



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Clarissa Rodrigues Freitas

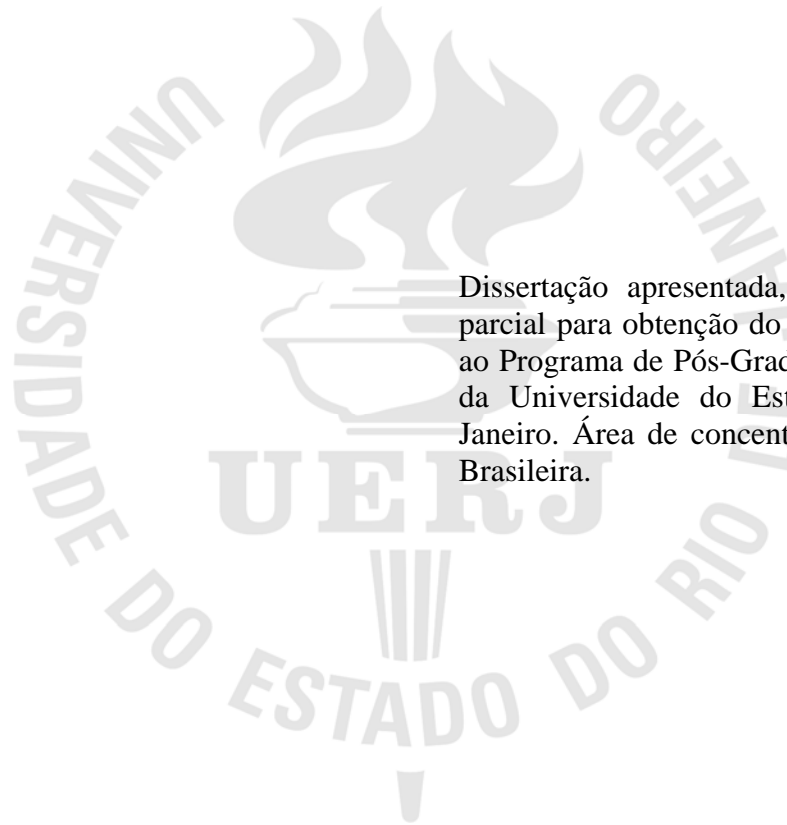
**Um circuito para a possibilidade: as revistas de poesia na década de 70**

Rio de Janeiro

2013

Clarissa Rodrigues Freitas

**Um circuito para a possibilidade: as revistas de poesia na década de 70**



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: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Lima

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

F866 Freitas, Clarissa Rodrigues.  
Um circuito para a possibilidade: as revistas de poesia na década de  
70/ Clarissa Rodrigues Freitas. – 2013.  
98:il.

Orientador: Luiz Carlos Lima.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Poesia brasileira - Periódicos - Teses. 2. Cultura – Teses. 3.  
Comunicação e cultura - Teses. 4. Tropicalismo (Movimento musical)  
– Teses. 5. Anos 60 – Brasil - Teses. 6. Anos 70 – Teses. I. Lima,  
Luiz Carlos. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de  
Letras. III. Título.

CDU: 869.0(81)-1:050

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

---

Assinatura

---

Data

Clarissa Rodrigues Freitas

**Um circuito para a possibilidade: as revistas de poesia na década de 70**

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

Aprovada em 13 de março de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Lima (Orientador)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Cláudia Viegas  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. André Monteiro  
Instituto de Letras da UFJF

Rio de Janeiro

2013

## DEDICATÓRIA

À minha família pela força e pelo aprendizado cotidiano de amor. À minha mãe pela revisão e a força solidária. À meu pai pela determinação. À Simone Martins pela paciência nesses dias de sol e chuva

## **AGRADECIMENTOS**

À Luiz Carlos Lima – meu orientador , amigo, a divisão poética e humana da vida.

À Ana Lúcia Oliveira – minha professora pelo estímulo à pesquisa e pelo exemplo profissional

À Marília Garcia pela generosidade no empréstimo de ideias e revistas, as quais foram incluídas no trabalho.

À Lucas Matos – meu amigo e colega de trabalho – pela presença nos sonhos coletivos e nos momentos decisivos.

A resistência tem sido uma das principais chaves explicativas para se tratar da literatura e da cultura no Brasil durante a ditadura militar. Nesse período, a palavra “resistir” tem seu sentido potencializado, inclusive pelas metáforas bélicas que transformam editores em *partisans*, livrarias e revistas em trincheiras, ou poemas em armas, incorporando aos atos culturais *plus* de sentidos, imersão na historicidade e formas de validação. Resistir culturalmente constituía ato único e legítimo a ser empreendido pela intelectualidade brasileira “progressista” diante do inimigo comum, o regime militar.

*Maria Lucia de Barros Camargo*

## RESUMO

FREITAS, Clarissa. *Um circuito para a possibilidade: as revistas de poesia na década de 70*. 2013. 98f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

As revistas de poesia dos anos 70 são importante objeto de estudo, busca-se através delas compreender como essa produção literária articula com o conteúdo histórico-cultural, mas principalmente como a análise dessa produção é fundamental para mostrar a maneira com a qual se articulavam e se misturavam as tendências poéticas da década de 70. Para observar esse panorama foram utilizadas as revistas de poesia *Navilouca*, *Polem*, *Almanaque Biotônico Vitalidade*, *Código e Alguma Poesia*, assim como foram abordadas as principais vertentes culturais atuantes na época como tropicalismo, concretismo, arte engajada e poesia marginal. Foi traçado um panorama cultural da década de 60 e 70 e foram adicionadas questões ligadas ao mercado editorial no período e como as revistas de poesia atuam na construção da literatura como uma possibilidade de circulação da atividade poética dessa época.

Palavras-chave: Revistas de Poesia. Anos 70. Vida. Arte.



## **ABSTRACT**

The poetry magazines of the 70s are an important object of study, search through them to understand how this literary production articulates with the historical and cultural content, but mainly as a fundamental analysis of this production is to show how to articulate and mixed trends poetics of the '70s. To observe this panorama were used poetry magazines such as Navilouca, Polem, Almanaque Biotônico de Vitalidade, Código e Alguma Poesia, and was approached major cultural strands acting at the time as tropicalismo, concreteness, engaged art and poetry marginal. It traced a cultural panorama of the 60s and 70s, and were added market issues in the period such as editorial magazines of poetry in construction work of literature as a possibility of movement of poetic activity of the moment.

Keywords: Poetry magazines. 70s. Life. Art.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Foto Capa da Revista Navilouca.....	36
Figura 2 –	Foto de página da Revista Navilouca.....	37
Figura 3 –	Foto de página da Revista Navilouca.....	37
Figura 4 –	Foto de página da Revista Navilouca.....	37
Figura 5 –	Foto de página da Revista Navilouca.....	37
Figura 6 –	Poema publicado na Revista Noigrandes nº5.....	46
Figura 7 –	Foto capa na Revista Código nº5 .....	46
Figura 8 –	Foto de página Revista Código nº5 .....	47
Figura 9 –	Foto de página Revista Código nº5 .....	48
Figura 10 –	Foto de página Revista Código nº5 .....	49
Figura 11 –	Foto obra Duelo:elo na Revista Polem .....	50
Figura 12 –	Foto de página na Revista Polem .....	51
Figura 13 –	Foto de contra-capa Polem .....	52
Figura 14 –	Foto de capa na Revista Polem .....	52
Figura 15 –	Foto de página na Revista Polem .....	53
Figura 16 –	Poema de Chacal na Revista Polem .....	54
Figura 17 –	Poema de Ubirajara na Revista Polem .....	54
Figura 18 –	Foto de página na Revista Polem .....	55
Figura 19 –	Foto de página na Revista Polem .....	56
Figura 20 –	Foto de página na Revista Polem .....	56
Figura 21 –	Foto de capa na Revista Alguma Poesia .....	60
Figura 22 –	Foto de capa na Revista Alguma Poesia .....	62

Figura 23 – Foto de capa na Revista Alguma Poesia .....	64
Figura 24 – Foto de capa na Revista Alguma Poesia .....	66

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
1	<b>A RELEITURA DA ANTROPOFAGIA</b> .....	23
2	<b>TROPICALISMO</b> .....	27
3	<b>ALMANAQUE DOS AQUALOUÇOS: NAVILOUCA</b> .....	35
4	<b>DUAS FACES DA MESMA MOEDA: CONCRETISMO E ARTE ENGAJADA</b> .....	40
5	<b>CÓDIGO</b> .....	46
6	<b>POLEM</b> .....	50
7	<b>ALGUMA POESIA</b> .....	57
8	<b>A POESIA MARGINAL</b> .....	69
9	<b>ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE</b> .....	74
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	82
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	89
	<b>ANEXO A – História em quadrinhos “O Marginal”</b> .....	92
	<b>ANEXO B – História em quadrinhos na Revista Polem</b> .....	93
	<b>ANEXO C – Cartas de Carlos Drummond</b> .....	96
	<b>ANEXO D - Montagem na Revista Polem</b> .....	98

## INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende se inserir no âmbito de estudos sobre a vida literária brasileira, campo de estudo que se detém na produção poética identificada em periódicos bastante frequentes em um determinado momento histórico. É notável uma produção cheia de particularidades que dialogam com momento-histórico, com posicionamentos políticos e com a realidade editorial. Um momento instigante diante de um surto de publicações de extrema importância, mas um tanto esquecido no campo de pesquisa acadêmico.

Inúmeras são as razões para que essa produção não seja tão estudada entre elas a dificuldade de se obter os originais; a não abordagem por parte dos estudos universitários de literatura contemporânea; a pouca bibliografia sobre o assunto. A reflexão sobre essa produção se traduz como uma forma de preservação e divulgação.

Certamente, não seria possível trabalhar todos os periódicos, sendo assim foi feita a escolha pelas revistas *Alguma Poesia*, *Polem*, *Navilouca*, *Almanaque Biotônico Vitalidade e Código*. O motivo mais imediato é a possibilidade de avaliação dos originais, e a além disso o fato de cada uma delas expressar particularidades e intertextualidades presentes na produção poética dos anos 70.

Proliferam-se no Brasil no período mencionado obras que se intitulam revistas de poesia. Apesar de não ser o nome mais apropriado, pois o formato costumava ser mais livre, essas obras encontram-se mais como obras coletivas, antologias. Tais revistas tiveram um papel fundamental na veiculação de poesia como podemos perceber num escrito de 1982, Paulo Leminski:

Consolem-se os candidatos. Os maiores poetas (escritos) dos anos 70 não são gente. São revistas. Que obras semicompletas para ombrear como veneno e o charme policromático de uma *Navilouca*? A força construtiva de uma *Polem*, *Muda* ou de um *Código*? O safado pique juvenil de um *Almanaque Biotônico de Vitalidade*? A radicalidade de um *Pólo Cultural/Inventiva*, de Curitiba? A fúria pornô de um jornal *Dobrabil*? E toda uma revoada de publicações (*Flor do Mal*, *Gandaia*, *Quac*, *Arjuna*), onde a melhor poesia dos anos 70 se acotovela em apinhados ônibus com direção ao Parnaso, à Vida, ao Sucesso ou ao Nada. (LEMINSKI, 1982,s/n)

O trecho retirado de um artigo do poeta Paulo Leminski intitulado *O Veneno das Revistas de Invenção* coloca para o leitor diversos títulos de periódicos ressaltando uma voz possível para os poetas num período complicado para publicação devido à censura. Não se faziam revistas apenas pela dificuldade de publicar em livro, mas também pela possibilidade de reunião de poetas que pensam a poesia como uma forma de mobilizar pessoas. É a poesia como a forma de oposição ao conformismo, ao automatismo, ao clichê. É ela que pode renovar ou revolucionar.

O termo marginal foi atribuído à produção poética dos anos 70, sua utilização apresenta ambiguidade desde o início: marginais da vida política, marginais do mercado editorial, e sobretudo, marginais do cânone literário. Os poetas escreviam em um tom bastante irreverente, e despretensiosamente sacudiam os padrões vigentes de qualidade literária. Esta poesia se diferencia justamente por não estabelecer um projeto literário sendo avesso às escolas e a enquadramentos formais.

Poderíamos mesmo definir o *estilo marginal* a partir da presença renitente da invenção poética na prática de produção, divulgação e comunicação de seus produtos. Em tempos de “milagre econômico” e profissionalização de nossas empresas editoriais, os poetas marginais optaram pela produção doméstica e pela comercialização independente. Essa opção, refletindo as determinantes vitalistas de nossos poetas e seu compromisso em “viver poeticamente”, traduziu-se numa série de publicações desafiadoras do ponto de vista das normas de produção editorial daquele momento. (HOLLANDA,1980,53)

Diante deste breve panorama do que se entende por poesia marginal, relaciona-se a dificuldade de editar e comercializar com o produto estético resultante deste processo. Este projeto não tem como foco o contexto histórico e político, mas cria um diálogo, mostrando a intervenção deste contexto na produção poética com as impossibilidades mercadológicas, assim como isto se refletiu nos aspectos literários das revistas de poesia.

A autonomia definida aqui por sua marginalização ou semimarginalização dos meios de edição, propiciou o desenvolvimento de uma arte também autônoma. A poesia “autônoma” funciona como um ato de resistência, caracterizada pela vontade de reconhecimento e pela busca por uma identidade. A dicção e o tom de transgressão atribuíram a estes projetos uma grande questão que é a própria noção de valor literário. A partir disto, ocorre a abertura de novas fronteiras para experimentação de uma grande variedade de estilos, diferentes posições culturais e políticas na escrita poética.

Inúmeras foram as iniciativas e as edições independentes de livros, revistas e periódicos nos anos 70. Essas publicações, hoje, são raridades e pouco mencionadas diante da importância cultural que apresentam.

A revista *Navilouca*, chega ao público por volta de 1974 e é a mais conhecida, tornando-se lenda. Reunia no mesmo veículo poetas experimentais, músicos e artistas plásticos. Planejada por Waly Salomão e Torquato Neto acabou sendo impressa numa pequena editora quase falida. Num projeto gráfico ambicioso em formato nada econômico, marcou grande presença na primeira metade da década de 70.

Além da *Navilouca*, foi editada no Rio de Janeiro, saiu em 1974, *Polem*, uma publicação importante e com grandes semelhanças com a “nave muito doida”. Uma capa bastante chamativa com um complexo urbano de edifícios mantinha conexão entre diversos

campos artísticos. Não teve repercussão na mídia afugentando os anunciantes que só compareceram no número 1, impossibilitando a continuidade do projeto.

A revista *Código* chega ao público no ano de 1974 e é a revista com mais exemplares e com maior permanência entre as revistas selecionadas. Trata-se de um projeto com financiador e editor ativo Erthos Albino, além disso a poesia concreta não provocava tanto a repressão militar. Trata-se de uma revista que conjuga a permanência de pressupostos do movimento concretista da década anterior, ou seja, sempre reverenciava os poetas Augusto e Haroldo de Campos, assim como Décio Pignatari.

A revista *Alguma Poesia* configura uma arte bastante afastada da proposta concretista, apesar de sofrer influências em comum como a contracultura presente nas traduções de ambas revistas. Com um conselho editorial bastante extenso, tem sua história construída principalmente pelos editores Carlos Lima e Moacyr Félix, ambos articulados com a luta armada e a resistência esquerdista.

A revista *Almanaque Biotônico Vitalidade* está ligada ao grupo *Nuvem Cigana* associada a *poesia marginal*. Apresenta um processo interessante de divulgação com os eventos promovidos pelo grupo chamados de Artimanhas. Só teve 2 números, mas marcou época como representante da contracultura nacional.

As revistas são tentativas de romper com o marasmo e acabam apresentando semelhanças, pois assinalam formas de comportamento subjacentes aos poemas. Interessa, assim, explorar a produção literária das revistas selecionadas, tanto em relação aos bens simbólicos quanto aos materiais. É importante notar que aquilo que se conhece hoje como poesia marginal não configura um movimento literário, está mais próximo de um surto, pois não foi sistemático e organizado. Entretanto, a revista é um produto feito em grupo, é um trabalho de equipe, ou seja, há um mínimo que se exige de coerência entre as pessoas que dela participam. Sendo assim, junto a análise da história e dos textos presentes na revista, também, será realizado o estudo das tendências artísticas que iniciam na década de 50, como o concretismo que permanece com força nas publicações de 70, também serão investigados os movimentos tropicalista e a arte engajada que iniciam em 60, mas influenciam fortemente na cultura nacional nos anos seguintes. Não deixando de falar na poesia marginal a filha oficial da década de 70.

Há, portanto, neste projeto, um desejo de conhecer a história destas revistas de poesia. Revistas que tiveram um papel fundamental na veiculação da poesia, a partir dos anos 70. Além disso, representam a preservação da obra de muitos poetas e artistas.

Não é possível falar em arte dos anos 60, 70 e 80 sem pensar em questões políticas e culturais que estavam fincadas na mentalidade, na vida e na produção artística da grande maioria dos intelectuais da época.

Não é complicado entender a profusão das revistas de poesia nos anos 60 e 70, Roberto Schwarz em ensaio de 1970, “Cultura e política, 1964-1969” quando rememora esse período fala em um país irreconhecivelmente inteligente, tratava-se de um período de intensa movimentação que balançava entre o autoritarismo e a imaturidade de seu povo.

As grandes cidades apresentavam o crescimento do movimento operário que crescia desde os anos 50. Avançava uma organização sindical reivindicando melhorias. No campo, o movimento das Ligas Camponesas crescia principalmente nos estados de Pernambuco e da Paraíba, alcançando repercussão em todo o país. Ampliava-se a sindicalização rural, e era criada em dezembro de 1963 a Confederação Nacional dos Trabalhadores Agrícolas. Sendo assim, a reforma agrária retorna para o debate político.

A classe média urbana, ainda que dividida pelo temor da subversão e da instabilidade econômica, comparecia com amplos setores ao movimento social. Estudantes e intelectuais assumiam posições favoráveis às reformas estruturais, desenvolvendo uma intensa atividade de militância política e cultural. A União Nacional dos Estudantes (UNE), em plena legalidade, com trânsito livre e franco acesso às instâncias legítimas do poder, discutia calorosamente as questões nacionais e as perspectivas de transformação que mobilizavam o país.

Ligado à UNE, surgia no Rio de Janeiro, em 1961, o primeiro Centro Popular de Cultura, colocando em evidência a definição de estratégias para a construção de uma cultura “nacional, popular e democrática”. Atraindo jovens intelectuais, os CPC’s – que aos poucos se organizavam por todo o país – tratavam de desenvolver uma atividade conscientizadora junto às classes populares. Um novo tipo de artista, “revolucionário e consequente”, ganhava forma. Os CPCs defendiam a opção pela arte revolucionária, definida como instrumento a serviço da revolução social, que deveria abandonar a abstração e dispersão das telas e obras para voltar-se coletiva e didaticamente ao povo.

Esses centros culturais encenavam peças em portas de fábricas, favelas e sindicatos, publicavam cadernos de poesia a preços populares, organizavam cineclubes e iniciavam a realização pioneira de filmes autofinanciados. De dezembro de 1961 a dezembro de 1962 o CPC de Rio produziu as peças *Eles não usam black-tie* e *A Vez da recusa*; o filme *Cinco Vezes Favela*, a coleção *Cadernos do Povo* e a série *Violão de Rua*. Promoveria ainda cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia e a UNE-volante, uma excursão que por três meses



percorreu todas as capitais do Brasil, para travar contato com bases universitárias, operárias e camponesas.

Certamente, trata-se de um período que antecedeu a tomada política do país pelas forças militares, mas de qualquer forma a possibilidade de um governo que permitia a emergência do Partido Comunista que, na sua semilegalidade, desempenhava um papel de crescente importância na articulação dos setores progressistas. Exercendo uma influência considerável no meio sindical, estudantil e intelectual, o PCB constituía-se numa peça estratégica do jogo de alianças do período Goulart. Sua proximidade em relação ao Estado e o acesso a alguns aparelhos de hegemonia permitiram que seu ideário da revolução “democrática e anti-imperialista” circulasse abertamente no debate nacional.

O fato de que os acontecimentos de março tenham surpreendido expressivos setores da intelectualidade e experimentado por parte das bases sociais que sustentavam o governo João Goulart uma frágil capacidade de resistência, constituiu um sintoma importante para a avaliação de certos aspectos da vida política e cultural brasileira. A intervenção militar iria mostrar-se algo mais sério de que um episódio aleatório e passageiro. A insuspeita vocação à permanência do novo regime logo deixaria entrever a natureza profunda de suas determinações. Aquilo que a esquerda fora incapaz de levar em conta e que a deixava imersa em perplexidade, representava o início de uma nova fase na vida brasileira.

A defasagem entre a expectativa da transformação social e a realidade do desmoronamento do governo Goulart haveria de exigir o reconhecimento de que alguma coisa andara mal nos cálculos da revolução. A necessidade de localizar e “corrigir” os possíveis enganos de 64 marcaria fortemente os rumos que a militância política e cultural iria tomar até o final da década. (GONÇALVES e HOLLANDA, 1990, 15)

O golpe de 64 traz consigo a reordenação e o estreitamento dos laços de dependência do capital externo, a intensificação do processo de modernização, a racionalização institucional e a regulação autoritária das relações entre as classes e grupos, colocando em vantagem os setores associados ao capital monopolista ou a eles vinculados.

Nessa situação a dinâmica da produção cultural dificilmente poderia ser avaliada senão em confronto com as questões de ordem propriamente política colocadas pelos movimentos sociais. O período populista-desenvolvimentista (45-64) havia permitido que viesse à tona uma geração extremamente sensibilizada pelas questões do desenvolvimento e da emancipação nacional. O campo intelectual passa, ainda que de forma não homogênea, a um papel de “foco de resistência” à implantação do projeto representado pelo movimento militar.

Com o bloqueio e a crise do projeto da arte revolucionária e a crescente articulação do país de uma cultura organizada para o consumo, a cultura jovem dos anos 60 chegava ao final da década enfrentando novas questões. Se a manutenção de uma produção cultural mobilizada pela ideia de Revolução, tal como fora equacionada até 64, revela-se improvável, Dessa forma a participação na indústria cultural, por seu turno, mostrava-se problemática e até mesmo identificada com uma espécie de traição à ética empenhada pela intelectualidade.

Em 1968, vivia-se o impacto de uma conjuntura marcada pelo acirramento de conflitos já não mais apenas nas sociedades periféricas – onde o enfrentamento do colonialismo e das ditaduras assumia feições dramáticas com a deflagração de processos de luta de guerrilha – como também nos países centrais que presenciavam o surgimento de uma intensa onda de protestos comandada pela juventude.

Nos EUA, as contradições da Guerra do Vietnã davam lugar a um forte movimento de resistência pacifista. A deserção e a desobediência civil assumiam dimensões de radical atitude política. Surgia uma Nova Esquerda valorizando o domínio da problemática pessoal ou de lutas tidas como secundárias – a liberação sexual, a luta dos negros, das mulheres, as reivindicações minoritárias. O movimento hippie fervilhava, chocando a sisudez ocidental, inconformada diante da “sujeira” e da “promiscuidade” dos jovens de cabelos crescidos que faziam do erotismo, da sensualidade e da liberdade comportamental suas armas para combater a violência do *way of life* industrializado. O uso de drogas como busca de uma nova sensibilidade, o amor livre, a preferência pela expressão artística em detrimento do discurso político, assumiam um sentido “contra cultural” que empolgava toda uma geração não só nos EUA, mas em diversos países do Ocidente. Bob Dylan, Allen Ginsberg, Black Panthers.

Também na Europa a radicalização assumia contornos inusitados. A França, centro da agitação estudantil, presenciava a eclosão do já mitológico *Mai de 68*, quando as ruas de Paris viram-se transformadas em cenário de uma verdadeira guerra civil. Atraindo a solidariedade do operariado, que deflagraria uma greve geral envolvendo 10 milhões de trabalhadores e da intelectualidade, os estudantes franceses colocavam em prática novas formas de luta e de organização, questionando a um só tempo o *establisshment* social e a política tradicional dos partidos de esquerda. “A imaginação no poder” era o grito das barricadas que enfrentavam a repressão policial e o autoritarismo gaulista. Fatos semelhantes ocorriam na Itália, na Inglaterra, na Alemanha. No Leste, a insatisfação com os métodos das burocracias governamentais e partidárias despertava a oposição estudantil e operária, revelando sinais de desgaste no campo da experiência socialista Na primavera de 68, tanques

do Pacto Varsóvia desfilavam pelas ruas de Praga, atestando a disposição soviética de manter sob seu controle os rumos do socialismo europeu.

