

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM (IEL)  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA (DTL)

***POESIA MARGINAL E A ANTOLOGIA “26 POETAS HOJE”:***  
**DEBATES DA CRÍTICA ANTES E DEPOIS DE 1976**

**FERNANDA FÉLIX LITRON**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do Título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Maria Betânia Amoroso

Campinas  
DEZEMBRO / 2007

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS (UNICAMP)  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM (IEL)  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA (DTL)

***POESIA MARGINAL E A ANTOLOGIA “26 POETAS HOJE”:***  
**DEBATES DA CRÍTICA ANTES E DEPOIS DE 1976**

**FERNANDA FÉLIX LITRON**

Campinas  
DEZEMBRO / 2007

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

**L715P**

Litron, Fernanda Félix.

Poesia marginal e a antologia “26 Poetas Hoje” : debates da crítica antes e depois de 1976 / Fernanda Félix Litron. -- Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador : Maria Betânia Amoroso.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Anos 1970. 2. Poesia marginal. 3. Crítica jornalística. 4. Poesia brasileira - História e crítica. I. Amoroso, Maria Betânia. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Marginal poetry and the anthology “26 Poetas Hoje” (“26 Poets Today”): criticism discussions before and after 1976.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): 70 decade; Marginal poetry; Journalistic criticism; Brazilian poetry - History and criticism.

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

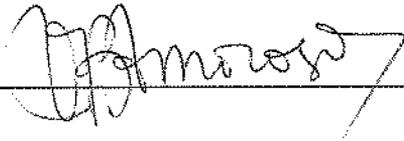
Banca examinadora: Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso (orientadora), Profa. Dra. Viviana Bosi e Prof. Dr. Francisco Foot Hardman.

Data da defesa: 04/12/2007.

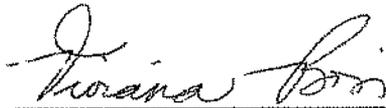
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA

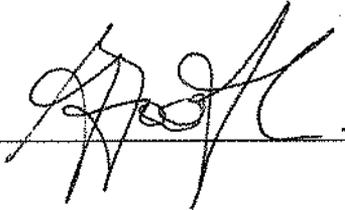
Maria Betânia Amoroso



Viviana Bosi



Francisco Foot Hardman

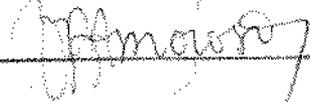


Vera Maria Chalmers

Fernanda Arêas Peixoto

Este exemplar é a redação final da  
tese / dissertação e aprovado pela  
Comissão Julgadora em:

9 / 03 / 07



IEL/UNICAMP

2007

*Para Alexandre, cujo amor, paciência e apoio foram essenciais ao desenvolvimento de minha vida acadêmica e profissional.*

*Para meus pais, pela dedicação e compreensão incondicionais, em todos os momentos desta e de outras caminhadas.*

## AGRADECIMENTOS

Ao meu marido Alexandre e aos meus pais, Sara e Osvaldo. À nossa união e grande laço de amor, que me fazem ser cada dia melhor.

À minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Maria Betânia Amoroso, pela presença e particular atenção dedicada aos seus orientandos. Pelos anos de aprendizado desde a graduação e pela parceria fiel em trilhar um longo percurso até chegar à “versão final”. Exemplo de orientação e incentivo.

À Prof<sup>a</sup> Viviana Bosi, por me aceitar como aluna especial em suas aulas “especiais”. Foi um grande prazer encontrá-la, trouxe grande enriquecimento à minha formação e ao meu trabalho.

Ao Prof. Francisco Foot Hardman, por me mostrar a existência das “margens” da literatura ainda em meu primeiro ano de graduação. Registro meu reconhecimento do importante papel que teve em minha formação acadêmica.

Ainda a eles – Prof. Viviana Bosi e Francisco Foot Hardman –, Prof. Vera Chalmers e Fernanda Arêas Peixoto, agradeço o pronto aceite do convite para compor a banca.

