mesclavam-se e passavam a circular mais livremente e

³⁹CÍCERO, Antônio & SALOMÃO, Jorge. “Manifesto Supernovas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out. 1985. Caderno B, p. 2.

diversas novas ideias surgiam. Um misto de enfrentamento e de diálogo – ou mesmo composições e negociações – dava o tom daquele momento. Outra vez, era o jogo da redemocratização que, no Brasil, recomeçava a ser praticado.

O auge das expectativas do povo brasileiro por mudanças se deu na campanha das Diretas-Já. Comícios reuniam multidões, o verde e o amarelo deixavam de representar as cores do governo autoritário e tornavam a aparecer nas roupas e nas bandeiras da população, a esperança e a sede por horizontes novos aumentavam cada vez mais e contagiavam a todos. Contudo, infelizmente, mais um “banho de água fria” viria a ser derramado sobre o povo brasileiro: em abril de 1984, a Emenda das Diretas foi derrotada no Congresso. A saída, então, acabou se dando pela via das eleições indiretas, com a chapa Tancredo Neves/ José Sarney, na qual a população, sem outra opção à vista, acabaria por apostar, mais uma vez, as suas fichas de esperança nas mudanças. Entretanto, um dia antes da posse, Tancredo, gravemente enfermo, é internado (viria a morrer praticamente um mês depois, em 21 de abril de 1985) e seu vice, José Sarney, antigo aliado da ditadura militar, assume a presidência da República. É mais uma decepção em meio a tantas euforias. Entre avanços e recuos, esperanças e frustrações, vitórias e fracassos, seguia o povo brasileiro em sua luta por mudanças significativas para o país.

Foi no interior dessas turbulências sociais e políticas que acabou surgindo uma espécie de polifonia, que os críticos tanto observam na literatura produzida nesse momento. Essa mescla de gritos clamando por rumos novos, esse alarido de diversas fomes, que ansiavam por novas trilhas, também se evidencia nas múltiplas vozes e rostos que apareceram nas artes oitentistas, principalmente na poesia brasileira. Wilberth Salgueiro, em seu texto “Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 80 em diante”, nos coloca bem o pensamento que domina a crítica literária desse período:

A poesia brasileira dos anos 1980 em diante é um vasto caldeirão de sopa para qualquer paladar, com ingredientes os mais díspares, quer pensando em temas, recursos, regiões, credos, escolas. Formas e formatos, ou mesmo a partir de uma historiografia comparatista. (SALGUEIRO, 2013, p.18)

Ricardo Vieira Lima (2010), no prefácio que fez para a antologia *Roteiro da poesia brasileira – Anos 80* (para a qual ele mesmo selecionou os poemas), se refere a essa época como a inauguradora de uma (saúdável) polifonia e chega a nomear os poetas desse mesmo período de “pluralistas”.

Por outro lado, mesmo admitindo o imenso multifacetamento artístico da cena, a maioria dos críticos irá privilegiar e eleger o poeta culto, bem preparado intelectual e tecnicamente, como o representante maior desse momento plural. A mesma crítica definirá

essa época como sendo aquela em que a profissionalização e o apuro técnico deixaram a escrita relaxada e instantânea dos poetas da Geração 70 para trás, distante das novas propostas artísticas. É preciso aqui, neste ponto da discussão, registrar a minha posição contrária a essa visão que tem dominado a crítica até os dias atuais. Afirmando, através dessa minha pesquisa, que nem o poeta predominante nos anos 1980 é o poeta preparado, técnico e culto, nem a época oitentista é apenas e simplesmente um momento de transição, sem grandes destaques, como também costuma defender a maioria dos críticos. Opondo-me a isso, penso que esse período não só foi de extrema importância, como até, em vários aspectos, se mostrou modificador de determinadas estruturas que, *a posteriori*, possibilitaram a formação de vários elementos presentes nas cenas artísticas dos anos 1990 e 2000.

Conforme jáamos dizendo, de acordo com a maioria da crítica especializada desse período, a escrita relaxada, instantânea, transgressora – que tão marcadamente caracterizou a produção da Geração 70 – vai, aos poucos, perdendo a sua força para uma ideia de poesia muito mais elaborada, mais universal, menos panfletária. Ricardo Vieira Lima chega a afirmar que

(...) os novos poetas do período trabalhavam em silêncio. O binômio “arte/vida” não era mais suficiente para justificar toda uma produção cultural. Era preciso preparar-se intelectualmente, ler os melhores autores, estudar as técnicas do verso, traduzir poesia, tudo isso, às vezes, antes mesmo de estreiar em livro (LIMA, 2010, p.10).

Heloísa Buarque de Hollanda, em um artigo seu datado do ano de 1980, constata que: “(...) a ênfase na individualidade que o poemão dos 70 encampou se revela carente de vigor para responder ao momento e vai perdendo a força como eixo de discussão. *A poesia volta à literatura e se torna exigente*” (HOLLANDA, 2000, p. 190, grifo nosso).

A mesma Heloísa, quando fala sobre as gerações passadas, até mesmo ignora os anos 1980, como se eles pouco representassem, ou não fizessem diferença no panorama cultural seguinte, privilegiando o poeta dos anos 1990:

O poeta 90, nesse quadro, move-se com segurança. É a vez do poeta letrado que vai investir, sobretudo na recuperação do prestígio e da *expertise*, no trabalho formal e técnico, com a literatura. Seu perfil é o de um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico marcando assim uma diferença com a geração anterior, **a marginal, antiestablishment** por convicção (HOLLANDA, 2000, p. 193).

Percebe-se, nesse trecho do artigo de Heloísa, a descrição do perfil do poeta dos anos 1990, a autora afirma que esse artista marca bem uma diferença entre a geração dele e a anterior, que, em seu entender, seria a Geração 70. Mas e os poetas dos anos 1980? Sequer são mencionados. Como vemos em alguns de seus textos, escritos nos anos 1980 e 1990,

Heloísa se insere no grupo dos que consideram a década oitentista apenas como uma fase de transição.

Ao fazer um retrato da poesia brasileira das décadas de 1980 e 1990, o professor, ensaísta e poeta, Antonio Carlos Secchin (2003) é mais um que elege o poeta preparado e culto como a figura-mor desses dois momentos e se refere a essa tal enorme diversidade, à já mencionada “polifonia poética”, como sendo resultante do trabalho de “um grupo predominantemente culto, oriundo em grande parte do meio universitário, estudioso das técnicas do verso, (...) poliglota e de formação especializada” (p.252).

João Adalberto Campato Junior, em seu ensaio chamado “Poesia contemporânea brasileira: algumas breves reflexões”, também afirmará que a poesia que domina a cena dos anos 1980 é a poesia muito bem construída, bastante trabalhada:

Tal década é menos marginal, menos experimental, valendo-se muito do contato com poetas estrangeiros, e, portanto, da intertextualidade. É uma poesia, que em suas manifestações mais bem conseguidas, apresenta grande apuro formal, mesmo que composições líricas de incontestável qualidade estética persistam. Como quer que seja, cada vez mais hipertrofia o espaço para aquelas modalidades de composição que poderiam ser denominadas de intuitivas; Em suma: é a poesia do trabalho, do apuro técnico, da transpiração (CAMPATO JR, 2011, p. 2).

Wilberth Salgueiro (2013) irá referendar essa tendência à sobrevalorização do poeta superpreparado: “Nesse panorama, confirma-se a especialização e “tribalização” dos praticantes de poesia: quem escreve são professores (mestres e doutores), tradutores, críticos, editores, universitários. *Não há mais lugar para amadores.* (grifo nosso)”. O mesmo Wilberth, ainda nesse mesmo artigo, reforçará tal visão:

Nos ditatoriais anos 70, a poesia se mostrou fortemente subjetiva e alegórica, contracultural, desbundada, coloquial, buscando o leitor na rua, na fila, nos bares, com seus versos curtos em precários suportes; com a normalização democrática dos anos 80, a poesia, como apontou Flora Süssekind com precisão em *Literatura e vida literária* (1985), se transforma: “Agora eu sou profissional.” (SALGUEIRO, 2013, p.19).

Como se vê, embora haja um grande empenho da crítica especializada em considerar o poeta culto, erudito, bem preparado como aquele que será o representante maior dos anos 1980 na literatura brasileira, mais uma vez, reafirmo, através desta minha pesquisa, que igualmente será elemento fundamental, nesta mesma época, uma outra espécie de poeta, aquele com uma poesia menos apurada, de técnica pouca ou nenhuma, detentor de uma escrita oral e oralizada. Vale destacar também que há, fortemente visível, nesse tipo de artista, uma cada vez maior busca pelo aperfeiçoamento, sim, mas de suas *performances*, da teatralização dos poemas, seus ou de outros autores.

Dessa forma, podemos concluir que os anos oitenta aparecem como resultantes da confluência de todas as heranças culturais, artísticas e poéticas disponíveis. Por isso, não será à toa que muitos críticos irão determinar que esse é o momento de uma poesia e de um poeta dos mais multifacetados já vistos. Serão anos marcados pela forte reflexão sobre o poder, a força e a importância da linguagem, seja ela escrita, lida ou performatizada, esteja ela nos livros e/ou na voz e no corpo do poeta.

Ao contrário do que diz a maioria dos que escrevem sobre essa época – que a veem como um simples momento de transição para os anos 1990 –, há tanto a continuação como o surgimento de vários elementos na vida literária e, principalmente, na escrita poética carioca (e também nacional). Carlos A. Messeder Pereira é um dos poucos críticos que conseguem enxergar, nesta década, um brilho especial e sinaliza nessa direção ao afirmar:

É claro que há continuidades (...), há nomes que continuam, há esquemas de edição que vieram se desenvolvendo desde a década passada e assim por diante. Mas, acima de tudo, há uma postura e um tom que são radicalmente diferentes, há novos lugares que são os “epicentros” deste *boom* 80 (vide os lançamentos, as performances e as diversas atividades que dão corpo a esse momento poético), o visual das publicações mudou bastante (e numa direção determinada), o espaço nas editoras consagradas é outro e, principalmente, nota-se uma outra combinação e outros arranjos entre os poetas que, me parece, seriam impensáveis nos 70 (PEREIRA, 1993, p. 55-56).

A *performance* será um desses elementos que, embora resgatada e praticada tanto pelos tropicalistas quanto pelos poetas setentistas, irá ganhar, de fato, progressivamente, uma enorme importância e amplo desenvolvimento durante a década de 1980. E não será de forma gratuita que ela alçará voos cada vez maiores: ela acabou por tornar-se uma fotografia exata das multiplicidades desse momento. De acordo com Ricardo Aleixo, poeta, artista sonoro e visual, performer e ensaísta, a *performance* oitentista foi um:

(...) tipo de obra artística híbrida, ou *intermídia*, que, tendo origem na transposição da palavra escrita para os âmbitos vocal e corporal, tanto abre-se para o diálogo criativo com outros sistemas semióticos (o vídeo, a dança, o teatro, a radioarte etc.) quanto atualiza e tensiona procedimentos técnico-formais consolidados pela tradição, como a declamação, a recitação, o jogral, a “leitura branca”, o canto popular e muitos outros.⁴⁰

A *performance* 80 trazia consigo mesclados vários elementos que eram típicos daquele momento, e, certamente, é aí que reside a explicação para ela ter ganhado tamanho alcance e aceitação. A polifonia, o cruzamento de linguagens várias, o momento mosaical⁴¹, a retirada da poesia de dentro do livro para vir cá fora, para ganhar vida, pediam realmente por uma

⁴⁰ ALEIXO, Ricardo. *Em busca de uma poética da performance*. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/em-busca-de-uma-poetica-da-performance/>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

⁴¹ Adjetivo empregado por Jorge Salomão, no “Manifesto Supernovas”, de 1985.

forma de expressão tal como era/é a *performance*. Vejamos o que Jorge Salomão diz sobre os aspectos renovadores que a *performance* traz para a poesia dos 1980:

(...) é uma fusão entre várias formas de linguagem... É um quebra-cabeça; e exige o conhecimento e o domínio de várias linguagens que se incorporam... as várias linguagens utilizadas “perturbam” o conjunto, é uma reinvenção. É uma coisa mais especializada que a artimanha, por exemplo, e sem aquela informalidade... é uma coisa ultra elaborada. (...) É nesse sentido que se pode falar de um verdadeiro “estilo performático” que está no ar, um estilo que tem por base o cruzamento sistemático de linguagens – seja da poesia com o teatro, da poesia com a música, com o vídeo ou com as artes plásticas e assim por diante – na produção de uma reinvenção.⁴²

Douglas Carrara, poeta de relevância e destacado participante tanto da “Feira de Poesia” quanto do “Passa na praça”, afirma que aqueles foram os anos em que uma novidade tinha surgido na poesia brasileira: “a teatralidade e o espetáculo. Como proposta nova e inovadora que teve inevitavelmente que buscar os caminhos marginais e pouco explorados para poder se realizar enquanto proposta”⁴³. Douglas chegou a elaborar e lançar um manifesto intitulado “Manifesto Verbalista Nhenga Soca”, no qual irá defender o grande valor que a poesia falada deveria adquirir na vida de um poeta que se quer completo. “Nhenga” e “Soca” são palavras de origem indígena e querem dizer, respectivamente, “fala” e “vida”. Segundo o próprio Douglas explica nesse seu texto: “falar com vontade de viver”. Vejamos algumas proposições desse manifesto:

- os poetas não somente escrevem, mas também falam.
- (...)
- os poetas falam (nhenga) como folhas novas que se abrem para a vida (soca).
- falar com vontade de viver.
- somos verbalistas.
- não queremos o silêncio das páginas fechadas de um livro.
- queremos falar para as grandes multidões.
- mas recusamos o recital tradicional.
- o discurso burguês, empostado, afetado, artificial. a sessão solene.
- somos a espontaneidade do cotidiano.
- somos o coloquial e a gíria criativa das pessoas.
- a poesia falada é democrática.
- (...)
- a poesia apenas escrita ou até mesmo editada em forma de livro, torna-se elitista.
- o livro, entretanto, continua sendo necessário e imprescindível para registrar as conquistas culturais da humanidade.
- (...)
- portanto a verdadeira cultura poética nacional e acessível às grandes massas agora se faz com a língua insinuante dos poetas verbalistas. (...) ⁴⁴

⁴² CÍCERO, Antônio & SALOMÃO, Jorge. “Manifesto Supernovas”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out. 1985. Caderno B, p. 2.

⁴³ CARRARA, Douglas. *Poesias ao sabor do vento*. Disponível em: <[http:// www.varaldepoesia.com.br](http://www.varaldepoesia.com.br)>. Acesso em: 9 ago. 2017.

⁴⁴ CARRARA, Douglas. “Manifesto Verbalista Nhenga Soca”. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2120819>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

Na verdade, a poesia declamada, interpretada por meio de uma *vocoperformance*, não era, nem de longe, um elemento novo, original. No Brasil, Castro Alves e os antigos saraus do século XIX podem servir de exemplos de poetas e de situações em que se utilizava esse expediente. Se formos mais longe ainda, podemos buscar mais exemplos, como na Grécia antiga, com os *aedos*, que recitavam nas praças públicas (*ágoras*) – Homero, reza a lenda, foi um deles – e, também, na Idade Média europeia, com os trovadores. Porém, na década de 1980, vemos a *performance* atingir patamares novos em termos de técnicas, filosofia e aperfeiçoamento que a elevaram a níveis de sofisticação e arte jamais vistos. A partir dos anos 1980, a *performance* se espalha, se diversifica, se sofisticada e se firma mais e mais, como um traço, uma marca fundamental neste cenário poético oitentista. Carlos Alberto Messeder Pereira (1993, p. 53) vai mais longe ainda e categoricamente afirma que esta será a década da “profusão de *performances* – palavra que entrou definitivamente para o vocabulário da época”. Tamanhos foram a sua importância, a sua prática e o seu desenvolvimento que a fizeram chegar até os dias de hoje, possuindo ainda um imenso prestígio no meio poético carioca e nacional.

Ainda sobre essa grande valorização da *performance*, Douglas Carrara afirmou, também, por diversas vezes, que o objetivo central daqueles poetas oitentistas era justamente este: deslocar o poema do livro para o espetáculo e que era necessário construir o espetáculo a partir do foco ator/poeta e não mais exclusivamente do poeta/escritor⁴⁵. Segundo outro poeta, Armando Freitas (1999, p. 7), o período realmente ficou muito marcado pela *performance*, e, ainda na visão dele, a década de 1980 teria pecado justamente por esse exagero, por esse “excesso de teatralização” da poesia. Todos visavam à expressão; oralizava-se muito a poesia, o que, ainda segundo Armando, poderia acabar tornando-a um elemento descartável.

O caráter sedutor da *performance* é um aspecto muito importante, bastante levado em consideração pelos artistas oitentistas. Era preciso retirar o texto do livro e trazê-lo para a vida: “para a poesia, entretanto, o livro não é suficiente e quase sempre é um túmulo”⁴⁶. A *performance* promove a corporificação do texto, dando vida e cor ao que está escrito. Frederico Fernandes (2002, p. 28), a respeito disso, comenta:

A *performance* é, então, um momento de fascínio, articulada pela mistura de códigos e diversidade linguística, envolvendo não somente pela fábula, mas também pela maneira como é transmitida. O olhar, o silêncio, o franzir da testa, as mãos, o riso,

⁴⁵ CARRARA, Douglas. *Poesias ao sabor do vento*. Disponível em: <<http://www.varaldepoesia.com.br>>. Acesso em: 9 ago. 2019.

⁴⁶ CARRARA, Douglas. *Manifesto Verbalista Nhenga Soca*. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2120819>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

objetos próximos, sons guturais, a fala. A cabeça, tronco e membros. O corpo é um turbilhão de mensagens, que ressoa códigos impraticáveis na escrita.

Com gente fervilhando por todos os lados, a “Feira de poesia independente” acontecia em todas as sextas-feiras, na Cinelândia, bem no coração pulsante do centro da cidade do Rio de Janeiro, a partir das 19 horas, propositalmente na hora em que as pessoas saíam de seus trabalhos – a famosa “hora do *rush*”. O que os seus artistas queriam acima de tudo era ir ao encontro das grandes massas, elevando as interações entre público e autores ao grau máximo possível de diálogo. No prefácio da coletânea “Varal de Poesias ao sabor do vento”, lançada em 1986, Douglas Carrara confirma essa vontade:

Basicamente uma recusa à clausura, a nova poesia mostrou seus dentes na praça, exibindo seu texto não apenas na folha de papel branca e solitária para um consumo igualmente solitário. A busca da solidariedade se traduzia na criatividade exacerbada exposta nas praças para o público e o espetáculo era a própria alma do artista estendida no calçadão para aplauso ou escárnio público. [...] Evidentemente, os textos poéticos não podem mais destinar-se apenas ao papel do livro e servirem somente à fruição individual. A busca da oralidade e da teatralidade promove o novo texto destinado ao espetáculo. [...] O contato com o público passou a determinar certos caminhos novos ou redescobertos.

O exemplo da “Feira de Poesia Independente” é relevante e emblemático, mas é preciso que se diga que todos os movimentos/eventos poéticos verbalistas em espaços públicos dos anos 1980 visavam ao mesmo fim, ou seja, levar a literatura, o teatro, a dança e muitas outras artes para o seio de verdadeiras multidões, num nítido processo de popularização, conforme estamos aqui neste trabalho sempre demonstrando.

São vários os elementos que fazem de uma determinada *performance* um acontecimento único, daí falarmos em unicidade da *performance*. A *performance* não tem como ser compreendida apenas pelos seus aspectos verbais e gestuais, é preciso considerá-la como um todo maior. Nela, vários são os itens que se amalgamam e contribuem para a construção de significados: elementos linguísticos, verbais, musicais, espaciais, temporais, socioculturais, emocionais, a influência do público e outros, que podem afetar-se mutuamente, alterando seus respectivos significados originais e criando, juntos, uma forma outra e única de expressão. Daí que uma *performance* jamais será idêntica a outra. E sobre isso nos fala Paul Zumthor:

As regras da *performance* – com efeito, regendo simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – importam para a comunicação tanto ou ainda mais do que as regras textuais postas na obra na sequência das frases: destas, elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance (ZUMTHOR, 2007, p. 30).

Vejamos um bom exemplo: um público maior e mais empolgado pode acabar emocionando um cantor e isso, certamente, deve provocar alterações em sua voz, sua forma

de cantar, deixando-a mais exacerbada, emocionada ou, até mesmo, por outro lado, conforme for, quem sabe, mais contida. Enquanto na escrita as palavras são fixas, imutáveis, e o ritmo e a entoação com que se dá a leitura são controlados por índices gráficos, como a pontuação ou a versificação, a voz, por sua vez, é essencialmente efêmera e transmite essa efemeridade àquilo que ela veicula: “A voz é nômade, enquanto que a escrita é fixa” (ZUMTHOR, 2005, p. 53). Esse seu caráter de ser única e imprevisível aguça bastante o interesse do público pela *performance*, aumentando ainda mais o grau de sedução que a envolve.

Na busca por uma cada vez maior aceitação do público-alvo, o cidadão comum, Douglas Carrara ressaltava que era preciso o poeta estar atento a todos os detalhes de suas *performances*. Tais detalhes incluíam a roupa a ser vestida, a linguagem que deveria ser utilizada, a teatralidade dinâmica e despojada de rigores técnicos; tudo isso e muito mais deveria ser empregado no intento de atrair cada vez mais público para as artes e para os debates por elas suscitados:

- a recitação inovadora se caracteriza pela maior versatilidade do declamador, que evita o uso de roupas solenes e cria um espetáculo não pomposo, mas espontâneo.
- a representação é dinâmica e busca uma teatralidade despojada, sem marcações rígidas.
- usa plenamente todas as partes do corpo e utiliza todo o espaço disponível do ambiente escolhido.
- em oposição à linguagem erudita, utiliza a fala corrente quotidiana e popular.
- enfim, tudo é necessário, desde que facilite a aproximação com as pessoas, a comunicação e o despertar da sensibilidade e da emoção, base maior de toda arte.⁴⁷

Seduzir o público, captar a sua atenção e motivar suas interações com os artistas, dependiam, na visão de Flávio Nascimento, um dos criadores da “Feira de Poesia”, também de lançar mão do maior número possível de estratégias artísticas. Segundo ele:

A partir do poema, é criada uma situação cênica, rítmica, gestual. É a busca de uma Poesia Teatral, envolvente, participante e, ao mesmo tempo, lúdica e crítica, emocional e política. (...) A recitação do poema é cada vez mais coletiva. (...). Já não é suficiente a fala individual do poeta. Cresce a participação popular. (...) O público não é um assistente passivo do que ouve e vê. O povo é fonte – ponto de partida e chegada – da criação (NASCIMENTO, 2003, p. 65).

Essa intenção de trazer o público para perto dos poetas e da poesia aparece registrada também em um trecho de uma outra matéria sobre o grupo Poça d’água, que saiu na Revista *Cultura Rio*, em outubro de 1987:

Mas o que vale mesmo é conferir a poesia de graça na praça, e de curioso passar a participante. Pois Jorge Mizael, João Batista Alves e Sérgio Alves misturam experiência teatral, talento poético e jogo de cintura suficientes para fazer de cada

⁴⁷ CARRARA, Douglas. “Manifesto Verbalista Nhenga Soca”.

Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2120819>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

espetáculo um *happening* que dificilmente termina sem despertar o poeta e o louco que existe em todos nós.⁴⁸

No dia 14 de fevereiro de 1987, saiu uma reportagem, no *Jornal SobreRodas*, falando do “Passa na praça que a poesia te abraça”, cujo teor reafirma esse caráter sedutor da poesia de rua feita pelos poetas performáticos:

E te abraça mesmo! As pessoas são envolvidas pelo clima de descontração, alegria e poesia. Sempre enfocando temas polêmicos, as apresentações do grupo Poça d’água, integrado por João Batista Alves, Jorge Mizael, Rosa Maria e Sérgio Alves, convidam à participação popular e, assim, artistas e espectadores criam e se emocionam juntos. (...) Expressar a poesia através do teatro, trabalhar a mímica e a expressão corporal foram atividades que o grupo aprimorou com o tempo e com experiências vividas no palco, ou fora dele. Com criatividade e originalidade, o real e o fictício se confundem nos esquetes do Poça d’Água e o público transita da observação para a participação, sem perceber. E gosta: já imaginou você curtindo uma peça, entretido nos papéis e, de repente, se vê inserido em seu contexto?⁴⁹

Nesse poderoso jogo de sedução em que os artistas e o público se veem reunidos e imersos, há a constituição de intensos diálogos entre esses diferentes universos, choques de ideias, de visões de mundo, de perfis pessoais, como se pontes fossem feitas e desfeitas conforme a situação e os sujeitos que interagem. A *performance* acabava por construir, então, uma via dialética na qual os artistas e a plateia se viam refletidos ou até mesmo não identificados, gerando choques, estranhamentos entre as mais diversas idiossincrasias ali reunidas num único evento. Quanto a esse poder da *performance*, Minarelli escreve:

A voz em performance é a essência de muitas vozes: é a voz autêntica, arquétipo, xamã oriundo das profundezas do corpo, de um corpo além, voz metafísica, ontológica, uma voz sempre dialética, uma voz crítica em sua entidade social, eletrônica em sua intermedialidade, natural e artificial, sopro bucal regenerador e deformador, voz aleijada, fluxo fonético como fala divina, aceita sem contestação, voz régia, voz superior, em sua singularidade, voz vital, força utópica (MINARELLI, 2010, p. 13).