Menos um problema de quantidade, esses movimentos explicitavam de forma original a diversidade de conflitos e contradições presentes no cotidiano das sociedades contemporâneas. A resistência pacifista, a recusa dos autoritarismos à direita ou à esquerda, a denúncia do sistema educativo-cultural, a luta por direitos e contra as discriminações: soprava um vento libertário, um desejo de “responsabilidade existencial” contra um sistema de vida fechado e controlado por elites, onde o destino surgia como imposição exterior.

A passagem dos anos 60 para os anos 70 significou bem mais do que uma mudança de década para uma parcela significativa da intelectualidade, esta passagem marcou o momento de uma profunda virada intelectual nos seus instantes mais iniciais de modo especialmente angustiante. Este conjunto de transformações são ressaltadas por Carlos Alberto Messeder Pereira em seu livro *Retrato de Época: poesia marginal dos anos 70*:

Numa época marcada pela vivência muito direta de profundas contradições, não faltaram violentas “cobranças de posição” que, por mais que tentassem tornar coerente um processo que não aparecia como tal aos olhos do que o estavam vivendo, só faziam aumentar o caráter dilacerador daquele momento. (PEREIRA, 1981, 33)

Esse momento específico retrata uma mudança de comportamento, ou seja, as certezas do discurso esquerdista são abaladas pela incerteza do desbunde. Vive--se com mais ênfase a ideia de contracultura, modo como se nomeia os diversos movimentos de rebelião observados na juventude de diferentes países ocidentais.

A experiência contracultural vivida no Brasil apresenta contornos distintos justamente pelo fechamento político, durante o qual o discurso tradicional de esquerda sofre forte repressão, o que vem acrescentar às dificuldades que este mesmo pensamento de esquerda já vinha enfrentando em função dos profundos questionamentos que a falência do populismo e do desenvolvimento geravam. Assim, esse momento configura uma profunda crise. De uma maneira ou de outra, os produtores culturais nesse momento se dividem em dois grupos ou duas “gerações intelectuais”, ou seja grupos com convivências particulares, colocando-se questões até certo ponto também particulares e onde o fator idade não tem importância. De um lado, pessoas que não apenas viveram intensamente os anos 60 (especialmente o seu começo), mas que já produziam poesia, embora demonstrassem pouca sintonia seja com a produção poética de vanguarda (concretos, práxis e processo), seja com a poética cepecista (participante); de outro um grupo que ingressa de modo mais sistemático no mundo da produção cultural, seja em termos de entrada em instituições tais como universidades, seja em

termos de vivências culturais mais assistemáticas, seja em termos de produção poética – pessoas que vivem um processo de formação e participação mais intensa e mais sistemática e tomam consciência de seu papel de produtores explícitos de cultura, bem como passam a desempenhar tal papel mais ativamente, se não apenas nos anos 70, pelo menos no período pós-68, ou seja, numa conjuntura política, econômica, cultural marcada por profundas transformações.

O final dos anos 60 e início dos 70 viram surgir uma série de publicações que, se comparadas com os produtores literários dos anos anteriores, apresentavam particularidades bastante significativas (PEREIRA, 1981, 37)

Por mais que ocorram divergências entre temas e abordagens políticas, a produção poética delimitada nesse estudo em termos de produção e distribuição pode ser classificada como marginal. Efetivamente, num sentido material e institucional, esta produção poética é marginal, isto é, tanto sua produção como distribuição se dão fora do universo das editoras e distribuidoras. Os livros que marcam essa geração são muitas vezes rodados em mimeógrafos, às vezes *offset* ou processos semelhantes. As tiragens são pequenas e os trabalhos têm frequentemente um acabamento material rústico e contam com a participação direta do autor. A venda se dá geralmente de mão em mão sendo realizada muitas vezes pelo próprio autor ou por amigos deste e percorrendo um circuito mais ou menos fixo de bares e restaurantes (dentre os quais se destaca o baixo Leblon), portas de cinema e teatro ou mesmo universidades. Embora as livrarias não sejam local de excelência de venda desta produção, algumas forneciam entre elas, *Cobra Norato*, *Folhetim*, *Leonardo da Vinci*, *Muro*. Conseguiram reunir boa parte do material funcionando como importante ponto de encontro de produtores e consumidores.

Este conjunto de fatos parece ser fundamental para a compreensão de alguns aspectos da especificidade deste tipo de produção intelectual frente a outros exemplos de financiamento pelo próprio autor de sua produção. Ao assumir o processo de produção nas suas diversas etapas, o artista se assume não apenas enquanto produtor de bens simbólicos mas, o que é fundamental, enquanto produtor de bens também materiais e no interior de um mercado, passando a viver mais concretamente as contradições que envolvem a produção artística numa sociedade como a nossa. No entanto, é preciso salientar que este fato de se assumir enquanto produtor de bens ao mesmo tempo simbólicos e materiais e no interior de um mercado, não significa, em absoluto, que o artista vá reproduzir mecanicamente as relações sociais dominantes neste universo.

Quando a autor roda o próprio trabalho no mimeógrafo ou mesmo quando acompanha mais de perto a impressão na gráfica, quando ele participa diretamente da venda de seu próprio produto ou mesmo quando o leva até algumas livrarias especiais (uma vez que não é qualquer uma que está disposta a comercializar o produto), temos diante de nós modificações sensíveis. Acho interessante salientar que estas alterações apontam, principalmente, no sentido de enfatizar uma não-especialização (ou pelo menos um questionamento talvez bastante sutil da rigidez dos modelos usuais de especialização do trabalho) seja do trabalho em geral, seja do trabalho artístico em particular, mais especialmente do fazer poético. Por detrás desta onipresença do produtor, ao longo dos diferentes momentos da produção e da distribuição, parece estar subjacente uma representação do trabalho artístico como algo fundamentalmente totalizador, não especializado (o que não significa que qualquer um seja poeta, a não especialização se refere á ampliação da possibilidade de atuação por parte do artista além dos limites exigidos pela produção literária do texto).

Seguindo uma linha de discussões, inclusive, talvez se possa compreender melhor tanto a relação destes mesmos produtores com o público (o reconhecimento da necessidade de encontro com o público, a informalidade da relação, o tipo de preparo ou de posturas exigidos do público perante a obra e/ou ator) quanto a tão falada proximidade entre poesia e vida ou mesmo a forte presença da linguagem coloquial que caracterizariam a *poesia marginal*.

Rompe-se com um modelo de divisão entre aquelas atividades consideradas como artísticas e as outras vistas como meramente técnicas. Não se trata, entretanto, de um rompimento total e definitivo com a forma de produção de mercadoria, mas o caráter artesanal que este processo assume nas mãos destes novos produtores impõe mudanças significativas que, ainda que ocorram dentro de um âmbito extremamente reduzido, nem por isso deixam de ter um significado. Essas mudanças, por sua vez, permitem a todos aqueles envolvidos no processo de produção desses novos produtos (os livros e revistas de poesia) – destacando-se aí os autores e seus pares, o público e os críticos – refletir criticamente sobre questões que, talvez, sem essas modificações não tivessem sido levantadas.

Elio Gaspari publica um artigo de 18 de junho de 1978. Na sua opinião, a história de ação da censura sobre a imprensa poderia ser dividida em quatro períodos. O primeiro inicia em 13 de dezembro de 1968 quando foi editado o AI-5, até o dia 4 de setembro de 1972 quando chega a primeira ordem escrita às redações. Ocorrem restrições, garantidas pela possibilidade iminente de instalação de equipes de censores dentro das redações. Um segundo momento ocorre até 18 de junho de 1973 quando uma nota de 20 palavras liberou o noticiário da sucessão presidencial por General Ernesto Geisel. O terceiro período começa no dia 15 de

março de 1974, quando é empossado o novo presidente e vai até outubro de 1975, quando as redações receberam uma nota proibindo notícias sobre manifestações estudantis. O último período vai até o dia 8 de junho de 1978 quando o coronel Rubem Ludwig anunciou em Brasília, que os censores haviam abandonado as três últimas redações e, com isso, desapareceriam as restrições excepcionais à liberdade de imprensa.

No livro de Flora Süssekind *Literatura e Vida literária: polêmicas, diários e retratos*, a autora coloca as formas de atuação de censura que vão dos meios de comunicação de massa até o mercado editorial. Renato Ortiz em *Cultura brasileira e identidade nacional* faz alusão a esse fato:

Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade da sua produção. (ORTIZ, 1994, 89)

Quando analisamos o mercado editorial é importante notar que foi sobretudo a partir de 1975 que as restrições se tornaram mais rigorosas. No artigo de 1979, Marcus Augusto Gonçalves e Heloisa Buarque de Holanda, data justamente de 1975 um certo boom editorial no país. Conquista de mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores. Conforme amplia-se o interesse pela literatura, cresce a ação da censura.

É importante observar que a censura atuava de forma diferente quando diferencia, por exemplo, cinema e literatura, os motivos para esta súbita preferência da censura pela literatura não estariam unicamente na ampliação do mercado editorial. As razões dessa mudança são fáceis de serem percebidas. Os gastos na importação de um filme, mais suas legendas em português e a feitura de cópias para distribuição pressupõem um investimento muito maior do que a tradução e tiragem de um livro – ou a simples importação de edições portuguesas. E como a censura se preocupava mais com filmes, as próprias companhias de cinema acabavam fazendo uma seleção prévia do que deveria ser importado ou não. Essa explicação refere-se às obras estrangeiras, ainda assim aponte na direção da autocensura mais rígida das indústrias de maior porte e cujos produtos têm alcance de massa.

Neste caso, o livro, produto quase artesanal antes do recente desenvolvimento da indústria editorial no início dos anos 80, estaria regido por outra lógica de produção. Devido ao interesse maior da censura pelos filmes para cinema e televisão por seu alcance, ou pelos espetáculos teatrais, por seu contato direto com o público; foi possível à literatura utilizar-se

de certa margem de liberdade. Preencher as lacunas de informação dos jornais e veículos de massa, aproveitar-se de seu próprio caráter artesanal e de um conhecimento prévio de seu público restrito: estas são algumas das preocupações da produção literária durante os anos 70. Estratégia que receberia uma resposta mais violenta da parte dos mecanismos de censura principalmente depois de 1975, quando os *media* já exerciam uma autocensura forte a ponto de liberar a atenção dos censores em direção a outras áreas.

Não se trata, no entanto, de ignorar a importância da censura ou do aparato repressivo que, mesmo quando não era acionado, sabia-se que estava a postos para qualquer eventualidade. Como, por exemplo, retirar de circulação, algum tempo depois de lançado, um livro como *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, em dezembro de 1976 ou a *Rebelião dos mortos*, de Luiz Fernando Emediato, premiado em 1977 e proibido em 1978. Além desses recursos mais diretos à proibição de obras já editadas, em 1970 havia a possibilidade de censura prévia, cujo campo de ação seria ampliado em 1977, abarcando inclusive livros importados. Também ocorriam confiscos de livros em livrarias, editoras e bibliotecas ou as sabidas invasões às casas de intelectuais em franca oposição ao regime militar.

A explosão de uma bomba na Livraria Civilização Brasileira em 1968 não chega a ser igualmente ocorrência tão excepcional. Trata-se de um acontecimento exemplar da perseguição dos governos militares com relação ao editor Ênio Silveira, preso e processado diversas vezes, e à Editora Civilização, à qual os bancos durante o Governo Costa e Silva, eram pressionados a negar crédito sistematicamente, tentando forçar a empresa a declarar falência. Laurence Hallewell no livro intitulado *O livro no Brasil* observa:

O efeito dessa medida é perceptível na produção da editora que, de 56 edições em 1964, subira para 80 em 1968, mas caíra para 67 em 1969 e apenas 46 em 1970. Recurso menos evidente do que a censura política, a censura econômica, menos visível, tem poderes igualmente amplos. (HALLEWELL, 2005,182)

A edição independente indica uma trajetória em direção ao cotidiano e á própria subjetividade marcada por uma opção editorial também semelhante: a impressão, o projeto gráfico e a distribuição fora das grandes editoras e livrarias, o controle de todo o processo de produção do livro pelo autor, a venda realizada pessoalmente em livrarias pequenas, bares, teatros e cinemas. Heloisa Buarque coloca em seu livro *Impressões de Viagem*:

Mais do que valores em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição de literatura. Os autores vão as gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente o produto aos leitores. Pretendem assim uma aproximação com o público, recusando o costumeiro esquema impessoal das editoras ou as jogadas individualistas de promoção do escritor. Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face afetiva evidente. A participação do autor nas diversas etapas de produção e distribuição de seus livros determina uma produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo

do que oferecida comumente na relação de compra e venda de produtos. Começa, portanto, a poesia a entrar em cena estabelecendo um novo circuito para a literatura e criando um novo público leitor de poesia. (HOLLANDA, 1980, 97)

Esse outro sistema de produção transfigura outro público e uma poesia em que se imprimem simultaneamente o rosto do autor e o perfil de cúmplice daquele que folheia o seu livro num bar ou numa entrada de teatro, que detém referências afetivo-culturais próxima às suas e que é capaz de reconhecer o próprio cotidiano no que lê.

A recepção do leitor como a última etapa dessa cadeia se articula com uma sensação de quem violasse a correspondência alheia ou abrisse de repente o diário de alguém e ao ler percebesse estranhas semelhanças com seu próprio cotidiano.

Para obter esse efeito de reconhecimento imediato, essa resposta direta do leitor, foi preciso que o texto poético dialogasse cada vez mais com os *mídia* e menos com o próprio sistema literário, cada vez mais com o alinhavo emocional do diário, com o instantâneo, com o registro da própria geração.

“A biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*” diz Silviano Santiago em 1975. E é entre referências cada vez mais frequentes ao universo da televisão, da propaganda, dos quadrinhos, dos jornais populares, canções de sucesso e o detalhado relato do que se passa na rua, no cotidiano desses poetas sempre em trânsito, que se vai estabelecendo um novo tipo de pacto, menos literário e mais confessional com o leitor.



## 1 A RELEITURA DA ANTROPOFAGIA

Quando se utiliza o termo Antropofagia na Brasil, remete-se ao *Manifesto Antropofágico* de 1928. Entretanto, essa questão antropofágica volta com muita força nas décadas de 60 e 70, através dos periódicos e dos ideários tropicalistas. Oswald de Andrade é a figura representante para a compreensão da “cosmovisão antropofágica” que assimila o mundo e seus valores segundo um ritmo profundo, triturando-os para sobre, como bagaço, a peia do costume. (CANDIDO Apud MONTEIRO, 2007, 177).

A correspondência entre a renovação estética nas artes e literaturas brasileiras estimulada pelos modernistas na década de 20 e rememorada pelos concretos e tropicalistas na década de 60 é bastante estimulante, pois compreende uma cultura que trabalha a leitura dos elementos nacionais, de forma inovadora, mas sem ignorar as influências internacionais. A síntese da originalidade nativa e da técnica cosmopolita criaria, como propôs Oswald de Andrade, uma “poesia de exportação”, capaz de causar impacto internacional. Na década de 20, tratava-se de deixar de apenas importar e passivamente consumir a cultura dos países dominantes; passaria a ser um exportador de cultura.

O Modernismo brasileiro é lançado oficialmente em fevereiro de 1922 durante a Semana de Arte Moderna em São Paulo, iniciava então um movimento que articulava várias iniciativas artísticas como artes plásticas e a música. A primeira fase do movimento conhecida também como fase heroica (1922-1930) envolveu principalmente produtores culturais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Apesar de ser um grupo heterogêneo tanto em valores estéticos como políticos, os modernistas tinham em comum a crítica à estética das *belles lettres*, por sua vez, mais identificada com o Parnasianismo, movimento de origem francesa que influenciou diretamente nos escritores brasileiros de geração anterior.

Os pensadores do Modernismo atacavam as convenções literárias e artísticas, os modernistas se apropriaram de modelos de vanguarda europeia como futurismo, o cubismo, o surrealismo e o dadaísmo, entretanto denunciava uma imitação acrítica da cultura europeia como era feito, por exemplo, no Parnasianismo. Para esses intelectuais interessava em primeiro lugar a articulação de um projeto cultural nacional, que refletisse sobre os rumos da literatura brasileira, e principalmente, sobre aquilo que se entendia por cultura nacional.

A Semana de Arte Moderna de São Paulo tinha data concomitante à independência do Brasil em relação a Portugal e foi articulada como um evento para anunciar, finalmente a independência cultural da nação. Há a marca de um momento símbolo do encontro de

intelectuais que queriam elaborar e desenvolver um projeto cultural, entre eles estavam: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Plínio Salgado, Menotti del Picchia, Anita Malfatti, Emilio Di Calvancanti e Heitor Villa Lobos.

Oswald de Andrade foi poeta, romancista, dramaturgo e provocador literário, a liberdade que se deu de expressar e provocar uma realidade estagnada motivou os artistas de 70, e assim as revistas de invenção. Ele foi o autor das ações mais radicais do Modernismo utilizando a forma dos manifestos. O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* exigia uma poesia “poesia de exportação”, influenciada pelas vanguardas literárias internacionais, e também pelo contexto cultural do Brasil como exportador de matéria-prima para os colonizadores. Entretanto há ironia na utilização do termo “pau-brasil”, já que o que se pretende é desvincular a ligação explorador e explorado, assim como a dependência do legado cultural colonial. Pretendia-se fomentar uma cultura brasileira moderna permeada por influências tecnológicas. Oswald de Andrade visita Paris em 1912 e retorna com o “Manifesto Futurista” datado de 1909 desenvolvido por Felippo Tomaso Marinetti, uma defesa de destruição radical da arte e de instituições do passado e a elaboração de um novo projeto exaltando a velocidade, e a tecnologia. No manifesto de Oswald propunha que o futurismo servisse para acertar o relógio imperial da literatura nacional e que era momento de ser puro e regional em sua época.

O Manifesto Pau-Brasil, de Oswald de Andrade se estrutura sobre a questão e sociedade pertencente às instituições formais e tecnicistas de ensino, além da uma parte esquecida da sociedade brasileira que está marginalizada dos centros econômicos, políticos e culturais de poder e prestígio. Oswald exige inventores e engenheiros para produzir e implantar novas formas de tecnologia, mas também quer artistas capazes de criar uma poesia ágil e cândida, que utiliza o linguajar das ruas brasileiras sem palavras eruditas e arcaicas. Contra quaisquer normas programáticas para a produção artística que deve ver com olhos livres.

A cultura popular é o central na poesia dos modernistas. Os símbolos como o Carnaval, a formação étnica rica, a culinária e a dança regional, a riqueza vegetal, entre outros. Sendo assim, a ideia de uma cultura original nos trópicos passava pela celebração da diversidade racial e cultural sem a nostalgia como se tratava o índio no romance nacional do século XIX.

O projeto de Oswald se radicaliza no segundo manifesto: o *Manifesto Antropofágico*, originalmente publicado na *Revista de Antropofagia* em 1928. Um grupo de simpatizantes se reuniu em volta de Oswald, incluindo a segunda mulher Tarsila do Amaral, que deu expressão visual à antropofagia em suas pinturas surrealistas tropicais.

No texto do manifesto está clara a proposta de não vitimizar os símbolos culturais nacionais, como o índio que deve ser desafiador e agressivo, que resiste violentamente às incursões coloniais. Para o escritor não havia uma essência nacional, mas apenas um processo de apropriação dinâmica repleta de conflitos, ou de deglutição de várias culturas. O manifesto é estruturado em uma série de aforismos curtos, telegráficos, que se referem à história do Brasil, à filosofia do Iluminismo, às religiões indígenas, à psicologia e à antropofagia. Sua brevidade e humor fizeram do manifesto um dos textos mais mencionados da literatura brasileira, frequentemente citado em letras de música, poemas e epígrafes. Quarenta anos após a sua publicação, acabaria sendo um texto fundamental para os tropicalistas.

A antropofagia cultural provocou um amplo debate entre os críticos, especialmente a partir do final da década de 1960, quando artistas e acadêmicos elaboram uma revisão de sua obra. Um dos pontos centrais de muitas dessas discussões é a formação da cultura nacional em relação a culturas da Europa colonizadora e, posteriormente, dos Estados Unidos. Um desses posicionamentos críticos celebra o projeto antropofágico como uma ruptura radical em relação à dependência cultural dos modelos importados, criando uma dialética com o universal, como coloca em vários momentos Haroldo de Campos. Oswald subverte as oposições entre moderno/primitivo, civilização/barbárie e cópia/original, assim como subverte a ideia de progresso linear;

Na trajetória de Oswald, a preocupação com uma subjetividade particular. No entrelaçamento de ambas, o mesmo empenho: desconstruir a ontologia de uma suposta identidade fixa, totalizadora e determinista. (MONTEIRO, 2007,178)

A abordagem do concretismo a respeito da influência oswaldiana passa certamente pelo encontro de uma arte universal e moderna, mas também pela assimilação do Manifesto elaborado em grupo como defesa de uma arte em construção. Entretanto, ao contrário da preocupação do poeta modernista, as propostas dos concretistas passavam por uma questão totalizadora com afirmações do fim do verso.

Outra correspondência imediata entre os momentos antropofágicos evidenciados é a questão de que em ambos havia a necessidade de afirmação da liberdade de expressão. Cada um com suas particularidades, a revisão do Modernismo passava também por uma compreensão de nacionalismo puro colocado por certa classe de intelectuais que, por exemplo, vaiavam e não compreendiam a mistura tropicalista como será abordado nos próximos capítulos.

Na década de 1930, o espírito de rebelião irreverente contra as convenções literárias tinha se acalmado à proporção que o Modernismo era institucionalizado sob a égide de um regime político emergente nacionalista e populista. Durante esse período, artistas e intelectuais proeminentes buscaram explicar a originalidade da civilização brasileira por meio do hibridismo racial e cultural, obedecendo, dessa forma, um paradigma para uma identidade nacional mestiça.

## 2 TROPICALISMO

O Tropicalismo foi um movimento cultural de curta duração, mas de grande impacto que se consolidou em 1968. Gilberto Gil e Caetano Veloso trabalharam com outros artistas de Salvador, incluindo Gal Costa (cantora), Tom Zé (cantor e compositor) e os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinam. O grupo deslocou-se de Salvador para São Paulo e estabeleceu relações com vários compositores do cenário musical incluindo a banda de rock Os Mutantes. O momento propiciou um ambiente de troca bastante interessante: os baianos com uma forte expressão da cultura afro-brasileira e os paulistas com fortes influências tecnológicas de uma grande cidade. É importante observar que a Tropicália foi um movimento que extrapolou o âmbito musical, suas influências alcançaram outras formas artísticas como o teatro, cinema, artes visuais e literatura. O estudioso Christopher Dunn explicita: “O impulso dialógico por trás da Tropicália viria a gerar um extraordinário florescimento da inovação artística durante um período de conflitos políticos e culturais no Brasil.”

Há notavelmente uma discórdia entre a classe artística brasileira no início da ditadura militar que é a questão do “nacionalismo”. O tropicalismo simbolizava o aproveitamento do rock, da cultura de massa, da guitarra elétrica, acompanhado de uma recusa dos projetos e utopias de poder da esquerda e os pais de família. Lidavam então com o conservadorismo estético e governamental, tanto da esquerda quanto da direita. O movimento propõe uma justaposição dos elementos e a partir disso discutir a ideia de nacional. Enunciam-se as contradições do desenvolvimento brasileiro e de uma esquerda que se aliaria à burguesia, mas que não consegue ouvir o som das guitarras que seriam marca de estrangeirismo.

Diversas foram as contribuições do Tropicalismo, destacando-se o hibridismo cultural que discordava da divisão entre música erudita e popular, entre alta cultura e baixa cultura, entre o tradicional e moderno, entre o internacional e o nacional.

O movimento tropicalista discutia antigas polêmicas em relação à modernidade e à nacionalidade, assim como as questões ligadas à produção intelectual sob o regime militar. A consolidação do movimento foi ao final de uma década tumultuada marcada pelo golpe militar de 1964.

Havia tensões convergentes que orientavam a obra dos produtores culturais latino-americanos engajados com a comunicação de massa: entre a racionalidade do mercado e o comprometimento político e entre a experimentação formal e o apelo às massas. Certamente, uma parte dos artistas naquele momento pensavam em unir o progresso da carreira, ativismo

político e inovação. A tensão entre os pontos citados foi fundamental para a abordagem estética dos tropicalistas.