Aos amigos da Diretoria de Ensino da Região de Limeira, por terem confiado e acreditado em mim, oferecendo-me uma oportunidade única. Pelos momentos árduos de trabalho, pelo companheirismo e apoio, além das conversas descontraídas, sempre importantes.

Finalmente, à Coordenadoria de Estudos e Normas Pedagógicas (CENP) da Secretaria de Estado da Educação, pelo fomento à pesquisa através do programa “Bolsa Mestrado”.

## SUMÁRIO

RESUMO.....	08
ABSTRACT.....	09
INTRODUÇÃO .....	11

### PARTE I

VIDA CULTURAL NOS ANOS 60 E AS NOVAS ALTERNATIVAS.....	17
--	----

### PARTE II

#### ANOS 70: DEBATES DA CRÍTICA JORNALÍSTICA NO CALOR DA HORA

Capítulo 1: A Antologia <i>26 Poetas Hoje</i> .....	33
Capítulo 2: Seleção para a Antologia .....	39
Capítulo 3: “Geração Marginal” .....	50
Capítulo 4: O Circuito Editorial .....	58
Capítulo 5: Balanço de uma Década: o Surto da Indagação.....	63

### PARTE III

#### ANOS 80 E 90: REVISÕES DA CRÍTICA E DOS POETAS

Capítulo 6: Revendo Análises .....	70
Capítulo 7: Instituição e Legitimação de uma Geração Marginal .....	74
Capítulo 8: A Voz dos Poetas “Depois do Poemão” .....	81
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	92
ANEXOS .....	97

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1:</b> Capa do Jornal <i>Opinião</i> de 25/06/1976 .....	56
<b>Figura 2:</b> Capa da Revista <i>Escrita</i> nº16 de 1977 .....	56
<b>Figura 3:</b> Esquema Apresentado no Artigo “Um (Autor) Marginal Acima de Qualquer Suspeita” de janeiro/1974.....	58

## RESUMO

Este trabalho ocupa-se em examinar atentamente a atuação da crítica em seu papel de mediadora e qualificadora de um fenômeno cultural e poético conhecido como “poesia marginal” que, segundo a percepção de seus críticos, surge de maneira repentina durante a década de 70. De certa forma, tal poesia foi legitimada através da antologia intitulada *26 Poetas Hoje*.

Para realizar a análise, foram coletadas – e são reproduzidas em anexo como parte integrante de nossa pesquisa – as fontes primárias dessa discussão, isto é, os artigos, reportagens, resenhas e entrevistas publicadas durante a década de 70.

Vale ressaltar a importância assumida pela imprensa nos conturbados anos da ditadura militar no Brasil. Muitas vezes a ela coube instigar ou manter acesas discussões e debates culturais em meio a um clima geral de sufocamento das manifestações, fossem elas políticas ou individuais. Nas décadas de 60 e 70, especificamente, tem-se uma modalidade jornalística bastante peculiar tratada como *imprensa alternativa* ou *nanica*. Assim, serão principalmente esses jornais e revistas que darão espaço para maiores debates e apresentações da poesia marginal e da cultura alternativa do período.

**Palavras-chaves: poesia marginal; crítica jornalística; poesia brasileira - história e crítica.**

## ABSTRACT

This dissertation aims to examine attentively the criticism performance in its mediation and qualification role of a poetic phenomenon known as “poesia marginal” (“marginal poetry”) which, according its critics’ perception, appeared in a sudden way during the 1970’s. In certain way, this poetry has been legitimized through an anthology entitled *26 Poetas Hoje (26 Poets Today)*.

For this analysis, they were collected – and are presented here as a final result of our research – the primary sources of this discussion, that is the articles, newspaper reports, summaries and interviews published during the 1970’s, apart from our exam on such journalistic criticism.

It’s worth emphasizing that the journalistic gender stands out in a time of repression and censorship, once it assumes a questioning function about the Brazilian culture in a period politically disturbed. Then, specifically in the 1960’s and 1970’s, a peculiar journalistic “modality” emerges treated as alternative press or “nanica” (“tiny press”).

Therefore, it is mainly this journalist modality that will give space for larger discussions and presentations of the marginal poetry and alternative culture of its period.