Neste ponto da nossa discussão, cabe ainda destacarmos, quanto ao que diz respeito à performance, o seu poder erótico e o seu papel de promotora de trocas perceptivas. Zumthor (1993) compreende o ato performático como uma comunicação de corpos, interligados pelo entrelaçamento dos que aí encontram-se envolvidos, uma interação poética que cria laços, gera diálogos vivos, pulsantes, ponte sensível que se ergue entre o *performer* e o espectador: “As palavras (...) transportam aquele que fala e aquele que ouve para um universo comum, conduzindo-os a uma significação nova, mediante uma potência de designação que excede a definição que elas receberam” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 109). Há, nesse processo, uma

⁴⁸ MARANHÃO, L. “De poeta e de louco...”. *Revista Cultura Rio*, Rio de Janeiro, out.1987. Cadernos Imagens da Cultura Rio, p. 3.

⁴⁹ ROCHA, M. Passa na praça que a poesia te abraça. *Jornal SobreRodas*, Rio de Janeiro, 14 fev.1987. Caderno Dicas de Eventos, p. 2.

efervescência dos sentidos do emissor e do receptor, ligando e religando seus corpos em uma experiência estética sempre nova a cada *performance*: “graças a operação concordante do seu corpo com o meu, o que vejo passa para ele, este verde individual da pradaria sob meus olhos invade-lhe a visão sem abandonar a minha” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.128).

Não se trata, porém, de uma transferência poética do corpo do emissor para o do receptor no instante da *performance*, mas, sim, de uma via de mão dupla em que há comunicações intercambiantes, trocas mútuas, série de sensibilidades partilhada por ambos: “Quando assisto ao começo das condutas de outrem, meu corpo torna-se meio de compreendê-las, minha corporeidade torna-se potência de compreensão da corporeidade alheia” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 23). São, como se vê, mundos distintos que se unificam em uma singular experiência comum.

Zumthor (1993, p.222) destaca a importância das trocas ocorridas nesse intenso dialogismo entre diferentes percepções, aproxima seu raciocínio da metáfora de um bailado, no qual um dançarino não consegue desenvolver sua arte sem a presença do outro, que é o seu par:

A obra performatizada é assim diálogo (...): diálogo sem dominante nem dominado, livre troca. (...) A comunicação oral não pode ser monólogo puro: ela requer imperiosamente um interlocutor, mesmo se reduzido a um papel silencioso. Eis porque o verbo poético exige o calor do contato; e os dons de sociabilidade, a afetividade que se espalha, o talento de fazer rir ou emocionar (...). O ouvinte-espectador é, de algum modo, coautor da obra.

Esse intenso debate em praça pública na forma de sarau, realizado a partir dos textos e das *performances* ajudaram bastante a retirar da poesia a fama de enfadonha, de antiga, de produto feito por e para a degustação de paladares mais refinados, elitizados. As *performances* davam, como já foi dito aqui, cor e vida ao texto, aguçavam o interesse das pessoas e as faziam descobrir mundos novos e com horizontes muito mais amplos. Era o dialogismo democrático elevado a seu grau máximo.

Mas, se os anos 80 ficaram bastante marcados pelas *performances*, também fato é que ficaram carimbados como os anos em que os poetas conseguiram ter plateias cada vez maiores para assistir a essas suas teatralizações poéticas. Algo importante de ser assinalado é que, até então, a poesia ficava restrita, grosso modo, a pequenos grupos, reunidos em salões ou outro tipo de limitado de recinto fechado. A poesia muito pouco ia às ruas. Até porque, em plenos anos 1970, auge da repressão pós-AI-5, não era muito comum formar agrupamentos em torno de gente discursando. Lembremos que a ditadura rechaçava qualquer reunião que soasse como algum ato ou manifestação política.

Com a chegada dos anos 1980, com a volta do povo às praças e da possibilidade das pessoas novamente se agruparem, surgirá outro fator novo no cenário poético: a popularização da poesia. O próprio manifesto “Nhenga soca”, citado aqui antes, mostra nitidamente uma postura antielitista, um querer levar a poesia para as grandes multidões, ou seja, todo um esforço em prol da popularização do poeta e da poesia, esta última sempre vista por muitos, preconceituosamente, como prática exótica, de poucos para poucos, arte elitista, apartada e feita por seres excêntricos ou nefelibatas.

O grande esforço de Douglas Carrara e de tantos outros poetas desse mesmo período foi justamente este: levar a poesia para onde o povo estava⁵⁰, não só como ferramenta para reflexão e conscientização política, mas também para acabar com as errôneas noções de que a poesia era feita por algum gênio da raça – ou por algum grupo restrito de mentes privilegiadas – para o degustar de poucos que possam compreender tais discursos artísticos.

É nítido, então, que ocorre, nesse momento, o que eu passo a chamar conceitualmente de *deselitização* da poesia e do próprio poeta. O que a poesia dos anos 1980 queria era justamente desmistificar a enganosa opinião de que a poesia era/é propriedade e monopólio de uma espécie de elite. Desmistificação é um termo empregado aqui como sinônimo da atitude de destruir a falsa noção que dimensiona a poesia como sendo mística/misteriosa, hermética e isolada em uma torre de marfim. Por outro lado, desmistificar também, para eles, era um ato de desnudar, desfazer uma postura intelectual de superioridade em relação à cultura popular e de revelar outros de seus aspectos pouco valorizados pelos críticos e pela própria academia universitária. *Deselitizar* é o que queriam esses poetas urbanos: retirar a poesia e os poetas de um pretense pedestal, de uma distância criada entre a arte, os artistas e o público em geral. Essa se tornaria a principal bandeira erguida pela “Feira de Poesia”, pelo “Movimento de Arte Pornô”, pelo “Passa na praça” e pela maioria dos poetas verbalistas urbanos oitentistas.

Dentro desse processo de *deselitização*, os poetas buscavam colocar nítido para as plateias que qualquer um também poderia se expressar, escrever e bradar os seus versos, principalmente em praças públicas. No Jornal *O Dia*, de 29 de julho de 1992, em seu caderno dedicado à cultura, fica bem claro que o maior interesse dos poetas performáticos, verbalistas, naquele momento, era popularizar a poesia:

⁵⁰ Douglas Carrara, os poetas do “Passa na praça” e vários outros artistas da época adotaram como lema o verso de Fernando Brant, presente na música “Nos bailes da vida” de Milton Nascimento, lançada no disco “Caçador de mim”, que é de 1981, que diz: “Todo artista tem de ir aonde o povo está”. E este parece servir perfeitamente como uma ótima epígrafe de uma placa que possa designar o autêntico poeta verbalista urbano dos anos 1980.

(...) grupos da Zona Sul à Zona Norte promovem saraus em que o importante é soltar o verbo. (...) o grupo Poça d'água, de teatro e poesia da Abolição, comemora oito anos de trabalho com mais de 200 apresentações do projeto “Passa na praça que a poesia te abraça”. “Nossa proposta é popularizar a poesia, tirar dela o rótulo de elitista e fechada”, defende Sérgio Alves, de 32 anos, um dos quatro membros do grupo.⁵¹

Tal intenção fica evidente no Jornal *O Globo*, do dia 11 de outubro de 1989, que assim fala sobre o grupo Poça d'Água e seu, já bastante conhecido na época, movimento de rua:

Para os integrantes do grupo Poça d'água, a poesia sempre será bem aceita quando for apresentada de maneira acessível. Com uma proposta diferente de trabalho, o grupo começou a atuar em 1984, encabeçando o projeto “Passa na praça que a poesia te abraça”. Essa proposta, que levava textos teatralizados para as praças públicas, contou com a colaboração de Douglas Carrara e Francisco Igreja. Segundo João Batista Alves, um dos componentes do grupo, o objetivo principal era desmistificar a poesia, “afastando a imagem estática, monótona e cansativa, e apresentando-a como uma coisa viva, com cara, corpo e roupa”.⁵²

Além de popularizar e *deselitizar* os poetas e a própria poesia, estes poetas verbalistas dos anos 1980 traziam consigo a vontade de multiplicar não só o público consumidor de poesia, mas também o número de poetas que, ao vê-los, claro, iriam se deixar influenciar e seguir seus passos. Isso não era difícil de ocorrer, pelo contrário, se tornava até fácil visto que os eventos da “Feira de Poesia”, do “Movimento de Arte Pornô” e do “Passa na praça” usavam as performances e a grande criatividade dos textos e dos improvisos feitos como armas para seduzir e envolver seu público, como vimos no começo desse capítulo.

Tudo isso reforça ainda mais nossa tese de que um processo nítido de popularização da poesia se tornou um fato muito relevante e novo na poesia urbana brasileira, a partir dos anos 1980. Confirmando isso, outra matéria, que saiu no dia 31 de janeiro de 1987, também no Jornal *SobreRodas*, assim falava sobre o grupo Poça d'Água e a popularização das artes levada a cabo pelo projeto artístico-cultural “Passa na praça”:

O projeto percorre há três anos ruas e praças da cidade. Dentro da filosofia de que “o artista tem de ir aonde o povo está”, o grupo desenvolve um trabalho alternativo, fugindo dos espaços convencionais especialmente dedicados à “cultura”, como teatros e casas de espetáculos, aos quais a maioria da população não tem acesso. Esta poesia que abandona os espaços fechados para ir ao encontro do público dá frutos: o Poça d'água geralmente obtém a atenção e a participação de um grande número de espectadores em todos os locais que visita, e já tem até um público cativo, de cerca de 30 pessoas, que acompanha os espetáculos onde quer que o grupo vá.⁵³

⁵¹ GONÇALVES, Zalmir. Poesia volta à moda e tem novas tribos. *O Dia*, Rio de Janeiro, 29 jul.1992. Caderno O Dia D, p.1.

⁵² ALFREDO, J. Poesia, a cada dia mais viva, movimenta a área do Méier. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 out. 1989. Caderno especial Méier, p. 2.

⁵³ ROCHA, M. Passa na praça que a poesia te abraça em Jacarepaguá. *Jornal SobreRodas*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1987. Caderno Dicas de Eventos, p. 1.

Não será à toa, portanto, que, nesse panorama, irá ocorrer um crescimento bastante significativo não só das plateias mas também do número de poetas, associações, academias e saraus, desembocando, nos dias atuais, na constatação de que há, só no Rio de Janeiro, os mais diversos saraus em atividade e um número de poetas que há muito já passou a casa do milhar. Segundo o site *Blocos Online*, de Leila Míccolis, no Brasil todo, esse número deve chegar, atualmente, a por volta de dez mil poetas. Segundo ela mesma me confirmou em entrevista: “*Blocos* contabiliza apenas dez mil poetas, mas, com o advento da Internet, calculo que haja mais de cinquenta mil, certamente. Nunca consegui terminar de fazer esta pesquisa, porque a cada dia conheço de 50 a 100 poetas a mais.” (informação verbal)⁵⁴

Conforme fica claro com esse depoimento mencionado, a Internet facilitou bastante o alargamento ainda maior das fronteiras desse processo de popularização da poesia e da literatura em geral. É fato concreto que hoje qualquer um que queira pode postar seus textos em *blogs*, redes sociais e outros tipos de sites e ser lidos por uma imensa multidão de pessoas, do Brasil e do mundo. Contudo, torno a frisar que sem esse movimento de popularização e expansão da poesia, iniciado na década de 1970 e bastante ampliado na de oitenta, teríamos uma outra espécie de quadro atual.

Esse processo de popularização da poesia, intensificado na década de 1980, trazia consigo, como uma de suas consequências, o aumento cada vez maior do público que ia assistir a esses poetas. Só para citar exemplos disso, no início dos anos 80, o trio de poetas Os Camaleões, com Claufe Rodrigues, Pedro Bial e Luiz Petry, abria *shows* de bandas roqueiras tais como *Biquíni Cavadão* e *Ultraje a Rigor*, que arrastavam multidões em suas apresentações. O grupo *Mymba Kuera*, que, entre seus membros, incluía os poetas Dalmo Saraiva e Sady Bianchin, foi outro que, durante o evento Rio ECO-92, chegou a se apresentar para um público de vinte mil pessoas. A Gang Pornô, coletivo poético encabeçado por Cairo Trindade e Eduardo Kac, durante essa mesma época, chegou a fazer a abertura de um *show* do roqueiro inglês Sting, ex-integrante do grupo *The Police*. Essa espécie de *status* e de sucesso alcançados pela poesia e pelos poetas dos anos 1980, é bom destacar aqui, não conseguiria repetir tamanhas amplitudes nas décadas seguintes.

Essa popularização da arte poética e o crescimento cada vez maior das plateias desses *shows* poéticos terão também como consequência o aumento significativo das casas e espaços interessados em abrigar os artistas e esse público numeroso. A poesia, agora, de forma também nunca antes vista, passava a ser capaz de dar lucros às casas que podiam

⁵⁴ MÍCCOLIS, Leila. Entrevista concedida a mim. Rio de Janeiro, 6 set. 2017.

abrigá-la. Sendo assim, não será somente a *performance* que irá se expandir, desenvolver e dominar a cena poética e a própria época, proliferam-se também os lugares que abrigarão saraus, eventos, manifestações e/ou *happenings*, transformando-se, no Rio de Janeiro, em verdadeiros núcleos aglutinadores desses agitos. Exemplos disso, temos os bares *Avatar* e *Botanic*, no Jardim Botânico, o *Mistura Fina*, local mais habituado à música, porém, nesse instante, de portas abertas para a poesia, a *CEU* (Casa do Estudante Universitário), que servia não só para realizar saraus (como o “Balcão Poético”), mas também como abrigo e moradia para vários poetas sem teto e sem recursos para sobrevivência, o *Circo Voador* (que misturava tribos e artes diferentes, principalmente, a música, o teatro, a dança e a poesia), e as praias cariocas, onde vários eventos foram realizados, talvez o mais famoso deles o “Top Less literário”, passeata nudista ocorrida no posto 9 da praia de Ipanema, em março de 1980, promovida pelos poetas da chamada poesia pornô. Realmente, como se pode observar de forma clara, fosse em ambientes públicos ou privados, uma verdadeira febre poética se alastrou, nos anos 80, pelo Rio de Janeiro e, também, pelo Brasil.

No entanto, muitos eram os poetas e os grupos poéticos que viam os recitais em ambientes fechados como sendo eventos reducionistas, redutos elitistas, grandes empecilhos para as suas artes chegarem ao grande público, às massas. Douglas Carrara, em seu “Manifesto Verbalista Nhenga Soca”, vai recriminar o fato dos modernistas brasileiros de 1922 terem praticado a poesia falada em salões, em recintos fechados:

- permaneceram dentro dos salões, falando apenas para a burguesia.
- o próprio Mário de Andrade lamentou que os modernistas não tivessem marchado com as multidões, esquecendo, portanto, de “buscar o aprimoramento político social do homem. ficaram apenas camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar.”⁵⁵

Nota-se, nesse pequeno trecho, não só a evidência de que alguns grupos, como os poetas da “Feira de Poesia” e os do “Passa na Praça”, por exemplo, acreditavam ser bastante limitante a atuação do poeta em lugares fechados, mas também, principalmente, percebe-se que viam nas experiências poéticas de rua, junto às massas, a possibilidade de o artista crescer tanto como artista quanto como homem político, como cidadão. E, nesse caso, também dentro da ótica dos poetas verbalistas, os eventos de rua eram importantes porque tanto os artistas quanto o público saíam diferentes de tais experiências.

Será também a partir disso, desse contato dos artistas com essas plateias (numerosas), que um fato irá surgir no cenário da poesia brasileira: a arte produzida e pensada

⁵⁵ CARRARA, Douglas. *Manifesto Verbalista Nhenga Soca*.

Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2120819>>. Acesso em: 13 dez. 2019.

coletivamente. O público do “Passa na praça”, por exemplo, tinha total liberdade para adentrar os esquetes e mudar falas e enredos preestabelecido pelo grupo. João Batista Alves confirma essa arte coletivizada, em entrevista que deu ao Jornal *O Globo*, em 1986: “A improvisação está sempre presente em nossas apresentações. Estamos o tempo todo estimulando a participação popular e, a partir de algumas dessas intervenções, surgiram muitas das ideias para os esquetes que mostramos”⁵⁶. Na “Feira da Poesia”, Flávio Nascimento, com seu inseparável pandeiro, convidava poetas e público em geral a entrarem na roda e dizer versinhos, compondo um grande poema, de improviso, como se fosse não ter fim. Por vezes, em determinados eventos poéticos, uma outra maneira de se compor coletivamente se dava na realização de um poemão escrito por todos. Funcionava assim: a folha de papel ia rodando de mão em mão, cada um colocava um verso e, ao final, tinha-se um enorme poema que era lido por um poeta escolhido dentre todos ali presentes. Formava-se, então, uma única obra feita de misturas, em que cada um contribuía democraticamente com ideias e versos.

Essa produção artística grupal dos anos 80 não se percebe tão somente na construção de poemas e artes coletivas, é visível também em uma busca por cada vez mais associações entre poetas. Heloísa Buarque salienta bem isso:

A poesia independente prolifera. Seu traço principal: a produção em grupo. São os poetas de comunidade, de associações de bairro, de organizações, de periferia. Seu objetivo mais explícito: uma poesia popular, para ser lida e ouvida. O tipo de publicação mais recorrente: antologias. Trajetória semelhante vem conhecendo a imprensa alternativa hoje, basicamente associada a organizações e partidos. Tanto a poesia independente quanto a pequena imprensa de agora evidenciam um projeto distinto das artimanhas e propostas originais da poesia marginal.⁵⁷

Essa arte feita por muitas mãos (arte coletiva), a proliferação de grupos e associações, a organização artística grupal e o exercício contínuo da democracia mais radical possível, em recitais que duravam horas e dependiam da interação contínua entre artistas e público foram elementos surgidos e estabelecidos justamente em um momento em que o Brasil voltava a respirar ares democráticos. Mas não foi só a poesia e o teatro que se expandiram com o retorno progressivo da democracia em nosso país. Arthur Dapieve (2015, p. 33) afirma que o *boom* do *rock* brasileiro nos anos oitenta “só ocorreu devido ao processo de redemocratização conduzido, aos trancos e barrancos, pelos governos dos generais Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985) e exigido nas urnas pelas multidões que embalaram a campanha

⁵⁶ SAMUEL, W. “Poça d’água: nas praças, a poesia popular”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 set. 1986. Segundo Caderno, p. 24.

⁵⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Depois do Poemão”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 set. 1980. Caderno B, p. 3.

das Diretas Já! (1984)”. Os próprios saraus, que, nos anos 1990 e 2000 irão se proliferar e se sedimentar como acontecimentos possuidores de periodicidade, constância e quantidade, só surgiram e se mantiveram por todos esses anos, chegando até os dias atuais, devido a esse *boom* artístico dos anos 1980 e à afirmação e continuação dos governos democráticos.

Aliás, essa é justamente uma outra marca dos anos 1980: o surgimento e a multiplicação dos mais diversos saraus como um local de lançamento de livros, de apresentação de *performances*, de trocas (afetivas, profissionais, literárias etc.) entre poetas, de festa em torno das artes, principalmente, a da poesia. Não é demais dizer que os saraus vão passar a ser, sim, lugares em que se diz poesia, em que acontecem *performances*, mas também espaços em que a política é debatida, expressada, teatralizada e praticada, visto que os artistas a praticam entre si, pelo menos, na forma de uma micropolítica do cotidiano.

Outro resultado desse tal *boom* poético dos anos 1980, dessa proliferação de poetas, de grupos artísticos, de recitais (nessa época, não costumavam ser chamados de “saraus”) e de lugares para apresentações foi o surgimento também de algo bem diferente do que havia acontecido nos anos 1970: um processo muito maior de profissionalização dos artistas. Vejamos o que nos diz Carlos Alberto Messeder Pereira (1993, p. 62):

Uma profissionalização do poeta viria a se acentuar logo no começo dos 80, bem como anunciava o início de uma entrada mais sistemática (e já agora valorizada positivamente) de um certo número dos “marginais/alternativos/independentes” dos 70 no circuito das editoras comerciais. (...) Uma relação mais enfatizada, mais marcada com o dinheiro, a qual se expressava, por exemplo, na busca de uma remuneração para o poeta nos recitais, na cobrança de ingressos ou *couvert* artístico, num aumento crescente do custo de produção e mesmo do preço dos livros e assim por diante. Ao longo dos 80, essa face do processo de profissionalização vai sendo crescentemente enfatizada.

A profissionalização, como se vê, atingiu o poético: não só as *performances* buscavam cada vez mais um maior aperfeiçoamento técnico, visual, plástico, mas o próprio recital, como já dito aqui anteriormente, feito em casas fechadas, buscava se profissionalizar, através da cobrança de *couvert*, de entradas, de pagamentos de cachês aos poetas e outras formas de organização.

No entanto, essa busca por uma profissionalização crescente não parava somente nos campos da *performance* e dos recitais, ela também avançava para o âmbito de uma melhor sistematização e distribuição da produção dos artistas chamados independentes. E esse será também um outro procedimento que, como vimos no capítulo anterior, começa nos anos 1970, mas que se aprofunda e alcança a sua maturidade e constância nos anos 1980: uma maior organização tanto da produção quanto da distribuição das edições alternativas (não participantes do circuito das grandes editoras), que passam a ser feitas de maneira coletiva.

Bom exemplo disso é a formação das pequenas editoras independentes, tais como a Editora Trote (de Leila Mícolis e Tanussi Cardoso), criada no Rio de Janeiro em 1981, e a Banca Nacional de Literatura Independente (de Douglas Carrara e Jania Cordeiro), surgida em janeiro de 1983, cujo objetivo principal era divulgar e vender as obras dos escritores e editores independentes brasileiros. Segundo Carlos Alberto Messeder Pereira (1993, p. 65):

Esta organização mais sistemática do alternativo, juntamente com a tática da coedição (quando autor e editora se complementam) são tentativas de “negociar” com os limites de absorção e com as regras do mundo das editoras comerciais ao mesmo tempo que expressam os sinais dos novos tempos

Essa nova organização na distribuição das obras literárias alternativas permitiu que, para muito além da limitada atuação de venda individual, feita no corpo a corpo autor-leitor, muito praticada pelos poetas marginais da década de 70, agora pudesse haver a expansão do número de leitores que, a partir de então, tanto poderiam ser leitores locais quanto até mesmo de outras cidades e estados brasileiros, o que facilitava muito também o processo de popularização e democratização das obras. Essa profissionalização não se deu apenas na busca por maiores e melhores caminhos de distribuição do material artístico, ou seja, de editar cada vez mais poetas e fazê-los chegar até o maior público possível. Veremos surgir também, nesse momento, um maior capricho nas próprias produções artísticas, com a melhoria da qualidade do material de que eram feitos os livros, a melhor qualidade do papel, da tinta etc.

Que a década de 1980 brasileira produziu um gigantesco *frisson* ao redor da poesia e dos poetas, ao que parece, diante de tudo que até aqui já foi exposto, não deixa mais quaisquer dúvidas. E fica mais claro ainda quando vemos a poesia tendo presença constante nos principais jornais da época. E essa pode ser considerada mais uma novidade importante: pela primeira vez, os principais jornais registravam os vários acontecimentos poéticos ocorridos na cidade. Vejamos esta reportagem publicada nesse período:

Que a poesia é sucesso, ninguém duvida. Renan Correa, proprietário do Viro do Ipiranga, que o diga. Mais de seis mil pessoas lotaram a casa durante os dois meses do Encontro com Fernando Pessoa a cargo de Ítalo Rossi e Walmor Chagas. Débora e Chico apostaram na poesia (...) Para conquistar o público, eles prometeram coisas diferentes. Haverá, por exemplo, grupos de *rock*, a banda *Tao Qual*. O bailarino Bernardo Moraes, que fará expressão corporal nos poemas de Débora. A atriz Rose Verçosa fará uma performance com um trabalho de corpo tendendo para o erótico ao recitar os poemas de Chico Bornéu (...) Poesia de cunho social, poesia de amor ou até poesia com direito a elucubrações é o que será visto nesse *I Concerto de Poesia* onde não faltarão poetas fanhosos que teimam em recitar seus próprios poemas.⁵⁸

A poesia dos anos 1980 alçou um nível de popularidade até então nunca visto. Através da atuação dos eventos de rua – dentre alguns, o “Passa na praça” e a “Feira da Poesia” –, dos *shows* poéticos com públicos sempre em constante crescimento, do exercício da arte coletiva,

⁵⁸ ORSINI, E. “Chegou a hora da poesia”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 abr. 1986. Caderno B, p. 3.

da profissionalização e do aumento da produção, publicação e distribuição/venda de obras de escritores independentes e das performances cada vez mais caprichadas, a poesia conseguiu ferramentas facilitadoras para a sua popularização, *deselitização* e expansão na década de 1980.