Os avanços sociais não acompanharam a modernização tecnocrática. Dados do IBGE demonstram que índices de desenvolvimento social não acompanharam a modernização da indústria de comunicação. O número de estações de rádio cresceu rapidamente na década de 50 (225%), durante a década de 1960, o número de estações de televisão aumentou de 15 para 52, o que representou 250%. Aumenta muito o número de aparelhos televisivos, uma estimativa de 4,5 milhões em 1970, enquanto que em 1958 eram 78 aparelhos. Em relação à região nordeste e mais especificamente à Bahia, os dados revelam diferenças significativas em relação ao eixo Rio-São Paulo. A taxa de alfabetização da Bahia permaneceu um pouco acima dos 40%, ao passo que mais de 75% da população do estado de São Paulo era alfabetizada. Em 1970, praticamente a metade de todas as casas tinham televisores, contra apenas 3,3% na Bahia. Isso sem falar nas disparidades gritantes quanto à infraestrutura, ou seja, acesso a saneamento básico, eletricidade e distribuição de renda.

Os dados estatísticos são emblemáticos quando pensamos na formação dos integrantes do movimento tropicalista, esses que nasceram em cidades da Bahia. O grupo de músicos baianos, que integraram o movimento em questão, mostraram-se sensibilizados com as condições materiais nas quais as pessoas eram forçadas a viver e sentiam-se motivados pelo projeto do CPC e de outros movimentos sociais e culturais progressistas. Eram cosmopolitas, liam de tudo, incluindo revistas do Rio de Janeiro, acompanhavam o cinema nacional e internacional, escutavam rádios e curtiavam bossa-nova. O que eles discordavam sensivelmente era de uma imagem de nordeste estereotipada como região rústica e empobrecida.

Os tropicalistas vieram de diversos contextos culturais e sociais como era de se esperar. Tom Zé nasceu em 1936 na cidade de Irará, no sertão da Bahia; Caetano Veloso (nascido em 1942) e Maria Bethânia (nascida em 1946) cresceram em uma família de classe média em Santo Amaro da Purificação, na região litorânea conhecida como Recôncavo Baiano. Já Gilberto Gil nasceu em 1942 em Itauçu, mas se mudou para Salvador jovem para estudar.

Já que a identidade regional representa um importante dimensão do projeto tropicalista, cabe discutir a especificidade da Bahia em relação ao resto do Brasil. Salvador da Bahia foi a capital colonial do Brasil de 1549 a 1763, quando a Coroa Portuguesa transferiu a capital para o Rio de Janeiro. Sua economia colonial se baseava principalmente na produção de cana de açúcar e dependia de uma enorme força de trabalho composta de escravos africanos. Quando ocorreu a Proclamação da Independência, em 1822, a produção de açúcar

tinha deixado de ser o centro da economia nacional e a Bahia entrou em um período de lento declínio, tornando-se cada vez mais marginalizada em relação aos centros de poder político, cultural e de prestígio do Sul do país. Ao longo da primeira metade do século XX, a Bahia foi uma periferia provinciana, permanecendo à margem da modernização urbana e industrial promovida por Vargas. Com a descoberta das reservas de petróleo na Baía de Todos os Santos na década de 50, a economia baiana voltou a ser recuperar, contribuindo com a urbanização e a modernização de Salvador. Em sua maior parte, contudo, a cidade continuou sendo uma das capitais estaduais mais pobres do Brasil, com marcas de desigualdades entre uma elite minoritária, composta principalmente de brancos, e uma maioria pobre quase toda negra.

Há uma visão contraditória da Bahia no imaginário nacional. O baiano é visto de forma racista, sendo categorizado como preguiçoso e incapaz de lidar com as demandas da vida moderna. Por outro lado, a Bahia é vista como um modelo de civilização tropical com natureza exuberante e cultura popular rica. A Bahia é o símbolo maior da cultura afro-brasileira, onde surge o candomblé, a capoeira e o samba.

À medida que a Bahia entrava em um período de modernização industrial, Salvador desenvolvia um dinâmico cenário cultural, orbitando ao redor da universidade e produzindo o que Antonio Riserio chamou de uma “*avant-garde* na Bahia”. A Universidade da Bahia foi fundada em 1946 sob a direção de Edgar Santos, que atuou como reitor até 1961. Um humanista comprometido com o desenvolvimento regional, Santos acreditava que a universidade tinha um papel de liderança na modernização da Bahia, tanto no desenvolvimento urbano industrial quanto na “desprovincialização cultural” do Estado (RISERIO,1995,35).

A Universidade da Bahia viveu grande efervescência cultural na gestão de Santos. Essas instituições reuniram e treinaram jovens artistas que futuramente seriam importantes personalidades da vida cultural brasileira, como Glauber Rocha que se tornou importante personalidade nos círculos do teatro e cinema de Salvador em meados de 1950. Certamente a cidade baiana produzia alguns dos artistas e intelectuais mais importantes daquela geração.

A Bahia era atrasada nos avanços sociais, entretanto não estava isolada dos avanços culturais. Uma das primeiras composições de Caetano Veloso que não foi gravada, mas que foi apresentada por ele em um programa da extinta TV Manchete e se chama *Clever Boy Samba*, sugere que Salvador estava se transformando em uma cidade cosmopolita com muito a oferecer a um aspirante à vida artística. A música já mostra seus ensaios com referências a filmes de Fellini e à música popular norte-americana; “Mesmo subdesenvolvido/ vou fazendo

a ‘Dolce Vita (...) adoro Ray Charles/ou Stella by Starlight/ mas meu inglês/ não sai do good night. E termina com um tributo a João Gilberto: “Se não é bossa-nova/ não é para mim”

A bossa-nova inspirou uma geração inteira de jovens músicos em todo o Brasil, e com os jovens baianos não foi diferente. Em 1964 organizaram o espetáculo *Nós, por exemplo* no Teatro Vila Velha. Caetano, Gil, Bethânia e Gal se reuniram inicialmente com o intuito de recuperar a obra inovadora de João Gilberto. Com o sucesso do show em teatro inaugurado por estudantes universitários, ocorre nova apresentação um mês depois, dessa vez com participação de Tom Zé. Meses depois o grupo monta outro espetáculo intitulado *Nossa bossa velha, velha bossa nova*. Os shows presentificavam influências como os clássicos da bossa nova, sambas dos anos 30 e 40 e composições originais. Em menos de um ano, Maria Bethânia foi convidada para participar do show Opinião e os shows em Salvador ficaram apenas na história.

Importante observar como o teatro musical no Rio de Janeiro e em São Paulo foi fundamental na cultura de protesto imediatamente ao golpe militar. Fechado o CPC, vários dos dramaturgos formaram o Grupo Opinião, um fórum para articular publicamente a opinião em meio ao contexto de repressão. Fruto, por exemplo, dos debates está a mostra *Opinião 65*, que apresentou o trabalho de jovens artistas influenciados esteticamente pela arte pop, mas também comprometidos com a crítica política e social. O primeiro espetáculo desse grupo foi o show Opinião que era um musical produzido por Augusto Boal no Teatro de Arena, apresentando Nara Leão, reconhecida vocalista da bossa nova, João do Vale, cantor e compositor do Maranhão e Zé Ketí, sambista das favelas do Rio de Janeiro. O show Opinião deu início a uma série de apresentações dirigidas por Boal baseados em um formato similar, combinando música popular e narrativa dramática. Bethânia, Gil, Caetano e Tom Zé participaram da produção do *Arena conta a Bahia* em 1965, apresentando músicas tradicionais do Nordeste. Ativistas e artistas buscavam, dessa forma, manter o contato com a cultura popular da classe operária.

O show tratava narrativas pessoais dos artistas e suas opiniões sobre questões políticas brasileiras. A estreia em 11 de dezembro 1964, o espetáculo foi aclamado como a primeira reação cultural de impacto ao golpe militar. Houve críticas negativas alegando romantismo ao tratar o tema da luta engajada. Heloisa Buarque de Hollanda apresenta um registro pessoal sobre o show: “Lembro-me de ter assistido ao show de pé, várias vezes, arrepiada de emoção cívica. Em um rito coletivo, um programa festivo, uma ação entre amigos. A plateia fechava com o palco. Um encontro ritual, todos em casa, sintonizados secretamente com o fracasso de



64, vivido como um incidente passageiro, um erro informulado e corrigível, uma falência ocasional cuja consciência o rito superava.” (HOLLANDA,1990,35)

Maria Bethânia foi convidada para substituir Nara Leão no show *Opinião* no Rio de Janeiro, veio acompanhada do irmão Caetano Veloso. Gilberto Gil se formou pela Universidade da Bahia e foi trabalhar em São Paulo. Os três continuaram a desenvolver a carreira artística e, mais tarde, viriam a se juntar novamente com Gal Costa, Tom Zé e aos poetas Torquato Neto e José Carlos Capinam.

O primeiro álbum de Caetano chama-se *Domingo* (1967), gravado com Gal Costa. Era uma releitura da bossa-nova da primeira fase com questões ligadas à alma. Apesar de ter feito esse álbum, é importante notar que Caetano faz uma crítica feroz à leitura de sua época da bossa-nova, que entendia como algo estagnado. Havia, para o compositor baiano, uma necessidade de pensar uma “linha evolutiva” da música. Esse pensamento chamou a atenção do poeta concreto Augusto de Campos que elogiou o posicionamento de Caetano em artigo publicado em *O Estado de São Paulo*. A identificação se apresenta, pois o poeta concreto também pensava em uma “evolução crítica das formas” que era seu projeto literário de vanguarda.

A prescrição de Caetano de “retomar a linha evolutiva” na música popular brasileira foi em parte uma reação ao surgimento de um movimento de rock brasileiro com o tamanho apelo às massas. Apesar de se identificar com a bossa-nova e a MPB, ele era atraído pela Jovem Guarda como um fenômeno pop. Enquanto muitos artistas da MPB consideravam a Jovem Guarda como aberração, uma suspensão da memória popular e uma traição à cultura nacional, Caetano a percebia como uma expressão da modernidade urbana, apesar de não apresentar a sofisticação musical e poética da MPB. Os jovens artistas podiam absorver e transformar o rock, da mesma forma com os inventores da bossa-nova se apropriaram criativamente do jazz. Na qualidade de ídolo da juventude e fenômeno da mídia nacional, Roberto Carlos também lembrava os cantores de rádio dos anos dourados dos quais Caetano tanto gostava quando era um garoto em Santo Amaro. Desenvolver a linha evolutiva significava retornar o histórico musical brasileiro, mas também se reconciliar com uma manifestação cultural vital e de enorme apelo popular.

(DUHN,2009,82)

Era a época dos festivais televisivos, as manifestações musicais se relacionavam diretamente com as posições políticas dos jovens da plateia. A música que era aplaudida ou vaiada, ambas ardentemente, refletiam as escolhas e as aspirações daquela juventude. Em alguns momentos transbordava o radicalismo nacional que certamente transbordou quando Caetano se apresentou pela primeira vez com a banda de rock argentina chamada Beat Boys. A guitarra elétrica ainda era considerada por muitos nacionalistas culturais como um sinal de “alienação”. A presença da banda de rock foi logo vinculada à Jovem Guarda que não podia ocupar o espaço dos festivais.

A música era *Alegria Alegria*, que tinha instrumentação eletrônica misturada com uma marchinha tradicional. A letra falava da realidade confusa e fragmentada de uma cidade brasileira moderna, ou seja, com diversas influências como a cultura de massa e de consumo.

Flora Süssekind aponta para a questão das estratégias da esquerda que não se apropriaram num primeiro momento dos meios de comunicação de massas, principalmente a TV. A televisão era o lugar por onde escoava a propaganda militar, e certamente era o meio alienador. Foi uma estratégia militar bem empreendida. Nesse contexto surge o Tropicalismo que foi nos primeiros anos do autoritarismo hostilizado pelos militares de esquerda por causa da defesa do “nacional”, um radicalismo contra o uso de palavras estrangeiras.

Os anos 60 também testemunharam a consolidação de uma indústria cultural nacional que buscava atingir os mercados de consumo, principalmente nas áreas urbanas. Com o golpe militar, o Estado investiu significativamente em tecnologias de mídia de massa, tentando exercer influência ideológica sobre todo o território nacional.

Com o tropicalismo, ao contrário, a crítica à indústria cultural e às imagens arcaizantes ou desenvolvimentistas do país se dá no espetáculo, vira espetáculo. Ao invés de apenas receber o mundo “numa pequena vitrine de plástico aparente” como chamaria Gil na música “Vitrines”, tratava-se de se apropriar da vitrine. Apropriação da qual participaria, primeiro envergonhada, depois com certa desenvoltura, nossa esquerda tão avessa à televisão à época. Basta lembrar os festivais de música popular.” (SÜSSEKIND, 2004, 25)

Outra canção que se destaca nesse contexto é “Domingo no parque” considerada a música mais inovadora do festival. O arranjo era de Rogério Duprat e incluía uma orquestra, a banda de rock Os Mutantes, e um percussionista tocando berimbau. A letra de Gil lembrava a montagem cinematográfica chamando atenção dos poetas concretos, principalmente de Antonio Carlos Cabral. A música foi elogiada pelo mesmo “pelo abandono do verbalismo para se adotar decididamente arranjos mais dinâmicos, sucessões de palavras-cenas. Deixa-se longe a lógica ferrenha das letras que seguiam cegamente o modelo de versificação.

A música de Gil e Caetano vinha de encontro a uma compreensão de musicalidade que rejeitava elementos como: a utilização de instrumentos elétricos, a incorporação das mídias de massa e as letras muito subjetivas e fragmentadas. É perceptível que os baianos se inspiravam e faziam uma música experimental com influências internacionais e nacionais. Buscavam o “som universal” como se referiam as suas músicas em festivais, o som híbrido. Enquanto outros músicos da MPB usavam ideias e temas musicais do Nordeste pobre para denunciar o subdesenvolvimento do Brasil, Caetano e Gil propunham um “som universal” que pretendia participar da modernidade internacional. Ao se recusar a explicitar o

subdesenvolvimento, Caetano implicitamente se vinculava às tendências cosmopolitas articuladas pelos poetas concretos, mesmo que essa influência não esteja direta nas primeiras músicas apresentadas nos festivais. O contato com a vanguarda de São Paulo se deu depois quando os baianos se mudaram para a capital. A convergência de afinidades não foi articulada de forma programática.

Em algumas de suas músicas, os baianos adotaram estratégias da poesia concreta, como a sintaxe não discursiva, uma montagem poética e a “verbicovisualidade”. Campos falava de uma “tropicaliança” baseada em uma “comunidade de interesses” que defendia a experimentação e a invenção artísticas. (CAMPOS, 1974, 290)

Apesar de ser apenas uma faceta da obra, os baianos continuariam a realizar experimentações com a poética concreta nas décadas subsequentes. Caetano mais tarde afirmou que a poesia concreta “nos liberou a imaginação para determinados jogos formais que talvez não tivéssemos ousado. Mas a gente nunca perdeu a consciência de que são campos diferentes. Os poetas concretos trabalhavam para um campo restrito de artistas e público, enquanto os baianos trabalhavam com intuito de atingir as massas. Após algumas apresentações de Gilberto Gil e Caetano Veloso em festivais de 1967 da TV Record, “o som universal” proposto pelos baianos foi apelidado de Tropicalismo pela imprensa.

O nome do movimento era uma referência à música Tropicália de Caetano, cujo título foi inspirado na instalação do artista Helio Oiticica com o mesmo nome. Helio Oiticica era o artista visual mais radical durante os anos 60. O inovador artista tinha participado do movimento neoconcreto, no qual se convidava o espectador para participar da obra. Almejava-se acabar com a separação entre arte e vida. A questão não era como a realidade era apresentada na arte, mas como os experimentos na arte poderiam ser aplicados à vida.

A arte deveria ser um “exercício experimental da liberdade”, capaz de transformar as pessoas por meio de experiência sensorial.

A arte neoconcreta insurgiu-se contra o Behaviorismo e a teoria Gestalt, que faziam da percepção um fenômeno mecânico, apenas físico e periférico. Ao recusar a ideia de arte como algo que se dá na experiência incluindo as noções de tempo, processo e diálogo entre sujeito e objeto, do resgatar as intenções expressivas no seio mesmo da criação, o artista neoconcreto recolocava no objeto um dado essencial: o imponderável. Para ele, somente a expressão do sujeito, no ato vivido daquela experiência, podia tornar esse objeto um fato poético. (CANOGLIA, 2005,39)

O primeiro experimento nessa linha foi a criação dos parangolés, uma série de capas multicoloridas de várias camadas para serem vestidas por participantes ativos, e o encontro destes fazia a obra *Parangolé*.

A experiência de Oiticica com a antiarte ambiental em 1967 atinge nível mais alto quando apresenta a instalação Tropicália. A criação era inspirada na favela da Mangueira. A instalação fazia referência à arquitetura orgânica das favelas e às construções inacabadas. Oiticica descreveu a Tropicália como a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto de vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.

Como percebido, o movimento teve contribuições de Gilberto Gil e Caetano Veloso, mas também Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat, Nara Leão e Gal Costa. Caetano assumiu o papel de porta voz da Tropicália, especialmente depois de ser constituída como um movimento. De qualquer maneira é importante ressaltar a colaboração e articulação com outros artistas de diferentes áreas. Caetano e Gil se expressam de forma canibalista “ a ideia do capitalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. “Estávamos comendo os Beatles e Jimi Hendrix.” (VELOSO, 1997,247). A retomada da antropofagia oswaldiana é bastante emblemática no movimento assim como os poetas concretistas estavam envolvidos na produção de vários volumes críticos da obra de Oswald de Andrade.

Certamente, estaria nos tropicalistas a estratégia de devorar criticamente as tecnologias e os produtos culturais estrangeiros e regurgitar uma arte ao mesmo tempo local e cosmopolita. Como Oswald, os tropicalistas reveriam a questão da formação nacional, mas também utilizariam a alegoria para representar e criticar a regressão ao autoritarismo militar no Brasil.

### 3 ALMANAQUE DOS AQUALOUÇOS: NAVILOUCA

A revista *Navilouca* é uma filha da contracultura brasileira. Editada por Waly Salomão e Torquato Neto, com projeto gráfico de Oscar Ramos e Luciano Figueiredo, a revista foi lançada em 1972. “Brutalmente a qualquer momento pode surgir a vida, eu sei que não estou preparado.” adverte a frase de Rogério Duarte “psicografado por Rogério Duarte” em um dos primeiros textos que se pode ler na revista *Navilouca*. Na ausência de apresentação ou editorial, a sugestiva frase ressalta a atitude anticonvencional e provocadora que caracteriza as proposições poético-visuais das páginas seguintes, nos diversos exercícios de fundir arte e vida em momento particularmente profícuo da cultura nacional.

Assim como as revistas *Pasquim*, *Flor do Mal*, *Bondinho*, *Presença*, *Verbo encantado*, *Rolling Stones*, entre outras, a *Navilouca* faz parte das publicações que divulgavam a produção artística dos movimentos de contracultura nos anos 70, produção que recebe várias designações: arte marginal, contracultural, underground, subterrânea, experimental, independente, pós-tropicalista. O material exposto na revista passa por textos teóricos, manifestos, autorretratos, cinepoemas, estruturas espaço-visuais, buscou privilegiar aquelas em que imagem e texto se revelam inseparáveis, atuando no corpo e na sintaxe da página. Tais proposições poético-visuais parecem melhor revelar a invenção e o exercício requeridos pela revista. A força dessas manifestações que alteram não só a linguagem como suas próprias formas de recepção, reside, sobretudo, na “possibilidade de deslizamento ou de fluxo contínuo entre os dois planos, permitindo uma apreensão teórica do sensorial e uma corporificação da linguagem” como disse Helio Oiticica, dedicada às produções pós-tropicalistas.

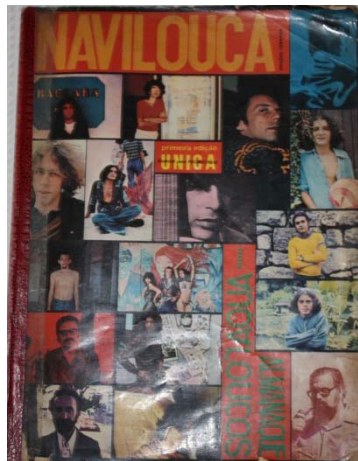
*Navilouca* reúne trabalhos de Augusto de Campos, Rogério Duarte, Torquato Neto, Waly Sailormoon, Décio Pignatari, Duda Machado, Hélio Oiticica, Jorge Salomão, Stephen Berg, Luiz Otávio Pimentel, Chacal, Luciano Figueiredo, Oscar Ramos, Ivan Cardoso, Lygia Clark, Caetano Veloso, Haroldo de Campos e fotos de Alexandre Koester – AK, Ivan Cardoso – IC, Maurício Cirne – MC, Rubens Maia – RM, Arnaldo Medeiros – AM, Kisco – K, Carlos – C, Carlos Ronald de Carvalho – CRC (Charles Peixoto), Miguel Rio Branco – MRB, Eduardo Clark – EC, Hélio Oiticica – HO, Deca – D, Ricardo Horta – RH, Antonio Noronha (foto da capa de Torquato Neto) e Bina Fonyat (foto/encarte – Gelete).

O projeto é marcado por uma preocupação em unir num mesmo veículo, poetas experimentais e artistas que desenvolvem um trabalho de caráter interdisciplinar e

intersemitótico. A história da revista passa por várias dificuldades entre elas o falecimento precoce de Torquato Neto e o problema financeiro que impedia a produção e circulação da revista.

Das revistas onde a experimentação teve voz e vez, *Navilouca* acabou por se tornar a mais célebre, tendo sido também, de toda uma leva de publicações dos anos 70, a primeira a ser concebida, tendo ingressado já no mundo da mitologia: um mistério de que se ouve falar (KHOURI,2003, 23)

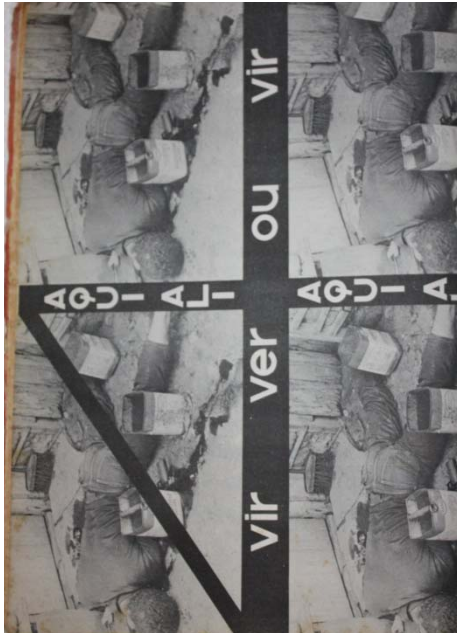
O projeto apresenta um formato bastante diferente lembrando as capas da revista (Manchete) com formato 27x36 cm. A proposta era um número único. A capa apresenta uma malha geométrica de retângulos com medidas diversas que alterna reproduções de fotos dos participantes, apresentando a cara dos poetas. Essa questão de ligar a obra ao autor, de identificar o artista é certamente um diferencial das demais publicações da época.



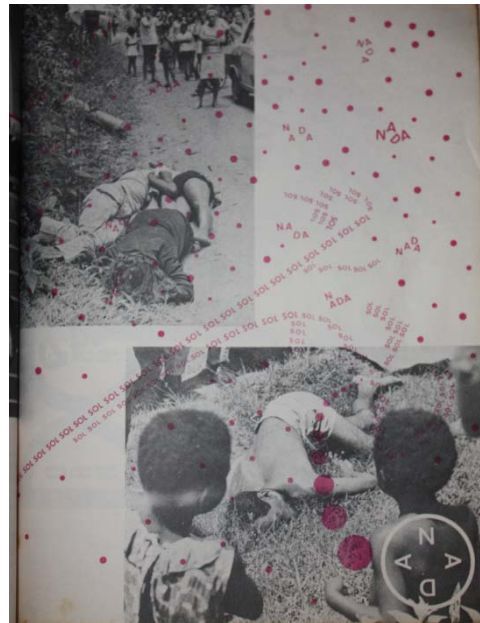
Foto, 1, capa, Navilouca

A revista traz a questão da visualidade (embora diversa) importante e a participação, como colaboradores, dos três componentes iniciais/fundadores do “grupo Noigrandes”: Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, experimentadores de um tempo anterior (que continuavam experimentando) e jovens experimentadores, além de Helio Oiticica e Lygia Clark. Omar Khouri nomeia a salada mista como “concretismo Pós-Tropicália”, no qual subjaz o riso oswaldiano. (KHOURI, 2003, 24)

Nela está presente um tratamento gráfico que dialoga com as primeiras páginas dos jornais sensacionalistas e cartazes de divulgação de filmes. Mostra fotos de assassinatos, pessoas mortas, flagrantes de um espetáculo que se desenvolve a partir da desgraça e fomenta o medo, uma mídia alimentada de violência, característica que vai se agravar muito nas décadas seguintes.