**Keywords: marginal poetry; journalistic criticism; Brazilian poetry – History and criticism.**

*Está acontecendo um “surto de poesia” hoje no Brasil? Tal indagação tem ocupado ultimamente, e com tal insistência, a reflexão de jornalistas, professores, intelectuais etc., que talvez já possamos até falar da existência de um novo surto, o “surto da indagação”.*

BRITO e HOLLANDA. “Nosso Verso de Pé Quebrado”. *Revista Argumento*, janeiro de 1974.

## INTRODUÇÃO

Nosso interesse pelo fenômeno de lançamento da assim chamada *poesia marginal* se move por alguns questionamentos a respeito de seu surgimento como movimento alternativo, que foi percebido pela imprensa como uma eclosão poética na década de 70, e que, de certa maneira, inseriu a crítica contemporânea no debate, para tratar de sua aparição, discutir acerca de sua qualidade estética e colocá-la na cena cultural do período.

Os possíveis sintomas e a percepção inicial desse novo fenômeno literário aparecem na medida em que começa a circular na cidade do Rio de Janeiro, na virada da década de 60 para a de 70, um número considerável de livros de poesias não publicados por editoras e, portanto, não encontrados nas prateleiras das livrarias. Os livros eram confeccionados artesanalmente a partir de recursos como o papel *offset* e o mimeógrafo, e distribuídos nas ruas, dentro de ônibus e em frente a cinemas e teatros, entregues pelas mãos dos próprios poetas e produtores do livro.

Essa especialidade de confecção e distribuição de um livro mimeografado, às vezes até de folhas soltas em um envelope, também parece revelar uma poética “precária”, como quer Flora Süssekind (1985, p.67), quando cita o poema “Corda Bamba”, de Antônio Carlos de Brito:

Poesia  
Eu não te escrevo  
Eu te  
vivo  
E viva nós!

De acordo com a interpretação de Süssekind, a corda parece representar o desequilíbrio existente na poética marginal, já que há um privilégio patente de apenas um dos lados – o “eu” do poeta, que se intensifica e que acaba abandonando o outro lado: o de escrever a poesia (“eu não te escrevo / eu te / vivo”).

Nesse sentido, para Süssekind, a matéria recorrente da poesia marginal está nas vivências cotidianas dos poetas, nos fatos corriqueiros, no acaso e em seu registro imediato, sem passar por critérios “rigorosos” de escolha ou tratamento da palavra, no entanto sempre perpassada por esse *ego* do poeta. Flora Süssekind também analisa a subjetividade

confessional dessa poética quando destaca uma seqüência de verbos em primeira pessoa do poema “Compondo”, de Chacal:

*Pego a palavra no ar  
No pulo *paro*  
Vejo *aparo burilo*  
No papel *reparo e sigo*  
Compondo o verso  
(grifos nossos)*

Há um certo imediatismo da poesia (“pego a palavra no ar / no pulo...”), do tratamento da palavra (“vejo *aparo burilo*”) e uma trivialidade da matéria poética que também parece ser uma tentativa de afastamento da poesia modernista de 1945 e do Concretismo que tiveram um programa estético baseado na especialização, no experimentalismo e na busca de maior apuro formal.

Para Iumna Maria Simon, em “Poesia Ruim, Sociedade Pior”<sup>1</sup>, essa poética, na verdade, revela uma falta de programa estético de sua poesia. Ela assevera que tal experiência à margem teve um sentido *simbólico* muito maior que seu conteúdo *poético*. Para a autora, o contingente histórico da repressão influenciou na poesia de maneira a torná-la irreverente, inconformada e rebelde, mas que na medida em que a produção se institucionaliza – para nós, com a publicação da antologia *26 Poetas Hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda – ela perde sua força e o que resta é apenas a própria poesia, que não se sustenta já que não apresentava programa algum.