3 POESIA E POLÍTICA NO RIO DE JANEIRO DOS ANOS 1980

Embora alguns poetas dos anos 1980 possam afirmar que estavam apenas interessados em divulgar as suas artes para um número cada vez maior de pessoas e que ali, naquele momento, muito mais que política, queriam somente ser produtores de obras estritamente artísticas, diversos textos, poemas, vídeos, fotografias, depoimentos e documentos revelam justamente o contrário disso: havia, sim, um alto teor político em suas artes. Além dos textos críticos, existiam ainda as movimentações em cena, com as *performances*, e os elementos outros do espetáculo cênico-poético, como o figurino, como a cenografia, por exemplo, que se mostravam bastante instigantes, provocadoras de várias respostas vindas da plateia. A política, na década de 1980, invadiu maciçamente a vida da sociedade brasileira e a ela também as artes não estavam imunes.

Mesmo tendo sido bem ampla a diversidade de artistas e movimentos que escolheram as vias e os espaços públicos para mostrarem seus trabalhos, neste capítulo, vamos abordar com mais profundidade as histórias, as ações e as obras de três grupos que foram muito atuantes naquele período: a “Feira de Poesia Independente”, a Gang Pornô, coletivo artístico responsável pela criação e divulgação das artes e manifestos do chamado “Movimento de Arte Pornô”, e o “Passa na praça que a poesia te abraça”, sarau e projeto cultural produzido e levado adiante pelo grupo Poça d’Água.

A “Feira de Poesia Independente”, encabeçada por Douglas Carrara, Flávio Nascimento e Leniel Jair, acontecia na Cinelândia, praça conhecidíssima do Rio de Janeiro por ser o centro de manifestações e debates políticos efervescentes desde há muito tempo. Foi em 29 de agosto de 1980 que surgiu esse núcleo de artistas ligados às mais variadas artes, que se reuniam para apresentar suas *performances*, divulgar suas obras, vender seus livros, expor varais improvisados, com poemas pendurados para serem lidos pelo público passante em geral. O evento servia também para proclamar suas ideologias e crenças políticas, as mais díspares possíveis, muito embora a que predominava mesmo era a visão política progressista, popular e de esquerda.

Nos anos 1980, o regime policialesco, mesmo agonizante, ainda mostrava as suas garras, lançando bombas em bancas de jornais, apreendendo material artístico e literário e prendendo (e até sumindo com) pessoas. Os artistas tiveram, entre muitos problemas, que enfrentar a polícia militar nas ruas e em outros espaços públicos para poder ganhar no grito o

direito de falar, de se expressarem através de suas artes. A “Feira de Poesia Independente” representou uma considerável reação política e artística a esse claudicante e moribundo, porém ainda vivo, regime militar. A “Feira”, junto a outros movimentos artísticos, políticos e sociais, foi uma importante ferramenta de promoção de diálogos no momento de início da redemocratização brasileira nos anos 1980.

A “Feira” acontecia sempre às sextas-feiras, a partir das 19 horas, propositalmente na hora em que as pessoas saíam do trabalho – a famosa “hora do *rush*” –, com a Cinelândia fervilhando de gente por todos os lados. O que os artistas queriam era ir ao encontro das massas, “ir aonde o povo está”, elevando as interações entre público e autores ao grau máximo possível de diálogo e democracia. No prefácio da coletânea *Varal de Poesias ao sabor do vento*, de 1986, Douglas Carrara confirma essa vontade:

Basicamente uma recusa à clausura, a nova poesia mostrou seus dentes na praça, exibindo seu texto não apenas na folha de papel branca e solitária para um consumo igualmente solitário. A busca da solidariedade se traduzia na criatividade exacerbada exposta nas praças para o público e o espetáculo era a própria alma do artista estendida no calçadão para aplauso ou escárnio público. (...) Evidentemente, os textos poéticos não podem mais destinar-se apenas ao papel do livro e servirem somente à fruição individual. A busca da oralidade e da teatralidade promove o novo texto destinado ao espetáculo. Inevitavelmente, o social e o político invadem a alma do poeta e já não bastam mais os dramas estritamente pessoais curtidos sob o tempero de drogas e solidão, circundados pelas quatro paredes dos apartamentos e dos quartéis, tão característicos da década de 70. O contato com o público passou a determinar certos caminhos novos ou redescobertos: a concisão do texto, o abandono da prolixidade, a busca da ludicidade, a descoberta do humor, a declamação descontraída e a recusa da declamatória formalista e empastada.⁵⁹

Flávio Nascimento chegou a definir a heterogeneidade dos artistas e do público e a livre expressão como importantes ferramentas democráticas presentes na “Feira”:

Os poetas participantes da Feira não seguem uma plataforma única à qual tenham que sujeitar a sua criação. Procura-se conviver com a diferença, a heterogeneidade, a multiplicidade num difícil aprendizado democrático, sobretudo, após longos anos de repressão que atravessamos. Por lá, passam poetas românticos, políticos, místicos, clássicos, pornô, urbanos, visuais, cordelistas etc. O que nos une é o fato de estarmos presentes na PRÁTICA de uma ARTE DE RUA, próxima do POVO, em busca da LIBERDADE CRIATIVA (NASCIMENTO, 2003, p. 66, grifos do autor).

A “Feira de Poesia Independente”, a cada edição semanal, crescia mais e mais em número de artistas participantes e de espectadores, constituindo-se, assim, pouco a pouco, num grande e importantíssimo fórum artístico, cultural e político popular a céu aberto.

Em agosto de 1983, após exatos três anos de seu início, a “Feira” deu por encerradas as suas atividades. Já não era mais possível os poetas duelarem contra as pesadas aparelhagens de som dos movimentos e partidos políticos que invadiram mais e mais a

⁵⁹ CARRARA, Douglas. *Varal de poesias ao sabor do vento*. Disponível em: <<http://www.varaldepoesia.com.br>>. Acesso em: 9 ago. 2017.

Cinelândia, visto que os artistas se apresentavam sem qualquer ajuda de microfone, só mesmo contando com a potência de suas vozes. Douglas Carrara nos conta como aconteceu esse término:

Mas aí começou o processo eleitoral e a Cinelândia começou a ser ocupada num crescente cada vez maior pelo movimento político-partidário, pelo movimento sindical e suas manifestações. Em 1982, nós não tivemos como continuar a resistir àquela avalanche de aparelhagens de som e manifestações seguidas quase todos os dias. Por isso o movimento foi escasseando, até terminar em 1983.⁶⁰

O sarau e projeto cultural “Passa na praça que a poesia te abraça” nasceu seis meses após o término da “Feira”, no dia 12 de fevereiro de 1984. Só que um fator importante os distinguia: enquanto a “Feira” acontecia de forma fixa na Cinelândia, o “Passa na praça” rodava, itinerante, por uma vasta gama de lugares. Peregrinava por escolas, vagões de trens e metrô, conveses de barcas, corredores de ônibus, praias. Qualquer espaço podia acabar virando palco para a arte popular do grupo Poça d’Água, responsável pela organização e atuação do “Passa na praça”. Porém, como o próprio nome do projeto indicava, eram as praças os principais pontos de encontro da rapaziada que queria se expressar e se comunicar com as massas.

O Poça d’Água, dentro de seus quadros internos, possuía, individualmente, visões políticas bastante plurais. No entanto, a linha de atuação político-artística, entre eles decidida em consenso, era uma só: manter o grupo desenvolvendo uma arte de esquerda, engajada, progressista, porém sem soar cansativa, enfadonha, panfletária e, além disso, principalmente, ser uma arte desvinculada de qualquer partido político que fosse. A política era feita através das questões levantadas pelos poemas e pelos esquetes teatrais, provocando sempre a discussão e a reflexão do público e mantendo a devida distância de qualquer vínculo partidário, restritivo e unilateral. A busca era o tempo todo por uma visão plural e pelo respeito às diversidades. Nas praças, a palavra era completamente livre, e se manifestava quem queria.

O “Passa na praça” tinha a arte de cunho político como o seu carro-chefe. Os temas de suas apresentações abordavam o momento político, com debates ligados à luta de classes, à mais-valia, à exploração capitalista, à liberdade de expressão, ao racismo, à violência doméstica, à reforma agrária, às demarcações das terras indígenas e dos quilombolas, às questões da mulher e do idoso etc. O “Passa na Praça” era como um grande teatro a céu aberto, para onde eram levados os dilemas que afligiam a população naquele período. Como

⁶⁰ CARRARA, Douglas. *Entrevista ao Jornal Delírio Cultural*. Rio de Janeiro, agosto de 1990. Disponível em: < <https://www.recantodasletras.com.br/entrevistas/2134237> >. Acesso em: 27 dez. 2017.

exemplo disso, em 1988, foi montado pelo grupo um texto específico para discutir a eleição da Assembleia Nacional Constituinte, texto intitulado “O que é Constituinte?”, em que era debatida a importância de se votar em candidatos comprometidos com o trabalhador, com a população carente. Tanto era o comprometimento do grupo com as discussões políticas que, durante a campanha das “Diretas Já”, seus integrantes realizaram várias apresentações bem no meio das passeatas.

Já o “Movimento de Arte Pornô”, também conhecido como “Movimento Pornô”, “Poesia Pornô” ou “Pornismo” foi idealizado pela dupla de poetas e *performers* Eduardo Kac e Cairo Trindade e iniciado em 30 de março de 1980, no Rio de Janeiro, quando, junto a vários outros artistas ligados ao “Pornismo”, os dois lançaram publicamente o movimento em uma intervenção poética chamada “Pelo Topless Literário”, no Posto 9 da Praia de Ipanema. Tal intervenção se deu por meio de várias *performances* e *vocoperformances* poéticas, da exibição de *banners* com *slogans*, palavras de ordem e poemas críticos e da distribuição de publicações do grupo. A escolha do Posto 9 foi estratégica: esse lugar era considerado, na época, o epicentro da praia e, por extensão, um ponto importantíssimo de encontro da maioria das tribos, artísticas ou não, da Cidade Maravilhosa. Depois do “Topless Literário”, Eduardo Kac e Cairo Trindade chamaram Teresa Jardim para se juntar a eles e formar o núcleo performático do movimento, ou seja, o grupo Gang Pornô. Um pouco mais tarde, Bráulio Tavares, Denise Trindade, Leila Míccolis, Cynthia Dorneles, Sady Bianchin, Glauco Mattoso, Hudinilson Jr., Sandra Terra e Tanussi Cardoso também se juntaram ao coletivo.

Em maio do mesmo ano, Kac e Trindade criaram o “Manifesto Pornô”, que foi publicado, *a posteriori*, no zine “Gang” n. 1, de setembro de 1980. O movimento chegou a lançar três edições desse zine, além de livretos, camisetas com poemas, gravuras, histórias em quadrinhos, livros de artistas ligados ao movimento e duas antologias. Além disso, usaram várias vezes do expediente de grafitar poemas pelos muros da cidade, assinando embaixo, fosse de quem fosse o texto, apenas com o nome “Gang”.

Em uma noite de sexta-feira, dia 9 de setembro de 1980, os membros da Gang leram, aos brados, o “Manifesto Pornô” na “Feira de Poesia Independente”, lançando publicamente as bases que iriam reger as ações do movimento. Daí em diante, de 1980 a 1982, em todas as sextas-feiras, a Gang realizou inúmeras *performances* na “Feira”. No entanto, é preciso que se diga que muitos outros também foram os espaços públicos que serviram de palco para os artistas do “Pornismo”: as barcas da praça XV, os bares da cidade, as praças, praias, becos, ruelas e em tantos outros lugares públicos.

Em 13 de fevereiro de 1982, a Gang Pornô apresentou no Posto 9 da Praia de Ipanema o que seria a sua última grande intervenção artística pública. O evento explorou o repertório desenvolvido pelo movimento durante os dois anos anteriores, incluindo uma grande variedade de obras, publicações e adereços. Planejaram e puseram em prática um apoteótico desfecho para esse último evento, um, digamos, eletrizante *grand finale*: realizaram uma passeata nudista ao longo da praia, terminando com um mergulho coletivo no mar que, segundo eles mesmos, simbolizava a autorrenovação, o início de uma via para muito além do conservadorismo político, social e estético até então vigente. O nudismo na praia de Ipanema era e ainda é proibido por lei, assim como em toda a orla carioca (com a única exceção da praia de Abricó, reconhecida oficialmente como um espaço de naturismo desde 30 de setembro de 2003). Por muito pouco, os integrantes do movimento não foram presos por atentado violento ao pudor e perturbação da ordem pública. Foi preciso que Fernando Gabeira, amigo dos poetas pornôs e político, e que, devido à Anistia, voltara do exílio, intercedesse e os livrasse de serem detidos.

As atividades do movimento cessaram em 1982, porém, algumas *performances* isoladas foram realizadas posteriormente, e algumas publicações puderam ser lançadas até 1984. O livro *Antolorgia*, editado em 1984, que procurou trazer o melhor da produção pornista em seus dois anos de vigência, foi a última publicação do movimento.

O “Pornismo” fez uso da nudez explícita do corpo como uma linguagem artística inovadora e como forma de resistência política durante a ditadura militar. A postura de subverter, através das linguagens, da literatura e das *performances*, as convenções de moralidade e de comportamento social ideal fica clara na fala de Eduardo Kac, em seu artigo “O Movimento de Arte Pornô: a aventura de uma vanguarda nos anos 80”:

O Movimento de Arte Pornô considerava exaurido o paradigma modernista e buscava desmoronar as hierarquias de valor, abrindo ao mesmo tempo as comportas para um pluralismo democrático na arte e na política. (...) Criticamos publicamente a noção de uma posição universal do sujeito e cultivamos multiplicidades ontológicas que estendiam-se além dos papéis teatrais para extinguir os limites entre as posições estéticas transgressivas e a vida real. (...) O preconceito cultural contra os pequenos prazeres tem raízes no ethos capitalista de produção e acumulação constantes; assim, a reafirmação da liberdade corporal feita pelo movimento tornou-se ao mesmo tempo uma forma de transgressão poética e uma política do corpo. (...) Vivendo em um momento de incerteza política, brutalidade policial crescente e inflação desenfreada, eu considerava obsceno e imoral o governo autoritário e a desigualdade social que ele produzia — e não o corpo humano em seu estado natural, com seus eflúvios e inclinações. Com sua irreverência inabalável, a Poesia Pornô podia ser, a um só tempo, politicamente engajada, hilariante e comovente.⁶¹

⁶¹ KAC, Eduardo. “O Movimento de Arte Pornô: a aventura de uma vanguarda nos anos 80”. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/284569635>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

Sobre a questão das heranças dos movimentos artísticos anteriores recebidas pela, digamos, Geração 80, o crítico, poeta e professor Marcos Siscar assim nos fala:

A geração que se seguiu a esses tremores de terra, isto é, a dos poetas que publicaram nos anos 80, mantinha-se ainda na sua esteira. Na maior parte dos casos, é importante reconhecer as filiações ou, antes, a herança que cada poeta assumia como tarefa de reconsiderar. Reavaliar a herança que a gerou, atravessá-la no seu próprio elemento, foi justamente uma das marcas dessa poesia, frequentemente angustiada pelo paradoxo inerente à tarefa de se fazer outro dentro do mesmo.⁶²

Dessa forma, os artistas dos anos 1980 irão conviver com essa situação peculiar de formarem uma geração repleta de debates, linguagens e estéticas herdadas de gerações anteriores, porém é preciso que se compreenda, como bem coloca o professor Siscar, que cada poeta ou grupo poético, desse período, saberá trabalhar e ressignificar, cada um a seu próprio modo, os legados que vieram parar em suas mãos.

Da esquerda popular revolucionária, emblematicamente na figura-mor do CPC, os três movimentos oitentistas aqui colocados em foco herdaram a atuação artístico-política nas ruas e em outros espaços públicos, porém com uma sutil diferença: enquanto os cepecistas acreditavam que iriam “ensinar” o povo a enxergar a exploração capitalista, a pensar sua situação de oprimido – através de uma arte catequeticamente marxista –, os artistas da “Feira de Poesia”, do “Passa na praça” e do “Movimento de Arte Pornô”, seguindo um tipo de atuação paulofreireana, acreditavam que suas *performances* abriam debates, provocavam na plateia respostas a tudo aquilo que estava sendo mostrado, de forma que cada um ali presente fosse artista ou plateia, reformulasse ou mantivesse a sua própria visão sobre os temas tratados, sem querer obrigar ninguém a pensar e agir de forma igual. Paulo Freire, em vários de seus livros e artigos, defendia que docentes e discentes deveriam trocar experiências e saberes em sala de aula, numa relação em que um respeita aquilo que o outro sabe e vice-versa, em que um aprende com o outro, um modifica (ou não) a visão do outro e, assim, um dialogismo pleno pode, enfim, se dar. Exatamente era essa a proposta dos três movimentos oitentistas. Sobre isso, João Batista Alves, integrante do “Passa na praça”, afirmou para mim em entrevista:

(...) o que importava era o debate plural, o choque entre ideias distintas e, ao fim de tudo, quando todos íamos pra casa, que cada qual levasse consigo as suas próprias certezas, fossem elas reavaliadas ou, pelo contrário, ainda mais fortalecidas, depois de tudo que foi feito e visto durante o evento. (informação verbal)⁶³

Era vital, portanto, manter os dois lados, artistas e plateia, como elementos ativos na construção dos três movimentos/eventos. Os esquetes do grupo Poça d’Água, a roda poética

⁶² SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

⁶³ BATISTA, João. Entrevista a mim concedida. Rio de Janeiro, 13 set. 2017.

da “Feira de Poesia” e as intervenções da Gang Pornô contavam com a participação permanentemente ativa destes dois lados da mesma moeda, os artistas e o público, decidindo os rumos dos eventos, atuando nos esquetes e *happenings*. Na experiência cepecista, de forma muito parecida, também havia a opção pela arte produzida coletivamente. A peça “Auto dos 99%”, por exemplo, teve autoria conjunta de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marco Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho e, também, a autoria da plateia, que se intrometia nos esquetes quando eram apresentados. Sobre isso nos fala Wladimir Pomar:

Nenhum movimento cultural da história do país teve no seu interior um sentimento tão forte de negação da “obra de autor” e da individualização do artista. (...) Muitas de suas obras foram produzidas coletivamente, entre elas, a mais famosa foi o *Auto dos 99%*, na qual os autores nem ao menos eram divulgados. Algumas delas foram mesmo alteradas após críticas e sugestões do próprio público. (...) Afinal, segundo eles, o autor pouco importava. O importante era a mensagem a ser transmitida ao povo e a resposta deste. (...) Todos exercitavam a elaboração dos textos, a interpretação e os demais trabalhos necessários à montagem dos espetáculos.⁶⁴

No CPC, todos faziam de tudo: escreviam, representavam, dirigiam e realizavam o trabalho logístico de apoio. Os cepecistas, de fato, funcionavam como uma equipe. A mesma situação acontecia no grupo Poça d’Água. Todos os seus integrantes escreviam falas, textos e poemas a serem ditos de forma coletiva, embora, por outro lado, houvesse muitos poemas também que levavam a assinatura individual de cada um. Sérgio Alves, um dos integrantes do grupo, fala sobre esse casamento entre *poetatores* e plateia, sobre essa arte coletiva no “Passa na praça”: “Os nossos eventos eram repletos de meninos de rua, de vendedores ambulantes, de bêbados, de prostitutas, de travestis, de todo tipo de gente, que constantemente adentravam, sem cerimônia, nos nossos esquetes e imediatamente eram transformados em personagens”. (informação verbal)⁶⁵

Mais exemplos desse amálgama mágico surgido a partir da junção de público e artistas são citados pelo mesmo Sérgio Alves:

Em uma apresentação em Bangu, um bêbado entrou na nossa roda e se deitou no chão, bem no meio da apresentação. Imediatamente o inserimos no texto e declamamos alguns poemas em sua homenagem, até que ele se levantou e declamou um texto que tinha lido no varal e foi embora, sendo muito aplaudido. Em outra ocasião, em Madureira, quando apresentávamos o esquete “O chifrudo”, onde discutíamos com o público a questão de gênero e da violência doméstica, o João Alves fazia o personagem Cornélio e a Rosa Maria fazia a Rita, a esposa; uma senhora entrou na roda e deu um dinheiro para a Rosa, dizendo: “Minha filha, toma aqui pra sua passagem, larga esse homem maldito que não te merece”. Essa senhora

⁶⁴ POMAR, Wladimir. “Centro Popular de Cultura da UNE: crítica a uma crítica”. Disponível em: <<http://www.pagina13.org.br/uncategorized/centro-popular-de-cultura-da-une-critica-a-uma-critica-3a-parte/#.WcBVrbKGOuk>>. Acesso em: 18 dez. 2019.

⁶⁵ ALVES, Sérgio. Entrevista a mim concedida. Rio de Janeiro, 27 jul. 2017.

foi muito aplaudida e imediatamente foi introduzida no contexto do esquete. Outro episódio fascinante foi quando, no meio de uma de nossas apresentações, um guarda fardado entrou na roda para acabar com a apresentação alegando que o grupo não tinha autorização para se apresentar ali. Ele foi logo vaiado insistentemente pelo público, daí o grupo o colocou na berlinda, puxando a discussão sobre a liberdade de expressão, a censura etc. Quando ele saiu da roda, acabou sendo aplaudido e foi embora elogiando o grupo. (informação verbal)⁶⁶

Como podemos notar, as artes coletivizadas praticadas tanto pelo “Passa na praça” quanto pela “Feira de Poesia” proporcionavam que os dois lados fossem ativos quando se estabelecia uma relação entre eles. O mesmo acontecia nos *happenings* e eventos poéticos da Gang Pornô, nos quais o público, ao ser bastante provocado, tomava parte e dividia o palco com os *poetatores*. E isso estava o mais de acordo possível com o espírito redemocratizante da época, em que todos estavam reconquistando papéis ativos na sociedade brasileira, retomando, pouco a pouco, as suas respectivas cidadanias, em uma “democracia de base e direta e pela ampliação dos direitos de cidadania, especialmente no plano social.” (DOIMO, 1995, p. 63). Esse era um momento em que a proposta não era mais a relação sujeito-objeto tão sedimentada pelos anos de chumbo da ditadura, mas, sim, um relacionamento horizontalizado, não vertical, de sujeito para sujeito.

Esse debate artístico plural, essa produção coletiva, nos anos 1980, ganhou realmente em diversidade e ressuscitou palavras até então adormecidas pela hibernação imposta pela ditadura. Heloísa Buarque de Hollanda, em um artigo seu para o Jornal do Brasil, de 1981, já sinalizava isso e constata também as aproximações entre essa arte dos anos 1980 e as antigas experiências cepecistas:

No debate mais explícito sobre poesia cresce o prestígio de termos como “organicidade”, “poder do diálogo”, “democracia”, “desburocratização”, “direitos humanos”, “piquetes”, “bases” & outros que parecem lembrar o vocabulário que rege o discurso político pós-78. O recorte de um Lula, a reforma partidária, a novidade das associações de base. E, sobretudo, a rejeição dos aspectos passivos (?) da opção marginal. A independência a serviço de um projeto explícito de mobilização popular. O namoro e o receio com a velha apaixonante experiência dos CPCs.⁶⁷

O CPC buscava levar para os palcos a vida e a luta dos operários, dos moradores dos subúrbios e favelas brasileiros. Os artistas cepecistas utilizavam uma linguagem simples, despojada, de forte apelo popular, tal qual fazia o “Passa na praça” em seus esquetes, cheios de textos simples, poemas em linguagem fácil e cotidiana. A mesma coisa vemos nas *performances* e poemas ditos na “Feira de Poesia”. Uma linguagem artística que estabelecia

⁶⁶ ALVES, Sérgio. Entrevista a mim concedida. Rio de Janeiro, 27 jul. 2017.

⁶⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Marginais, alternativos, independentes”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1981. Caderno B, p. 2.

uma linha direta com as massas. Não só a linguagem deveria soar familiar e ser de fácil identificação com o público-alvo, mas as próprias temáticas e as personagens deveriam refletir o cotidiano e as pessoas mais simples e seus problemas. Não foi à toa que o teatro cepecista passou a colocar em cena obras de autores nacionais, com temáticas bem brasileiras. Operários, camponeses, jogadores de futebol e donas de casa desfilavam como personagens nas peças cepecistas. A mesma coisa acontecia com o teatro do “Passa na praça”. Não só a linguagem, de poemas e textos, era simples e coloquial, mas também os temas dos esquetes e as suas personagens eram provenientes das camadas mais baixas da sociedade brasileira. Além de representarem personagens populares, os próprios componentes, tanto da “Feira de Poesia” quanto do grupo Poça d’Água eram oriundos dessas camadas mais baixas da sociedade, fato que, nesse caso, difere muito do CPC, composto em sua maioria por artistas de origens mais abastadas.