Foto, 2, página s/n, Navilouca

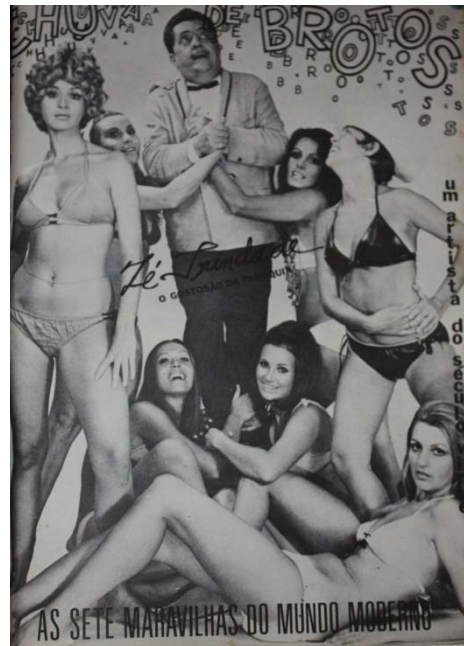


Foto, 3, página s/n. Navilouca

Certamente, há a ligação do grupo de artistas da revista com o cinema. Poemas com propósito de experimentar e refletir sobre a linguagem cinematográfica, com o take e o registro de diálogo. (Esse contato com o cinema feito em forma de poema, mas inúmeras folhas somente com retratos-homenagens ao filme de Julio Bressane (Família do Barulho), aos filmes trashes e pornô-chanchadas, não parecem ter grandes propósitos. Referências sem propósito, talvez uma forma de publicidade menos caricatural.



Foto, 4, página s/n, Navilouca



Foto, 5, página s/n. Navilouca

*Navilouca* incorpora o rigor geométrico a um informalismo aparentemente descuidado do marginal e aquilo que estava à margem da margem. Esse espírito e essa gráfica comparecem em outras publicações coletivas que tiveram também como figuras admiradas os poetas concretos.

Além da *Navilouca* no Rio de Janeiro idealizada por não cariocas saiu a *Polem*. Desse mesmo ano é a *Código nº1*, editada em Salvador-Bahia, revista que realizou a proeza de chegar ao nº12. No ano seguinte saem em São Paulo *Artéria* e *Poesia em Greve*.

Heloisa Buarque de Hollanda ao falar da sucessão de publicações do Pós-tropicalismo (*Polem, Navilouca, Código, Corpo Estranho e Muda*) observa:

Note-se que tais publicações se desejam, explicitamente, oposta da opção pobre e artesanal da produção mimeógrafo que lhe é contemporânea. Uma diferença que se faz principalmente pela exigência da informação e do rigor, herança concretista, e de algumas das sugestões que daí advêm como a preocupação com as linguagens industriais, o trabalho sobre as relações intersemióticas, a valorização dos aspectos gráficos e visuais e o extremo apreço pela informação teórica e cultural que abre caminhos e alternativas. Entretanto, aqui o experimentalismo vem “sujo” pela marca do vivenciado, pela procura da coerência entre produção intelectual e opção existencial, pelo que chamam de “nova sensibilidade”. A injeção anárquica no construtivismo, a oralidade marcante e a intervenção comportamental os distingue claramente tanto na postura das vanguardas quanto do espontaneísmo da jovem produção marginal. (HOLLANDA, 1980, 91)

O nome desta publicação foi sugerido por Stulfifer Navis: navio que na Idade Média circundava a costa recolhendo os idiotas da família, desgarrados e fora de ordem, *Navilouca* recolhe também a intelectualidade desgarrada, louca, cuja marginalidade é vivida e definida por conceitos produzidos pela ordem institucional; seus viajantes estão, portanto fora mas ao mesmo tempo dentro do sistema. Essa ambiguidade é evidente no próprio projeto da revista: aos textos marcados pela fragmentação e pela crítica anárquica, junta-se o trabalho de Luciano e Oscar num tratamento gráfico dos mais sofisticados, tecnicamente equiparando-se, neste nível, às revistas industriais. *Navilouca* evidencia a atitude básica pós-tropicalista de mexer, brincar e introduzir elementos de resistência e desorganização nos canais legitimados do sistema. Assim, a fator da técnica é preservado, mas, simultaneamente, subvertido. A diagramação, a disposição das fotos, os tipos gráficos, a cor, o papel etc. são manipulados pelas revistas conhecidas no circuito.

Em *Navilouca* é central o tema da marginalidade, no sentido agressivo e de “navalha na mão” que o pós-Tropicalismo o compreende. Fotos onde os poetas aparecem vestidos de vampiros, travestidos em homossexuais, ou à moda da imprensa sensacionalista, com barras pretas nos olhos, encostados em muros ou em automóveis antigos de gângster, proliferam. Outro elemento curioso é a gilete, presença obrigatória, utilizada em suas possibilidades



significativas na área criminal, da arma do pivete, do fio cortante, do sangue ostensivo e exagerado e em sua ambiguidade de objeto que se presta ao embelezamento e à agressão:

... concreção de ambiguidades: que lado da gilete você prefere? São os dois iguais? O corte é cego ou invisível? Pra barbear ou castrar?

Os poemas tematizam a “nova sensibilidade” que imprimirá o ritmo possível desta navilouca, como mostra Jorge Salomão:

Eu, fragmento de uma sensibilidade que produz um ritmo,  
 Eu, que vim ao mundo para participar dessa missa louca  
 Com minha doida dança na derrocada dos valores que  
 Torturam a alma humana  
 Eu, filho do sol  
 Eu, forte, belo, irmão do poente  
 Eu, dançando nesses esparsos-espacos palco da vida  
 (SALOMÃO, 1974, s/n)

O poeta é o grande batalhador contra a ordem do cotidiano capitalista, a tradição religiosa. Ele recusa a hierarquização do poder literário, a atitude de gabinete. É necessário intervir e compreender. E essa intervenção não se faz mais tendo como ideal a luta pela revolução proletária ou camponesa. Ela só será possível a partir da transformação individual do trabalhador. A uma dança começa pelo artista e sua forma de estabelecer relações com o sistema. A preocupação é com o aqui e agora que se faz múltiplo e contraditório.

Lygia Clarck aparece com um texto bastante interessante no final da revista que fornece uma compreensão sobre a escolha dos textos para revista e a participação de Hélio Oiticica:

Desde que o objeto perdeu o seu sentido como meio de comunicação e o homem entra como temática sendo o objeto de si mesmo e do outro, a ligação arte e a patologia apresenta novos aspectos curiosos:

- o artista que está interessado em trabalhar com psicanalistas dando o seu material ligado diretamente com o corpo para regredir pacientes e fazê-los tomar consciência do próprio corpo. Material esse escolhido de dentro do próprio artista que viveu sua própria regressão e crescimento através de sua elaboração, tendo o que Laing chama de “acidentes psicóticos”;
- o artista vivendo a sua patologia em público, seja queimando seu próprio corpo Gina Pave, ou ilustrando o objeto como o próprio o próprio corpo como um americano que se estende no chão e se chama “ponte”
- outros expondo a própria patologia como “obra de arte” como suscitou grande escândalo na Bienal de Veneza em que o artista alugou para tal um mongólico.

O curioso é que se expressar através da arte foi até hoje um meio de recuperação para os doentes mentais. Mas aí expressar-se era ainda uma projeção e hoje já não se trata de projeção, mas ao contrário, de introversão. Receber em bruto as percepções, vivê-las, elaborar-se através do processo, regredindo e crescendo para fora, para o mundo. Anteriormente, na projeção, o artista sublimava os seus problemas através de símbolos, figuras e objetos construídos. (OITICICA, 1974, s/n)

#### 4 CONCRETISMO E ARTE ENGAJADA: DUAS FACES DA MESMA MOEDA

O movimento concretista surge quando o Brasil debate a modernização e o seu potencial estético. O desejo de propor soluções para a expressão artística inserida no mundo que se industrializa cada vez mais, a vontade de encontrar a novidade, e além disso se reinventar, configura uma maneira de nutrir o campo poético com modernidade. Esses artistas vivenciaram um momento de busca por novas experiências e tentaram superar os próprios limites. Na verdade a quebra de barreiras e a motivação por explorar novos campos artísticos e suas interferências foram o maquinário inspirador. O movimento influenciou ativamente a construção poética dos anos 50 e 60 e continuou ativo nos anos posteriores dos 70.

Uma das variantes que mais chama atenção foi que os poetas concretos extrapolam o valor simbólico da palavra e pensam para os signos plásticos. Duas tendências surgem nos embates acerca do papel histórico das atividades artístico-culturais no processo de modernização: são a linha formalista e a arte defensora do nacional e do popular. Os formalistas entendiam a imersão pelos avanços tecnológicos e os ativistas defendiam a importância da defesa pelas raízes brasileira. A bandeira nacionalista passava pela superação do arcaísmo explorador e do imperialismo norte americano. É importante observar que os adeptos do “nacional-popular” da década de 60 implicavam na defesa da identidade cultural nacional a partir da louvação do povo e da negação de qualquer influência artística exterior.

Há, porém, uma crítica mais recente sobre a esquerda brasileira que destaca a sua projeção na conjuntura política que precedeu o processo de acirramento da ditadura militar no Brasil, apontando a contribuição da chamada arte engajada na formação de uma visão crítica da realidade brasileira e sua influência nas práticas de militância de esquerda que levou a sua atuação às últimas consequências. (PELEGRINI, 2013, 41)

A proposta envolvia definições de caráter popular da cultura e implicava no compromisso com a arte para o povo que defendesse os seus interesses. O destino popular da cultura com uma arte voltada para as massas. Apesar de não ser possível apreender precisamente as aproximações e distanciamentos entre os movimentos literários do período em questão, é possível afirmar que até meados dos anos 60, a vanguarda concretista tornou-se o principal agente da primeira corrente Neoconcretismo e Instauração Práxis. Nos anos finais da década, os artistas ligados ao Poema Processo e ao Tropicalismo.

A cultura dos CPC's cujo manifesto data de 1962, expõe as pretensões do engajamento e o intento de proclamar uma arte pronta a servir aos ideais de conscientização e emancipação popular. Considerando que ao poeta caberia participar ativamente do processo histórico, essa tendência opta por uma poesia humanista, influenciada pelas ideias socialistas e pela abordagem de conteúdos históricos.

A modernidade transparecia na produção nacional. Via-se, nesse período, tomar corpo a face desenvolvimentista proposta pelo governo de Juscelino Kubitschek. Em 1956, era inaugurada na capital paulista a primeira *Exposição Nacional de Arte Concreta*. A seguir ocorre a realização da segunda exposição, marcada pelo mesmo êxito, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, o fervilhar das Bienais, a abertura dos museus de arte e o crescente reconhecimento acadêmico da Universidade de São Paulo seriam interpretados como sinais dessa modernidade. Nesse contexto, o Concretismo parece ter encontrado a atmosfera propícia para o florescimento de suas ideias, disseminando-as no campo da literatura, da escultura, da música e da pintura.

Como explica Philippe Buschinger<sup>8</sup>, a proposta concretista nasce do encontro de um poeta suíço-boliviano, Eugen Gomringer, (...) com um membro do grupo "Noigrandes" (criado em 1952), o poeta brasileiro Décio Pignatari, que, então, viajava pela Europa a fim de estabelecer contato com artistas, poetas e músicos envolvidos em pesquisas experimentais. Desse encontro resultariam as proposições de um movimento literário fundado oficialmente em 1956, que se estenderia por várias partes do mundo, gerando polêmicas até os dias atuais. Arte e o crescente reconhecimento acadêmico da Universidade de São Paulo seriam interpretados como sinais dessa modernidade. Nesse contexto, o Concretismo parece ter encontrado a atmosfera propícia para o florescimento de suas ideias, disseminando-as no campo da literatura, da escultura, da música e da pintura.

O florescimento de Concretismo no Brasil é marcado pelo encontro dos poetas Eugen Gomringer e Décio Pignatari. Desse encontro resultariam as proposições de um movimento literário fundado oficialmente em 1956, que se estenderia por várias partes do mundo, gerando polêmicas até os dias atuais.

Tratava-se de uma produção artística "adequada" ao mundo industrial emergente no país. Funcional, sem superfluidades e arroubos de subjetividade, quase-designer, capaz de suplantar a aura sacralizadora do objeto único e tornar-se matriz da serialização. Problematizava-se a palavra e a possibilidade de uma comunicação muito mais norteada pela visualização do que pela verbalização.

Certamente, o Movimento Concretista, como afirma Alfredo Bosi, firmou-se como antítese à vertente intimista e estetizante dos anos 40, e também, repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e aderente às vanguardas europeias. E, embora o Concretismo tivesse se imposto como expressão de vanguarda a partir de 1956, desde o início de 1950, os seus principais expoentes Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, quando ainda formavam um grupo de escritores vinculados ao formalismo de 45, começaram a demonstrar certa desenvoltura auto-irônica e um maior desembaraço no trato de motivos eróticos.

Os fundadores do movimento são influenciados pelo teto de Mallarmé intitulado *Um coup de des jamais n'abolira le hasard de 1897*. Trata-se da primeira construção poética, na qual a comunicação ocorre em nível da estrutura verbovisual. Outras influências são assimiladas como Apolinare, Maiakovsky e Marinetti.

Outros traços característicos podem ser apreendidos no *Plano Piloto* para poesia concreta (1958), onde são explicitadas as proposições do movimento e onde é nomeada uma das principais responsabilidades do artista concreto, qual seja a de centralizar a discussão no campo da relação que se estabelecia entre a produção e o consumo. Desta forma, cabia ao artista concreto tornar-se o porta-voz de um novo tempo, um artesão a par dos padrões inovadores da comunicação não-verbal, da linguagem publicitária, do *outdoor*.

Os seus experimentos objetivavam atingir e explorar as camadas materiais do significante, ou seja, tratavam o som, a linha, a letra e o próprio espaço inerente à superfície da página como partes integrantes do poema.

As pesquisas em torno da forma, a preocupação com o espaço gráfico, com a dimensão espacial da poesia, com a escolha da tipografia, com o aspecto visual da letra e da palavra, marcaram com efeito a obra de alguns dos principais poetas de vanguarda do início do século XX, primeiramente na Europa e, em seguida, no Brasil.

Na construção poética de Augusto de Campos, como noutras experiências plásticas de Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Ronaldo Azevedo e José Lino Gruenewald, observam-se dois aspectos característicos do movimento: a tentativa de produzir um texto como um objeto e o aceno para um espaço gráfico entendido como agente estrutural da mensagem.

Do ponto de vista estético, percebe-se que o poema concreto reitera a experiência futurista e cubista, e também modernista, procurando superar a poética metafórico-musical do Simbolismo. O emprego da palavra ilhada e da sintaxe espacial potencializava o sentido e a forma, denotando uma tentativa de superação das barreiras entre a própria linguística e as artes sonoras e plásticas.

O concreto, no plano linguístico, visava à substituição da estrutura frásica do verso por estruturas nominais, que estabelecessem relações estratégicas e não-lineares com os espaços em branco (horizontal/vertical/diagonal). No campo topográfico e sintático, optava pela utilização da constelação, a ausência de pontuação, a atomização das partes do discurso, sua justaposição e redistribuição de elementos, às vezes com apelo à polissemia e ideogramas. Os neologismos, o uso de siglas e termos plurilíngues foram recursos léxicos comuns à poesia projetada tecnicamente.

Os concretistas passaram por diversas fases, como explicita Affonso Romano de Sant'Anna: em torno de 1956 se caracterizou por uma poesia concreta ortodoxa formalista; a partir de 1961, buscou a participação social e política; em 1965, optou por experimentos semióticos vinculados à Teoria da Informação; de 1967 até meados de 1969-70, procurou um contato crescente com a música popular. Da fase predominantemente semiótica destacar-se-iam, entre outros, poemas como Chave Léxica, de Pignatari, no qual o poeta adota padrões de comunicabilidade da Teoria da Informação, que incluem textos em língua estrangeira (inglês) e não dispensa a ironia e a crítica que vinham sendo incorporadas desde meados de 1961.

Falava-se em um comportamento bilateral, mas podemos observar que a partir de um determinado momento ocorre um deslocamento para uma maior comunicabilidade e na abertura política no movimento, como se pode observar no poema Servidão de Passagem de Haroldo de Campos:

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 de pronome

poesia de dar o nome

nomear é dar o nome

nomeio o nome  
 nomeio o homem  
 no meio da fome

nomeio a fome

O intuito de denunciar a “fome” do “homem”, no seu duplo sentido (material e cultural), estava inscrito na perspectiva de que o subdesenvolvimento brasileiro fosse apenas uma etapa para se alcançar o desenvolvimento. Essa interpretação impediria os concretos de perceberem que o processo de modernização do país, por eles defendido, iria apenas representar uma etapa da dependência regida pelo capital monopolista internacional.

A partir do crescente cerceamento imposto pelo regime militar, haveria uma certa retração das manifestações literárias, inclusive formalistas e conseqüentemente uma maior aproximação com a música. O contato dos concretos com a música popular ocorreria, portanto, após o Golpe Militar de 1964, num momento em que o regime mostrava sua predisposição autoritária e os postulados norteadores da prática político-cultural da esquerda brasileira sofriam alterações, aspecto que levaria à militância e os artistas a ela vinculados a reformularem estratégias e formas de atuação. Cabe lembrar que, desde meados de 1962, a esquerda brasileira vinha se fragmentando entre várias tendências: o Partido Comunista Brasileiro (PCB), Partido Comunista do Brasil (PC do B), Ação Popular (AP), Política Operária (POLOP), entre outros. O eixo principal dessas divergências ideológicas da esquerda estava centrado no combate ao PCB, devido à defesa da ideologia nacional-reformista e ao apoio político que o partido oferecia ao governo Goulart. Condenavam a estratégia propugnada pelo PCB de promover uma aliança entre o proletariado e a fração progressista da burguesia brasileira, como "necessidade histórica" para a consolidação da revolução democrático-burguesa.

Em comum com os concretos, os tropicalistas tinham a proposta de uma arte visual, a valorização da técnica, a veleidade de alcançar a modernização através do desenvolvimento da indústria cultural. A isso acrescentavam o questionamento da sociedade de consumo e a denúncia à repressão considerada inerente à sociedade capitalista. Em 1967, a aproximação formal entre alguns poetas concretos e letristas do movimento tropicalista passaria pela definição da palavra como ferramenta industrial do Brasil moderno. São visíveis e incontáveis as influências de Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos nos textos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, entre outros. (PELEGRINI, 2013, 54)

Estabeleciam diferenças como a forma como lidavam com a tradição popular e com o poema/letra de música imersos em lirismo. A música *Domingo no Parque* de Gilberto Gil é uma letra que trabalha esses elementos inclusive a narrativa.

Quanto mais se acirravam a repressão e a censura, mais se estimulava a busca de novas alternativas políticas e estéticas, principalmente das iniciativas marginais. A linguagem enviesada e metafórica foi uma das saídas adotadas pela produção cultural.

Dentro do movimento, surgiram cisões entre vanguardas vinculadas a uma mesma tendência. No decorrer da sua trajetória o movimento concretista passou por inúmeras cisões,

a começar pelo desentendimento entre o grupo do Rio de Janeiro e o de São Paulo, a partir do qual surgiria o Neoconcretismo – vanguarda que privilegiaria uma abertura metafísica e esotérica. Ao contrário da proposta concretista que encarava a poesia como um sinal gráfico objetivo, os neoconcretistas procuravam aquilo que denominavam o verbo humano, repondo o eu subjetivo do artista no poema. A obra seria considerada como expressão e como organismo vivo, aspecto que situaria o poema fora do circuito utilitário - anteriormente sugerido e adotado pelos concretistas, mas procuraria manter certa fusão com a pintura, a escultura, o balé e a gravura.

Posteriormente, o Concretismo enfrentaria a dissidência da Instauração Práxis, que, em 1962, havia polemizado as suas perspectivas estéticas e políticas e aproximava-se da arte engajada e esteticamente despojada proposta pelo CPC. A apreciação negativa da Práxis assentava-se numa dupla acusação: o movimento estaria impregnado de escolas, mitos literários e teria adotado uma perspectiva verticalmente consumista.

Apesar dessas celeumas, tal qual o movimento concretista, a vanguarda Práxis terminaria conferindo certa onipotência ao signo poético, considerando-o capaz de refletir o “real” na sua totalidade, e conseqüentemente de interferir nele, transformando-o.

Os concretos enfrentaram também as críticas da Marginália que, nos anos 70, embora distante das concepções que informaram as práticas cepecistas e praxistas, também se opôs às vanguardas formalistas. A prática poética expressa mediante a lírica denominada marginal e aparentemente arbitrária consolidaria seus propósitos no campo da sátira e da paródia, com certa dose de anarquia. A linguagem utilizada nos poemas era diversificada e assumia predominantemente um tom coloquial. Seus textos surgem em forma de prosa e verso. Vinculada a vetores tropicalistas, a poesia marginal foi encarada como o resultado da curtição existencial, de experiências esotéricas e místicas. Assim como o tropicalismo, manifestou-se em forma de happenings comungando da ideia de que a poesia deveria ser incorporada ao espetáculo de voz e corpo.

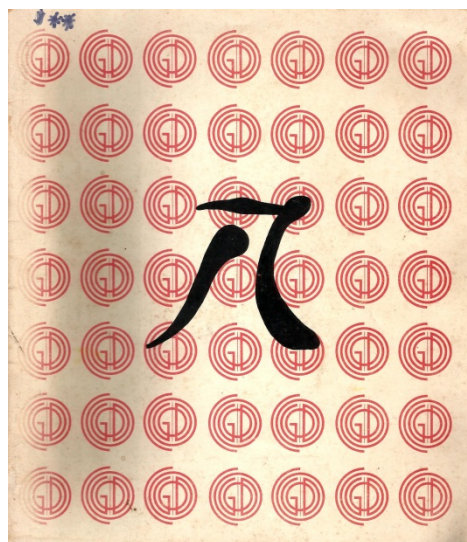
Na busca de uma abertura estética e política organizaram-se manifestações como *Expoesias*, *Poemação*, *I Feira Paulista de Poesia e Arte*, entre outras. Ao aderir ao subjetivo, anedótico, discursivo e ao humor da proposta modernista, sugeria aquilo que para os formalistas se traduzia numa arte suja, repleta de impurezas visuais e sonoras, inclusive gírias e palavras obscenas.

## 5 CÓDIGO

A revista *Código* foi editada na Bahia, o que expande um pouco a poesia para nível nacional. A poesia evidenciada na revista tem propósito experimental. Essa não só é uma das mais importantes, como também é uma das mais influentes dentre as revistas independentes de filiação concreta marcando fortemente toda uma geração de jovens poetas nordestinos e mesmo paulistanos e de outras cidades (não necessariamente capitais).

O que chama muita atenção em relação a essa revista é o fato de terem sido publicadas edições da nº1 até a de nº12, atravessando a década de 70 e chegando até 1989, quando foi publicada a última. Convém lembrar que as publicações de 70 não passavam do primeiro número. Esse ato de resistência tem que ser atribuído a Ethos Albino de Souza, poeta e financiador da revista.