Outro fato a ser aqui assinalado era que, tal qual faziam o “Passa na praça” e a Gang Pornô, também o CPC acabou por promover eventos itinerantes. Naquele Brasil pré-golpe de 1964, inúmeras foram as apresentações do teatro cepecista em sindicatos, nas áreas rurais e em outras regiões de grande concentração popular – estações de trem, portas de empresas, praças etc.

Um outro dado muito importante que precisa igualmente ser mencionado é que o tipo de espetáculo cênico-poético de rua desenvolvido pelos três grupos artísticos aqui analisados foi bastante influenciado também por duas outras experiências similares e anteriores: o “Teatro do Oprimido”, de Augusto Boal, iniciado em 1971, e o “Tá na rua”, criado por Amir Haddad, em 1980. Em minhas entrevistas, a maioria dos artistas da “Feira”, do “Passa na praça” e do “Pornismo” cita essas duas iniciativas teatrais como sendo grandes influências para seus trabalhos.

O Teatro do Oprimido sistematizou um método estético que propunha exercícios, jogos e técnicas teatrais visando à democratização e popularização do teatro. Partia do princípio que a linguagem teatral é como a linguagem humana usada por todas as pessoas em seus cotidianos. Criou, então, as condições práticas para que todos pudessem produzir um espetáculo teatral, ampliando as possibilidades de expressão de toda e qualquer pessoa. Ficava estabelecida, assim, uma comunicação direta, ativa e propositiva entre os atores e seus espectadores. Segundo Boal (1975. p. 39): “O Teatro do Oprimido é o teatro no sentido mais arcaico do termo. Todos os seres humanos são atores – porque atuam – e espectadores – porque observam. Somos todos *espectadores*”.

Criado e dirigido por Amir Haddad, a partir de 1980, o “Tá na Rua” levava (e ainda leva) a locais públicos, do Brasil todo, espetáculos que se constroem a partir do improviso e da simplicidade, nos quais a participação do público é vital para as cenas. Sem tablado, sem cenário, sem aparelhagens de ampliação vocal ou quaisquer outros recursos técnicos, é promovida a fusão entre os atores do grupo e o público. Usa-se um texto ou tema como ponto de largada para a criação e o resto do evento se desenrola a partir das interações entre a companhia teatral e a plateia. O próprio Amir Haddad (1999, p. 1) fala sobre essas experiências:

Venho trabalhando a ideia de que a cidade é por si teatral e dramática e que o teatro está impregnado dessas possibilidades de expressão. Ideia que me leva a procurar eliminar o mais possível a diferença entre cidadão e artista, e a criar um espaço onde é possível a cidadania se manifestar artisticamente; a buscar não separar uma parte da cidade e colocar dentro de um edifício para que ela esteja ali simbolizada. Mas sim, a pensar toda a cidade como uma possibilidade teatral - Ela é o espaço de representação, suas ruas e edifícios são a cenografia e os atores são os cidadãos.

Como podemos perceber, as experiências do CPC deixaram legados que foram muito bem aproveitados pelas trupes artísticas que vieram a sucedê-lo nas décadas seguintes. Tantos os poetas verbalistas urbanos oitentistas quanto esses grupos teatrais de rua são herdeiros diretos e legítimos das ações cepecistas, nos anos 1960.

Dos poetas da Geração 70, os artistas dos três movimentos aqui abordados herdaram a prática da conquista e da formação de suas plateias numa relação corpo a corpo, nitidamente semelhante a como faziam os da “geração mimeógrafo”. Esse costume do livro ser vendido de mão em mão, permitindo um contato direto entre autor e leitor, possibilitava que se atingisse não somente o público leitor contumaz, mas também aqueles que não estavam habituados à prática da leitura e a frequentar livrarias. Nesse ponto, os poetas dos três movimentos poéticos oitentistas se assemelham aos da Geração 70, pois os espaços públicos acabaram por se tornar não só palco de apresentações poéticas e teatrais, mas também destinados à venda de livros dos poetas participantes desses dois eventos e, também, de poetas do Rio e do Brasil todo.

Também de forma análoga aos poetas setentistas, os artistas dos três movimentos oitentistas apostaram numa linguagem simplificada, coloquial, que falasse mais diretamente ao público em seus textos e apresentações teatrais. Ao contrário dos poetas da Geração 70, esses poetas verbalistas dos 1980 imbuíam as suas obras de grandes doses de críticas sociais e políticas, tal qual faziam os poetas engajados cepecistas. Ao contrário dos poetas setentistas, os textos dos oitentistas eram, nesse grande momento de redemocratização e volta do povo às praças, supercarregados com altas doses de críticas ferrenhas ao governo e às mazelas provocadas pelo sempre injusto sistema capitalista.

Em relação às apresentações em público, podemos dizer que, tanto os poetas da “Feira” quanto os do “Passa na praça”, também em muito se assemelhavam com as celebrações poéticas realizadas pelos poetas da Geração 70.

No Brasil, desde meados da década de 1970, já havia grupos e eventos de poesia falada atuando publicamente ou em determinados ambientes fechados. Mesmo com o nosso país ainda vivendo sob os punhos cerrados dos anos de chumbo da ditadura militar iniciada em 1964, surge, aqui no Rio de Janeiro, um coletivo chamado *Nuvem Cigana* que, entre muitas atividades no campo cultural e artístico, promovia *happenings*, aos quais dava o particular nome de *artimanhas*. Essas *artimanhas*, além de contarem bastante com a imprevisibilidade, geralmente envolviam a participação direta ou indireta do público espectador. Nitidamente, podemos perceber que já eram manifestações bem próximas daquilo que ocorreria nas praças, na década seguinte, durante os eventos do “Passa na praça”, da “Feira de Poesia Independente” e do “Movimento de Arte Pornô”. Chacal, um dos fundadores do grupo *Nuvem Cigana* e famoso poeta da geração setentista, nos conta, em seu livro autobiográfico *Uma história à margem*, que, até 1975, ninguém falava poesia em público no Rio de Janeiro e que a primeira dessas apresentações públicas, as tais *artimanhas*, veio a acontecer em 31 de outubro de 1975 (CHACAL, 2010, p. 60).

Apesar de esses poetas e grupos da década de 1970 buscarem soltar a voz e a expressividade em tempos de bocas tão amordaçadas, o que vemos a partir deles é apenas o início de uma tendência que irá cada vez mais se desenvolver e se agudizar à medida em que, com o processo gradual de abertura política no Brasil, o regime ditatorial brasileiro for se distendendo até chegar ao seu completo desmanche. Se os grupos poéticos setentistas vão contribuir como um dos agentes sociais para, no auge do regime autoritário, provocarem a chamada distensão desse mesmo regime, outros vários grupos, já nos anos 1980, em plena redemocratização do país, irão alargar o uso da poesia como ferramenta para a busca por uma cada vez maior voz dentro da sociedade.

Heloísa Buarque de Hollanda, em sua célebre obra *26 poetas hoje*, em que apresentou a Geração 70 ao Brasil, na introdução, fala dessa safra de poetas setentistas, mas, ao descrevê-la, também poderia estar igualmente descrevendo as pretensões dos três movimentos artísticos oitentistas aqui enfocados. Vejamos:

Assim também, há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexo entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, esta poesia chega na rua, opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial. No plano específico da

linguagem, a subversão dos padrões literários atualmente dominantes é evidente: faz - se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário (HOLLANDA, 1998, p. 11).

No âmbito dos textos, fica evidente o reaproveitamento de todas as técnicas e formas (fixas ou não) pertencentes aos poetas e escolas literárias anteriores aos anos 1980, que serão reprocessadas e ressignificadas à luz dos novos tempos. Vamos, aqui, analisar separadamente, caso a caso.

Em primeiro lugar, vejamos os poemas produzidos pela “Gang Pornô”.

Os poetas pornistas escreviam muitos poemas curtos, sintéticos, de, no máximo, 4 versos, textos que remetiam aos poemas-minuto de Oswald de Andrade (inclusive com doses de um humor bem oswaldiano) e aos poemas-*flashes* e haicais de Leminski. Faziam isso, principalmente, por acreditarem que poemas curtos facilitariam muito a comunicação em tempos cada vez mais velozes. Por outro lado, o humor sempre agrada demais às plateias, sendo recurso ideal para prender a atenção, causar risadas e entretenimento. Vejamos exemplos desse tipo de poema produzidos pelos pornistas:

“Dos males o menor”

Se eu te chamo de putinha,
sou machista e indecorosa!
No entanto, se não chamo,
você não goza...⁷⁰

“Filosofia”

pra curar amor platônico
só uma trepada homérica⁶⁸

“Salmo”

somos todos irmão
filhos da puta
ou não!⁶⁹

Os poetas da Arte Pornô também criavam e publicavam poemas mais longos. Muitos foram os sonetos, trovas, quadras, haicais e outras tantas formas fixas resgatadas da tradição e retrabalhadas aos moldes pornistas. Ousadamente, os poetas pornôns chegaram a fazer poemas concretos, visuais, figurativos, poemas só com desenhos, outros somente com fotografias, e alguns elaborados no formato de história em quadrinhos (ver os Anexos J, K, L, M, N e O).

Já os poetas da “Feira de Poesia Independente” e do “Passa na praça que a poesia te abraça” escreviam poemas, em geral, mais longos, de versos livres, porém repletos de rimas geralmente pobres e de amplo alcance popular. Eram poemas muito semelhantes às letras do cancionário popular brasileiro. Essa proximidade deve-se bastante ao fato de que a maioria dos poetas desses dois movimentos pertencia às camadas menos abastadas, classes sociais nas quais a presença do livro se fazia/se faz menos frequente do que o rádio e a televisão, difusoras desse tipo de poética cancional.

⁶⁸ KAC, Eduardo. In: *Antologia – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1984. p. 159.

⁶⁹ TAVARES, Ulisses. In: *Antologia – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1984. p. 93.

⁷⁰ MÍCCOLIS, Leila. In: *Antologia – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1984. p. 29.

Quando praticavam uma forma fixa, optavam quase sempre pelo cordel. Certamente, tal fato se deve ao contato maior dos poetas da “Feira” e do “Passa” com esse tipo de poética de raízes e circulação mais populares, já que eles eram, como já foi dito acima, oriundos das camadas sociais menos favorecidas. Além disso, o cordel é uma forma fixa bastante melodiosa, rítmica, agradável aos ouvidos, que já até se notabilizou por ser um tipo de poema dotado de extrema facilidade em se comunicar com as massas.

Passemos, agora, à análise de uma parte importante do *corpus* constituinte deste trabalho: uma amostra (pequena) da produção textual dos principais poetas da “Feira de poesia independente”, do “Passa na praça que a poesia te abraça” e do “Movimento de Arte Pornô”. Essa fração do *corpus* precisou ser delimitada, por razões óbvias, uma vez que se trata de uma dissertação de mestrado e não de uma antologia dos três movimentos poéticos. Por isso mesmo, figuram, em anexo, os seguintes poemas e seus respectivos autores: Anexo A: “Passa na praça que a poesia te abraça” e “Fim de expediente”, poemas de João Batista Alves; Anexo B: “Arena” e “Reforma agrária”, poemas de Sérgio Alves; Anexo C: “Violência” e “Residentes do asfalto”, poemas de Rosa Ferreira; Anexo D: “Mea culpa”, poema de Douglas Carrara; Anexo E: “Feira de Poesia”, poema de Flávio Nascimento. Anexo F: “Alcova Brasileira de Letras” e “S/foder S/ Tesão”, poemas de Cairo Trindade. Anexo G: “Mão-de-obra” e “Sagrada família”, de Tanussi Cardoso. Anexo H: “Soneto com Quatro Títulos Optativos ou Simultâneos” e “Ponto de vista”, de Leila Míccolis. Anexo I: “Gênesis” e “Someto”, de Eduardo Kac.

É bom que se diga que muitos outros poetas, mais de uma centena deles, também participaram ativa ou esporadicamente dos três movimentos poéticos: Iverson Carneiro, Julinho Terra, Carmen Moreno, Dalmo Saraiva, Edu Planchêz, Jorge Mizael, José Cordeiro, Renato Brasil, Eugenia Henriques, Gloria Horta, Tânia Scher, Mano Melo, Tavinho Paes, Samaral, Cláudio Leal, Brasil Barreto, Euclides Amaral, Mauro Neme de Moraes e diversos outros poetas, artistas plásticos, atores, diretores teatrais, intelectuais, políticos e, principalmente, toda gente oriunda do povo em geral, as massas que transitavam pelas praças nos momentos em que tanto a “Feira”, o “Passa na praça” e a Gang Pornô estavam exercendo suas plenas atividades. Porém, optamos por escolher apenas os poetas tidos como os “cabeças” dos três grupos focalizados em nossos estudos.

Faz-se necessário esclarecer também a proveniência desses poemas que aqui serão postos em análise. Os poemas de João Batista Alves, Sérgio Alves e Rosa Ferreira – que aqui estão dispostos, respectivamente, no Anexos A, B e C – foram coletados da antologia do

Passa na praça que a poesia te abraça lançada, em 1990, pela editora Rioarte, constante em nossa bibliografia. O poema “Mea culpa”, de Douglas Carrara, (colocado no Anexo D) foi retirado de seu livro *Libertas quae sera tamen ou escravo, portanto escrevo*, lançado pela editora Ribro Arte, em 1987. Já o único poema de Flávio Nascimento que aqui selecionamos, colocado em nosso Anexo E, saiu publicado originalmente em seu livreto chamado *Cordel Urbano* Desbocado, em 1983. Os poemas de Cairo Trindade, Leila Mícolis e Eduardo Kac (Anexos F, H e I, respectivamente) foram todos eles retirados da coletânea de poemas chamada *Antolorgia – Arte Pornô*, organizada por Cairo e Eduardo, em 1984. Quanto aos dois poemas pornôs de Tanussi Cardoso (Anexo G), o primeiro deles foi retirado da coletânea *Doze Poetas Alternativos*, lançada pela Editora Trote, em 1981. O segundo foi extraído da *Antolorgia – Arte Pornô*. Como se pode constatar, todos os poemas que serão analisados foram produzidos e divulgados justamente na época que nosso trabalho pôs em estudos.

Os primeiros poemas que aparecem nos Anexos A e B, respectivamente de João Batista Alves e Sérgio Alves, e o de Flávio Nascimento, único que compõe o Anexo E, foram escritos na intenção de reportar a seus leitores o alcance e o significado tanto do “Passa na praça” quanto da “Feira de Poesia”. Não é à toa que dois deles recebem o nome desses dois movimentos. Já o de Sérgio Alves chama-se “Arena”, numa clara alusão ao fato de que os saraus de rua eram verdadeiras arenas nas quais democracia, arte e política se mesclavam de forma plena nesses anos 1980.

O poema de João Alves, chamado “Passa na praça que a poesia te abraça”, homônimo do projeto cultural, em sua primeira estrofe já traz consigo o lema adotado não só pelo grupo Poça d’Água, mas, direta ou indiretamente, por todos os outros artistas que buscaram as ruas para desenvolverem suas artes para os públicos passantes: “Todo artista tem de ir aonde o povo está”. O verso apropriado da célebre música da dupla Milton Nascimento/Fernando Brant explicita bem essa necessidade de popularização da poesia e, por extensão, das artes em geral neste Brasil dos anos 1980. Na mesma estrofe, em seguida a esse verso, complementa-o os seguintes versos esclarecedores destes propósitos: “pra lutar por sua arte, seu direito de falar”. Aqui fica claro que não é só o artista que precisa se expor, falar, agir em sociedade, mas todos os indivíduos precisam ser ativos, reivindicando seus direitos e melhorias, exercendo suas cidadanias. A luta do artista por voz é a luta de todos nós, cidadãos, que não aceitávamos mais a passividade que nos havia sido imposta pelo regime autoritário. Através das artes, dos comícios, das manifestações políticas e sociais, buscávamos, a partir de então, o nosso espaço como seres atuantes em sociedade. As três estrofes seguintes seguem esse

imperativo que parece claro nos anos 1980: o poeta precisa conquistar seu direito à fala através das lutas políticas. As palavras “luta” (e seus derivativos), “vida”, “liberdade”, “injustiça” e “direitos” são significativas e aparecem nessas três estrofes reforçando a necessidade da busca por mais e mais tudo aquilo que foi negado durante as duas décadas de período militar. Ser artista é luta, política, cidadania, e isso fica bem claro nessas estrofes e versos.

Na quinta estrofe, João Alves frisa a necessidade do agir coletivo: “E quando uma flor brotar/ querendo florir seu caminho/ o poeta com seus braços/ a cobrirá com carinho/ mostrando que nessa vida/ ninguém é nada sozinho”. Essa é uma estrofe análoga ao antigo ditado popular que prega que “uma andorinha só não faz verão”. Ela também revela uma referência muito grande ao célebre poema “Tecendo a manhã”, de João Cabral de Melo Neto, que, em sua primeira metade, diz assim:

Um galo sozinho não tece uma manhã:/ ele precisará sempre de outros galos. / De um que apanhe esse grito que ele/e o lance a outro; de um outro galo/ que apanhe o grito que um galo antes/ e o lance a outro; e de outros galos/ que com muitos outros galos se cruzem/os fios de sol de seus gritos de galo, / para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo, entre todos os galos.⁷¹

Mais uma vez, percebemos o quanto os poetas oitentistas leram os poetas consagrados e dialogam com a tradição, resignificando-a.

Nesse mesmo poema, percebe-se claramente a ideia da arte coletiva sendo aqui defendida. Mas não somente a arte coletiva, para além dela, deve haver o projeto coletivo, a ação política coletiva, a arte, a vida, o social, a história feita por muitas mãos.

Das sexta, sétima e oitava estrofes destaco os seguintes versos: “a independência terá que ser conquistada. // Passa na praça, amigo, / que a poesia te abraça, / pois do poeta é o dever/ de lutar com força e raça (...) / e incentivar a massa/ a lutar por seus direitos, / não viver de cabeça baixa”. Nesses versos, percebemos até uma certa sobrevalorização da missão na qual o artista se vê imbuído: libertar a mente e os corpos de todo resto da sociedade dos grilhões de um sistema injusto, opressor e explorador. Há nitidamente uma boa dose de romantização do papel a ser exercido por esse poeta político. Seria um Davi guerreiro lutando contra o Golias opressor em nome de toda uma sociedade? Outra ideia que se destaca aqui é a do artista conscientizador, que tira a “venda” alienadora dos olhos dos que são inconscientes politicamente, dos, segundo Brecht, “analfabetos políticos”. Isso, mais uma vez, nos remete àquelas ideias cepecistas da função pedagógica da arte revolucionária popular. Isso vem a se

⁷¹ NETO, João Cabral de Melo. *Poesias completas*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979. p. 19.

confirmar na estrofe seguinte, a nona: “Poesia e Teatro/ direto pra multidão/ não gostamos de indiretas, / mutreta ou corrupção/ lutamos por uma meta:/ tornar livre esta Nação”.

A décima quarta estrofe fecha o poema com o seguinte verso: “participe ou lave as mãos”. Ou seja, venha ser ativo artística e politicamente ou se mantenha passivo, puro objeto, brinquete, brinquedo que não pensa, que só serve para servir, em uma sociedade que procura sempre escravizar os inconscientes e os que se dizem neutros/isentos politicamente. Tanto as artes quanto a política, como podemos perceber, clamam pelo engajamento individual e coletivo. Fazer arte, principalmente neste momento da redemocratização, é também fazer política.

A popularização e a coletivização das artes – e em especial da poesia – também aparecem nos versos de “Feira de Poesia” e de “Arena”, poemas escritos, respectivamente, por Flávio Nascimento e Sérgio Alves.

Em “Feira de Poesia”, Anexo E, destacam-se versos como os seguintes: “De repente / tava a poesia ali / de peito de fora /querendo dar”, “O poeta começa o verso / (...) / Cai nos braços / do povo / e nasce de novo”, “Lá está / a poesia nua / na rua / nos braços do povo”, “A poesia com raça / no meio da praça/ despedaça a couraça / e mexe com a massa”, “a poesia vai à luta, / atraente puta, / gosta de pernoitar / perdida na praça” e “A poesia / voltou / para a rua / na palma da mão / deixa rolar / o coração / nas pedras/ da Cinelândia” demonstram bastante aquilo que estamos falando e defendendo neste trabalho, ou seja, que a poesia se populariza, se *deselitiza*, procura as massas, se mistura a elas, quer ser lida e produzida em larga escala como arte, mas também como forma de expressão livre e democrática. No meio desses versos, chama a atenção este: “A poesia com raça / no meio da praça / despedaça a couraça / e mexe com a massa”. A poesia e os poetas “*deselitizam-se*” ao despedaçarem suas couraças de rigidez, de hierarquismos, de distanciamento das massas.

Em “Arena”, Anexo B, Sérgio Alves descreve a aproximação do poeta e da poesia com essa multiplicidade de indivíduos que só as multidões, que passam nas ruas, trazem: “Quase dentro da roda, ele sorria/ em sua boca, poucos dentes/ suas roupas, maltrapilhas. / Ao seu lado o gerente do banco/ terno e gravata, além do escriturário/ e do office-boy. / Mais adiante alguns meninos/ descalços, sem camisa, sem família. / Todos atentos participam ativamente. / Eis a magia do Teatro popular”. Percebe-se também nesses versos saltarem palavras bastante significativas para as teses levantadas e defendidas neste trabalho, são elas: “roda”, “participam”, “ativamente” e “Teatro popular”. Na roda, não há posição privilegiada, todos são iguais. Lembremo-nos de que, no mito do Rei Arthur, a tábola (mesa) redonda

assim tinha seu formato para evitar algum tipo de liderança privilegiada, destacada dos demais. Na roda, todos são importantes, e ninguém é maior que ninguém. As palavras “participam” e “ativamente” reforçam a ideia de que tanto plateia quanto artistas devem se amalgamar e formar um todo só, compacto, uma arte coletiva, produzida ativamente pelos dois, na qual cabe apenas a relação sujeito-sujeito. E “Teatro popular” reforça a ideia de que o teatro, a poesia, a música precisam ir às ruas, buscar a popularização, o antielitismo e lutar também pelas causas sociais. Um teatro popular é aquele feito para e pelo povo em geral e não um produto de poucos para poucos.

No poema “Fim de expediente”, de João Batista Alves, Anexo A, há a interessantíssima opção do autor por usar um sujeito lírico operário/oprimido, que tenta sensibilizar seu patrão/opressor de sua condição de explorado e jogado na miserabilidade. Num poema, cuja temática é a mais-valia e a opressão/exploração capitalista, a voz coloquial – e cheia de falhas gramaticais – é perfeitamente simulada e, entre outras coisas, traz como resultado a identificação da maioria da população com o poema. Trazer a linguagem do poema para a coloquialidade e para temáticas afins à maioria da população ajudava demais no processo de popularização da poesia, aumentava seu poder de comunicação e identificação com as massas. Em “Reforma agrária”, poema de Sérgio Alves, Anexo B, a mesma coisa acontece. A voz lírica que nele fala é aquela de quem não tem a posse da terra e que, expropriado, vê como única saída vender sua força de trabalho para o grande proprietário das terras. A palavra “luta” e seus correlatos aparecem três vezes num poema de curta duração. A luta dos explorados, em um poema que simula a voz lírica de um desses, passa a ser de todos. Não só do poeta, mas de todos que leem, escutam ou assistem à *performance* (na maioria das vezes, visceral) do poema. A busca dos poetas pela identificação com o grande público era uma constante e visava sempre à maior propagação da poesia, das artes em geral e das ideias políticas.

Esse mesmo processo de identificação com o público espectador/leitor é buscado nos dois poemas de Rosa Ferreira, organizadora também do “Passa na praça”, que constam do Anexo C. Em “Violência” e “Residentes do asfalto” são narrados fatos do cotidiano de todos nós, habitantes dos grandes centros urbanos. No primeiro, “A população vive presa/ com grades nas janelas/ e portas automáticas. / Os homens violentos/ vivem soltos pela cidade/ ignorando se é dia ou noite/ para agredir, sem pena nem piedade”. Um exato retrato do cotidiano já comum no início da década de 1980, porém extremamente atual, mesmo passadas mais de três décadas. No segundo, “Residentes do asfalto”, é traçada uma linha divisória entre

os “mais afortunados”, que, no “feriadão que vem aí”, vão para a casa de campo ou de praia, e nós, os outros, “os menos endinheirados”, que “ficamos por aqui, praticando a rotina”, rotina que “nunca muda”, continuando para nós, excluídos do capital, “sendo apenas quatro dias” comuns e corriqueiros. Nesses dois poemas, fica nítida a emulação da voz dos excluídos, da maioria empobrecida da população, fato que mostra, mais uma vez, a preocupação desses artistas em trazer temas e linguagens muito aproximadas daquelas utilizadas pela maioria da população brasileira. Essa preocupação revela-se, então, como útil ferramenta para a popularização e *deselitização* da poesia nos anos 1980.

No poema de Douglas Carrara aqui selecionado (Anexo D), vemos aparecer, mais uma vez, essa preocupação com as temáticas sociais, em específico, com aquelas ligadas às camadas mais baixas da sociedade.