A revista de nº 1 apresenta formato pequeno e traz, na capa e quarta capa, o poema *Código* de Augusto de Campos. O poema acaba por virar a logo da revista e aparece em todas as edições. Certamente apresenta um projeto gráfico que dialoga com a metalinguagem de *Navilouca* e *Polem*. A revista sai sem nome, apenas com o poema de Augusto de Campos na capa. Ela foi lançada em um show de Gal Costa em Salvador, e a partir daí, as pessoas que tiveram seu primeiro número nas mãos passaram a chamá-la por *Código* e o nome ficou. Assim, o poema passou a figurar em todas as 12 capas posteriores como um logotipo a identificar a publicação, o que se pode observar na capa da nº 8:



Foto,7 , capa, Código

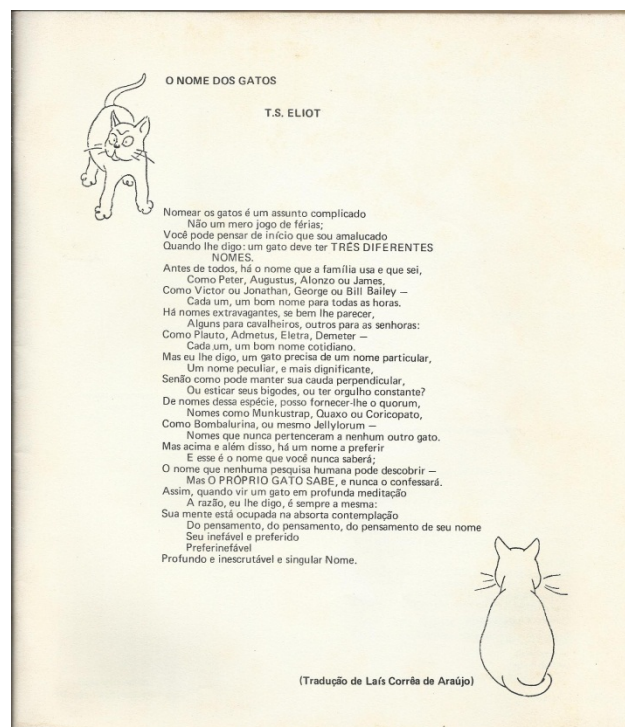
Os dois primeiros números da revista foram editados por Antonio Riserio. Erthos, que, entretanto, só estaria completamente à frente a partir da número 4, muito porque Riserio viria para São Paulo estudar Ciências Sociais na USP.



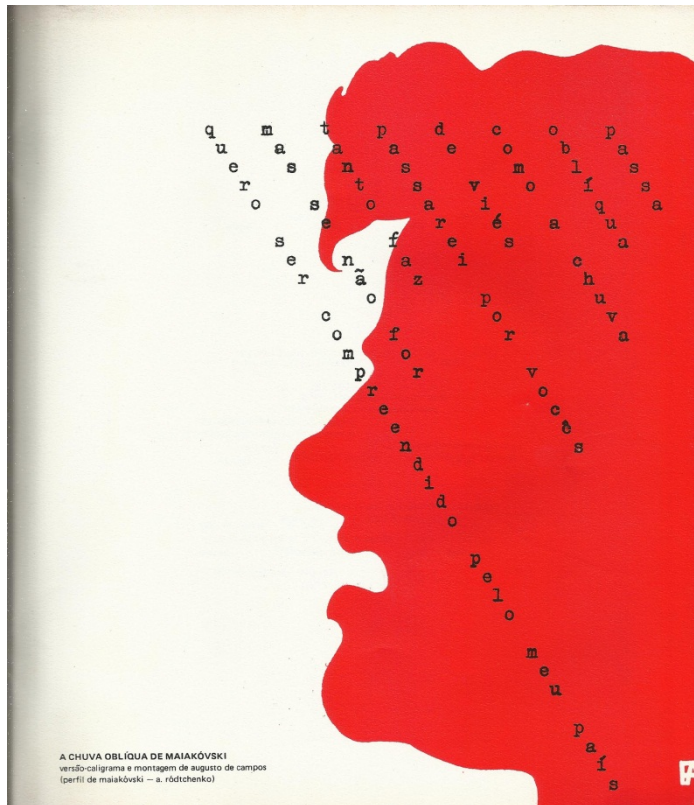
Como muitas revistas de poesia da época, a revista não gerava lucro. De todas as revistas Pós-noígrandes, ela sempre foi a mais cara e sofisticada, feita em gráfica profissional. A revista era deixada sob consignação em algumas livrarias simpatizantes de Salvador, São Paulo, Curitiba e Rio de Janeiro. Constata-se que seu alcance era ainda muito restrito ao pequeno universo de poetas, músicos e artistas plásticos.

Entre os autores que colaboraram nos cinco primeiros números, destacam-se: Paulo Leminski, José Lino Grünwald, Antonio Risério, Regis Bonvincino, Duda Machado, Aldo Fortes, Nelson Ascher, Leonora de Barros, entre outros, que paralelamente, também possuíam trabalhos em publicações como *Poesia em G* e *Através* (que apresentam como editores Leonora de Barros e Décio Pignatari, respectivamente).

*Código* apresenta flexibilidade em sua proposta com poemas dos principais colaboradores já citados, mas também traduções e transcrições de poetas que inspiravam essa geração como Maiakóvski, Mallarmé, Ezra Pound, Sousândrade, T.S Eliot e Oswald de Andrade, como é possível observar nas páginas a seguir:



Foto, 8 ,página s/n, Código

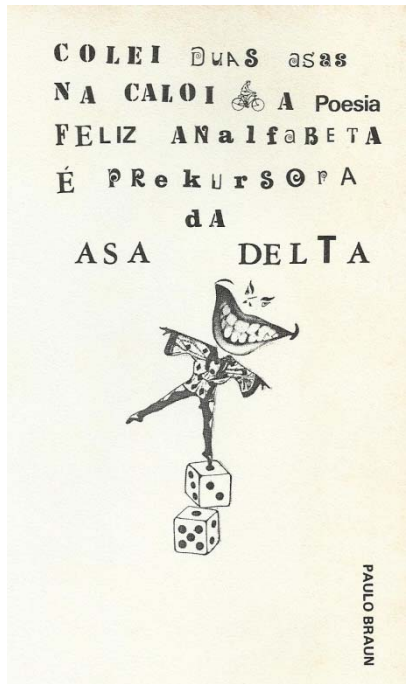


Foto,9, página s/n, Código

Aparecem outros tipos de texto como entrevistas, resenhas, ensaios que tratavam de temas comuns ao grupo e que, de alguma forma, colaboravam para manutenção do *Plano piloto*, mesmo 20 anos após a sua elaboração.

Também é perceptível em *Código* (na verdade, a nível de todo o concreto) a imposição de uma autoridade poético-discursiva, no sentido de estabelecer novas leis de produção literária, de estabelecer cânones e, paralelamente, de estabelecer-se como cânone, fazendo dos irmãos Campos e Décio Pignatari referência no que diz respeito a qualquer assunto literário nacional, no que concerne a definição da contemporaneidade literária.  
(MARQUAT, 2012, 54)

Chama atenção no mesmo texto de Eduard Marquat sobre a revista *Código* a exclusão de uma dimensão de diálogo com outras formas poéticas como a poesia marginal. No mesmo estudo o autor anuncia sua dificuldade em obter os exemplares ficando o seu estudo restrito aos números publicados entre 1975-1981. Infelizmente, não foi possível contato com todos os exemplares da revista *Código* para o presente trabalho, mas é nítido que um posicionamento mais “radical” em relação aos textos concretistas entra em questão, por exemplo, com a publicação da História em Quadrinho de Angeli e Glauco Matoso intitulada *O Marginal*. (Anexo 1), ou no poema visual-marginal de Paulo Braun, ou nos poemas *Nosso amor ridículo se enquadra na moldura dos séculos* e *Fêmeo-fêmea* de Waly Salomão.



Foto,10, página s/n, Código

O estudo de Felipe Martins Paros intitulado *Decifrando códigos: entendendo o papel e o lugar da revista Código no Cenário da poesia visual brasileira das décadas de 70, 80 e 90 do século XX* traz uma visão bastante interessante sobre a participação dos novos poetas na revista que extrapola a questão de divisões estéticas. Na verdade, a participação dos poetas estava ligada ao desenvolvimento de um tipo de poesia que flerta declaradamente com as artes visuais, além de se relacionar com o mundo de comunicação de massa e do consumo, com as iniciativas de cultura urbana (como o grafitti) e com as novas tecnologias (como o computador).

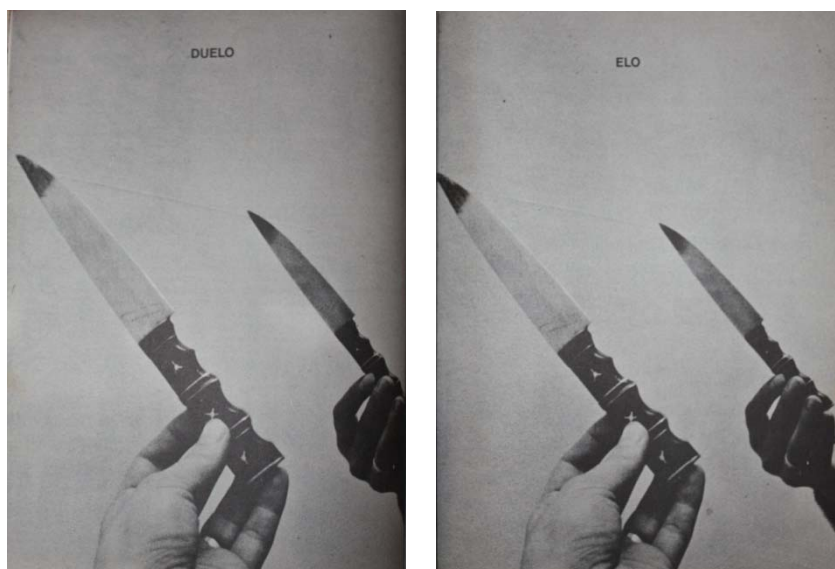
Seu papel então, no que diz respeito à poesia de cunho visual e intersemiótico, foi fundamental, ao possibilitar que as ideias concretas pudessem fluir entre uma juventude interessada suficientemente nelas para transgredi-las e, em grande medida, transcendê-las.

A divulgação dos “outros concretos”, sempre paralela às produções de Augusto, Haroldo e Décio, apresenta-se como amostragem das influências do movimento. *Código* se constitui como uma revista que se predispõe a continuar registrando uma produção apoiada em um ideário anterior.

## 6 DUELO, ELO: POLEM

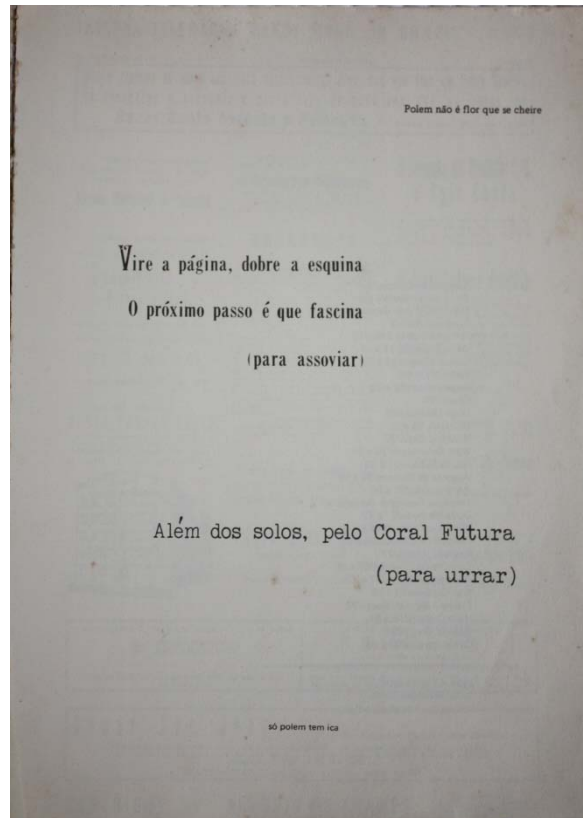
A Revista *Polem* saiu em 1974 com apenas um número pela Editora Lidador. A revista é lançada antes da mãe *Navilouca*, trazendo permanências e deslocamentos. A partir do atraso do lançamento da *Navilouca*, *Polem* chega ao público antes em formato menor (18x25cm) com a proposta de misturar poesia experimental com outras áreas de produção artística, notoriamente artes plásticas. Quando se fala em poesia experimental entendem-se os concretos, que iniciaram suas pesquisas na década de 1950 (Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos), os tropicalistas de 1960 (Torquato Neto, Rogério Duarte, Caetano Veloso e Hélio Oiticica) e os marginais da década de 1970 (Waly Salomão, Chacal, Ivan Cardoso, Luis Otávio Pimentel), além de artistas plásticos como Carlos Vergara, Antonio Dias, Rubens Gerchman e Iole de Freitas.

A participação de Iole de Freitas chama muita atenção, pois sua intervenção através da imagem mostra a montagem poética da década de 70. Um remix ajustado ou desajustado daquilo que se pensava como linguagem poética. A imagem presente na foto abaixo que apresenta as propostas cortantes de gerações distintas que duelam, mas estão lado a lado dando a liga necessária para se pensar a poesia de forma sincera, garantindo o elo. Através da revista se espalha e fecunda posteriormente um outro ser-produto que garantirá a vida dos dias por vir. Não se quer eliminar e, sim, multiplicar através do pólen. A linguagem é essa abelha vespertina.



Foto, 11, Duelo, elo, Polem

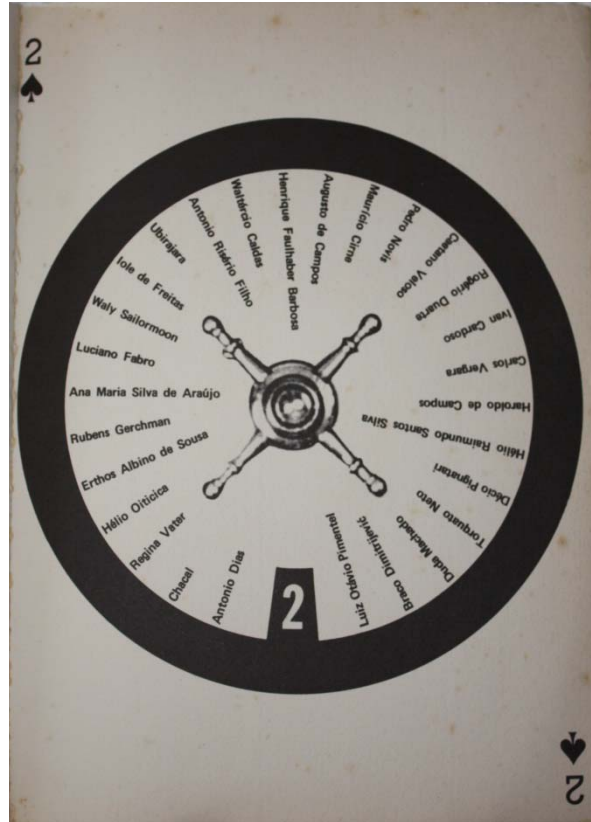
Ao contrário dos manifestos concretistas, e apesar dessa identificação da revista como um produto do movimento concretista, certamente a revista que apresenta a participação de Augusto de Campos e Haroldo não foi editada pelos mesmos. Tal constatação é imediata quando folheamos a primeira página:



Foto, 12, página 1, Polem

O verso simples e descontraído como um assobio, mostra-se mais perto da construção poética dos poetas marginais. As revistas da década de 70 apresentam como emblema a primeira página que vem em forma de manifesto ou carta de apresentação, e nesse caso como um poema-gesto. O rigor e o frescor, o formal e o informal, o apelo gráfico e as nuances da caligrafia são alternados pela roleta que aparece na contracapa e capa imagem abaixo, num jogo esperto do projeto gráfico da revista desenvolvido por Ana Maria Silva de Araújo.



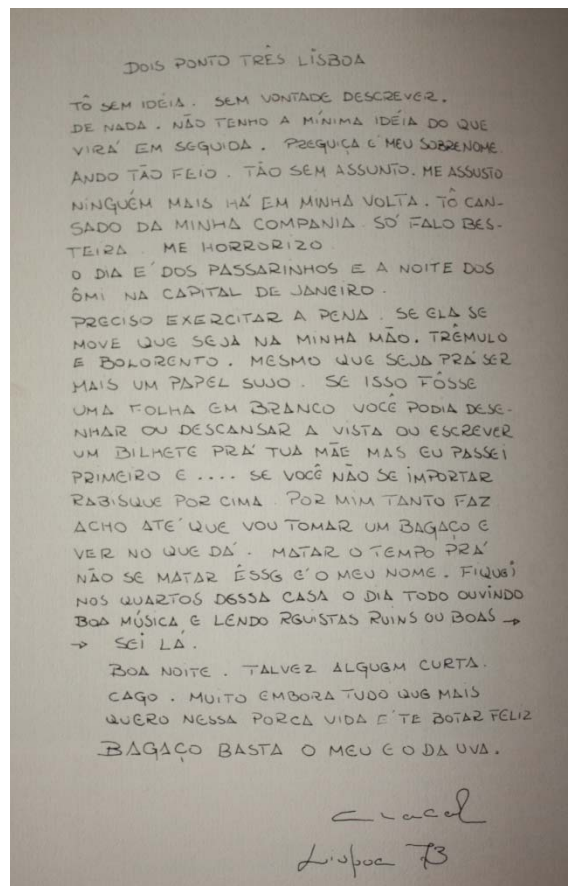


Foto, 13, contracapa, Polem



Foto, 14, capa, Polem

Na participação de Chacal, a escrita espontânea da carta com seu registro a próprio punho faz parte desse lugar poético, a caligrafia, o registro autêntico da vida do momento.



Foto,16, página,Polem

Já de forma mais enigmática, a palavra é quase indecifrável, tem que vasculhar um poema escultura da folha para se apreender alguma possibilidade de sentido. O poeta Ubirajara lança uma pergunta: o quanto da palavra é apenas imagem?

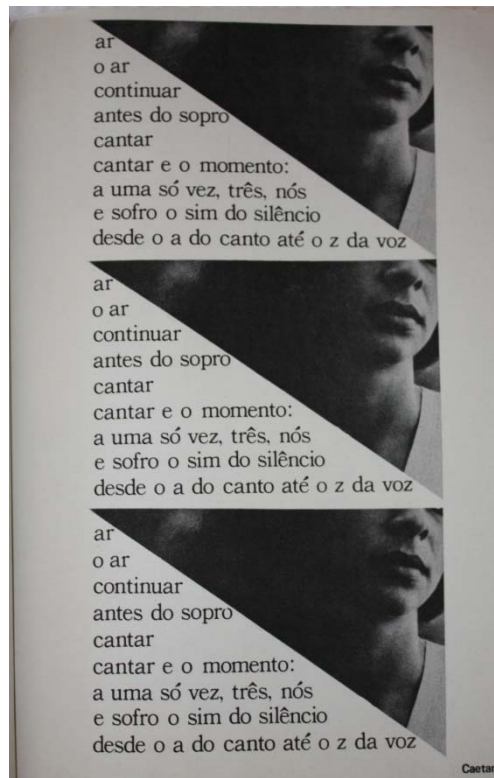




q pode assumir as estratégias mais diversas e não tem q se limitar  
 a compartimentos ou comportamentos estanques  
 (“a” literatura, “o” verso, “a” pintura)  
 nem ao “status” do suporte  
 (quadro, livro em q a invenção é projetada  
 dados os dados  
 duchamp nos dá  
 uma opção-estratégia  
 aparentemente viável  
 ante o bloqueio massacrante  
 do dilúvio informativo  
 a ação na raiz das coisas  
 sem suportes apriorísticos:  
 um livro ou um vidro  
 uma capa ou um copo  
 um postal ou um disco  
 um dado ou um vaso  
 um xeque ou um cheque  
 ou o silêncio  
 mas tudo ou nada  
 entre o visível e o invisível  
 o imprevisível  
 choque

(CAMPOS, 1974, 35 – 50)

A experiência de Caetano Veloso na foto a seguir revela algo já dito a associação dos poetas concretos com o Tropicalismo. São linguagens diferentes, mas a experimentação com a palavra visual fascinava as possibilidades da linguagem.



Foto,19, página s/n, Polem

A arte popular do poeta Gentileza em fotografia pode parecer surpreendente, de fato é quando se associa o concretismo ao elitismo literário. Fato é que a poética concretista explorada nos anos 70 não é tão fechada e centrada. Como o Tropicalismo traz associação entre arte popular e erudita, certamente abre portas para o gozo estético que é muito mais abrangente.



Foto,20,s/n, Polem

Parece que as revistas experimentais sempre revelam um elemento surpresa, no caso da Polem é uma HQ de Ivan Cardoso que mostra as máscaras sociais, revela elementos míticos e assustadores, como vampiros e lobisomens. A utilização da história em quadrinhos revela a influência da poesia marginal e o trabalho da linguagem poética que extrapola o campo da literatura. (Anexo2)

Há também a publicidade do disco dos baianos, galerias de arte em Ipanema com obras clássicas e caras, livro de Torquato Neto intitulado *Os últimos dias de Paupéria* e uma página de propagandas antigas que mostram o caráter elitista do público alvo da revista. Algo lembrado por Millôr Fernandes no seminário *Imprensa Alternativa e Literatura: os anos de resistência* após as perguntas de Carlos Lima: Quais os destinos da imprensa alternativa? Esse destino será sempre a classe média? Resposta de Millôr: Eu acho que não há possibilidade de você ter uma imprensa alternativa que não seja de classe média.

## 7 ALGUMA POESIA

A revista *Alguma poesia* está completamente inserida nesse contexto cultural e, principalmente se mostra mais próxima da arte engajada do que qualquer outro periódico citado. Seu primeiro número data de junho de 78 em formato revista. No corpo editorial havia Carlos Lima, Marcio R. Schiavo, Eugenio Bressane, Octavio Mora e Luiz Malgoire. Na nota de abertura:

Revista de poesia e crítica poética; tem como caráter específico apresentar poesias de autores nacionais, mas pretende ao mesmo tempo, à cada número divulgar a poesia de autores estrangeiros. Colocando-se, portanto, à disposição de colaboradores, poetas, tradutores e críticos de arte.

Desde o primeiro número se cumpre esse acordo de dar voz aos autores espalhados pelo Brasil como Paulo Cesar Amorim (Pernambuco), André Andries (Minas Gerais), Alcides Buss (Santa Catarina) e Luiz Antonio Ferraz (Manaus). Uma proposta diferenciada das demais revistas produzidas no período que acabavam concentradas em poetas regionais. Outra articulação interessante é com a poesia estrangeira sem tradução no Brasil, por exemplo, Becket, Juan Gelman e Dylan Thomas. Além de poetas do território nacional a revista dialoga com poetas que marcaram a década como Ana Cristina César e Afonso Henrique Neto.

O periódico em questão apresenta nitidamente uma proposta socialista que ressalta essa condição de descrença no projeto político brasileiro. Como notamos em artigos publicados como *A poesia vai à luta* de Heloísa Buarque de HOLLANDA e no trecho do poema de Domingos Pellegrini Jr.

Não é retórica  
 é lei histórica  
 de Marx e Engels:  
 Quem espera descansa  
 (e ali nós descansamos  
 à espera de passar  
 povo ou substituto  
 partidos operários  
 passeatas de anjos  
 editores liberais  
 ou enfim qualquer puto  
 (PELLEGRINI, 1979, 34)

Na década de 80, o periódico muda para o formato jornal provavelmente por questões financeiras, mas também de circulação, possibilitando uma tiragem mais alta. Há uma nova nota que mostra esse amadurecimento e vale ser ressaltada:

Por isso *Alguma Poesia* Jornal não é só uma homenagem a Drummond mas a todos que trabalham e trabalham por um projeto cultural no Brasil. Todos sabemos os problemas dos trabalhadores em geral, mas o trabalhador cultural desse país só tem um destino realmente certo: a loucura ou a morte. A não ser (coisa difícil) que chegue aos oitenta anos, ou então, coloque-se a sombra do poder.

O coletivo *Alguma Poesia* apresenta cinco números, o primeiro publicado em 78 e o último em 85. Com algumas mudanças no corpo editorial como a entrada na direção de Moacyr Félix. Um projeto inteligente que busca mostrar a poesia de poetas cubanos e italianos com pequenas antologias e que pretende ilustrar o que se produzia na poesia brasileira contemporânea. Como disse Leminski: o potencial dessas revistas está no inacabado.

O título inicial pensado para o periódico foi *Poesia*, entretanto após uma pesquisa verificou-se que já havia um periódico com esse nome. O título que vem em seguida é *Alguma Poesia*. Carlos Drummond é uma referência imediata para Carlos Lima e para toda geração pós-modernismo. A escolha definitiva do título alcança correspondências até mais interessantes para leitura. O livro de Drummond, com o mesmo título, foi o primeiro de sua obra literária e começa com um poema emblemático intitulado *O poema das sete faces*.

A estrofe inicial do “Poema das sete faces” está gravada no imaginário literário brasileiro afirma Ítalo Moriconni no livro *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*.

Quando nasci, um anjo torto  
 Desses que vivem na sombra  
 Disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida.  
 (DRUMMOND Apud MORICONNI, 2002, 14)

O poeta utiliza a palavra *gauche* que era uma gíria utilizada pelas pessoas de classe média urbana para rotular indivíduos tidos como arredios, esquisitos, inadaptados. Sendo assim, a parte do ser humano que o poeta menciona não é a parte aparente, e sim, a parte que não se rotula. Dentro desse contexto, é impossível não fazer correspondência com a poesia marginal que trata o *gauche* como símbolo e adota estruturas poéticas desprendidas e ligadas a uma temática do cotidiano como fontes de inspiração. A correspondência entre as sete faces infinitamente multiplicadas apontam para uma poesia cada vez menos padronizada, ou seja, num mesmo movimento há uma variedade de vozes poéticas com distintas identidades.

É notável, assim como na poética de Drummond, um tom melancólico que para Friedrich aparece como categorias negativas. Segundo o autor “para o entendimento da lírica moderna é necessário procurar categorias com as quais se possam descrever essa lírica.” E o objetivo não é a depreciação, mas a definição. Não a censura, mas a descrição, e ainda

segundo o autor, ela recorre à anormalidade do poeta (ALBUQUERQUE, 2010,1). É possível tais características já na primeira estrofe com “anjo torto”, “na sombra”, “gauche”. Essas características apontam justamente para a figura do poeta que é um homem à margem da vida. Outra característica que se enquadra como categoria negativa seria a estrutura fragmentada.

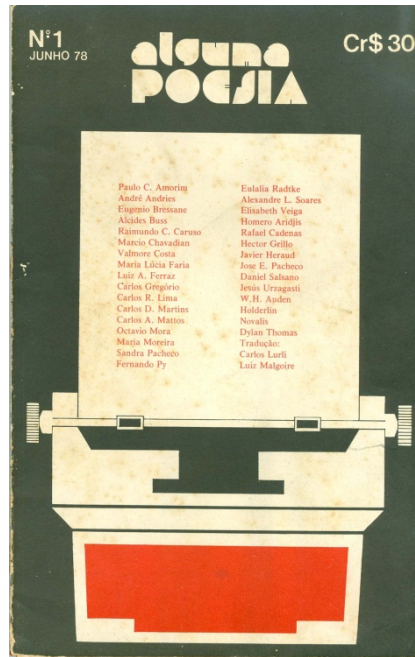
A utilização de imagens e sua dinâmica, assim como o caos são esteticamente representados. Algo que invariavelmente notamos nos poemas presentes no periódico em questão e também uma forte marca da geração marginal, influenciados pela contracultura.

No poema de sete faces, a linguagem é trabalhada de forma que o objetivo central é a comunicação, ela é autônoma, obscura em sua compreensão e busca provocar sensações, visões, estranhamentos. Sendo assim, a incoerência torna-se pressupostos da sugestão lírica.

O livro *Alguma Poesia*, assim como poema em questão anunciam influências e padrões que serão fortemente alimentados pelos poemas e artigos apresentados no periódico *Alguma Poesia*. Esse título traz uma força que vai além de uma simples influência funcionando como um acordo poético entre a visão que Carlos Drummond tinha da poesia no momento que escrevia com uma geração de novos poetas que entendiam sua proposta. O editor Carlos Lima escreve para Drummond a correspondência está disponível no (Anexo3)

É difícil mencionar esses periódicos, pois dificilmente o leitor conseguirá tais exemplares. Logo, para se ter uma ideia mais objetiva, será desenvolvida uma descrição de cada periódico junto com os anexos, o que possibilitará uma melhor análise por parte do leitor. Por ter tido acesso a todos os números da Revista *Alguma Poesia* será observado todos os exemplares até a década de 80, pois mantém coerência plena com os editados na década de 70.

O primeiro número da revista (1978) apresenta uma capa (bastante rústica, a imagem é bastante rudimentar. Entretanto, o trabalho com o nome do periódico já apresenta apontamentos de design melhor desenvolvidos. Desde o primeiro número fica clara a proposta da revista que era unir escritores de diversas partes do Brasil. Devido às inúmeras viagens e os conhecimentos adquiridos no cineclube, a revista celebra a reunião de diversos escritores brasileiros e latino americanos. Além das traduções que aconteciam como forma de atualidade, certamente muitos escritores demorariam anos para serem traduzidos e editados no Brasil.



Foto, 21, capa, Alguma Poesia

Os poetas brasileiros são Paulo C. Amorim, André Andries, Eugenio Bressane, Alcides Buss, Raimundo C. Caruso, Marcio Chavadian, Valmore Costa, Maria Lúcia Farias, Luiz A. Ferraz, Carlos Gregário, Carlos R. Lima, Carlos D. Martins, Carlos A. Mattos, Octavio Mora, Maria Moreira, Sandra Pacheco, Fernando Py, Eulalia Radtke, Alexandre L. Soares e Elisabeth Veiga.

Há tradução de artigos de W.H. Auden que se chama *Ler e Escrever*, de Novalis *A poesia é o real absoluto*, e de Dylan Thomas *A propósito de poesia*.

Os poetas Latinos Americanos Homero Aridjis, Rafael Cadenas, Heitor Grillo, Javier Heraud, Jose Emilio Pacheco, Daniel Salzano e Jesús Urzagasti.

O poeta é um ser à margem por excelência, não há um mais marginal. Aqueles que naquele Brasil se opunham desenvolviam a marginalização. Vejamos o poema de Eugênio Bressane:

À margem

Não faça da sua experiência um cavalo de batalha  
 Você é um inacabado e está trotando  
 Sua experiência se consumirá à medida  
 De suas voracidades desesperadoras  
 Vamos deixar isso de lado – a margem das margens  
 O homem só ri da sua própria seriedade  
 O resto é profilaxia de deboches  
 Relinche e exploda em gargalhadas:  
 Nem a tuberculose é mais galopante  
 O riso é uma cascata.  
 (BRESSANE, 1978, 11)

Aos poucos através das escolhas de publicação se confirmam a visão dos poetas envolvidos, o manifesto está nos poemas e nos artigos traduzidos. Mas o poema manifesto mais emblemático desse número um vem do seu editor:

#### Inventário

Eu que aos vinte anos pensava que Breton e Artaud  
 Fossem a raiz de nossa poesia  
 Eu que aos vinte e seis encontrei na poesia de Holderlin e Novalis  
 Os elementos que nos levam a pensar o real poeticamente  
 Eu que não consigo afirmar meu tempo  
 Sem negar meu sangue  
 Que morro ao ver a fome na boca dos humildes  
 E que humilhados ainda quão grandiosos  
 Dedico esse poema ao adolescente que fui  
 Lendo os versos Rimbaud-anos  
   Drummond-anos  
   Pound-anos  
 Sem ter nascido em Charleville  
 Sem ter nunca ido a Itabira  
 Sem ser concreto  
 Esperando da poesia o verso  
 Essa porta para o absoluto!  
 Eu que não consegui ir ao enterro da minha mãe  
 Pois tinha ainda a sua tosse rouca  
 E sua boca em sangue em meus ouvidos! (LIMA, 1978, 27)

Outra característica peculiar do periódico *Alguma Poesia* é a reflexão sobre a tradução como veremos nesse número e em tantos outros. Na realidade, as revistas de poesia problematizam a questão da tradução das obras e aquilo que o mercado editorial julga rentável. Ou seja, partindo-se da visão mais senso comum de que poesia não vende, qual é o interesse das editoras brasileiras em publicar com altos gastos de produção, ainda mais pensando que os custos de impressão começam a mudar nessa década? De qualquer maneira segue um trecho de *Ler e Escrever* do autor W.H. Auden:

Ler é traduzir, pois não há duas pessoas que compartilhem as mesmas experiências. Um mal leitor é como um mal tradutor: interpreta literalmente quando deve parafrasear e parafraseia quando deve interpretar. No aprendizado da literatura a educação apurada é sem dúvida menos importante que o instinto; grandes eruditos foram péssimos tradutores. (AUDEN, 1978,49)

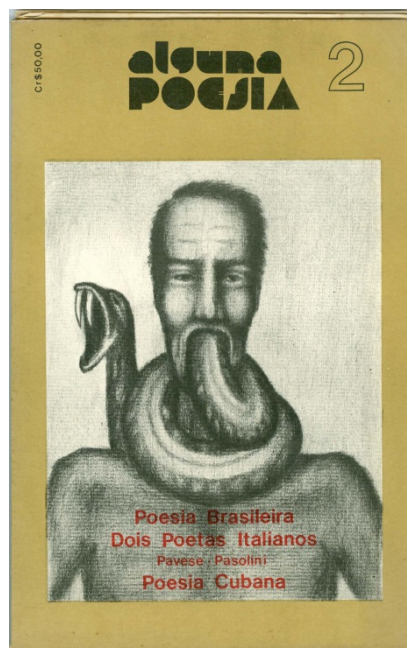
No mesmo artigo há pura reflexão do fazer poético, uma forte presença da metalinguagem, através da potência do fragmento já declarada por Walter Benjamin, o mesmo artigo traz: “A poesia não é magia. A transcendência da poesia, como de qualquer outra arte, acha-se na sua capacidade em dizer a verdade, para desencantar e desintoxicar.” (AUDEN, 1978, 52)

Fica clara a influência da filosofia na poesia, e vice-versa, logo é citada a obra de Novalis, fundamental para a reflexão sobre poesia, então a revista atende uma demanda didática, de fazer conhecer e divulgar a obra poética. Novamente, muito influenciado pelo pensamento de Walter Benjamin a crítica de arte é uma aventura poética. Sendo assim, se reforça a ideia da expansão do poético, para além do poema, presente na arte gráfica, na crítica e no pensamento como um todo.

Nesse primeiro número fica clara a influência da *Beat generation* em todas as publicações do periódico. Como já visto anteriormente, a contracultura é vivenciada em diversas partes do mundo. O escrito de Dylan Thomas, intitulado *A propósito de poesia*, no qual observamos uma intensa fome de entender a poesia como um transporte para o contato com o mais sensível do ser humano. Esse contato é que permitirá uma humanidade mais justa.

Além do mais, um poeta, só é poeta durante um fração tão ínfima de sua vida – sendo o resto do tempo apenas um ser humano, cuja responsabilidade é conhecer e sentir, tanto quanto possa, tudo o que se move, em si à sua volta, afim de que sua poesia, quando ele a escrever, tente exprimir a quintessência da experiência humana sobre esta terra tão insólita e que parece, neste ano de 1946, tão atraída para o inferno! (THOMAS,1978, 66)

A revista *Alguma Poesia 2* (1979) ainda apresenta formato em revista, e sai com uma tiragem de 3.000 exemplares. A capa apresenta uma melhora estética significativa, trata-se de um retrato do Carlos Lima (editor) sendo retratado como um poeta que profetiza o veneno. Obviamente esse veneno, a própria poesia se configura um veneno para o conformismo.



Foto, 22, capa, Alguma Poesia

A revista é dividida em colaborações de poetas nacionais, traz um artigo importantíssimo de Heloisa Buarque de Hollanda chamado *A poesia vai à luta*, um texto



fragmento intitulado *Fragmudos – O imaginário falante* de Ronaldo Periassu, traz traduções dos poetas italianos Pier Paolo Pasolini e Cesare Pavese, além de uma antologia de poetas cubanos.

Os poetas brasileiros colaboradores são Roberto de Almeida, Wilson Barbosa, Lindolf Bell, Roberto Bozzetti, Nely Cabral, Jaime Cardoso, Emmanoel Oliveira Cavalcanti, Aricy Curvelo, Cynthia Dornelles, Climério Ferreira, Afonso Henriques Neto, Leila Miccolis, Raul Miranda, Virgílio Moretzshon Moreira, Maurício Nolasco, Alan Roberto de Oliveira, Domingos Pellegrini Jr., Glória Perez, Max Figueiredo Portes, Claudius Portugal, Olavo Cabral Ramos, Adamastor Camará Ribeiro, Luis Sérgio Santos, Maria Valencise e Denise Teixeira. Sempre mantendo essa dinâmica particular de manter colaborações de diversas partes do Brasil, no número 2 percebemos que nomes mais divulgados comercialmente começam a aparecer, por exemplo a participação de Afonso Henriques Neto.

Da mesma maneira que surge a colaboração de Heloisa Buarque de Hollanda que é uma das estudiosas, mais citadas quando pensamos poesia dos anos 70, é retomada a observação de que os autores circulavam pelos diversos periódicos certamente tirando as rivalidades mais acentuadas entre concretistas e marginais. Neste texto é tratada a antologia *26 poetas hoje* e as questões da produção marginal:

Para esses grupos, a não utilização dos meios tradicionais implica num interesse mais pessoal pelo público e num descompromisso com o sistema de consagração cultural vigente. A própria precariedade dessa produção cultural ( a improvisação de cenários e figurinos no teatro, por exemplo, onde se destaca o grupo Asdrubal trouxe o Trombone) a liberta do quadro fechado da cultura oficial. São processos que parecem incipientes e amadorísticos, mas revelam a intenção de um contato mais direto com o público, interessado em diluir a distância entre produtores e consumidores de cultura. (HOLLANDA, 2007, 58)

É notável o engajamento, não necessariamente ou unicamente marxista, entretanto tal fato não se configura exigência para publicação de determinados colaboradores, apesar de um tom melancólico que também é ponto chave para compreensão dessa geração:

Regaço  
Corpo partido  
Na cal da parede,  
Vinho virado  
No chão encerado,  
bebido sem pressa  
teu sangue na língua  
do gato da casa  
ponta afiada  
escondida no abraço,  
caco de vidro  
mordido no beijo,  
farpa rasgando  
prazeres no leito

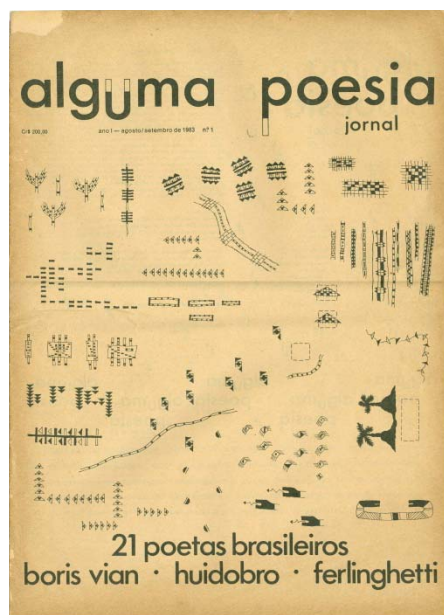
(PEREZ, 1979, 35)

Há também um artigo fragmento extremamente interessante que mantém a linha já observada no número 1 que é a reflexão sobre a escrita poética. Já com título bastante instigante *Fragmudos – O imaginário falante* de Ronaldo Perissau que nos localiza na compreensão das influências que marcam a geração em questão:

A literatura não percebe passivamente o tormento e o prazer. Não é o espelho da sua angústia real nem de seus deslocamentos sociais. Ou melhor: é espelho quando recebe, por exemplo o lúcido como matéria prima. A vocação maior abre-se para a invenção de destinos. Agente de histórias pessoais. O futurismo, o surrealismo, o dadaísmo, o modernismo, o beat e todas as vanguardas escolheram a aventura total. Aventura na rua. Aventura da linguagem. Aventura no sonho. Aventura entre as relações de produção. (PERISSAU,1979, 64)

A introdução aos poetas italianos inicia com uma breve biografia e depois algumas traduções e, nesse caso, o próprio Carlos Lima é o responsável pelas mesmas. Depois, ocorre a antologia de poetas cubanos com tradutores distintos.

O periódico de 1983 marca a mudança de formato revista para formato jornal. Isso se deu por questões financeiras. A direção apresenta a saída de Márcio Schiavo para entrada de Moacyr Félix. A diagramação e arte são realizados por Maria Moreira, um trabalho que se destaca por fugir das características do padrão jornal, ampliando o conceito do poético para o tratamento de imagem. Percebemos também o enriquecimento em termos de design gráfico em relação aos periódicos anteriores.



Foto, 23, capa, Alguma Poesia

Esse número apresenta colaborações de 21 poetas brasileiros: Gilvan Procópio Ribeiro, Antônio Barreto, João Jesus Paes Loureiro, Fernando Fortes, Aricy Curvelo, Verônica Capelo, Ricardo G. Ramos, Aristide Klafke, Ulisses Tavares, Virgílio Rosas Duarte, Paulo Assunção, Leila Miccolis, Jaime Cardoso, Adamastor Camará Ribeiro, Rosemberg Cariry, Denise Emmer, Marcos Marques, Olga Savary, Eugenio Bressane, Luis Sergio dos Santos e Maria Moreira.

Traz também algumas traduções de poetas da América Latina, são eles: Mariani e Altazor e traduções do poeta francês Boris Vian. Há dois artigos bastante interessantes: um de Saul Yurkiévich, poeta e escritor argentino, intitulado *Altazor ou a rebelião da palavra*, outro uma resenha sobre o livro *Anatomia da melancolia* intitulado *Da força órfica do canto* escrito pelo ensaísta Ivo Barbieri.

Chamam bastante a atenção três poemas que, na verdade, são simulacros de roteiros teatrais e/ou cinematográficos. Novamente o intercâmbio das linguagens poéticas é trabalhada de forma evidente. Um desses poemas é *Fragmento de um roteiro achado em Buenos Aires* de Mariani:

INTERIOR PLATEIA MICROCINE (BORIS VIAN E O RESTO). AMANHECE  
TURVAMENTE: BORIS EM PÉ ANTE SUA CADEIRA RECLAMA:  
- Vocês me fazem perder a tragada! – TOSSE- Só logram lacerar-me... Porém me dá  
prazer comprovar que aqui também ninguém entende o que eu falo. – SORRI  
DOLORIDO. PUXA SUA BAGANA. SEU NARIZ DE FACA SE DILATA; A  
BOCA É GLÓRIA – (ES)PUMA DOS DIAS E TROMBETA/ SAX  
TENOR/ENGENHARIA.

NA TELA SE DISSOLVEM AS IMAGENS. TODO MUNDO BOCEJA DIANTE  
SEUS TÚMULOS. BORIS GEME. SUAS ÚLTIMAS PALAVRAS SÃO:  
- Cago prá tudo!(DITO NUM SENTIDO LITERAL)  
(MARIANI, 1983,12)

O outro poema é *Diálogo numa colina da Líbia ou alegorias e rendas do Ceará* de Adamastor Camará Ribeiro:

NUNCA – Onde você vai?  
PRIMEIRO – E você de onde veio?  
NUNCA – Quanta pressa!  
PRIMEIRO – Eu começo no sono.  
(O diálogo ocorreu assim  
noite a dentro, em torno dos bilros silenciados  
cada dia)

NUNCA – É difícil ter você como ouvinte  
PRIMEIRO – Todas as vezes que eu pare pra te escutar,  
não é a repetição o que quase me adornece...  
NUNCA – Você é contra as sombras, as pousadas, as cabanas!  
PRIMEIRO - ...porque, mesmo as coisas  
fazem seus barulhos;  
mesmo a água,  
os seus ruídos são sempre outros.  
NUNCA – Quanto temor a uma simples parada!

[Mesmo depois do cafezinho  
 Foi inútil  
 Tentar a paz. Psicomaquia]  
 (RIBEIRO, 1983,6)

No ano de 1985 são publicados dois periódicos que fecham o ciclo do periódico *Alguma Poesia*. Essa edição passa também pela direção de Carlos Lima e Moacyr Félix, diagramação e arte de Maria Moreira e ilustração e capa de Isabel Muniz. Conta com um trecho de uma entrevista exclusiva de Mario de Andrade. Apresenta poemas de Paulo Ramos Derengoski, Antonio Carlos Osório, Angela Merlim, Paulo Henriques Britto, Brasigóis Felício, Lara de Lemos, José Santos, Geraldo Carneiro, J. Torrano, Raul Fiker, Bruno Cattoni, Luiz Jo, Fernando Fortes, Gilvan Procópio Ribeiro, Moacyr Félix, Antonio Ribeiro, Jisele Andrade, Magda Frediani, Afonso Henriques Neto, Roberto Bicelli, Paulo Afonso dos Santos, Lucia Villares, Verônica Capelo, Saul Ybargoien, Edith Mirta Perez, Alberto Szpunberg, Juan Gelman, Roque Dalton e Samuel Beckett.



Foto, 24, capa, Alguma Poesia

Alguns artigos importantíssimos foram publicados como *Pensamentos Sublimes sobre o ato de traduzir* de Ana Cristina Cesar e *Dylan Thomas* de Karl Shapiro. Percebe-se um periódico que atende até um objetivo de fazer chegar conteúdos dispersos. Escolhi como representações desse número o poema de Carlos Lima chamado *Fragmentos do Fim do Mundo* e trechos do poema de Moacyr Félix que anunciam as expectativas e visões dos poetas no ano de 1985.

quando penso no Brasil à noite  
 não consigo pegar no sono  
 uma morena passa pela minha janela

e não tenho um tambor sequer um pandeiro

a coragem do poeta caminhava entre a vida e os fatos  
a poesia estava no coração das palavras  
não era apenas um sonho ou sol carpindo sobre o tédio

quando penso no Brasil à noite  
não consigo pegar no sono  
uma morena passa pela minha janela  
mas não entra no meu sonho

e eu aqui polindo as unhas do domingo  
trezentos e cinquenta e três vezes eu te chamei amor  
no desejo por você por mim anoitecemos em julho  
não há outro caminho apenas o cio da sombra

assim retornamos assim recomeça o grande mundo  
a isto estamos condenados o empirismo das tardes  
mas o coração corrige a vida

quando penso no Brasil à noite  
não consigo pegar no sono  
num poema cabe todas as mulheres

ah! Minha loucura ainda estás comigo  
não te disseram o preço do mundo!  
Restam pontes paisagens presságios obscuros  
O refugio das palavras essas grandes damas  
Mas o coração não está certo  
Sobre gestos incompletos caminhamos  
Taciturnos e atônitos medrosos na madrugada  
A mão tateia outra mão e é incapaz de tocar o soluço  
Do teu medo na minha súplica  
O que mais restará na noite inquieta  
Por onde se escamoteará a coragem do poeta  
Tudo isso é um homem mas como é difícil  
Um animal que se faz com palavras  
Habitante de um mundo em extinção  
(LIMA, 1985, 5)

A luz apagou-se. Neste momento eu sou  
Uma neblina a espalhar-se leve  
No interior dos fatos em que andei  
Nesta existência que recordo agora  
Como se não fosse mais a minha.  
Neste minuto o outono é um longo caminhão de cargas  
A transitar troncos decepados e recordações sem asas  
Sobre o que outrora fora orgulho de cedro e passarinhos.  
(FELIX, 1985, 8)

O último número é de setembro de 1985. Não é anunciado esse término, mas é anunciada a afirmação da Utopia. “Essa é a razão dos poetas: um país possível de ser uma democracia-popular que historicamente conduza a existência humana para o reino da Liberdade, que é a essência e o seu objetivo”.

Esse número conta com as participações de Airton Monte, Alex Hamburger, Armando Freitas Filho, Artur Gomes, Carlos Augusto Corrêa, Dalila Veras, Denise Emmer,

Emanoel de Oliveira Cavalcanti, Eugenio Bressane, Fernando Naporano, Flavio R. Kothe, Jacy Bezerra, João Jesus P. Loureiro, Juan S. Fernandes, Leonardo Fróes, Lucio Agra, Luis Cassas, Luis Acuna, Luis S.Santos, Marcos Medeiros, Marcus Castro, Marilda Pedroso, Mércia Pessoa, Pedro Pellegrino, Renato Camargo, Roberto Pontes, Ruy Espinheira, Sergio Sosselo, Yonne Santiago.

Há um levantamento da poesia de Nicarágua feito por Ernesto Cardenal, da poesia polonesa por Grazyna Drabik e Ana Cristina Cesar e da poesia russa por João da Penha. Artigos de Gastão de Holanda, Hans Magnus Enzensberger, Julio Cortazar e Marcia Chehab Cavalcante. Além de uma entrevista com Ângela Merlim.

## 8 A POESIA MARGINAL DOS ANOS 70

*O termo marginal (ou magistral como dizia o poeta Chacal), ambíguo desde o início, oscilou numa gama inesgotável de sentidos: marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário.*

Heloísa Buarque de Hollanda

Nos anos 70, surge um movimento cultural irreverente e crítico chamado de a Poesia Marginal que tinha o propósito de ir contra a ditadura militar e a censura aos meios de comunicação.