“Mea culpa” é um poema-denúncia que se mostra bastante abrangente. Tenta dar conta de vários problemas referentes não só ao Brasil, mas à própria humanidade. O poema toca em questões como: a ecologia (uma preocupação já bastante presente naqueles anos 1980), o uso prejudicial de agrotóxicos, as guerras nucleares e a bomba atômica (outro tema que trazia pesadelos constantes nos 1980!), a fome, a miséria, a exploração, as injustiças, o roubo, as repressões, o indigno salário recebido pela maioria, a corrupção, as mentiras. Todos esses temas muito populares em mais uma busca por identificação com a maioria.

Vamos passar agora para as análises feitas sobre os poemas dos poetas pertencentes ao “Movimento de Arte Pornô”.

O primeiro poema, de autoria de Cairo Trindade (Anexo F), um dos dois principais cabeças desse movimento, chama-se “Alcova Brasileira de Letras”, um nítido deboche, um trocadilho bem-humorado, uma grande provocação a respeito da ABL, a todo-poderosa Academia Brasileira de Letras. Uma forma muito evidente de dessacralização do mito da academia impecável e de seus garbosos imortais. Bem de acordo com o que prega o Manifesto do Movimento Pornô: “A rapaziada tá cagando pra Literatura Oficial” e “Pela suruba literária (...) Arte e penetração e gozo”⁷², o próprio título do poema fala em levar as letras e as palavras para a cama e fazer amor com elas (“Alcova Brasileira de Letras”). Ou seja, o importante mesmo, para os pornistas, era transar e gozar com a linguagem, fazer nascer novas palavras, novas expressões, livres das amarras da gramática, da norma padrão, das regras que mais aprisionam do que libertam o poeta. Libertar as linguagens e a língua seria o começo da libertação dos indivíduos, segundo Cairo e os outros poetas pornôs pregavam. Não

⁷² In: *Antologias – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1984. p. 7.

foi à toa que Carlitos Azevedo, conhecido editor, tradutor, crítico literário e poeta brasileiro, escreveu os seguintes versos descrevendo Cairo e sua arte: “coisa espantosa:/ nos versos de cairo/ a poesia portuguesa”.⁷³ O mais importante para Cairo e os outros poetas pornistas era criar a maior intimidade possível com as palavras, com a literatura, com as letras, porque só assim poderiam libertá-las do jugo das normas, das regras, das leis. Promover uma espécie de libertinagem lítero-sexual para somente assim libertar completamente as palavras de redomas sacralizadoras e, conseqüentemente, elitizadoras.

A dominação e a hierarquização de uma sociedade passa muito pela fixação do que seja “correto” e “não correto” dentro de um idioma, a gramática muito mais restringe, elitiza e segrega do que liberta, tolera e agrega. A partir daí, passa a ser usado como parâmetro a língua das classes dominantes que passa, cada vez mais, a se distinguir/distanciar do linguajar popular. Essa língua passa a ser regida por normas e valores que forjam e fixam a sua superioridade. O domínio da escrita se torna, então, um instrumento de poder. O modelo de linguagem produzido a partir dela passa a ser mais uma forma de reproduzir e sedimentar as relações de poder em uma determinada sociedade. Daí a proposta dos pornistas, muito mais do que literária, ser extremamente política: libertar as palavras para libertar os homens como indivíduos e também como cidadãos.

Dessa forma, usando de toda liberdade possível, nesse poema, Trindade faz uso de diversos neologismos (“plá-neta”, “classe-méridia”), de palavras com a ortografia propositalmente fora da norma oficial (“puetas”, “Brazyl”, “actores”), de vocábulos em latim (*Et*), inglês (*background*, *fair-play*, *know-how*, *Beatles*), espanhol (*y*). Emprega também o processo de formação de palavras conhecido como aglutinação (“Portavozes”, “Sacanageral”, “surubacanal”, “putavelha”, “bixalouca”).

O segundo poema de Cairo propõe também a mesma atitude: retomar a alegria de transar e de viver para, a partir desse fogo redivivo, dessa chama vital renascida, promover a revolução da sociedade e seus costumes arcaicos. É preciso redescobrir o prazer e a felicidade, pois é muito mais fácil dominar e manter cativas as pessoas, quando levadas ao medo, ao desespero e à tristeza mais profunda.

O medo, a tristeza, a culpa se constituem como poderosos instrumentos de dominação. Em *O mal-estar da civilização* (1930), Freud defende que a culpa, muito mais do que um reflexo de alguma punição externa, é maior e mais forte quando é introjetada e mantida instalada dentro das pessoas: “A civilização controla então o perigoso prazer em agredir que

⁷³ TRINDADE, Cairo de Assis. *Poematemagia*. Rio de Janeiro: Ed. Contemporânea, 2001. p. 1.

tem o indivíduo, ao enfraquecê-lo, ao desarmá-lo e fazer com que seja vigiado por uma instância no seu interior, como por uma guarnição numa cidade conquistada”⁷⁴. Manter as pessoas se sentido culpadas, tristes, receosas, é enfraquecê-las e, com facilidade, poder dominá-las. Freud concorda com Nietzsche⁷⁵, que sustentava haver uma estreita relação entre a civilização e o sentimento de culpa. A civilização só alcança seu objetivo de manter os seres humanos ligados entre si através do fortalecimento do sentimento de culpa, que, ao fim de tudo, leva os indivíduos à vontade de transferir a condução de suas vidas para as mãos de alguém que lhes parece superior. E, como diz o segundo poema de Cairo aqui analisado, sem prazer, sem coragem, sem felicidade, sem satisfação em se viver não há como promover a revolução social.

No primeiro poema de Tanussi Cardoso (Anexo G), vemos uma situação e suas duas faces, de um lado, um poeta sendo preso, barbaramente torturado, enquanto, ao mesmo tempo, os outros poetas, seus companheiros de meio artístico, estão mais preocupados com os rumos da Poesia e debatem isso bebendo cerveja em um papo descontraído. Há tanto uma crítica conjuntural, em relação ao período militar que ainda fazia suas vítimas, quanto uma crítica mais específica, localizada, correspondente ao egoísmo dos companheiros que se mantinham alheios a tudo que estava acontecendo.

O segundo poema de Tanussi ataca a instituição familiar, tão defendida pelos falsos moralistas e pelo regime militar, para demonstrar quanto o mundo não é tão coerente quanto parece, aliás, há de se concordar que o nosso mundo pouco tem de coerência e lógica. Tanussi desfaz a imagem sacralizada da família modelo, feliz e bem nutrida, o típico clã burguês judaico-cristão. Notemos que o poema é dedicado a Cairo Trindade, amigo e companheiro de Tanussi no Movimento Pornô. Fácil entender essa dedicatória, visto que Cairo pode ser considerado o poeta mais antiburguês, libertário e libertino de todo Movimento Pornista, símbolo máximo de poeta que queria pôr fogo no sistema e nas suas mais preciosas instituições, sendo a família a principal delas. O próprio Cairo, em todas as vezes que foi questionado por sua opção política, se declarou como sendo um anarquista.

Os dois poemas de Leila Mícolis aqui postos em análise (Anexo H) possuem alto teor de contestação social e política. No primeiro, Leila segue o mesmo rumo do último poema de Tanussi que analisamos: a poeta dessacraliza a família, mostrando o quão podre ela pode ser, mesmo mantendo as aparências sempre. A família pintada pela poeta é bem semelhante

⁷⁴ FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011 (p. 69).

⁷⁵ NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral*. São Paulo: Ed. Centauro, 2002 (p. 64).

àquelas que sempre apareciam nas tramas de Nelson Rodrigues. Por outro lado, notemos que Leila escreve um soneto, mesmo não sendo um soneto que siga todas as normas que fazem de um poema um soneto clássico autêntico. Até nisso ela quebra as regras e contesta a própria forma fixa, não seguindo, por exemplo, a métrica que se espera desse tipo de poema. Como já dissemos anteriormente, os poetas oitentistas usam e abusam da tradição, subvertendo-a, porém, desconstruindo-a, ressignificando-a.

No segundo poema de Leila, vemos como a poeta descreve o quanto é bem melhor ser desbocado, escatológico, pornô e malvisto pela sociedade do que ser mentiroso, ladrão, desonesto, trapaceiro e canalha. Segundo ela, há coisas que são “muito mais imorais, são muito mais indecentes”. É um nítido poema anti-hipocrisia.

O primeiro poema de Eduardo Kac (Anexo I) segue também a linha da dessacralização. Só que, enquanto Cairo dessacraliza a palavra e a literatura, e Tanussi junto com Leila dessacralizam a família tipicamente burguesa e hipócrita, Eduardo Kac dessacraliza as religiões, nas quais ele consegue enxergar justamente o inverso de tudo que elas pregam. Fica bem claro que, para esses poetas, dessacralizar é uma postura iconoclasta e, acima de tudo, política.

Quando Nietzsche se propõe a ser um iconoclasta, um derrubador de preceitos morais, religiosos, das visões engessadas e das regras estabelecidas e fixadas pela sociedade, ele o faz visando a *desdomesticar* o homem, a desamarrá-lo de todas essas algemas que seriam, na visão dele, propiciadoras de um apequenamento do ser humano diante das totais possibilidades de seu ser. A luta contra esse apequenamento do ser fica clara quando Nietzsche, através de seu Zaratustra, prega a extrema necessidade de os homens abandonarem as promessas de uma vida além-morte, tão defendida pelas religiões, e se abraçarem ao mundo do agora, do hoje e das potencialidades humanas:

Vede, eu vos ensino o super-homem! O super-homem é o sentido da terra. Que a vossa vontade diga: o super-homem seja o sentido da terra! Eu vos imploro, irmãos, permaneçei fiéis à terra e não acrediteis nos que falam de esperanças supraterras! São envenenadores, saibam eles ou não. São desprezadores da vida, moribundos que a si mesmos envenenaram.⁷⁶

O segundo poema de Eduardo Kac, que, no título, brinca com a palavra “Soneto”, transformando-a em “Someto” (numa nítida referência sexual), traz uma total subversão do que seria, a princípio, um soneto. Cada verso desse tal “soneto” é constituído apenas por uma única palavra, e quase todos os versos se referem a órgãos sexuais ou alguma palavra do

⁷⁶ Nietzsche, F. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 14.

campo semântico da sexualidade. É, mais uma vez, uma imensa tentativa de bagunçar todas as estruturas, tanto as do soneto quanto as da sociedade. A “Arte Pornô”, como se vê, se queria permanentemente agressiva, contundente, contestadora e derrubadora de mitos e costumes, que eles classificavam como ultrapassados, repressores, aprisionadores. Em tempos ainda de regime militar, o “Movimento de Arte Pornô” era pólvora pura, era nitroglicerina, era uma espécie de coquetel molotov, canhão voltado para as cabeças mais retrógradas, para os muros mais cerrados, para as prisões mais cruéis do corpo e, principalmente, do espírito.

Como se pode perceber, todos os poemas postos em análise reforçam as ideias que aqui defendemos, ou seja, de que a poesia e a política andaram de mãos dadas nos anos 1980, tanto no Rio de Janeiro quanto no Brasil todo, com movimentos artísticos semelhantes espalhados por vários outros Estados. Percebemos, também, como esses mesmos textos auxiliaram no processo de propagação, popularização e *deselitização* das artes em geral, em especial, a poesia, que saía de salões e grupos fechados para migrar para as ruas em busca das grandes massas.

CONCLUSÃO

A poesia carioca nos anos 80 do século passado, em seus textos, atitudes e vida literária, traz consigo duas evidências: a de que é herdeira de poéticas e movimentos poéticos anteriores e a de que é responsável por um amplo e notável processo de popularização e *deselitização* da figura do poeta e de seu fazer artístico.

Conforme vimos ao longo deste trabalho, muitos foram os mecanismos utilizados pelos grupos e eventos poéticos na busca pelo aumento expressivo no número de leitores, de autores, de grupos e eventos. Os empenhos por essa proliferação extensiva acabaram por gerar o fortalecimento, a expansão e o desenvolvimento, quantitativo e qualitativo, do meio poético carioca oitocentista. Porém, foi visto, também, que, atrelada a esses esforços, havia ainda a necessidade de também amplificar as vozes de poetas que, além de se quererem artistas, ansiavam por aquilo que a imensa parte do povo brasileiro igualmente almejava, naquele instante, ou seja, o estabelecimento para si de uma cidadania plena e efetiva. Os eventos poéticos, principalmente os de rua, objetivavam ampliar os gritos de democracia e cidadania presos, há muito, nas gargantas garroteadas pelo regime político militar. Era a redemocratização atingindo a sociedade como um todo.

A “Feira de Poesia Independente”, o “Passa na praça que a poesia te abraça” e o “Movimento de Arte Pornô” foram três dos principais movimentos artísticos que levaram a poesia e as outras artes, juntas, até os seus limites experimentais máximos e que contribuíram por demais tanto para o amplo processo de redemocratização brasileira quanto para a também grande conjuntura de popularização da poesia. A experiência da “Feira” em juntar poesia e política é bem sintetizada no artigo “A força dos recitais”, de Mano Melo, célebre poeta que surgiu nesta mesma década de 80, texto constante do livro *100 anos de poesia – Um panorama da poesia brasileira no século XX*, em seu volume II:

A Feira de Poesia da Cinelândia abriu a década de 80 como o espaço mais democrático do Rio de Janeiro. Acontecia toda noite de sexta-feira, em frente ao bar Amarelinho. Da zona oeste vinha Flávio Nascimento e seu cinema lambe-lambe, uma caixinha de imagens com que ilustrava seus versos; da zona norte chegavam Hélio de Assis, Zeca Magalhães, Margarete Castanheiro, Douglas Carrara, Jania Cordeiro e o grupo Passa na praça que a poesia te abraça; Brasil Barreto, Samaral, Leniel Jair, Tanussi Cardoso e a Gang Pornô, estes desciam do Flamengo e de Copacabana. A participação popular era imediata – crianças de rua, bêbados, mendigos, prostitutas, travestis. Bastava entrar na roda e dizer qualquer coisa parecida com versos (MELO, 2001, p. 201).

Tanto os textos como as *performances* e os elementos de cena, tais como os figurinos e os cenários, contribuíam bastante para fazer com que não só o público ficasse prestando a máxima atenção o maior período possível mas também para que essa mesma plateia fosse instigada o tempo todo a participar ativamente do espetáculo poético, respondendo a tudo – ou quase tudo – que se passava em cena. Era preciso que o público tomasse parte do *show* e não ficasse apenas observando e aplaudindo passivamente.

De acordo com o que percebemos ao longo desta pesquisa, os poetas também buscavam o máximo possível de inventividade e liberdade em seus textos, já que, ao inventarem novas palavras e formas de se expressar acabavam reciclando ou, até mesmo, reinventando o que era antigo e arcaico e ao libertarem a palavra de algumas de suas amarras – gramaticais, sociais, políticas –, terminavam, segundo esses mesmos artistas, por liberar o próprio indivíduo de determinados grilhões, fossem eles coletivos ou individuais.

Os artistas dos anos 1980 irão viver a peculiar situação de formarem uma geração nova, que anseia, o tempo todo, criar linguagens novas, ideias novas, para um país que se quer também renovado, mas que vai buscar inspiração e matérias-primas nos debates, linguagens e estéticas herdados de gerações anteriores, porém, é preciso que fique bem ressaltado que cada poeta ou grupo poético, desse período, saberá trabalhar e ressignificar a seus próprios modos os legados que vieram parar em suas mãos.

Assim como os movimentos poéticos oitentistas herdaram elementos artísticos e atitudes de movimentos que os precederam, os eventos e coletivos poéticos dos anos 1990 e 2000 também receberam muitos legados dessa geração oitentista.

Saraus que começaram (e ainda estão em atividade) nos anos 1990, tais como CEP 20000, o Terça ConVerso, do grupo Poesia Simplesmente, e o Poeta Saia da Gaveta, possuem quadros dentro de suas apresentações que são nitidamente herdeiros dessas experiências dos eventos dos anos 1980. O “microfone aberto”, momento em que qualquer um pode ir até o microfone e dizer um texto de sua autoria, é uma nítida reminiscência das rodas abertas para transeuntes também se expressarem ao microfone, fato que vimos ter sido usualmente utilizado nos anos 1980.

As numerosas antologias que são publicadas, ano a ano, por vários saraus até os dias atuais também remontam às publicações coletivas e alternativas que tanto circularam nos anos 1980, no Rio de Janeiro e em todo Brasil. Vimos, neste trabalho, que a Banca Nacional de Poesia Independente, de Douglas Carrara, e a editora alternativa que ele criou, são exemplos desses esforços coletivos em se juntar poetas ainda desconhecidos e os divulgarem por todas

as partes, num esforço de popularização não só da poesia, mas também do poeta, dando-lhes a maior visibilidade possível.

A importância de se dizer poemas decorados e, se possível, o mais caprichadamente performatizados não é uma novidade nos saraus dos anos 1990 e 2000, é uma forte e nítida influência desses movimentos, coletivos poéticos e poetas oitentistas.

Conforme se pode perceber, os saraus cariocas (e brasileiros) posteriores aos da década de 80 do século XX só se constituíram como são a partir das experiências artísticas que os precederam e, não somente isso, só são possíveis de serem realizados e ganharem a aceitação que ganham até hoje devido a todo esse grande e lento processo de redemocratização que a sociedade brasileira vem experimentando de 1985 até agora. Uma pergunta que se faz necessária é a seguinte: num regime fechado, autoritário, ditatorial, haveria chances de termos saraus como os que foram vistos nos anos 1980, 1990 e 2000? Mesmo que pudessem ser realizados, teriam as feições e práticas que, acredito eu, só podem ser permitidas/aceitas num regime democrático?

Ao nosso entender, perante tudo que foi exposto nesta dissertação, dificilmente podemos descolar a constituição e funcionamento dos saraus, a partir dos anos 1980, daquilo que entendemos como sendo o processo de redemocratização brasileira, ocorrida já em fins dos anos 1970, porém bastante ampliada nos anos e décadas seguintes.

O que aqui procurou-se deixar claro é que os saraus, como ocorrem desde os anos 1980, são filhos dessa redemocratização. São experiências coletivas em que é necessária a comunhão de ideias, ideais, propostas, textos, leituras, projetos e, claro, de visões e atitudes políticas.

A pesquisa acerca desses saraus é bastante extensa e geradora de mais outras perguntas e questões a serem analisadas, porém este trabalho demonstra que a política e a poesia, embora companheiras antiquíssimas, constituíram uma parceria bastante peculiar na década de 80 do século passado, no Rio de Janeiro. Este trabalho aqui se encerra, mas as pesquisas e questões, com toda certeza, terão uma maior continuidade.

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. *Em busca de uma poética da performance*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/em-busca-de-uma-poetica-da-performance/>. Acesso em: 11 dez. 2019.
- ALMEIDA, Douglas de (org.). *Movimento Poetas na Praça: entre a transgressão e a tradição*. Bahia: Selo Editorial Castro Alves, 2015.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins, 1955.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Obras Completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. v. 7.
- ÁVILA, Carlos. Linguagem construtiva. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jun. 1986.
- BARCELLOS, Jalusa (org.). *CPC, uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BERLINCK, Manoel T. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Editora Papirus, 1984.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- CACASO, *Lero-lero*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2012.
- CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAMPOS, Haroldo de. *Servidão de passagem*, poema-livro. São Paulo, 1962.
- CARRARA, Douglas. *Incêndio menor*. Rio de Janeiro: Reproarte, 1981.
- CARRARA, Douglas. *Libertas quae sera tamen ou Escravo, portanto escrevo*. Rio de Janeiro: Ribroarte, 1987.
- CARRARA, Douglas. (org.) *Varal de poesias ao sabor do vento: poesia emergente dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ribroarte, 1986.
- CARRARA, Douglas. *Manifesto Verbalista Nhenga Soca*. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2120819>. Acesso em: 13 dez. 2019.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Org. Armando Freitas Filho. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.
- CHACAL, Ricardo. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: Ed. Sete Letras, 2010.
- CÍCERO, Antônio; SALOMÃO, Jorge. Manifesto Supernovas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out. 1985. Caderno B, p. 2.

CINTRÃO, Sylvia. *Canções de exílio e evasão – Nossos Bosques têm mais vida*, 2003. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/sabiaseexilios/nossosbosquestemvida.htm>. Acesso em: 20 dez. 2019.

COHN, Sergio (org.). *Nuvem Cigana: poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P.B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DAPIEVE, Arthur. *BRock – o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2015.

DINIZ, Julio. *Sentimental demais: a voz como rasura. Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

DOIMO, Ana Maria. *A vez e a voz do popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ANPOCS, 1995.

FAVARETTO, Celso F. *Tropicália: alegoria, alegria*. Cotia: Ateliê editorial, 2007.

FÉLIX, Moacyr (org.). *Violão de Rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. v.1.

FÉLIX, Moacyr (org.). *Violão de Rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. v.2.

FÉLIX, Moacyr (org.). *Violão de Rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. v.3.

FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. *Entre histórias e tererés: o ouvir da literatura pantaneira*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FRANCHETTI, Paulo, *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. Campinas: UNICAMP, 2012.

FREITAS FILHO, A. Jogo de cartas. In: CESAR, A. C. *Correspondência incompleta*. Organização de Armando Freitas Filho e Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Aeroplano/IMS, 1999. p. 7-8.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GOHN, Maria da G. *História dos movimentos e lutas sociais: a construção da cidadania dos brasileiros*. São Paulo: Loyola, 1995.

GRUPO POÇA D'ÁGUA (org.). *Passa na praça que a poesia te abraça*. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1990.

HADDAD, Amir. “O Teatro No Coração Das Cidades, 1999”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399345/ta-na-rua>. Acesso em: 22 jan. 2020.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder (org.). *Poesia Jovem – Anos 70*. São Paulo: Ed. Abril Educação, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Depois do poemão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1980. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GASPARI, Elio; VENTURA, Zuenir. *70/80 – Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 Poetas hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

JUNIOR, João Adalberto Campato. Poesia contemporânea brasileira: algumas breves observações. *Revista Triplov*, Lisboa, n. 21, 2011.

KAC, Eduardo; TRINDADE, Cairo (org.). *Antologia – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1984.

KAC, Eduardo. *O Movimento de Arte Pornô: a aventura de uma vanguarda nos anos 80*. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/284569635>. Acesso em: 3 jan. 2020.

LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios crípticos*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2012.

LIMA, Ricardo Vieira (org.). *Roteiro da poesia brasileira – anos 80*. São Paulo: Global, 2010.

MARTINS, Carlos Estevam. *A questão da cultura popular*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MELO, Mano. A força dos recitais. In: RODRIGUES, Claufe e MAIA, Alexandra (org.). *100 anos de poesia – Um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio de Janeiro: O Verso Edições, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva; Cosac & Naify, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Psicologia e pedagogia da criança*. São Paulo: Martins Fonte, 2006.

MINARELLI, Enzo. *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX*. Trad. Frederico Fernandes. Londrina-PR: EDUEL, 2010.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Play it again, marginais. In: MATOS, Cláudia, NASCIMENTO, Evandro; PEDROSA, Celia (org.). *Poesia hoje*. Niterói: EDUFF, 1998, p. 53-68. (Coleção Ensaio; 13)

MÍCCOLIS, Leila. *Do Poder ao Poder*. Porto Alegre: Tchê, 1987.

MÍCCOLIS, Leila (org.). *Catálogo de imprensa alternativa*. Rio de Janeiro: Centro de imprensa alternativa e cultura popular; Rio Arte, 1986.

MORICONI, Ítalo. *Demarcando terrenos, alinhavando notas* (para uma história da poesia recente no Brasil). *Travessia*, Florianópolis, n. 24, p. 17-33, 1992.

- MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- NASCIMENTO, Flávio. *Poesia na rua – Antologia (1967-1997)*. Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2003.
- NETO, João Cabral de Melo. *Poesias completas*. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- NIETZSCHE, F. *A genealogia da moral*. São Paulo: Ed. Centauro, 2002.
- NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: NUNES, Benedito. *A chave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 158-173.
- ORTIZ, Renato. *Cultura popular: organização e ideologia*. Petrópolis: Vozes, 1979. (Cadernos de Opinião, 12).
- PACHECO, Eliezer. *O Partido Comunista Brasileiro (1922-1964)*. São Paulo: Editora Alfa-Ômega, 1984.
- PEIXOTO, Fernando (org.) *Vianinha: teatro, televisão, política*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retratos de época: poesia marginal, anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora Notrya, 1993.
- PIGNATARI, D. *A situação atual da poesia no Brasil*. (tese apresentada ao II Congresso de Crítica e História Literária, Assis, São Paulo, 1961), In: POESIA concreta – literatura comentada. São Paulo: Ed. Abril, 1982.
- POMAR, Wladimir. *Centro Popular de Cultura da UNE: crítica a uma crítica*. Disponível em: <http://www.pagina13.org.br/uncategorized/centro-popular-de-cultura-da-une-critica-a-uma-critica-3a-parte/#.WcBVrbKGOUk>. Acesso em: 18 dez. 2019.
- RODRIGUES, Marly. *A década de 80 – Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- SALGUEIRO, Wilberth C. F. *Forças e formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Espírito Santo: CCHN publicações, 2002.
- SALGUEIRO, Wilberth C. F. Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 22, n. 2, 2013.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- SANTIAGO, S. Fazendo perguntas com o martelo. In: VASCONCELOS, G. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.
- SECCHIN, Antonio Carlos. Poesia e gênero literário. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

SOUZA E SILVA, Antonio de Pádua de. *Movimento Poetas na Praça: uma poética de ruptura e resistência*. São Paulo: PUC, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1992.

TRINDADE, Cairo de Assis. *Poematemagia*. Rio de Janeiro: Ed. Contemporânea, 2001.

VASCONCELOS, G. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

XAVIER, I. Alegoria, modernidade, nacionalismo (Doze questões sobre cultura e arte). In: SEMINÁRIOS. Rio de Janeiro: Funarte, MEC, 1984.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad.: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ANEXO A - Poemas de João Batista Alves**Passa na praça que a poesia te abraça**

“Todo artista tem de ir
aonde o povo está”
pra lutar por sua arte,
seu direito de falar.
é por isso que o poeta
agora na praça está.

“Lutando contra as misérias”
feitas por esses tiranos,
o poeta vai à luta
entra ano e sai ano
e, de boca aberta, na praça
tá o poeta lutando.

Não há força maior no mundo
do que a própria verdade
e o poeta é na vida
símbolo da liberdade
por isso pra ser poeta
não se pode ser covarde.

Onde houver injustiça
o poeta tem que falar
fiel aos direitos humanos
pra injustiça acabar
seja na praça ou na rua
onde quer que ele vá.

E quando uma flor brotar
querendo florir seu caminho
o poeta com seus braços
a cobrirá com carinho
mostrando que nessa vida
ninguém é nada sozinho.

Pois quando a tarde escurece
e a praça fica lotada
lá se encontra o poeta
com sua raiz plantada
provando que a independência
terá que ser conquistada.

Passa na praça, amigo,

que a poesia te abraça,
pois do poeta é o dever
de lutar com força e raça
poeta longe do povo
é pedreiro longe da massa.

Por isso, a qualquer momento
o poeta passa na praça
pra levar o seu abraço
e incentivar a massa
a lutar por seus direitos,
não viver de cabeça baixa.

Poesia e Teatro
direto pra multidão
não gostamos de indiretas,
mutreta ou corrupção
lutamos por uma meta:
tornar livre esta Nação.

É direito do poeta
só viver de poesia,
mas sua arte é uma seta
no peito da hipocrisia
por isso o poeta sofre
mas luta e não renuncia.

“Passa na praça” é assim:
uma conquista, uma meta,
os braços que abraçam a vida
no sonho de ser poeta
é na praça que a poesia
finalmente se completa.

Poeta e povo se misturam
com liberdade de expressão,
a poesia na língua
e o coração na mão
pra ofertar ao amigo
que também ama esse chão.

Traga um sorriso pra praça
venha amenizar sua mágoa
quem sabe o que quer vai à luta
faz igual à Nicarágua.
Fazendo o “Passa na praça”

tem o grupo Poça d'água.

E a luta continua
tua presença é o pão
teu aplauso é o vinho
que alimenta o coração
sei que é estreito o caminho
“participe ou lave as mãos”.

(João Batista Alves, 1990, p. 25-27)

Fim de expediente

Arrepare só, dotô
cumê que as coisa são
fosse o sinhô operário
ao invés de ser patrão
talvez o sinhô entendesse
a nossa situação.

Chegá em casa à noitinha
cansado de trabaiá
e num incontrá nem farinha
pros seus fios mastigá
dá uma tristeza tão grande
que as lágrimas põem-se a rolá.

É que o sinhô nunca viu
uma criança chorá
dizendo: - Pai tô cum fome!
É mermo de indoidá
a gente perde o juízo
pensa inté em se mata.

Mas pro sinhô, tudo isso
a história de ouvi dizê
porque nunca em sua casa
lhe fartô o que cumê
mas se um dia fartasse
o sinhô ía intendê.

Não que eu lhe deseje isso
Deus o livre de tal sina
é só pro sinhô se lembra
de quando passa numa esquina
ter pena de seu irmão

que na rua peregrina.

Quantas vezes o operário
vai trabaia sem cumê
e pra ganha um salário
que não dá nem pra vive
e tendo tanta riqueza
nada disso o sinhô vê.

Mas dotô, a vida é curta
de repente chega ao fim
e quem diz não nesse mundo
no céu não vai ouví sim,
quem não pranta nunca colhe
o mal só cá o ruim.

Por isso dotô, se lembre
na hora do seu jantá
que o que o sinhô joga fora
noutra mesa vai fartá
tem muita criança pobre
que precisa se alimentá.

Seu operário é um homem
assim como o sinhô é
apenas nasceu sem berço
e por isso anda à pé,
mas a morte quando chega
num repara o que o homem é.

Morre o dotô e o operário
pois escapá num dá, não,
o dotô vai pra gaveta
e o operário pro chão
mas os dois morre igual
a diferença é o caixão.

Mas sempre há tempo, dotô
pra corrigí o mal feito
basta apenas o sinhô
tirá o orgulho do peito
e quando vê seu operário
tratá-lo cum mais respeito.

Se lembre que o palacete
no qual se abriga seu sono

foi o operário que fez
e só mermo deus sabe como,
mas quem constrói o palácio
dele num pode ser dono.

Mas num é justo, dotô,
o sinhô tem que intendê,
eu construí tanta coisa
trabaiá até morre
e, de noite, em minha casa
num tem nada pra cumê.

Os mininos esfarrapados,
sentados no chão, a chorá
e a gente angustiado
só pensa em Deus nos leva
pra acaba com o castigo
que é vive nesse pená.

Mas na verdade, dotô
me escute cum atenção
Deus num castiga ninguém,
deixa tudo em nossas mão,
a gente é quem faz o castigo
e depois chora o perdão.

(João Batista Alves, 1990, p. 38)

ANEXO B -Poemas de Sérgio Alves**Arena**

Quase dentro da roda, ele sorria
em sua boca, poucos dentes
suas roupas, maltrapilhas.
Ao seu lado o gerente do banco
terno e gravata, além do escriturário
e do office-boy.
Mais adiante alguns meninos
descalços, sem camisa, sem família.
Todos atentos participam ativamente.
Eis a magia do Teatro popular
fazer a arte sem camarim
sem coxia, sem cachê
buzinas como fundo musical
camelôs e estátuas servem de cenário
é a arte na rua, nua e crua
como a realidade do País.

(Sérgio Alves, 1990, p. 27)

Reforma agrária

Não é minha nem tua a terra que defendo
contra teus jagunços sanguinários
e pela qual ergo minha voz
com tanta paixão.
Não é contra teu orgulho e tua ganância que eu luto
porque por eles, tu mesmo responderás
em outra existência.
Minha luta não é pela posse da terra
ela que é mãe e não precisa de nosso sangue
minha luta é pelo que ela nos dá
que é suficiente para todos nós
o trigo, o fruto, a água, a sombra
e todo o necessário para que meus filhos
cresçam sadios, ao lado dos teus.

(Sérgio Alves, 1990, p. 41)

ANEXO C - Poemas de Rosa Ferreira

Violência

A população vive presa
com grades nas janelas
e portas automáticas.
Os homens violentos
vivem soltos pela cidade
ignorando se é dia ou noite
para agredir, sem pena nem piedade
Vivemos enjaulados
e cobertos pelo medo
esse medo que aniquila nossas mentes.
Tudo isso é a violência!

(Rosa Maria Ferreira, 1990, p. 95)

Residentes do asfalto

Feriadão vem aí
temos quatro dias de descanso
muitos aproveitam para viajar,
alguns fazem planos
para programas ao entardecer
e ao anoitecer.
Os mais afortunados
vão para a casa de campo ou de praia.
Nós, os menos endinheirados
ficamos por aqui, praticando a rotina
mas para aqueles que residem no asfalto
nada muda,
continua sendo apenas quatro dias.

(Rosa Maria Ferreira, 1990, p. 44)

ANEXO D - Poema de Douglas Carrara**Mea culpa**

Quando eu viajo no tempo
e percebo que é preciso
fazer alguma coisa
e continuo coçando a barba.
Eu sou também a Escuridão

Quando eu constato
que os rios estão poluídos
e as matas não mais existem
e não luto contra este crime.
Eu sou também a Destruição.

Quando eu sei
que a comida dos homens
está contaminada
e ainda assim sirvo a comida.
Eu sou também o Veneno.

Quando eu leio
sobre os horrores da guerra nuclear
e procuro aproveitar
o pouco tempo
que eu acho que me resta.
Eu sou também a Bomba

Quando eu tiro o corpo fora
toda vez que uma criança
morre de fome.
Eu sou também a Indiferença.

Quando eu vejo
um homem revoltado
protestando contra a miséria
e apenas acho graça.
Eu sou também a Injustiça.

Quando eu roubo um trabalhador
e acho que por isso sou esperto.
Eu sou também a Exploração.

Quando eu vejo
um trabalhador inocente
ser preso pela polícia

e apenas cruzo os braços.
Eu sou também a Repressão.

Quando eu recebo
um salário indigno
e continuo trabalhando
sem fazer nada.
Eu sou também este Salário.

Quando eu falo
que roubando o país
estou salvando apenas
o meu nariz.
Eu sou também a Corrupção.

Quando eu digo
que a fome geral
não me come o estômago.
Eu sou também a Miséria.

Quando existe muita diferença
entre o que faço
e o que falo e escrevo.
Eu sou também a Mentira.

Quando eu vejo as botas
pisando firmes
nos direitos do Homem
e somente limpo
o sangue do chão.
Eu sou também a Opressão.

Quando tudo se corrompe,
ninguém mais se entende
e ainda assim
eu luto pela Liberdade.
Eu sou também o Poeta.

(Douglas Carrara, 1987, p. 18-20)

ANEXO E - Poema de Flávio Nascimento**Feira de Poesia**

De repente

tava a poesia ali
de peito de fora
querendo dar,
tava o pivete
cheirando cola
tentando falar.

O poeta

de porre
quase morre
nos braços do povo.

O sentimento da solidão

cai aos pedaços
nos braços
da multidão.

O poeta começa o verso

e desaba
sobre o universo.

Cai nos braços

do povo
e nasce de novo.

Lá está

a poesia nua
na rua
nos braços do povo
e da lua.

A poesia com raça

no meio da praça
despedaça a couraça
e mexe com a massa.

A poesia reboa

e se perde à toa
no meio das bombas
e das pombas
e voa
filha da lua
louca na rua
de pernas pro ar
querendo dar
ao primeiro
que passar.

A poesia vai à luta,
atraente puta,
gosta de pernoitar
perdida na praça.

Bala
bola
fumo
cola
amendoim
pipoca
beijo na língua
chupada na nuca
tudo
a poesia descola
e passa na cara
pra ficar maluca
em sua tara.

A poesia
voltou
para a rua
na palma da mão
deixa rolar
o coração

nas pedras
da Cinelândia.

A poesia
anda caindo
de novo
bêbada, maluca,
nos braços do povo
e da lua louca.

(Flavio Nascimento, 2003, p. 55)

ANEXO F - Poemas de Cairo Trindade

Alcova Brasileira de Letras

(da Nova Raça para a Nova Era)

Somos os melhores puetas do Brazyl Et os maiores actores do plá-neta.

Temos background fair-play know-how chamego ziriguidum y o escambau.

Ninguém transa como nós: curtimos tudo, transamos todas, comemos todos e nos damos... – bem: gozamos sempre.

Operários da Arte, manobramos acrática fábrica de prazer, poesia et putaria.

Portavozes dos Oprimidos, (da classe-mérdia, do proletariado, etc.), somos mais populares que os Beatles.

Lavradores da Revolução, semeamos uma sociedade justa, com lugar para todos:

Da putavelha à bixalouca.

Proposta Universal dos Trabalhadores Anarquistas:

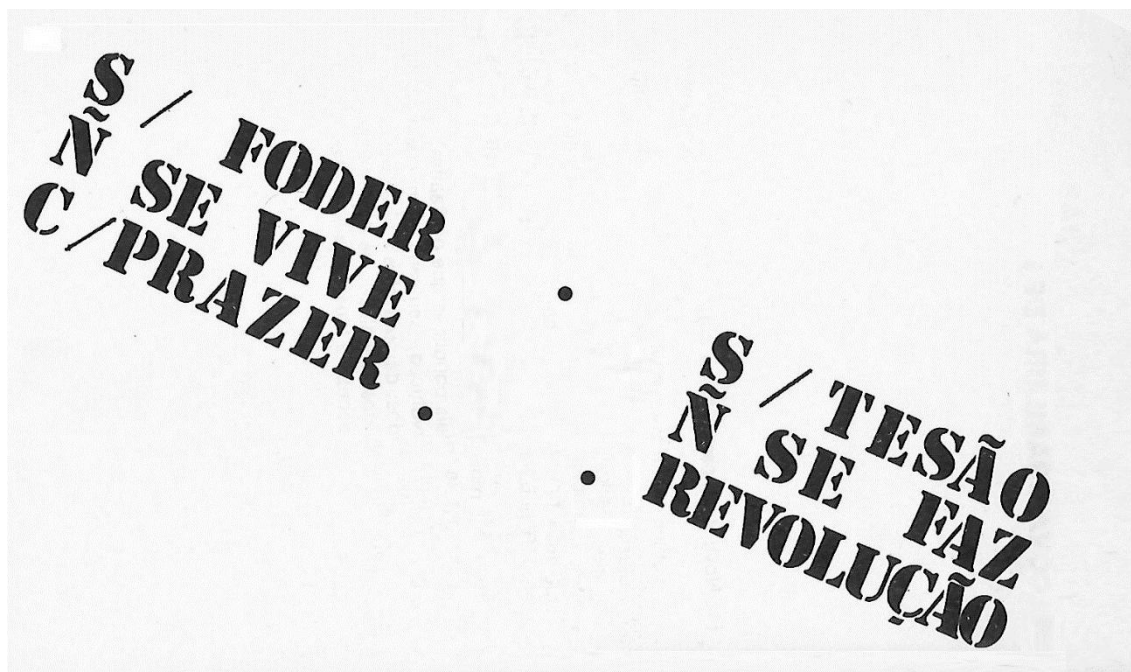
Sacanageral, surubacanal, a loucura, a libertação e o caralho a 4.

Nada de novo?

Tudo de novo!

Depois de nós, o Paraíso...

S/foder S/Tesão



ANEXO G - Poemas de Tanussi Cardoso

Mão-de-obra

Um poeta é preso
e sua poesia queimada
e seus dentes quebrados
e sua língua cortada
pelo bem do País.

(os outros Poetas
bebem cerveja
e promovem debates
sobre os rumos da Poesia)

Sagrada família

p/ Cairo Trindade

Apertei o pescoço do papai
Sangrei o ventre da mamãe
Chupeí os peitos da maninha
Botei no cu da vovozinha
Taqueí fogo na casa

Pronto:
É tão bom dormir em paz!

ANEXO H - Poemas de Leila Míccolis**Soneto com Quatro Títulos Optativos ou Simultâneos:**

...Namoro à antiga
...Ode ao moralismo
...Bons tempos
...Saudosa maloca

Namoro antigo: titia
na sala bordando um pano,
tomava conta, e inda havia
entre nós dois... um piano...

Pra se mostrar, a vigia
tocava um rondó cigano,
tão mal, que ela enrubescia
se rias de algum engano...

Por fim, como despedida,
a mais ousada bravata:
o beijo na minha tez.

E após a tua saída,
eu, titia, mais a gata,
surubávamos as três...

Ponto de vista

Eu não tenho vergonha
de dizer palavrões
de sentir secreções
(vaginais ou anais).
As mentiras usuais
que nos matam sutilmente
são muito mais imorais,
são muito mais indecentes.

ANEXO I - Poemas de Eduardo Kac**Gênesis**

O ateu primeiro
cumeu o cu da madre

o bundista deu a bunda
mamou no peito do padre

o muçulmano se perdeu
com o chefe do terreiro

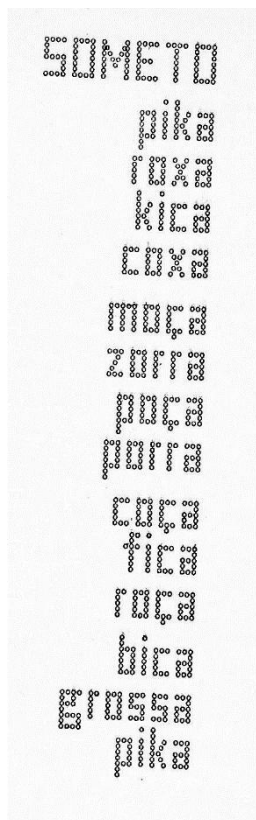
o pai de santo sentiu
o pau do cardeal e sentou

na boca bacana da freira
a menina protestante gozou

e o rabino enrabado rezou
nu bacanal de sexta feira

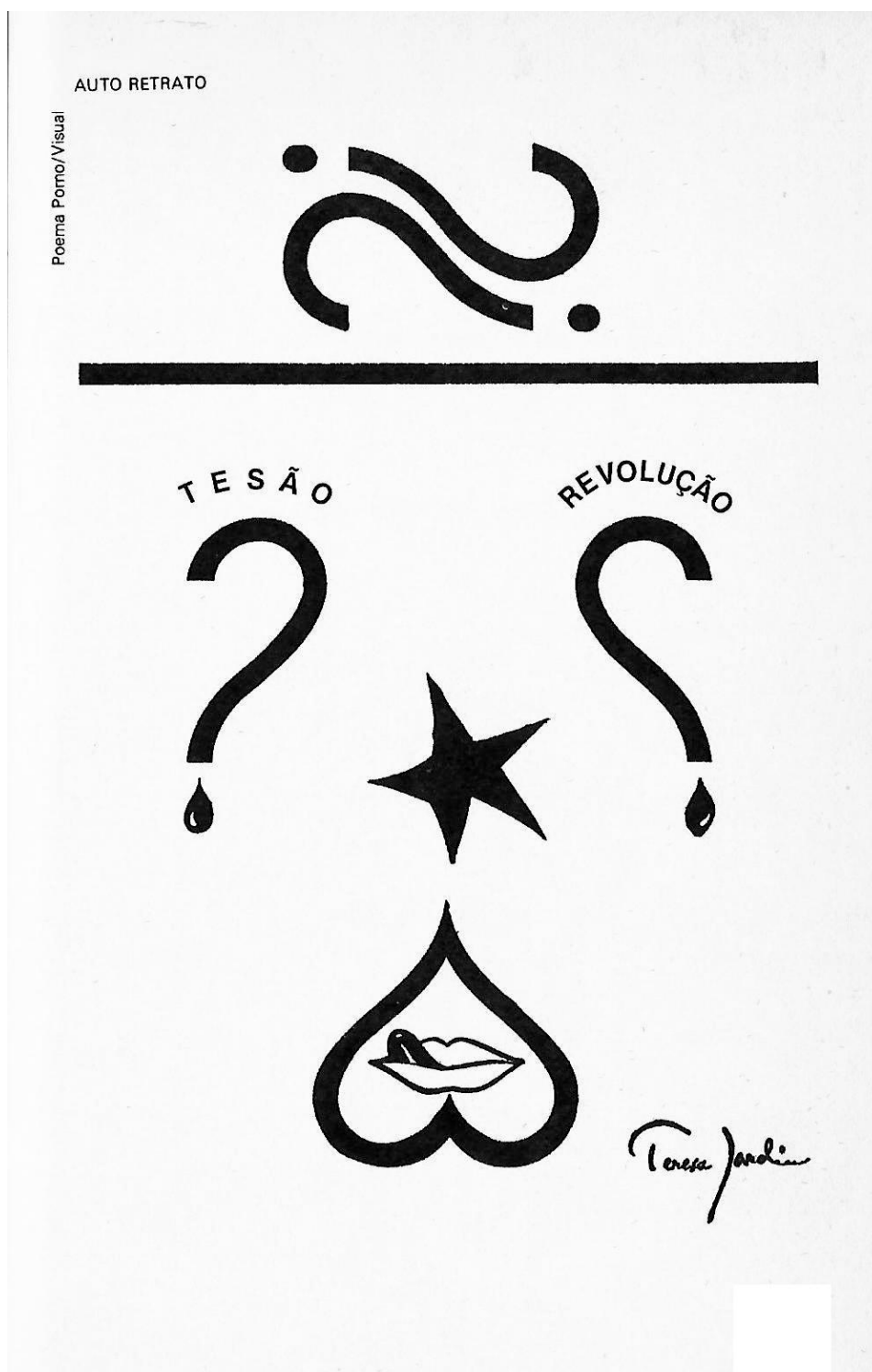
uma suruba safada e sacana
q a todos aceita e irmana

Someto



Fonte: Kac, Eduardo. *In: Antologia – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1984. p. 164.

ANEXO J - Poema de Teresa Jardim



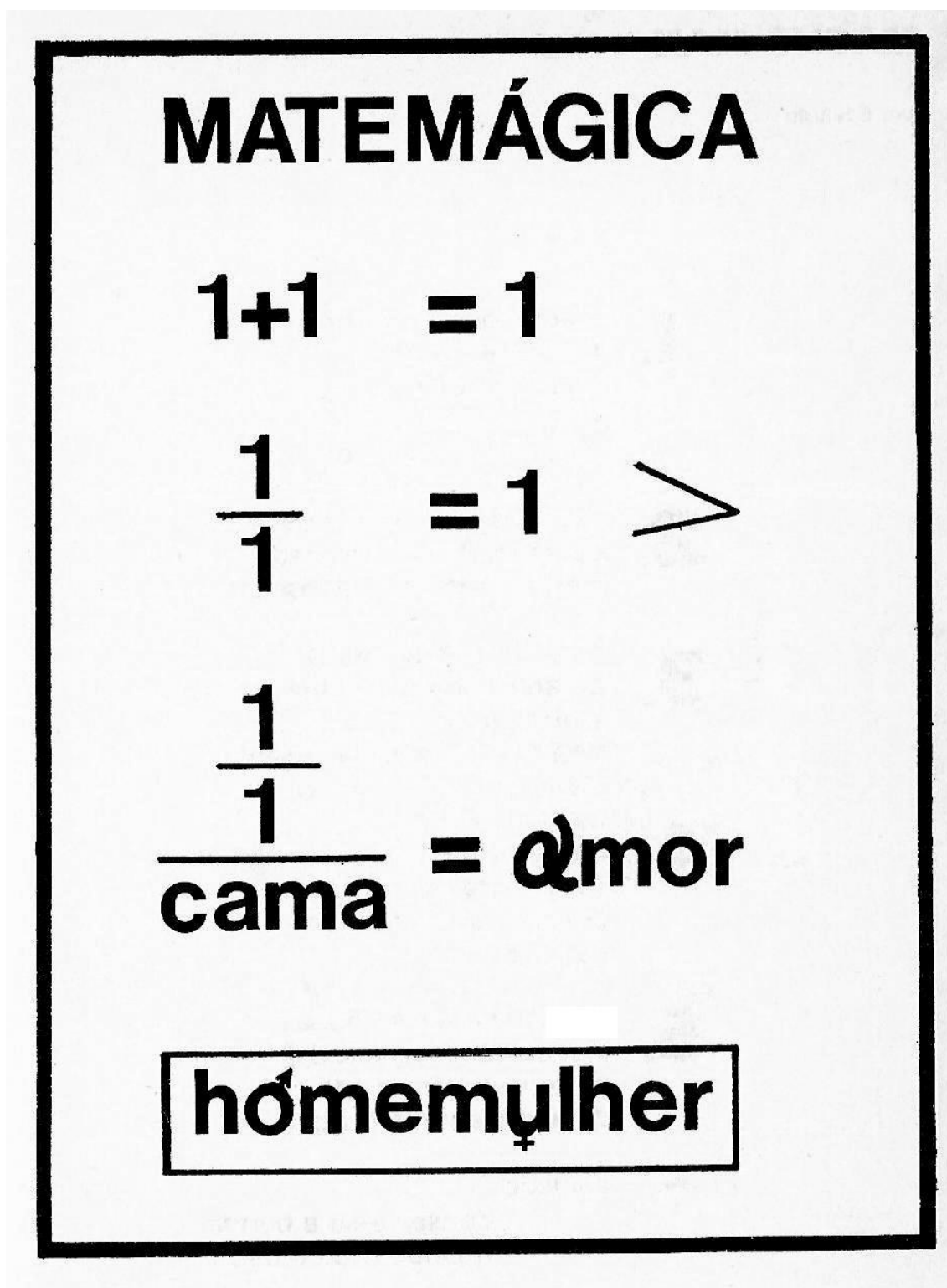
Fonte: JARDIM, Teresa. In: *Antologia – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1984. p. 37.