É possível pensar nesse contexto que toda manifestação artística contra a ditadura fosse de certa forma marginal. Mas é necessário estar atento para as particularidades de uma poesia que foi denominada como Poesia Marginal. Assim entender porque esse movimento figura como um dos acontecimentos mais representativos do panorama cultural brasileiro principalmente ao questionar códigos e costumes, ou seja tratava-se de uma maioria de artistas que não assumia lutas partidárias nem a arte engajada. A produção poética apresentava-se como despreocupada com rebuscamentos e formalismos, utilizava uma linguagem direta e despojada como veículo para as discussões políticas e comportamentais, tratando de temas como censura, repressão militar, os direitos da minorias: mulheres, negros e homossexuais.

Também conhecida como Geração Mimeógrafo, a Poesia Marginal valia-se dos meios de produção dos “organismos revolucionários”, como uma maneira de fugir ao cerco da censura imposta pela Ditadura Militar. Utilizamos a expressão “organismos revolucionários” para enfatizar a produção alternativa dos poetas pertencentes a uma tendência literária altamente heterogênea, os quais, em sua maioria, eram jovens universitários que se posicionavam à margem da editoração oficial.

A exploração da linguagem como arma é demasiado utilizada pelos poetas marginais. O engajamento político e a busca de uma consciência coletiva para formar uma identidade contra a ditadura podem ser observados no poema de Alice Ruiz:

dizer não  
tantas vezes  
até formar um nome  
(HOLLANDA, 2007, 16)

Paulo Leminski, em sua poesia, procurava um equilíbrio entre a linguagem coloquial e simples dos marginais e a visualidade dos concretos. No poema *en la lucha de clases*, nota-se a forte influência do idealismo socialista de Che Guevara, porém já adotada de outra armadura. Leminski tem como principal arma a imagem gráfica formada pelo poema que é a própria arte:

en la lucha de clases  
todas las armas son buenas  
piedras  
noches  
poemas  
(Ibidem, 45)

Os anos 1970 marcam um novo período, com o aparecimento dos poetas marginais. Devido à censura, muitos escritores não tinham espaço nas grandes editoras e, como saída para essa restrição, começaram a imprimir seus poemas em mimeógrafos, fazendo edições caseiras e artesanais que passavam a circular de mão em mão. Mimeografadas, grampeadas ou simplesmente dobradas e colocadas em envelopes, essa poesia tinha o desejo de chegar até o leitor. Os exemplares, geralmente em número bastante limitado, eram distribuídos entre amigos, em portas de bares, teatros e cinema, ou mesmo na própria faculdade onde esses autores estudavam. Afastando-se do cânone moderno, os textos procuravam falar da vida imediata, numa linguagem informal, em que o humor e a gíria encontravam espaço. Os temas eram os mais variados: amor, sexo, drogas, política, vida familiar. Muitas foram as influências dessa geração que vão desde o modernismo à vanguarda concretista, passando pela tropicália e a contracultura norte americana. Essa absorção, entretanto, era feita de modo espontâneo e intuitivo. Bernardo Vilhena fala sobre isso em entrevista para Sérgio Cohn:

E também as influências. Porque pelo fato de não explicitarmos elas, de não denunciarmos que tal poema era “desentranhado” do poema de fulano ou sicrano, ou dedicado a tal autor, há uma impressão de que não éramos influenciados por leituras. O que é uma grande mentira. A gente nunca se preocupou em citar, em fazer as famosas quotations. A citação está ali no meio, quem quiser, vê quem não quiser, o problema não é nosso. (COHN, 200,100)

A crítica não viu com bons olhos a produção marginal surgida nesse final de século XX. Por sua linguagem coloquial, descompromissada, lúdica e informal, e, além disso, por captar as vivências mais próximas e imediatas do dia a dia das grandes cidades, ela teria como característica uma natureza deslitterarizante, como se negasse e descartasse os modelos e padrões da tradição literária, ou seja, esta literatura se colocaria na contramão do cânone dominante. Para citar um exemplo, conforme destaca Teresa Cabañas, há uns vinte anos, quando o tema ainda não ocupava a mente dos intelectualizados, o estatuto da literatura de



cordel “era mais coisa de antropólogo e poucas vezes [era] tratada como realização plenamente estética” (2006,2013,171). Assim, com o aparecimento escandalizante da poesia marginal, “o afã universalista da modernidade e do modernismo cultural parece ser colocado em xeque”.

O que hoje se chama de poesia marginal foi um acontecimento cultural ou, melhor, um “surto” poético como utiliza Heloísa Buarque de Hollanda para evitar a palavra movimento que sinaliza a ideia de um projeto homogêneo e programático. A colocação do “surto” que, por volta de 1972-1973, teve um impacto significativo na cena cultural do silêncio determinado pela censura e pela violência da repressão militar no Brasil.

Uma primeira evidência da novidade desta produção foi a forma inesperada com que conseguiu mobilizar, em torno da poesia, um grande público jovem, até então ligado mais à música, ao cinema, shows e *cartoons*, portanto, um público de traços bastante diferenciados do consumidor tradicional de literatura. Esse fenômeno de intensa mobilização em torno da poesia, além de quantitativamente intrigante, trazia consigo algumas novidades de estilo e *performance* para a República das Letras.

Já de início a poesia marginal sinaliza sua ambivalência. Surge como uma poesia apenas *light* e desprezenciosa mas que colocava em pauta uma questão grave e bastante relevante: o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos à sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de informação e expressão pelo crivo violento da censura e dos mecanismos repressivos desenvolvidos durante a vigência da ditadura militar no país.

Em cada poema-piada, em cada improviso, em cada rima do conjunto destes textos, emerge o relato da história e da experiência desta geração cujo traço distintivo foi exatamente o de ser coibida de narrar sua própria história. Neste sentido, os poemas marginais revelam uma aguda sensibilidade para referir em alguns momentos com maior ou menor lucidez, às vezes com maior ou menor destreza literária, o dia a dia do momento político em que viviam estes poetas.

Ainda que sem caráter programático, a atuação cultural dos jovens poetas passa a se fazer, predominantemente, pela associação em grupos que se constituem para a produção de coleções, antologias, revistas etc. Entre esse grupos – de existência esporádica ou com características mais orgânicas, podem ser citadas: Vida de Artista, Nuvem Cigana, Folha de rosto, Gens, Gandaia, Garra Suburbana em meio um número incontável de publicações independentes. Como representante da poesia marginal foi escolhida a produção do grupo Nuvem Cigana.

Como consequência, abriram-se não apenas novas fronteiras para a experimentação de uma até então impensável variedade de estilos, dicções e novos campos de expressão, mas também uma não menos significativa pluralidade de projetos e posicionamentos políticos e culturais no trato poético.

Determinados em não deixar o “silêncio” se instalar, os poetas marginais definiram uma poesia. Uma dicção poética empenhada em “brincar” com os padrões vigentes de qualidade literária, de densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a plena fruição do poema e seus subtextos. Entretanto a obra deles estabelecida contato como é possível perceber em projetos *como Navilouca, Alguma Poesia, Código, Polem* o que comprova novamente que a Poesia Marginal não um movimento antiliterário. A poética marginal não explicita qualquer projeto literário ou político. Quando o faz, parece uma bula de remédio ou trata-se de um poema (como será apresentado no próximo capítulo sobre a revista *Almanaque Biotônico de Vitalidade*). Apresentar-se claramente como não-programática, mostrando-se avessa à escolas e a enquadramentos formais.

Neste sentido, poderíamos considerar hoje os marginais como estruturalmente marcados por experiências que refletem uma quebra geral de certezas e fórmulas sejam elas políticas, literárias ou existenciais, tornando-se, na realidade, mais *off literários* do que *anti-literários*. Através do uso irreverente da linguagem poética e da afirmação de um desempenho ironicamente fora do sistema, os poetas marginais sinalizavam em sua textualidade e atitudes uma aproximação radical entre **arte/vida**. (HOLLANDA, 2012, 2)

A surpreendente capacidade de improviso e a diversidade criativa das intervenções que os marginais promoviam sem solução de continuidade, denunciavam esse firme propósito de *viver poeticamente*. Era o que pregava Cacaso quando dizia: “a vida não está aí para ser escrita, mas a poesia sim, está aí para ser vivida...”. Foram lançados folhetos mimeografados, livros artesanais, livros-envelopes, pôsteres, cartões-postais, cartazes, varais de poesia, gravações em muros e paredes e até mesmo uma torrencial chuva de poesia que inundou o centro de São Paulo, no dia 4 de dezembro de 1979. Invadiram as ruas, teatros, exposições, ganharam espaço na imprensa nanica, investiram pesado na venda de mão em mão, no contato direto entre o poeta e seu leitor. Criaram sua forma particular de comunicação com o público: a *Artimanha*, produto etimológico da fusão de *manha & arte*, cujos principais quartéis gerais foram a Livraria Muro e o Parque Lage no RJ organizado pelo Grupo Nuvem Cigana.

Sem dúvida, ao lado da resistência que ofereceu ao vazio cultural gerado pela censura de pela repressão, a quebra de paradigmas que se anuncia neste momento vai ser a maior

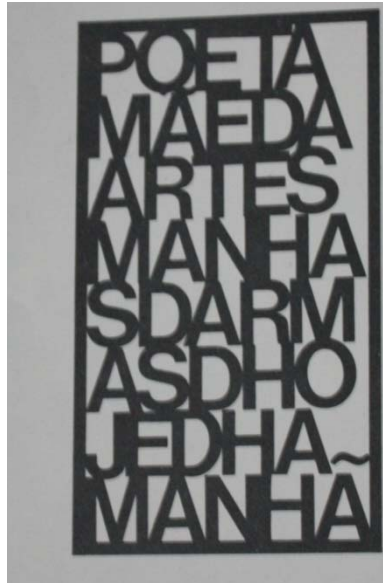
contribuição literária da poesia marginal, repercutindo decisivamente na poesia dos anos 90. A ela, deve-se muito da atual desenvoltura da novíssima poesia, uma poesia conhecida por trazer no seu bojo, a marca de uma ditadura não menos radical: a ditadura do mercado.

## 9 NUVEM CIGANA E O ALMANAQUE BIOTÔNICO VITALIDADE

O coletivo Nuvem Cigana, que também era uma empresa cultural, foi fundada por Ronaldo Bastos, em 1972, com a intenção de ser uma “coisa misturada com a vida” e “ligada” à “música”. Aliás, seu título proveio da canção homônima, composta por Bastos e Lô Borges, e gravada por Milton Nascimento, no LP “Clube da Esquina”. Através dela foram editados os seguintes livros: *Creme de Lua* (1975) e *Perpétuo Socorro* (1976), de Charles, *Vau e Talvegue* (1975), de Ronaldo Santos, *Hotel de Deus* (1976), de Guilherme Mandaro e *Quampérius* (1977), de Chacal. Todas essas obras foram publicadas de maneira alternativa, dentro do melhor espírito da chamada “geração marginal” dos anos setenta. Em conjunto, estes autores – e outros, como João Carlos Pádua, Luís Olavo Fontes e Carlos Saldanha – produziram ainda duas edições da *Revista Almanaque Biotônico Vitalidade* (1976, 1977), sob a chancela da Nuvem Cigana. Calendários e cartazes também eram publicados com o intuito de levantar capital para editar outros autores. Assim, *O Rapto da Vida*, de Bernardo Vilhena e *América*, de Chacal, ganhariam o carimbo da nuvem, identificador da coleção.

A “Nuvem Cigana”, diferentemente das outras coleções de poesia da década de setenta, promovia Artimanhas, ou seja, espetáculos performáticos que tinham valor de happenings coletivos. Estas apresentações – centradas na declamação de poemas, ora encenados, ora embalados por determinadas trilhas sonoras – promoviam verdadeira interferência no cotidiano, ganhando alcance político. Logo, as Artimanhas funcionavam como estratégia de resistência estética, à sua “desbundada” maneira: eram “formas de traficar emoções”, através da recitação poética.

Como explica Chacal, que apareceu na cena poética brasileira em 1971, com *Muito Prazer, Ricardo*, livro pioneiro quanto à forma de publicação alternativa, o primeiro “apronto” da Nuvem Cigana – posteriormente conhecido como Artimanha – aconteceu na Livraria Muro, em Ipanema, em 1975. Todos os nomes dados pelo grupo apresentam uma narrativa interessante. No caso, o nome Artimanha saiu de um poema gráfico de Torquato Neto: “poeta mãe das artes manhas darmas do hoje da amanhã”. O poema está presente em uma das páginas da *Revista Navilouca*:



Foto, 25, Artimnhas, Navilouca

Chacal influenciado pela experiência transformadora que tivera em Londres, assistindo às performances de Allen Ginsberg, em 1973, reuniu a turma para a “Festa” brasileira, que teria música (voz e violão), batucada da escola de samba *Charme da Simpatia*, dança, audiovisual, e poesia. O problema inicial é que a turma não sabia como encaixar a poesia na “declamação”. De acordo com Chacal, “ninguém falava poesia em público no Rio de Janeiro” da década de setenta e, portanto, “faltava um modelo”. A saída: os “comícios-relâmpagos” dos quais participara, por volta de 1968, serviram como inspiração ou, antes, como dispositivo criativo: solução para o entrave da “declamação”. Estes “comícios”, ao aliar “a síntese, a urgência e a convicção daquilo que se fala” acabaram dando o tom às performances do grupo.

Se Ginsberg, como relembra Chacal, papa da poesia beat norte-americana, combinava versos e blues, numa entonação quase sacra, que fazia ressoar os salmos, a experiência poética brasileira foi, digamos, mais profana e menos profética. Sem deixar de ser poética, as Artimanhas ganhavam contornos políticos, pois mobilizavam pessoas em torno de um acontecimento coletivo. Quando a dispersão era a norma, a concentração poderia significar subversão. Foi assim que, no final de uma tarde quente de quinta-feira, 31 de outubro, começou a primeira artimanha carioca, com introdução de um audiovisual de Carlos Vergara. Através da junção de fotografias do bloco carnavalesco Cacique de Ramos, Vergara retratava – e descortinava – a realidade política do país. Os foliões, vestidos de caciques, sugeriam através de suas poses e da maquiagem, que estavam em guerra. As fotos recuperavam o fato: durante o desfile houve repressão policial e os cliques certos de Vergara capturaram a confusão. Os índios-foliões tiraram as hastes de suas alegorias de mão e

as arremessaram na polícia (parte desse material encontra-se na revista *Polem*, como pode ser verificado no (Anexo 4) . Este evento inspirou Ronaldo Bastos a gritar, em alto e bom som, o dístico que se tornaria célebre entre o grupo: “enquanto houver bambu, tem flecha” . O projetor, operado por Bernardo Vilhena, revelava a revolta via imagem e som. Na sequência, Chacal, dentro do clima do vídeo, declama seu “Papo de Índio”, poema motivado pela leitura d’O primeiro caderno do aluno de poesia, de Oswald de Andrade:

veiu uns ômi di saia preta  
cheiu di caixinha e pó branco  
qui eles disserum qui si chamava açucrí.  
aí eles falarum e nós fechamu a cara  
depois eles arrepirum e nós fechamu o corpo  
aí eles insistirum e nós comemu eles.

Chacal descreve a experiência da recitação como a “alforria do poema impresso”, a libertação do corpo e da fala. As pausas, a respiração, a entonação, movimentam a linguagem durante a leitura, atribuindo significados novos e inusitados aos versos, agora descolados do objeto livro. Foi assim que, sem combinação prévia, Charles, Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos e Cláudio Lobato, deram continuidade ao show, estreitando, através da poesia declamada, os laços entre escritor e ouvinte. Em seguida, Tavinho Paes declama seu “Ordem na Desordem”. O curioso é perceber que não havia, de fato, texto, mas um coral dos fonemas da palavra Ordem. Paes poderia improvisar, dizendo o que desejasse, pontuando sua fala apenas pelas sintomáticas frases “tem um escorpião no texto/ tem um camaleão no texto” . Logo vinha o cinepoema de Flávio Nascimento. Tratava-se de uma caixa de sapatos com dois furos, um para o seu olho, outro para o do espectador. Através de pequenas fichas de papel, os poemas iam sendo vistos e contados. A última apresentação foi do grupo Bela Boca, ligado ao pessoal do poema-processo, que insistia na ideia do fim do verso. Eles resolveram soltar uma bomba no local como resposta artística ao terror vigente.

Para as próximas performances ficou combinado que os poetas escolheriam seus “hits” ou seus melhores poemas para serem ditos em voz alta. Estes “best-saids”, como os denominou Chacal, comporiam o repertório das Artimanhas. No entanto, o repertório poderia ser alterado de acordo com o feedback da reação do público. Segundo Ronaldo Santos, alguns critérios norteavam a criação: (i) a sonoridade da linguagem poética deveria ser explorada, não só para facilitar o entendimento, mas também para manter a atenção do público. (ii) Havia uma percepção da realidade que deveria ser expressa de forma concisa, para tocar o ouvinte. Nesse sentido, o que era ouvido não deveria se apartar do que era visto ou vivido no cotidiano. Em suma, a aproximação da vida e da arte, proposta cara à geração

dita “marginal”, criava um efeito estético de reconhecimento que tinha, sobretudo, valor gregário e político. Para Charles, as Artimanhas traziam o germe do manifesto, no sentido de algo que é evidente e difícil de ser contestado. Essa cumplicidade grupal, estabelecida a priori, fecundava as artes & manhas dos interditos e da dissimulação.

O corpo como suporte significativo, prenhe, pejado de significantes, complementava, através do gesto, o que não poderia ser dito explicitamente. Os poemas não eram apenas falados, mas encenados, numa espécie de otimização da fala que a transcende.

A ausência de registros em vídeo impossibilita a visão integral das performances dos artistas. A ajuda da imaginação, no entanto, somada ao relato dos participantes, podem contribuir para recompor a cena, repleta de artes & manhas. Reunimos, portanto, alguns “best-saids”, palavras faladas, encenadas, reunidas pelo desejo de refletir sobre a linguagem e a sociedade:

a poesia alimenta revoluções  
 é o vira-lata esperto na mira da caça  
 a poesia é a criação mais barata  
 a situação mais delicada  
 o tombo mais alto  
 porque os palhaços pensam que têm a cabeça de borracha  
 (CHARLES, 1979,67)

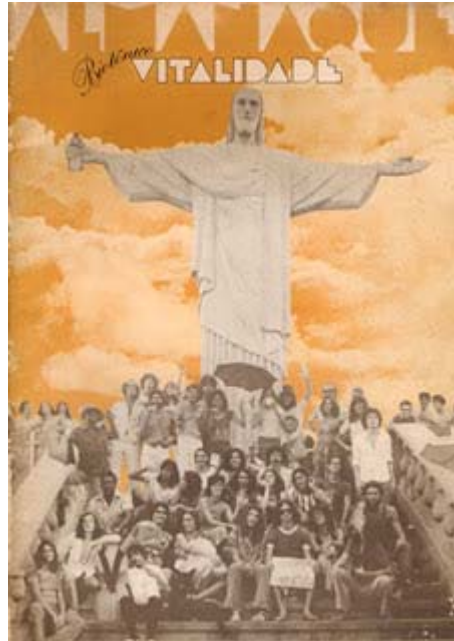
Mas esta suposta ausência de “referências” não era, sobremaneira, absoluta: os poetas da Nuvem liam desde Oswald, que foi apresentado à “rapaziada” por Charles, passando por Ginsberg, os beats em geral e Mayakovsky, até alguma poesia concreta. Sem medo do tombo, do erro, os poetas caem várias vezes ou, antes, em sua forma de experimentar a linguagem e a vida, não tem medo da queda. Em “Desabutino”, um dos poemas mais declamados de Chacal, lemos:

quem quer saber de um poeta na idade do rock  
 um cara que se cobre de pena e letras lentas  
 que passa sábado a noite embriagado  
 chorando que nem criança a solidão  
 quem quer saber de namoro na idade do pó  
 um romance romântico de cuba  
 cheio de dúvidas e desvarios  
 tal a balada de neil sedaka  
 quem quer saber de mim na cidade do arrepio  
 um poeta sem eira na beira de um calipso neurótico  
 um orfeu fudido sem ficha nem ninguém para ligar  
 num dos 527 orelhões dessa cidade vazia  
 (CHACAL, 1975, 32)

Em janeiro de 76, no MAM RJ, foi armada a *Artimanha II* “para apresentar o *Almanaque Biotônico Vitalidade* à sociedade da cidade” reunindo poetas, músicos, atores, artistas plásticos, técnicos de som e luz e “outras pessoas sem especificações que chamaria de

artimanhosas e manhosos”. Tanto a estética quanto a ética das *Artimanhas* marginais marcavam clara diferença com os eventos da poesia beat, seus antecessores engajados e malditos no melhor estilo yipiie, de intervenção violenta dentro do sistema.

Saía das entranhas da imprensa alternativa um jornal de contracultura. Na capa, as caras de vários “bichos-grilos” -- aos quais talvez ninguém desse o mínimo crédito. Lá dentro, 40 páginas de poesia, experimentos textuais e viagens gráficas. descrença e o mal-estar.



Foto,26 , Capa da revista, Almanaque Biotônico Vitalidade



Foto,27 , Página, Alamanaque Biotônico Vitalidade



A apresentação do Almanaque enfatiza, com bom humor, a saída da alegria, da brincadeira, do descompromisso e configura a opção vitalista:

APRESENTAÇÃO:  
 essência de energia pura,  
 O BIOTÔNICO VITALIDADE  
 é composto de raízes,  
 folhas e frutos plenos.  
 sucesso comprovado  
 através dos séculos. Profilaxia  
 da cegueira no-  
 turna. É muito eficaz nos  
 casos de desânimo geral  
 INDICAÇÕES  
 contra a inércia  
 contra a lei da gravidade  
 contra marcar bobeira  
 contra a cultura oficial  
 contra a cópia  
 a favor da liberdade  
 contra o irremediável  
 CONTRA-INDICAÇÃO:  
 não deve ser ministrado  
 àqueles que propõem a  
 morte como única forma  
 de vida.  
 POSOLOGIA  
 a critério do paciente, a medicina não  
 faz milagres

O *Almanaque* teve apenas dois números, lançados nos eventos de poesia e artes chamados *Artimanhas*. A revista embora prioritariamente de poesia e artes visuais, tomou uma posição política clara de combate à ditadura, sendo, inclusive, censurada e confiscada pela Livraria Muro, um dos seus poucos pontos oficiais. Tem um parentesco óbvio com a gráfica da Navilouca, porém não o seu nível em termos de colaborações, tampouco possui a magia. Seu modo como que descuidado, inclusive o “informalismo” do logotipo da editora, chegou a fascinar editores mais formalistas radicados em São Paulo, preocupados em evitar um certo geometrismo asséptico (pelo menos sob o ponto de vista de pessoas que ansiavam pelo diferente).

Os “médicos” formavam o grupo Nuvem Cigana, que trazia nomes como Torquato Neto, Chacal, Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos, Charles e outros que passaram para a história como “poetas marginais”. A despreocupação com os códigos e enquadramentos faz com que não se saiba se é um jornal ou uma revista, que trazia “notícias” que não caducam, como a que foi publicada na página 7, autoria de Torquato Neto:

o Rio é lindo  
 o pão daqui é uma pedra de

açúcar,  
 a carne não sangra o corte não  
 dói  
 tudo se esquece  
 o morro está infestado de bandidos  
 e ratos  
 tem um quartel da polícia no  
 fim da escadaria  
 à direita  
 que jeito?!  
 o nome é Santa Marta  
 um beijo  
 (NETO, 1976,7)

O certo é que o *Almanaque* acabou tendo uma fortíssima conotação política, de contestação ao regime militar e à violência policial como é possível observar na imagem do homem morto reproduzido de forma sensacionalista nos jornais populares e que funciona como protesto à morte de Herzog em outubro de 1975 e do operário Manuel Fiel Filho, torturado e morto no início daquele ano de 1976.



Foto, 28, Reexistir, Almanaque Biotônico Vitalidade

O *Almanaque Biotônico Vitalidade* fica com esse nome por causa de um livro de Ronaldo Santos, cujo personagem era um vendedor de Biotônico Vitalidade. A publicação foi importante para o grupo Nuvem Cigana porque era uma obra coletiva que dava crédito a todos os participantes, diferente dos livros individuais.