ANEXO K - Poema de Denise Trindade



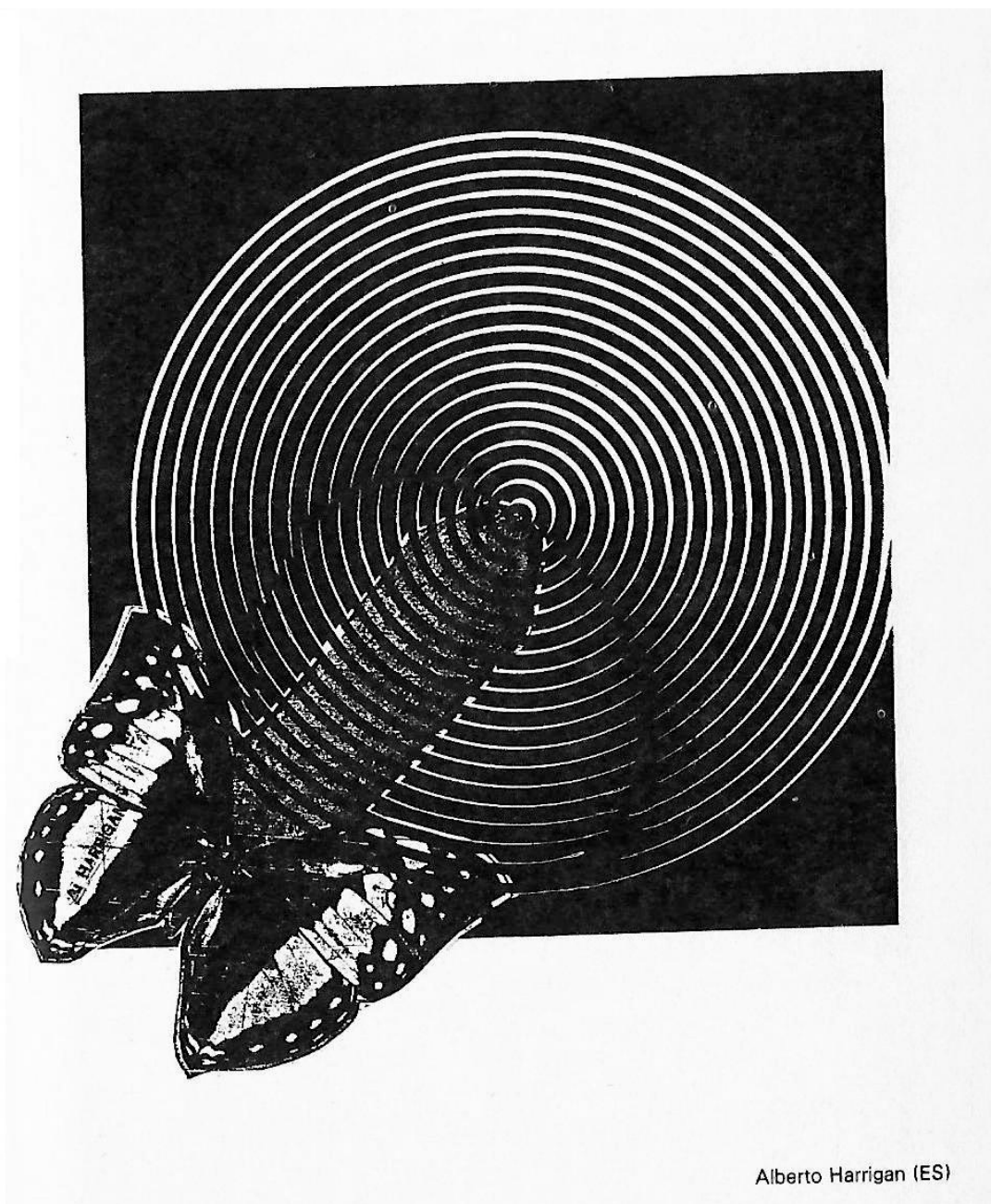
Fonte: TRINDADE, D. In: *Antologia – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1984. p. 97.

ANEXO L - Poema de Cairo Trindade



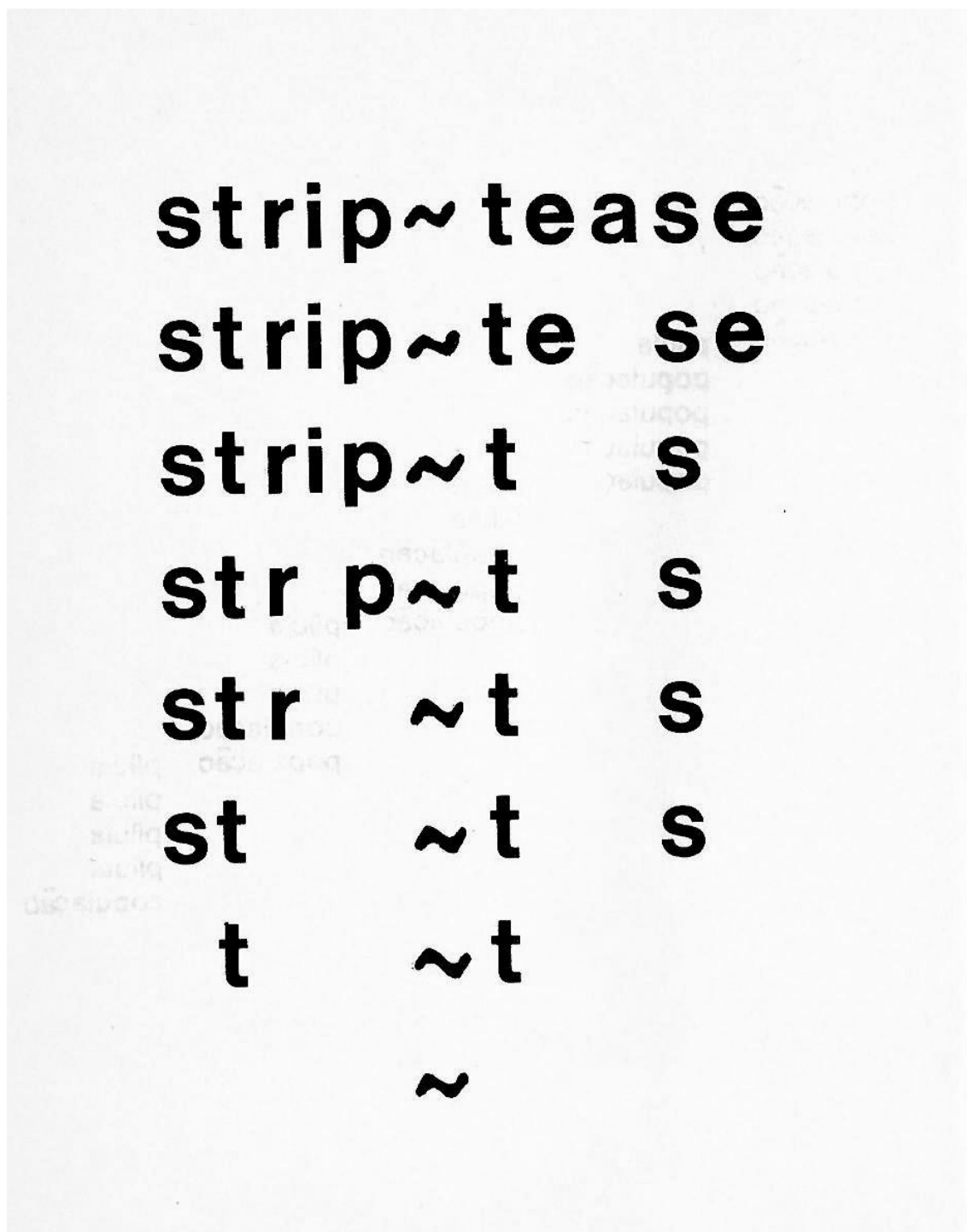
Fonte: TRINDADE, C. In: *Antologia – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1984. p.17

ANEXO M - Poema de Alberto Harrigan



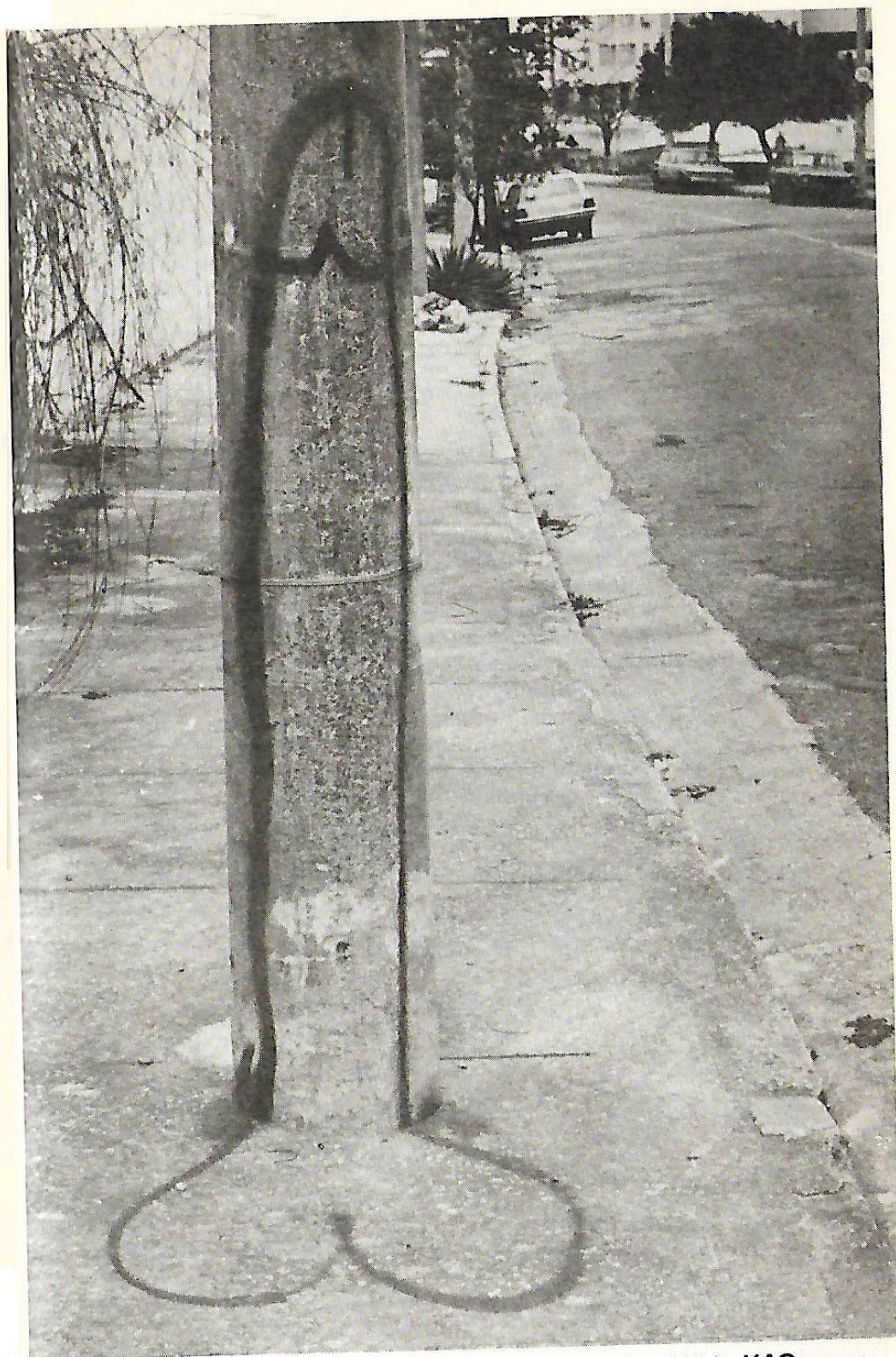
Fonte: HARRIGAN, A. In: *Antologia – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1984. p. 49.

ANEXO N - Poema de Erthos Albino de Souza



Fonte: SOUZA, E. A. de. *In: Antologia – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984. p. 87.

ANEXO O - Poema/Grafite/Fotografia de Eduardo Kac



photograffiti: **3.D byKAC** 167

Fonte: KAC, Eduardo. *In: Antologia – Arte Pornô*. Rio de Janeiro: Codecri, 1984. p. 167.

ANEXO P - Um pouco da poesia verbalista urbana oitentista na imprensa da época

Figura 1

JORNAL NIKSAPIMAS - 20/09/86 a 03/10/86

Entram em cena os poetas do Rio

E de repente a poesia vira espetáculo no corre-corre dos grandes centros urbanos. No Rio, toma conta das praças, bares, casas noturnas, metrô, praias e até mesmo do afamado Teatro Alaska. Nelles, poetas assumem não só os papéis das folhas que escrevem, mas também o de atores encenando seus próprios sentimentos, para ver se conseguem chamar atenção da turma do rush. Até mesmo um olhar de soslaio já serve.

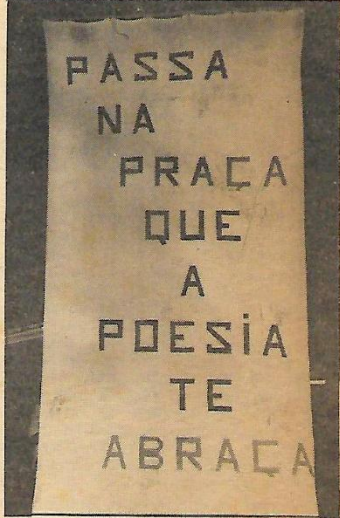
Mas segundo o poeta e antropólogo Douglas Carrara havia um freio nos passos da pessoas diante do "Varal de Poesias ao Sabor do Vento", no mezanino da Estação Cinelândia do metrô, durante este mês. Ele e Jania Cordeiro foram os responsáveis pela mostra aliada à Banca Nacional de Literatura Independente, consagrada junto com o próprio varal, em frente à Câmara dos Vereadores.

"As pessoas no metrô são muito indiferentes e pouco solidárias entre si, mas têm algumas que copiam o varal todo". A afirmação de Douglas faz com que ele se empolgue ao ponto de anunciar para breve a edição de tais obras em folheto com o nome do varal. Elas já foram publicadas a critério de cada autor e versam sobre os anos 80. "Me especializei em fazer este tipo de trabalho nas praças", diz Douglas, que promete ir pra Central do Brasil.

NAS PRAÇAS

O projeto cultural "Passa na Praça que a Poesia te abraça" também envereda pelos caminhos considerados marginais da poesia, contando com a participação do grupo "Poça D'Água", que prima pela irreverência através da teatralização, mímica corporal, sonora e musical. A ele, que começou em fevereiro de 1984 na Praça Seca, podem se juntar como num passe de mágica bêbados, mendigos e crianças. O que vale é a explosão poética e não posturas educadas características do teatro convencional. Efetivamente tomam parte dele João Batista Alves, Jorge Mizael, Rosa Maria, Sérgio Alves e Zé Cordeiro.

Grupos como o "Poça D'Água" são geralmente mais ligados à zona norte do Rio, e encaram os espaços abertos na zona sul como limitados à problemas pessoais. Partem da idéia cantada e decantada de que "todo artista tem de ir aonde o povo está", senão para eles tudo fica parasitário. Atuam também assim o "Folhas e Ervas" da UERJ, a Cooperativa de Poetas da UFRJ, o pessoal da revista "Verso e Reverso", isto só para

citar alguns, mas todos alicerçados numa crítica política e social, que não pode deixar de ter o seu toque de romantismo.

Fonte: Jornal Niksapimas – set/out. 1986, p.31.

Figura 2: (continua)

"JORNAL DO BRASIL" de 29/SET/85

Affonso Romano de Sant'anna

Primavera poética

ESTA realmente acontecendo algo de novo. Com o país e com a poesia. Os jornais estão noticiando o surgimento de diversos grupos de poetas, que saem pelos bares, universidades, praças e até na barca Rio-Niterói, dizendo seus versos de maneira clamorosa. Esta semana o Circo Voador levou à culminância essa série de happenings com o Festival Nacional de Poesia, que durante quatro dias serviu ao mesmo tempo de picadeiro e templo da nova musa.

Aliás, essa semana a poesia esteve em alta. Sarney foi lá na ONU declamar pela primeira vez poetas brasileiros, deixando intrigados não só os embaixadores da Zâmbia ou da Suécia, mas os próprios brasileiros que estão querendo saber quem é esse poeta maranhense Bandeira Tribuzzi, tendo em vista que os antigos conheciam Gonçalves Dias e os vanguardistas mencionavam Sousândrade, mas o Tribuzzi, como dizia o SNI do Gen. Medeiros, não passava de um comunista.

O fato é que as sessões meio teatrais de poesia, que estão causando sensação, só poderiam ocorrer mais significativamente num ambiente democrático. O pessoal da Nuvem Cigana sabe como a barra pesou pra eles nos idos de 70. Por isto acredito que agora desabroche de vez uma série de propostas que guerrilheiramente estavam na Expoesia (PUC/RJ, 1973), Poemação (MAM-1974) e Primeira Feira Paulista de Poesia e Arte (Teatro Municipal de SP/1976). A primavera política vai se complementando numa primavera poética. Da mesma maneira que nos anos 70 a abertura

rização da oralidade da poesia. Mas não é a volta da poesia simplesmente declamativa, oratória dos grêmios literários, senão uma reinvenção do texto através de recursos teatrais. Assim, os melhores exibidores de poesia, a exemplo de Bruno Cattoni, Chacal ou do grupo Poesia na Praça ou Os Camaleões, são aqueles que transam teatralmente a expressão corporal. Acredito que a poesia brasileira poderia dar um pulo adiante da experiência americana de Guinsberg ou russa de Evutchenko. Assisti a inúmeras leituras de poesia nos Estados Unidos, e eram geralmente chatíssimas, não só pelos poemas, mas pela maneira monótona como eram ditos. Me parece que aqui está se criando algo novo. E em breve não será de todo estranho que ao poeta se exija não só o domínio da língua, mas algum aprendizado real de teatro.

Se a onda continuar, os grupos de poetas, a exemplo dos músicos, podem até se profissionalizar. Podem produzir não só shows, mas discos, vídeos e vinhetas para rádio. Sempre achei que as rádios desperdiçam um espaço que deveria ceder à poesia, pois as pessoas que ouvem música popular estão à cata também da poesia, que nem sempre vem.

Isto significará a morte do livro de poesia? Pelo contrário: uma coisa puxa a outra. É como na música: os shows ajudam a vender discos. Ou como na TV: os atores que aí aparecem vendem melhor seus filmes e peças de teatro. Aliás, no Circo Voador aconteceu um exemplo vivo disto. Um poeta da Nuvem Cigana lançou um livro, de repente, sobre a plateia, e foi um alvoroço danado para ver quem o apa-

Fonte: Jornal do Brasil, 29 set.1985, p.12

Figura 3: (continuação)

musa.

Aliás, essa semana a poesia esteve em alta. Sarney foi lá na ONU declamar pela primeira vez poemas brasileiros, deixando intrigados não só os embaixadores da Zâmbia ou da Suécia, mas os próprios brasileiros que estão querendo saber quem é esse poeta maranhense Bandeira Tribuzzi, tendo em vista que os antigos conheciam Gonçalves Dias e os vanguardistas mencionavam Sousândrade, mas o Tribuzzi, como dizia o SNI do Gen. Medeiros, não passava de um comunista.

O fato é que as sessões meio teatrais de poesia, que estão causando sensação, só poderiam ocorrer mais significativamente num ambiente democrático. O pessoal da Nuvem Cigana sabe como a barra pesou pra eles nos idos de 70. Por isto acredito que agora desabroche de vez uma série de propostas que guerrilheiramente estavam na Expoesia (PUC/RJ, 1973), Poemação (MAM-1974) e Primeira Feira Paulista de Poesia e Arte (Teatro Municipal de SP/1976). A primavera política vai se complementando numa primavera poética. Da mesma maneira que nos anos 70 a abertura poética contra a ditadura da vanguarda secundou a abertura política, hoje as vozes dos poetas nas praças, teatros e bares são um comício expressivo e a prova de que se procura uma nova linguagem política e literária.

Está se criando um novo gênero literário. Uma poesia que não é apenas livresca, que não é mais um ato solitário de fruição, mas uma poesia grupal. Grupal não apenas no sentido de que ela é falada por grupos de poetas que se comportam e têm nomes como os conjuntos de rock, mas grupal também no sentido que se realizam no confronto com o público. Neste sentido está ocorrendo um fenômeno novo em nossa cultura, que é a revalo-

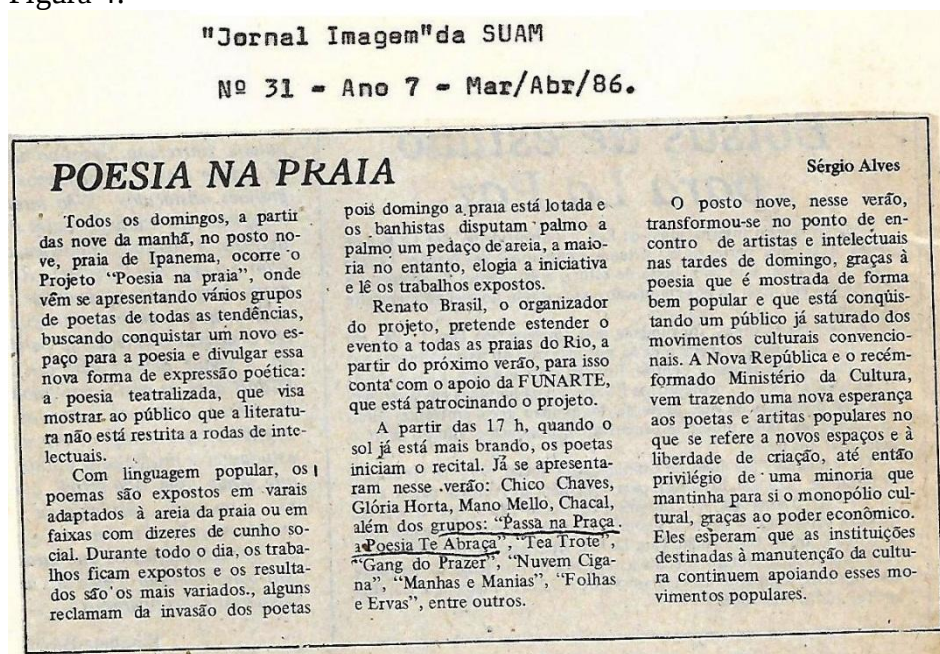
Evutchenko. Assisti a inúmeras leituras de poesia nos Estados Unidos, e eram geralmente chatíssimas, não só pelos poemas, mas pela maneira monótona como eram ditos. Me parece que aqui está se criando algo novo. E em breve não será de todo estranho que ao poeta se exija não só o domínio da língua, mas algum aprendizado real de teatro.

Se a onda continuar, os grupos de poetas, a exemplo dos músicos, podem até se profissionalizar. Podem produzir não só shows, mas discos, vídeos e vinhetas para rádio. Sempre achei que as rádios desperdiçam um espaço que deveria ceder à poesia, pois as pessoas que ouvem música popular estão à cata também da poesia, que nem sempre vem.

Isto significará a morte do livro de poesia? Pelo contrário: uma coisa pura a outra. É como na música: os shows ajudam a vender discos. Ou como na TV: os atores que aí aparecem vendem melhor seus filmes e peças de teatro. Aliás, no Circo Voador aconteceu um exemplo vivo disto! Um poeta da Nuvem Cigana lançou um livro, de repente, sobre a plateia, e foi um alvoroço danado para ver quem o apANHARIA.

Por isto, poetas de todo o Brasil, organizai vossos grupos. A poesia redescobriu o oral, o teatral e o grupal. Cansou daquele visualismo formalista da velha vanguarda. Cansou do pastiche cerebral dos que não ousam ter estilo. Poetas de Fortaleza, Paraíba, Juiz de Fora e Brasília dai o troco a essa iniciativa carioca. Provem que isto é um movimento nacional. Mesmo porque até o The New York Times está interessado neste assunto. E o correspondente Alain Riding está já fazendo a matéria sobre a poesia brasileira. Se não ajudar a poesia, pelo menos ajudará os americanos a entenderem melhor a política poética de Sarney.

Figura 4:



Fonte: Jornal Imagem da SUAM, Mar/Abr, 1986, RJ, p.16

Figura 5:



Fonte: Jornal O DIA, 29 jul.1992, RJ.

Figura 6:

Quarta-feira, 3/6/87 O GLOBO MEIER

Poça D'água 'abraça' a poesia em qualquer praça

No século XIX, ninguém poderia imaginar que a poesia sairia dos salões, dos teatros e das rodas de conversa das donzelas para ocupar as praças, praias, vagões de trem e outros espaços então desclassificados para a cultura. Atualmente, quase um século depois da formalidade parnasiana, os poemas enfeitam paredes de bares, são declamados no Posto 9, em Ipanema, e nas praças da Zona Norte.

Se hoje a poesia, pelo menos no Rio de Janeiro, está sofrendo um processo de deselitização, o grupo Poça D'água é um dos responsáveis. Criado em fevereiro de 1984, eles sempre se preocuparam em popularizá-la — empregando temas do cotidiano, se apresentando em praças públicas ou estimulando a participação do público.



O Poça D'água, que se reúne no Méier, faz performances em praças da Zona Norte

Fonte: Jornal O GLOBO, 3 jun.1987, RJ.

Figura 7:



Fonte: Revista IstoÉ – fev.1986, RJ.

Figura 8:

22 • MEIER

O GLOBO

Quarta-feira, 9 de março de 1988

O abraço poético do Poça D'Água

A poesia não necessita de espaço, muito pelo contrário. Para o grupo de poetas andarilhos Poça D'Água, o problema está em como aprender a explorar o "excesso" de espaços para recitais poéticos. Pode-se ocupar vagões de trens, convêses de barcas, corredores de ônibus, areias de praias e, principalmente, as dezenas de praças espalhadas pela cidade. Este mês, além de comemorar o Dia Nacional da Poesia (dia 14), o grupo está se preparando para a grande festa dos quatro anos do projeto "Passa na Praça que a poesia te abraça".

Com um público fiel, da Cinelândia, no Centro, à Praça da Fé, em Bangu, passando pelo Jardim do Méier, o projeto conquistou há apenas um ano e meio apoio oficial do Instituto Municipal de Arte e Cultura (Rioarte) e da Secretaria Municipal de Cultura. Além de ajudar na divulgação, os órgãos contribuem, periodicamente, com verbas que permitem ao grupo investir no trabalho. Mas é com o dinheiro da venda de seus livros que garantem a sobrevivência e o aluguel do porão de uma casa, que serve de oficina de poesia.

Composto por quatro poetas com formação de teatro — Sérgio Alves, Jorge Mizael, João Batista Alves e Rosa Maria —, o Poça D'Água tem como filosofia levar poesia a quem não tem acesso a ela. Por isso, escolhe as praças para apresentar pequenos espetáculos em que misturam teatro, mímica, música e textos poéticos. Além disso, há a preocupação de conduzir as montagens de forma que algumas características e um pouco da linguagem do local onde estão se apresentando possam ser acrescentadas.

Para eles, a poesia tem espaço em excesso. Trens, barcas, praças, tudo pode ser um palco

Segundo um dos integrantes, Jorge Mizael, é preciso frisar sempre que a ocupação das praças para os espetáculos é uma opção, e não falta de oportunidade de se apresentarem em outro local. Essa ideia, segundo ele, surgiu com a Feira de Poesia Independente que, no início dos anos 80, era montada na Cinelândia. Foi ali que eles se conheceram e se identificaram.

— Além do desejo de levar a arte às comunidades carentes, tínhamos em comum a proposta de teatralidade da poesia. Entendíamos essa nova visão de um recital poético como uma forma até mesmo de chegar aos analfabetos — explica Jorge.

A grande descoberta da poesia dos anos 80, segundo João Batista, outro integrante do Poça D'Água, é a união da palavra com o corpo. E nisso ela se diferencia da poesia dos anos 70, marcada pelos livretos mimeografados.

Durante esses quatro anos do "Passa na praça...", o grupo percorreu mais de 30 praças. Abandonaram algumas em que o barulho impedia que fossem ouvidos e transformaram outras em palco constante. No momento, além da falta de um apoio mais constante da Prefeitura, o grupo reclama de ter que disputar espaço com os pregadores religiosos.

Segundo ele, outro problema que o grupo enfrenta é o estado precário das praças. O ideal, no seu entender, seria a construção de um anfiteatro em cada praça, para espetáculos diversos.



O grupo comemora este mês quatro anos de atividades

Fonte: Jornal O GLOBO, 9 mar.1988, RJ, p.12.

Figura 9:

4 RIO DE JANEIRO • QUINTA-FEIRA
4 DE SETEMBRO DE 1986
ANO XII • N.º 167 • PARTE IV

Diário Oficial do Estado
RIO DE JANEIRO

Municipalidades

CULTURA & LAZER

Projeto Verão de Poesias terá Metrô como palco

Depois do expediente de amanhã, os usuários do metrô do Rio devem fazer da Cinelândia sua estação de desembarque. Ocorre que a partir das 18h, o Mezanino Odeon servirá de palco para um "happening" com performances, recital de poesia, lançamento de livros e até música digna. Será a primeira mostra do projeto "Verão de Poesias ao sabor do vento", promovido pela Secretaria Municipal de Literatura Independente, com o apoio da Secretaria Municipal de Cultura.

Pode não existir vento no Mezanino, mas os versos estarão lá: 82 poesias de 57 poetas serão literalmente penduradas em cordas de nylon, não para secar, mas para serem dissecadas pelo público, sempre evido por arte. Uma seleção do que se tem produzido nesta década pelos quatro cantos do País. Poemas que mostram um pouco do social e político da vida do brasileiro e que ficarão no metrô até o próximo dia 18.

— Escolhemos o metrô por ser um local que concentra um público diversificado, que poderá tomar conhecimento da poesia que não é difundida pelos meios de comunicação de massa — esclarece o poeta e antropólogo Douglas Carrara, que pesquisa a poesia brasileira há muitos anos e foi responsável pela seleção da primeira mostra do verão.

"SOLO — SUBSOLO"

A alegria, entretanto, começará cedo na Cinelândia: às 16h, ocorrerá a primeira apresentação do Grupo Poça d'Água, em frente à Câmara dos Vereadores, com textos de teatro sobre a Constituinte. A segunda, será no Mezanino Odeon, com poesia teatralizada: por isso, o sugestivo nome do duplo recital do grupo: "Solo — Subsolo".

Assim, no início da noite de sexta-feira, o carioca terá oportunidade de conhecer o trabalho dos poetas dos anos 80 — "Poemas concisos e contundentes", frisa Carrara —, quando declamam, de forma descontraída, seus poemas preferidos. É a "poesia espetáculo", com os recitais completados os "versais": textos desenhados a nanquim, adicionados a sacos plásticos e afixados em cordas.

Esta será a primeira de uma série de mostras que a Banca Nacional de Literatura Independente pretende organizar no Rio, com o apoio da Prefeitura. Criada em janeiro de 83, a banca tem como proposta comercializar obras literárias de escritores independentes de todo o País, tendo como veículo o reembolso postal.

— Somos uma livraria sem loja e nosso mercado principal tem sido o interior, embora tenhamos propaganda em todas as importantes cidades brasileiras. Com a pesquisa de muitos anos, reunimos o cadastro de aproximadamente cinco mil leitores, que recebem boletins informativos dos livros que dispomos. Em algumas cidades do interior, os jornais publicam esses boletins, facilitando a divulgação — completa Carrara.

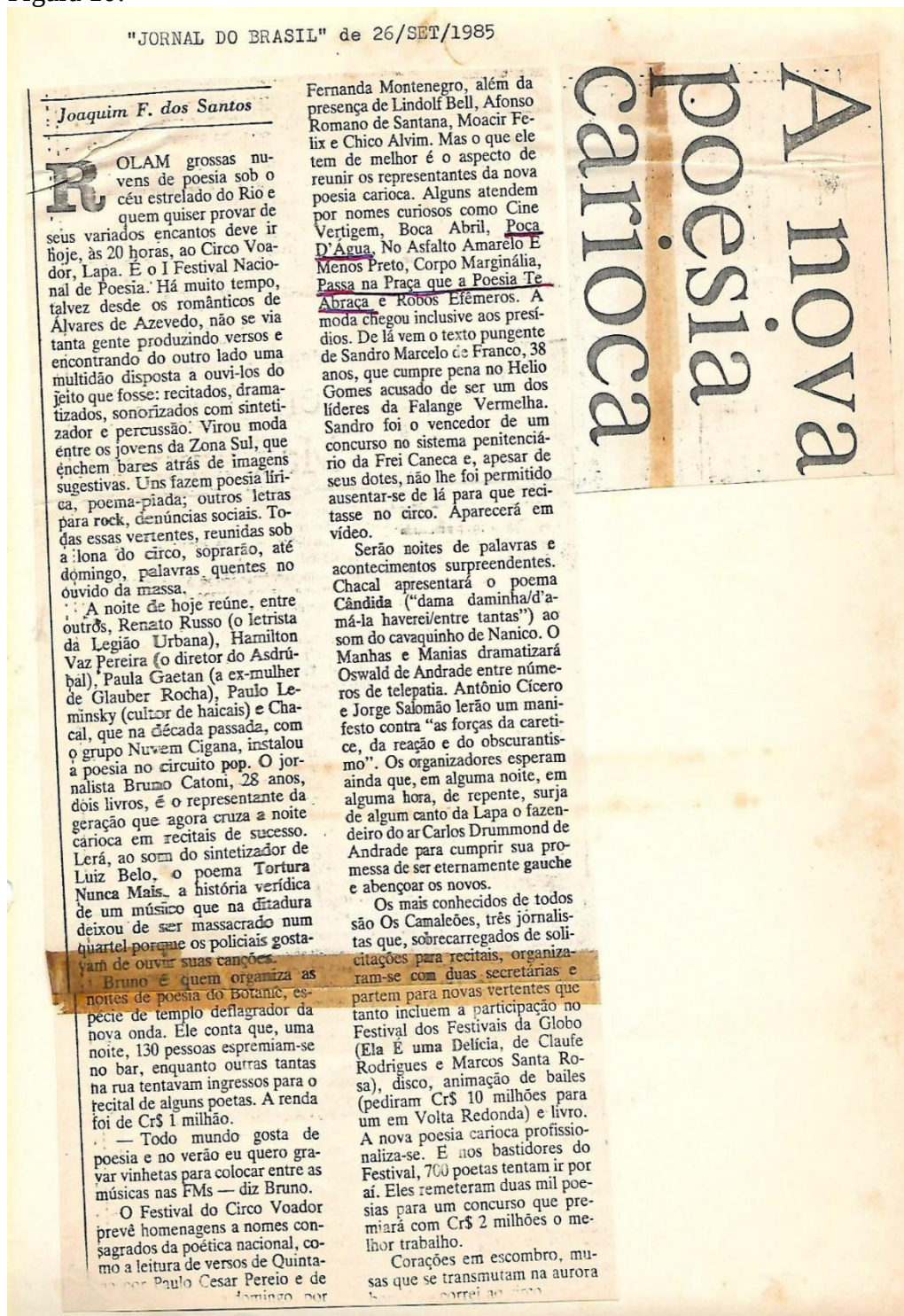
Entre romance, poesia, cordel, ensaios literários e científico, a banca reúne 200 títulos e alguns deles poderão ser adquiridos no "stand" que acompanhará a varal até o dia 18 próximo, na Cinelândia.

"HAPPENING"

Vai ter de tudo um pouco na festa da Estação Cinelândia. Um grupo de músicos ciganos animará o lançamento do livro "Povo Cigano", uma pesquisa antropológica de Cristina da Costa. Ainda serão lançados posters-poemas — "libertas que será tamen", de Douglas Carrara e os cartazes dobráveis "o dia em que meu cavalo resolveu pintar as cores da bandeira", de Artur Gomes e o livro "fomicidade" do niteroiense Luís Puçá. Sem esquecer a performance que será apresentada pelo ator Edgar Ribeiro.

Fonte: Jornal Diário Oficial do Rio de Janeiro, 4 set. 1986, RJ.

Figura 10:



Fonte: Jornal do Brasil, 26 set. 1985, RJ.

Figuras 11 e 12:

O IRREVERENTE VALE-TUDO DAS PALAVRAS

Elizabeth Orsini

S E Lamartine Babo criou o Trem da Alegria, por que não podemos criar a Barca da Poesia?

Atrevidos e muito bem-humorados, os poetas marginais cariocas resolveram inaugurar ontem novo espaço para suas apresentações. Desta vez, a escolha recaiu sobre as barcas que fazem a travessia Rio-Niterói, onde, mesmo diante do protesto dos seguradoras, a turma deu o seu recado.

Na ponte 3, lugar de acesso para a Lancha Ipanema, o pessoal dos grupos Teatrote, Gang do Prazer, Passa na Praça que a Poesia te Abraça, Verso Reverso e Cine Verigem já chamava a atenção pelo visual. Óculos cor-de-abóbora, brinquinchos de pena, boinas enterradas na cabeça, o mesmo visual

que a Gang do Prazer — na Velha República ela levava o nome de Gang-Pornô — agitou a Cinelândia em setembro de 1980. O poeta Caio Trindade, o “Rei da Sacanagem”, e a mulher Denise, a “Princesa Pornô”, aproveitaram para lembrar a grande passeata que fizeram em Ipanema nas comemorações dos 60 anos da Semana de Arte Moderna, em 1982. Todo mundo pelado. Duas semanas depois o Presidente Figueiredo propôs uma cruzada antipornográfica.

Diante do risinho incrédulo dos passageiros, o poeta Caio pede licença para ler o Manifesto de Arte Contemporânea. Não confundir com arte contemporânea. “Na Arte Contemporânea vale tudo” — esbraveja o poeta — “todas as palavras, palavrinhas e palavrões.”

Pão, prazer, paz e poesia pra todo mundo... “Esses caras são é malucos”, grita um robusto senhor de pasta James Bond e óculos fundo

de garrafa. “Dá uma enxada pra eles, coloca esses desocupados na lavoura”, berra uma voz do fundo da lancha.

Os passageiros protestam gritando: “Abaixo o Revanchismo”; “Olha a Nova República”; “Abaixo a Repressão!” Há até quem participe, como a estudante de História da Universidade Federal Fluminense, Marília Mello:

— É um barato! Essa barca é um marasmo terrível, ainda mais em dia de chuva. É muito importante levar cultura para o povo, principalmente para esses trabalhadores oprimidos.

Sátiras políticas, críticas de costumes, poesia tecnológica ou poesia pornô. Não importa o estilo, o povo gosta mesmo de participar. E aplaude quando Caio, com sua boina lustrosa e botas metálicas, grita convicto: “Assim como, sem transar, não se vive com prazer, sem tesão não se faz revolução.”

“Viva a poesia na barca. Embarca nessa meu chapa”, aconselha a poeta Leila Micollis, pouco mais de um metro de altura. “Dá uma fralda pra ela”, recomenda o preto alto, de dentes reluzentes. Leila não está nem aí. Diante da multidão é aplaudida quando recita: “O incrível Hulk cresce na parte de cima, verde que nem perereca. A pobre parte de baixo, vermelhinha de vergonha não rasga nem a cueca”.

“Está todo mundo ficando louco, chama a polícia pra esse monte de marmanjo”, esbraveja o comerciante mal-humorado. O segurança Josué Oliveira chega, diz que é proibido falar alto na barca, mas desiste diante das vaias: “Moça, só não tou querendo confusão, mas pra falar a verdade até que estou gostando desse recital”.

“Isso é uma heresia, eles deviam ser presos por desacato”, afirma furiosa a Irmã de Maria Joana Mendes, devota fervorosa, quando

o pessoal do Verso Reverso arrisca uma crítica ao papa nos versos do “marginal” Carlos Miranda: “O prato do papa é de prata/a Prata do fiel vai pro Papa/O Prato do Fiel é de lata/Na lata do fiel não tem papa/O papa papou o fiel/O fiel é a métrica do Papa.”

— E ainda dizem lá no Banco que sou subversivo. Só porque brigo pelas minhas coisas. Imagine se eles vissem isso. A frase, do estudante de economia e bancário Flávio Ramos, 21 anos, sai espontânea. Orgulhoso, diz que não saca quem não quer o discurso político que está atrás disso tudo.

Celso Fernandes, 23 anos, funcionário público, curtiu mesmo o poema do Papa: “O discurso deles é eminentemente revolucionário. Aquela sacação do prato de prata do Papa é incrível”.

Tanussy Cardoso e Carmem Moreno, do Teatrote, falam sobre a liberdade dos sexos: “Homem com

"JORNAL DO BRASIL" de 8/SET/1985

IRREVERENTE VALE-TUDO DAS PALAVRAS

que a Gang do Prazer — na Velha República ela levava o nome de Gang-Pornô — agitou a Cinelândia em setembro de 1980. O poeta Caio Trindade, o “Rei da Sacanagem”, e a mulher Denise, a “Princesa Pornô”, aproveitaram para lembrar a grande passeata que fizeram em Ipanema nas comemorações dos 60 anos da Semana de Arte Moderna, em 1982. Todo mundo pelado. Duas semanas depois o Presidente Figueiredo propôs uma cruzada antipornográfica.

Diante do risinho incrédulo dos passageiros, o poeta Caio pede licença para ler o Manifesto de Arte Contemporânea. Não confundir com arte contemporânea. “Na Arte Contemporânea vale tudo” — esbraveja o poeta — “todas as palavras, palavrinhas e palavrões.”

Pão, prazer, paz e poesia pra todo mundo... “Esses caras são é malucos”, grita um robusto senhor de pasta James Bond e óculos fundo

de garrafa. “Dá uma enxada pra eles, coloca esses desocupados na lavoura”, berra uma voz do fundo da lancha.

Os passageiros protestam gritando: “Abaixo o Revanchismo”; “Olha a Nova República”; “Abaixo a Repressão!” Há até quem participe, como a estudante de História da Universidade Federal Fluminense, Marília Mello:

— É um barato! Essa barca é um marasmo terrível, ainda mais em dia de chuva. É muito importante levar cultura para o povo, principalmente para esses trabalhadores oprimidos.

Sátiras políticas, críticas de costumes, poesia tecnológica ou poesia pornô. Não importa o estilo, o povo gosta mesmo de participar. E aplaude quando Caio, com sua boina lustrosa e botas metálicas, grita convicto: “Assim como, sem transar, não se vive com prazer, sem tesão não se faz revolução.”

“Viva a poesia na barca. Embarca nessa meu chapa”, aconselha a poeta Leila Micollis, pouco mais de um metro de altura. “Dá uma fralda pra ela”, recomenda o preto alto, de dentes reluzentes. Leila não está nem aí. Diante da multidão é aplaudida quando recita: “O incrível Hulk cresce na parte de cima, verde que nem perereca. A pobre parte de baixo, vermelhinha de vergonha não rasga nem a cueca”.

“Está todo mundo ficando louco, chama a polícia pra esse monte de marmanjo”, esbraveja o comerciante mal-humorado. O segurança Josué Oliveira chega, diz que é proibido falar alto na barca, mas desiste diante das vaias: “Moça, só não tou querendo confusão, mas pra falar a verdade até que estou gostando desse recital”.

“Isso é uma heresia, eles deviam ser presos por desacato”, afirma furiosa a Irmã de Maria Joana Mendes, devota fervorosa, quando

o pessoal do Verso Reverso arrisca uma crítica ao papa nos versos do “marginal” Carlos Miranda: “O prato do papa é de prata/a Prata do fiel vai pro Papa/O Prato do Fiel é de lata/Na lata do fiel não tem papa/O papa papou o fiel/O fiel é a métrica do Papa.”

— E ainda dizem lá no Banco que sou subversivo. Só porque brigo pelas minhas coisas. Imagine se eles vissem isso. A frase, do estudante de economia e bancário Flávio Ramos, 21 anos, sai espontânea. Orgulhoso, diz que não saca quem não quer o discurso político que está atrás disso tudo.

Celso Fernandes, 23 anos, funcionário público, curtiu mesmo o poema do Papa: “O discurso deles é eminentemente revolucionário. Aquela sacação do prato de prata do Papa é incrível”.

Tanussy Cardoso e Carmem Moreno, do Teatrote, falam sobre a liberdade dos sexos: “Homem com

homem/Mulher com mulher/homem e mulher com homem/mulher e homem com mulher/Sexo não tem sexo/É quem gosta com quem quer”. O poema do independente Bráulio Tavares é recebido pelo público com entusiasmo. “É isso aí cara”. “Viva a liberdade sexual”. A moça de óculos, que se diz funcionária da Roquete Pinto, não dá um sorriso: “Acho tudo isso um besotero!”

Laíse Alberti, socióloga, diz que a travessia fica outra coisa com a existência dos poetas marginais, prometendo ser espectadora assídua dos menestres das sextas-feiras: “Olha a profundidade dos versos daquele rapazinho ali.” E o poeta João Batista não se faz de rogado e biso o poema de Leila Micollis:

— Esse minuto de silêncio tensóque nos incomoda há tanto tempo como uma língua não é homenagem póstuma/É que nos cortaram a língua.

"JORNAL DO BRASIL" de 8/SET/1985

Fonte: Jornal do Brasil, 8 set. 1985, RJ.

ANEXO Q - Registros iconográficos da poesia verbalista urbana oitentista

Figura 1



Legenda: O “Passa na praça que a poesia te abraça” e a Banca Nacional de Poesia Independente, de Douglas Carrara e Jania Cordeiro, bem no meio de uma das muitas manifestações por Diretas Já. Nesse dia, a passeata política foi na Candelária, que fica na Avenida Presidente Vargas – Centro/RJ (abril de 1984).

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.

Figura 2



COMICIO DIRETAS JA - ABR/84
CANDELARIA

Legenda: Vista lateral da mesma Banca de venda de livros independentes no mesmo dia da foto de cima anterior.

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.

Figura 3



Legenda: Os poetas do “Passa na praça” atuando em pleno Calçadão de Madureira/RJ.

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.

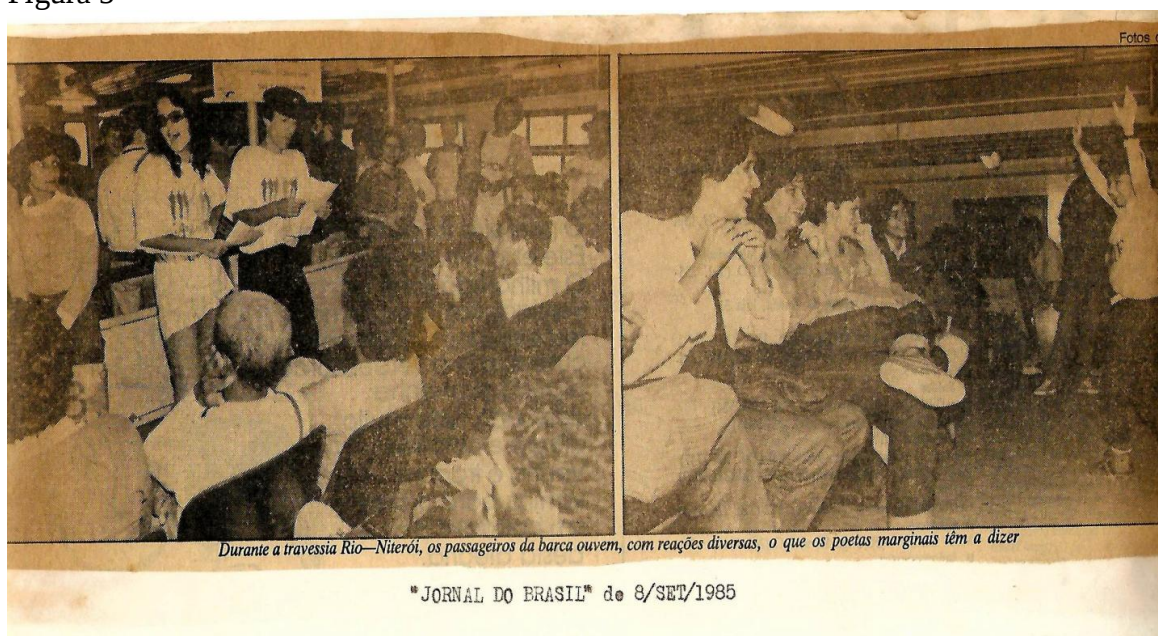
Figura 4



Legenda: João Batista Alves e Sérgio Alves em ação: “Passa na praça” atuando em seu esquete “Brasil, quem te descobriu?” em um campinho de futebol de várzea no bairro de Bangu, Rio de Janeiro.

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.

Figura 5



Legenda: Denise e Cairo Trindade (à esquerda) e Leila Miccolis (à direita): poetas do “Movimento de Arte Pornô” (vestidos!) oralizando seus poemas na Barca Rio-Niterói (set. de 1985).

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.

Figura 6



Legenda: Denise Trindade, Cairo Trindade, Eduardo Kac e outros poetas pornôs em plenas *performances* poéticas desnudas no Posto 9 da praia de Ipanema.

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.

Figura 7



Legenda: A “mitológica” e bombástica passeata pornô no Posto 9 da praia de Ipanema.

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.

Figura 8



Legenda: Panfleto-manifesto publicado e distribuído pelos poetas pornôs nas praias e outros lugares públicos do Rio de Janeiro.

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.

Figura 9



Estação Carioca do Metrô - NOV/86

Legenda: Banca de livros independentes: “Feira de Poesia Independente” em uma edição extraordinária na estação Carioca do Metrô Rio. Nessa ocasião, foi lançada a coletânea nacional de poesia independente intitulada (por Douglas Carrara) “Varal de poesias ao sabor do vento: poesia emergente dos anos 80”.

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.

Figura 10



Legenda: Mesmo dia da foto de cima: poeta falando seu poema no centro de uma roda poética improvisada bem no meio do corre-corre do Metrô estação Carioca.

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.

Figura 11



Legenda: Poesia na Praia: projeto iniciado, organizado e conduzido no verão de 1985 por Renato Brasil, Eugênia Henriques e Glória Horta.

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.

Figura 12



Legenda: Douglas Carrara, vestido de Fernando Pessoa, vocoperformando poemas do célebre poeta português para uma pequena multidão em uma praça do Centro da cidade do Rio de Janeiro – outubro de 1987.

Fonte: Arquivo Pessoal de Douglas Carrara.