O depoimento de Ronaldo Santos sobre o trabalho gráfico das revistas, que é um elemento marcante pelo cuidado gráfico presente na produção das revistas dos anos 70, é bastante interessante:

Havia uma efervescência muito grande das artes gráficas lá fora, e a gente recebia essa informação. As pessoas traziam as revistas quando iam viajar, e essas revistas rodavam por aí. Era uma linguagem nova, que tinha começado com o movimento psicodélico, e que a gente identificava de primeira com a nossa vida.

(COHN, 2007, 92)

A Nuvem Cigana não foi apenas um movimento artístico ou poético. Ela é um exemplo de como a contracultura se deu no Brasil. A forma como tenta confrontar o regime vigente, tenta criar uma existência permeável a diferentes experiências e tenta construir uma vida em comum, foi levada com alegria e delírio de forma radical pelo grupo.

## CONCLUSÃO

Pensar a poesia dos anos 70 significa lançar um olhar abrangente sobre todo o contexto em que surgiu. De um lado, a forte opressão política, a liberdade cerceada e, na outra ponta as mudanças sociais que ocorriam com velocidade. A poesia marginal, aparentemente despreziosa, surgiu da necessidade de se ter voz, ainda que contrariando os modelos tradicionais.

Já foi evidenciada no presente trabalho a forma como ocorria esta produção literária: meios de produção e de distribuição modestos, à margem das publicações de editoras de renome. Daí também tornar-se cativante. Representava, afinal, a manifestação quase heroica daqueles que, mesmo cerceados, lançavam a palavra de forma inovadora, capaz de chegar até o leitor como se chega a um amigo que se encontra em locais públicos, em que somos todos apenas mais um: fila de teatros, cinemas, bilheterias de jogos de futebol. Ainda que em reduzido número de exemplares, esta poesia conseguiu chegar muito próximo ao leitor, que vivia, como o autor, o mesmo momento político-social.

Esta produção marginal foi classificada como antiacadêmica, ou seja, contrária à cultura vigente já que os poetas ignoravam a tradição do “bem escrever”. Ora, já no prefácio de Rogério Duarte publicado na Revista *Polem* editada em 1974 pode-se perceber que esta observação não é verdadeira. Diz ele:

Como é que é meu caro Ezra Pound? Vou acender um cigarro daqueles para ver se eu consigo lhe dizer isso. Andei fazendo um pouco de tudo aquilo que você aconselhou para desenvolver a capacidade do bem escrever. Estudei Homero, li o livro de Fenollosa sobre o ideograma chinês, tornei-me capaz de dedilhar um alaúde, todos os meus amigos agora são pessoas que têm o hábito de fazer boa música, pratiquei diversos exercícios de melopeia, fanopeia e logopeia, analisei criações dos vários dos integrantes do seu paideuma.

Continuo, no entanto a sentir a mesma dificuldade do início. Uma grande confusão na cabeça tão infinitamente grande confusão um vasto emaranhado de pensamentos misturados com as variantes que se completam antiteticamente.

(DUARTE,2003, 58)

Interessante observar que Ezra Pound aparece nos primeiros escritos da revista *Polem* e isto causa estranheza para alguns, que consideram a referência ao escritor americano como uma oposição ou mesmo desconsideração com a tradição das vanguardas, mas na verdade não se quer limitar ou enquadrar a leitura e tão pouco a influência dessas leituras na escrita. Quando se afirma uma geração (des)intelectualizada, mostra-se um reflexo superficial de uma experimentação que pretende uma reflexão criadora ou uma criação reflexiva. Não querem que o pensamento criador siga cartilhas.

O que é importante salientar é que durante 30 anos uma boa parcela da crítica literária, a mesma que classifica a “boa arte”, traça terminologias para a poesia dos anos 70 que inferiorizam uma produção fervorosa e espontânea que se fez em periódicos e em panfletagem. Verifica-se frequentemente artigos que a categorizam como uma forma homogênea para toda a produção, com um “suposto ego todo poderoso”, como uma “lixeratura”, como uma poesia fruto do “vazio cultural” com sua patológica, drogada e destrutiva espontaneidade.

Observa-se que grande parte do que vem sendo discutido em relação à poesia dita marginal (ou geração mimeógrafo) apresenta pontos que discordam entre si, mas a grande maioria concorda que a poesia marginal é poesia expressiva, estabelecendo em sua linguagem uma relação direta com a realidade corporal/existencial vivenciada pelo autor.

Note-se que a intenção da crítica não é entender possíveis aproximações, mas sim, apontar possíveis oposições entre as vertentes poéticas anteriores, tais como o “antilirismo” cabralino e o “cerebralismo concretista”. De uma maneira superficial considera-se uma oposição entre as vertentes construtivistas, isto é, entendidas como procedimentos poéticos mediados por uma exploração racional e objetiva da linguagem, e assim afastados da realidade imediata vivida pelo corpo do poeta. A grande questão é como podemos afirmar de forma tão simplória tal produção depois de ver os escritos de Baudelaire ou ler as críticas de Walter Benjamin. Como esse posicionamento dicotômico esclarece a produção poética dos anos 70?

A grande produção das revistas de poesia espelha uma série de questionamentos, muito mais do que respostas. Não é possível pensá-la de forma dicotômica, ou seja, classificá-la entre concretismo/marginal, construção/espontaneidade, lucidez/loucura, rigor/gratuidade. Diante disto, como afirmar que a poesia marginal não apresenta construção? E se o que se intitula construção for apenas estilo de determinada comunidade de escritores, leitores e críticos? Uma construção que paradoxalmente movida pelo desejo de desconstruir a própria construção? Além disso, quando deslumbramos uma poesia concretista não nos deparamos com um desejo e uma força expressiva? Será que um leitor ao se deparar com a poesia concreta não estabelece uma relação movida pela paixão? As revistas de invenção são a pergunta: até que ponto é possível identificar o limite entre construção e expressão?

O que se questiona é o posicionamento de uma determinada crítica que afirma que não há construção na poesia marginal, da mesma maneira tratar tal produção como um movimento homogêneo. Quando se pensa construção não é apenas um sinônimo de arquitetura do poema,

almeja-se pensar construção como um modo, uma disposição afetiva (sensível) para atravessar signos opressores. Quando lemos Waly Salomão, Chacal, Cacaso, Leminski, Rogério Duarte entre outros que se inserem no campo de força de tal sensibilidade, percebe-se uma boa política para lidar com a camisa de força dos poderes/saberes, um modo inteligente de desobedecer à história e fazer dela algo vivo no corpo de quem escreve:

E vai contra um mito que rola muito por aí, que é o da poesia “coloquial”. Essa ideia de que nós escrevemos do jeito que se fala, que reproduzimos a experiência cotidiana em poesia. É claro que em todos nós há uma tentativa de misturar poesia e vida, e agente vivia intensamente aquela poesia. Mas não era um simples diário ou registro, havia sempre o filtro da linguagem, a exploração da linguagem poética. (CHACAL Apud COHN, 2007,100)

Ao atacar os rótulos, os poetas mostram que sabem muito bem onde estão pisando, pretende-se “limpar” para poder criar e desarticular o já sabido. Desta maneira há uma aproximação antropofágica com o mestre Oswald de Andrade. Comer, digerir e transformar aquilo que impulsiona, para assim rejeitar o lado repressivo e castrador da erudição livresca presente na estética concretista e em outras. Entretanto, não se nega totalmente um possível procedimento concreto de fazer poesia.

Observando a negação com o purismo e o poder em relação à poesia marginal, Wilberth Salgueiro, comentando a “molequagem” e o “chiste” dos poemas marginais, observou, através de um trocadilho, que, no contexto dos anos de chumbo, configurado pelo poder imposto pela ditadura militar, “ fazer poesia com pitadas de humor demonstrou-se uma bela arma contra as bélicas armadilhas”. (SALGUEIRO,1998,985)

O comentário de Wilberth é fundamental para contestar a crítica que associa a suposta espontaneidade absolutamente ingênua da poesia marginal a um dos sintomas do “vazio cultural” dos anos 70, o qual seria uma consequência do autoritarismo engenhado pela ditadura militar. Assumindo uma postura antropofágica, a poesia marginal, muito além de ser uma poética negativa e “puramente expressiva”, constrói, através de seu fazer poético e de sua política literária, uma ética do conviver baseada no prazer e no jogo lúdico, capaz de transgredir o cotidiano opressor, bem como os tabus da tradição literária. Como analisa André Monteiro:

Antropofagizar a vida significa experimentá-la para além do espelho re-acionário de um eu – ou de um nós – que se deseja conservar. Sendo uma postura que assume um discurso desierarquizante e aberto ao diálogo com o “outro”, com o conhecimento do “outro”, com o que lhe é estranho, o discurso antropofágico propõe uma identidade plural, miscigenada e inconclusa. A antropofagia, em sua tolerância, é sempre uma ética inseparável de uma estética: ela escuta a vida em suas diferenças e, ao mesmo tempo, luta – contra a cópia e pela invenção – para criar o encontro dessas diferenças. (MONTEIRO, 2007, 30)

Observando a crítica de NUNES (1991), tem-se o exemplo de crítica que se desconstrói nesse trabalho:

[...] os poetas que cultivavam uma atitude de transgressão a todos os códigos, fazendo da poesia linguagem de negação e de exclusão por excelência – linguagem

que ficava à margem das instituições, e que resguardava a marginalidade a que se expunham ou a que haviam sido relegados.

Essa atitude, que combinou tantas atitudes de esquiva e de protesto, o modo hippie e a maneira beat, a anticultura, o cinismo diante das convenções e o desafio dadaísta, raramente deu boa poesia dentro da enxurrada de versos que aparecem nesse momento, muitos dos quais coletados em *26 poetas hoje* (...) O nome poesia marginal (...) autodenominou essa poética negativa e negadora, anti-intelectualista, às vezes ostensivamente romântica como em Chacal, outras vezes ingênua ou afetando ingenuidade [...]

(NUNES Apud MONTEIRO, 2007, 31)

A crítica acima demonstra uma certa obscuridade quando se coloca “decepcionado com a cultura”, afinal que cultura é essa? Os questionamentos que surgem são iluminadores para se perceber a relação entre a poesia marginal e a crítica daquele momento como são abordados pelo crítico André Monteiro: “Se os “poetas da típica geração dos anos 70” cultivavam uma “atitude de transgressão a todos os códigos”, tal atitude não seria justamente típica da tradição moderna?

O entendimento de uma visão “negativa” e “negadora” é a mesma que se pode encontrar em Costa Lima – nos anos 70 – quando recebe a antologia *26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, nela acusando uma ausência de “reflexão crítica”. Em texto posterior de 1996, o discurso é o mesmo acrescido da classificação “glorificação do eu” que nada mais é ao que tudo indica, o “ego todo poderoso” trabalhado por Flora Süssekind ao comentar a suposta “expressividade neo-romântica” da geração marginal.

Como é possível perceber com exemplares como *Navilouca*, *Polem*, *Código*, *Alguma Poesia e Almanaque Biotônico Vitalidade*, havia encontros entre os poetas, uma grande mistura. O que talvez em 50 e 60 fossem polos, agora em 70 trabalha-se a liberdade de expressão e a tolerância.

Da mesma maneira que Vinicius Dantas e Iumma Simon, através da própria linguagem verbal, puderam, paradoxalmente, interpretar os textos de poesia dos anos 70, como uma “suposta “terapia que se efetua fora do médium verbal”, “desinfetada” ao “valor literário da poesia”, Flora Süssekind comprou o mito da transparência de um ego todo poderoso que ela mesma construía e acusava na poesia marginal”.

O texto crítico de Flora Süssekind é de extrema importância para compreender as nuances do mercado editorial, as cisões dentro da oposição ao regime e principalmente os apontamentos sobre as estratégias do regime militar que o fizeram tão duradouro. A questão que se questiona no presente trabalho é a defesa em lidar com a literatura dos anos 70 como “literatura do eu” como se observa no trecho a seguir:

Estas as duas trilhas que aprisionam a literatura brasileira dos anos 70 e do início da década de 80: de um lado, o naturalismo disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas; de outro, a “literatura do eu” dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional  
(SÜSSEKIND, 2004,72)

Diferentemente do memorialismo e da literatura verdade encontrados na produção ficcional, a poesia dos anos 70 retrata esse sujeito de outra maneira. Está se reduzindo a poética denominando-a de biográfico-geracional, não codificando suas nuances. Certamente evidencia-se nessa poesia o instante, mas não se foca o registro de uma memória, pretende-se assim o registro do espontâneo e do acaso.

Há em muitos poemas da década de 70 a utilização da primeira pessoa, como ocorreu em diversos momentos da literatura. A grande questão abordada por André Monteiro e que esbarra na análise de Sússekind é a busca de se criar um método de análise e um fio condutor de forma a classificar a obra poética de uma geração com a “valorização do eu”. Ora, se a mesma teórica fala que o interesse era na vida, em se lançar na experiência cotidiana e transformá-la em poesia, como essa vida pulsante passaria sem ser em primeira pessoa?

Quando Cacaso escreve:

Poesia  
eu não te escrevo  
eu te vivo  
e viva nós  
(CACASO Apud SÜSSEKIND, 2004, 75)

Flora Sússekind estabelece essa centralidade do eu, mas a questão passa pela comunicação com o leitor, pela verdade e pela abertura do depoimento. Há nessa leitura a “valorização do eu”, entretanto um olhar sobre toda a produção poética de 70, incluindo as revistas de poesia, mostra outras demonstrações e preocupações. Após ler o poema *Vida e obra* de Cacaso:

você sabe o que Kant dizia?  
Que se tudo desse certo no meio também  
Daria no fim dependendo da ideia que se  
Fizesse do começo  
  
E depois – para ilustrar – saiu dançando um  
Foxtrote

A crítica fala que entre “Kant e o acaso, fica-se com o segundo. Entre lógica e humor, reflexão e autoexpressão, também.” A generalização já passa por um desfalque. Continua: “Pois não é a referência o mais importante nessa comunicação poética, mas sim a expressão de uma subjetividade tão onipotente”.



É interessante contrapor, por exemplo, Waly Salomão e Siviano Santiago, ambos com disposição crítica. Santiago, entretanto, reflete um olhar acadêmico. Sobre a poesia de Chacal, Waly Salomão publica artigo de *Cha-Cal – (carta sobre um jovem poeta de 1972* na coluna Geléia Geral. Waly Salomão com sua sensibilidade poética se desprende de uma leitura minimizante e depreciativa, desenvolvendo os argumentos já citados. O poeta lê o entorno e permite-se encantar com o texto. Percebe a influência oswaldiana, as referências utilizadas por Waly mostram o que já sabemos: não há ingenuidade e nem falta de leituras na literatura de 70, sendo assim ele utiliza desde o seu sentimento como leitor e mescla com o *ABC poundiano*. Do lado oposto está a leitura de Silvano Santiago, encontram-se os “assassinos dos livros” :

Em Chacal, encontramos o descuido como marca; texto pouco asseado e contraditório. Texto de vocabulário e sintaxe coloquiais (...) o descuido pelo valor cultural institucionalizado é um dado importante dentro do grupo de Chacal, pois acreditam que se possa desvincular, não só o projeto existencial de um compromisso com a “ordem” na sociedade, como também o projeto literário de um envolvimento com as formas “bibliotecárias” de literatura (...)  
(SANTIAGO, 1998, 192-193)

Certamente, em alguns momentos alguns poetas da linhagem marginal se faziam passar por despreocupados e despreziosos. Afinal, o que valorizavam eram a intuição e a escrita inacabada. O crítico André Monteiro aponta para uma possível encenação, a poesia marginal passa pela biblioteca e em muitos momentos extravasa em poemas da época. A marginalidade não é algo puro, pois pode-se esbarrar em uma citação de Alan Poe. Mas certamente chama atenção o título do artigo de Santiago intitulado *O assassinato de Mallarmé* que é apropriado, sim. Afinal, em algum momento temos que assassinar nossos referentes até mesmo os nossos pais. O que quer se alcançar é o assassinato não significa não ter lido e muito menos descartado Mallarmé. Como diz Monteiro: “ O assassinato de Mallarmé é lento, constante e sofrido – um sofrimento cheio de humor, sem principio e sem fim. Se não o é para o nomeado assassino e este, como dizem, sempre retorna ao local do crime, a biblioteca.” (MONTEIRO, 2007, 37)

No trecho acima, foram observadas leituras sobre a produção poética de 70 em diferentes abordagens e posicionamentos críticos diversos. O que se vê é uma pluralidade de estilos literários que se convergem, principalmente, quando se observam as revistas de poesia da década de 70.

É notável a produção peculiar de periódicos com conteúdo poético diferenciado. A crítica acadêmica deve despertar para a importância dos mesmos e documentar e preservar essas obras literárias.

A investigação desse trabalho mostra quantos artigos, poemas, entrevistas e traduções são materiais exclusivos para pesquisas acadêmicas futuras. A leitura desses textos permite uma ótica diferenciada sobre o papel da poesia na vida.

Certamente, esse trabalho acadêmico permite aprofundamentos na pesquisa para momentos futuros. Percebe-se que através da análise de um material poético coletivo fica mais clara a concepção artística de grupos intelectuais específicos.

O trabalho alcança um objetivo inicial que é um retrato de época e a recuperação dos periódicos *Alguma Poesia*, *Navilouca*, *Polem*, *Almanaque Biotônico Vitalidade e Código*, mas não supre a necessidade de se aprofundar no processo de elaboração de cada revista. Também, não consegue explorar diversas outras revistas de poesia do período como *Muda* e *Corpo Estranho*. Há muita necessidade de se recuperar essas obras, enquanto seus autores ou parte deles ainda estão vivos e ainda se disponibiliza de alguns periódicos. Trata-se de uma produção rica e de valor inestimável que não pode ser esquecida pelos estudos acadêmicos.

## REFERÊNCIAS

AMORA, André Luiz Alves Caldas. *A marginalidade na arte: reflexões sobre a poesia de panfletos*. Disponível em:

<<http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/mesas/10/andreluizacamora.pdf>>

Acesso em: 8 jan. 2013.

ANTELO, Raúl. *As revistas literárias brasileiras*. Disponível em:

<http://150.162.1.115/index.php/nelic/article/view/1041/791>. Acesso em: 2 de set de 2012.

\_\_\_\_\_. *Literatura em revista*. São Paulo: Ática, 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1988.

CABAÑAS, Teresa. *A poesia marginal e os novos impasses da comunicação poética*.

Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/59/51>> Acesso em: 8 jan. 2013.

CACASO. *Não quero prosa*. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

CALEGARI, Lizandro Carlos. *Notas sobre a poesia marginal brasileira*. Disponível em:

<<http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/notassobreapoesia.pdf>>

Acesso em: 8 jan 2013

CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1974.

CANDIDO, Jeferson. *Poesia (d)e resistência*. A poesia no alternativo Versus. Disponível em:

<<http://dc105.4shared.com/doc/p2s1QCr3/preview.html>> Acesso em: 12 set 2012.

CAMARGO, Maria Lucia de. *Revistas literárias e poesia brasileira contemporânea*.

Disponível em: <<http://journal.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1066>>. Acesso em: 2 de set 2012.

\_\_\_\_\_. *Não há sol que sempre dure*. Revistas literárias brasileiras: anos 70. Disponível:

<<http://journal.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1054>> Acesso em: 12 set 2012.

\_\_\_\_\_. *Resistência e crítica*. Revistas brasileiras nos tempos da ditadura. Disponível em:

<<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2010v10n15p05>>

Acesso em: 12 de set 2012.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

CHACAL. *S.n.* Disponível em: <[http://chacalog.zip.net/arch2008-05-04\\_2008-05-10.html](http://chacalog.zip.net/arch2008-05-04_2008-05-10.html)> .

Acesso em: 20 out 2010.

\_\_\_\_\_. *América*. Rio de Janeiro: [s.n], 1975.

CHARLES. *Coração de Cavalo*. [S.l.: s.n.], 1979

COHN, Sérgio. (Org.). *Revistas de invenção: 100 revistas de cultura do modernismo à atualidade*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

COTA, Débora. *Argumento: cultura, crítica e literatura de resistência*. Disponível em: <[www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/download/1239/966](http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/download/1239/966)>. Acesso em: 9 de set. 2010.

DANIEL, Claudio. *Revistas definem panorama literário*. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/2508.html>> Acesso em: 2 set 2012.

DUARTE, Rogério. *Tropicaios*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

FÁVERO, Osmar (Org.). *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

FROTA, Saulo Brando Wander Nunes; KOCH, Ana Maria. *Literatura de subversão: três estudos*. [S.l.]: Edição dos organizadores, 2008.

GOMES, Renata Gonçalves. *Impressões Marginais: Chacal e as vozes do periodismo brasileiro*. Disponível em: <[www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Renata-Goncalves-Gomes.pdf](http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Renata-Goncalves-Gomes.pdf)>. Acesso em: 1 out 2010.

GUIMARÃES, Rodrigo. *Movimentos de Subjetivação e resistência na poesia do século XX*. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppgl/reel/ed05/txtpdf/RodrigoGuimaraes.pdf>> Acesso em: 2 set. 2012.

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2005.

HOLLANDA, Heloisa B.de ; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação dos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. *A poesia marginal*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/>>. Acesso 10 de out 2010.

\_\_\_\_\_. *Duas poéticas, dois momentos*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/>>. Acesso em : 9 set 2010.

\_\_\_\_\_. *Impressões de Viagem/ CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.

KHOURI, Omar. *Revistas na era pós-verso: revistas experimentais e edições autônomas de poemas no Brasil, dos anos 70 e 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

KORACAKIS, Teodoro. *A Companhia e as letras: um estudo sobre o papel do editor na literatura*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006. tese

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Escrita Editorial, 1991.

LEMINSKI, Paulo. O Veneno das Revistas da Invenção. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Folhetim 278, 16 maio 1982.

LEONE, Luciana Maria di. Ana C. *As tramas da consagração*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1991.

MODRO, Nielson Ribeiro. *Poesia Contemporânea*. Jaraguá do Sul: Design Editora, 2007.

MONTEIRO, André. A sensibilidade poética dos anos 70: lições extemporâneas. In: *Poesia e vida: anos 70*. Juiz de Fora, MG: Ed.UFJF, 2007.

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

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAROS, Felipe Martins. *Decifrando códigos: entendendo o papel e o lugar da revista Código no cenário da poesia visual brasileira das décadas de 70, 80 e 90 do século XX*. Disponível em: < <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/PAROS,%20Felipe%20Martins%20-%20IVEHA.pdf> > Acesso em: 12 set 2012.

PELEGRINI, Sandra de Cássia Araújo. *Um destaque à problematização da palavra na poesia concreta*. Disponível em: <<http://www.eventos.uepg.br/ojs2/index.php/rhr/article/viewFile/2118/1599>> Acesso em: 8 jan 2013.

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

RISERIO, Antonio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lima e PM, 1995.

\_\_\_\_\_, Antonio. *Encontros Antonio Risério*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

SÁ Earp. Fábio ; KORNIS, George . *A economia da cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro: BNDES, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária*. Polêmicas, diários e retratos. Minas Gerais: UFMG, 2004.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

## ANEXO A - História em quadrinhos "O Marginal"





ANEXO B - História em quadrinhos na Revista Polem









## ANEXO C - Cartas de Carlos Drummond

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Rio, 20 de julho de 1978.

Prezado Carlos R. Lima:

Obrigado pelo oferecimento do n.º 1 da revista. É um agradecimento a todos vocês, pela simpatia intelectual que se manifesta na publicação do título. Gostei muito da publicação: séria, discreta, de apresentação longa. Assim como vocês desenvolveram esse trabalho de criação e de informação poética,

tão útil em qualquer ocasião, e particularmente nesta, de perplexidade e insatisfação. Os textos traduzidos são muito oportunos. Portanto, podem, que ao lado deles vocês se animassem a produzir análises e pesquisas sobre a poesia brasileira, tornando a revista mais ligada à nossa realidade literária. De qualquer modo, valeu o esforço inicial. Boa sorte!

Atencioso agradecido de

Carlos Drummond de Andrade

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Rio, 22.7.79.

Querido Carlos Lima:

Remetendo no nome de livros,  
resistência papéis, que se acumulam durante  
muita viagem aos estrangeiros, encubro o  
2º número de Alguns Poetas, e espero por  
ele o perseverante e bel trabalho de

críticas que vocês estão realizando. Mantenha, com o meu abraço de apadecimento, o voto sincero de, que prosiga vigorosamente o trabalho de seu grupo. Aumentar de a revista, abrangendo a poesia mundial, e dar mais inteligentes. Parabéns!

Carafalmente,

Carlos Drummond de Andrade

ANEXO D - Montagem na Revista Polem