De fato, percebemos também nos críticos da década de 70 a supervalorização do significado social da figura do poeta em detrimento da preocupação com o fazer poético em si, e tal constatação nos levou a dedicar nossa atenção para a crítica, procurando entender de que maneira ela definiu traços comuns que moldassem e construíssem a poesia marginal como um movimento coletivo. Em outras palavras, procuramos entender a maneira pela qual a crítica jornalística da década de 70 esteve envolvida na construção da noção do *movimento* ou da *geração* marginal.

---

<sup>1</sup> Publicado na *Revista Novos Estudos CEBRAP*, n°12 de junho/1985, p.48.

Isto significa que não chegaremos a analisar as poesias e os poetas individualmente, e não procuraremos caracterizar tal poesia como objetivo principal, mas tentaremos entender a importância assumida pela imprensa, através de seus críticos literários, resenhistas ou jornalistas que, ao acompanhar a divulgação da poesia, vai legitimando-a na década de 70.

Sendo assim, ressaltamos nossa opção por um trabalho sobre a história da crítica literária brasileira e não de análise literária propriamente dita. São duas as razões mais fortes para essa escolha: a primeira, o fato da poesia marginal chamar nossa atenção enquanto fenômeno cultural, uma vez que parece participar de um debate histórico, social e cultural mais amplo; a segunda, por razões do necessário recorte da pesquisa que se desdobrou em muitas outras questões de análise crítica quando nos deparamos com o volume de artigos coletados.

Desta maneira, a primeira parte de nosso trabalho se dedica a traçar um breve panorama do fim dos anos 60 e início da década de 70, na tentativa de vislumbrar o contexto histórico e cultural em que a geração marginal seria inserida. Serão pano de fundo dessa nova cena cultural movimentos como o de *Maio de 68* (em Paris e em outras capitais ocidentais) e o da *Contracultura* (de raiz americana mas difuso pelos grandes centros urbanos) que permitem ampliar nossa compreensão a respeito das influências e outras circunstâncias que permeiam a todo momento o debate sobre a noção de poesia da época.

Após uma análise geral dessas questões, partiremos para um estudo minucioso dos anos 70 e principalmente do ano de 1976 que, com a publicação da antologia *26 Poetas Hoje*, marcou a discussão sobre a poesia da década e trouxe para âmbitos acadêmico e jornalístico as contradições e implicações de um movimento *alternativo*.

Na medida em que esta geração alternativa surge *à margem* do sistema literário brasileiro e alcança seu reconhecimento através da publicação da antologia, formulamos, então, a pergunta tema deste estudo: de que maneira a poesia marginal se inseriu no sistema literário brasileiro e qual o papel da crítica literária contemporânea a seu surgimento na consolidação dessa geração poética?

Buscando responder a essa pergunta, retornaremos, na segunda parte de nosso trabalho, à década de 70 a fim de encontrar indícios da formação de uma nova poesia bem como buscar conseqüências e repercussões causadas pela publicação da antologia, a partir

da percepção dos críticos contemporâneos ao novo movimento. Assim, procuraremos sempre encontrar tais indícios em artigos e ensaios publicados em periódicos da década que servem, para nós, como indicadores do debate sobre a poesia contemporânea.

Toda busca se dará por um movimento que é o da tentativa de aproximação e afastamento do material jornalístico. Vale ressaltar, mais uma vez, a importância assumida pela imprensa nos conturbados anos da ditadura militar no Brasil. Muitas vezes a ela coube instigar ou manter acesas discussões e debates culturais em meio a um clima geral de sufocamento das manifestações, fossem elas políticas ou individuais. Nas décadas de 60 e 70, especificamente, tem-se uma modalidade jornalística bastante peculiar tratada como *imprensa alternativa* ou *nanica*. Assim, serão principalmente esses jornais e revistas que darão espaço para maiores debates e apresentações da poesia marginal e da cultura alternativa do período.

De acordo com o jornalista Bernardo Kucinski, em seu livro *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*, essa esfera jornalística alternativa fez nascer e morrer cerca de 150 periódicos políticos e culturais durante o final dos anos 60 e o início dos 70. E, desse universo de periódicos, um em cada dois não chegava a completar um ano de existência.

Uma resposta comum para o questionamento sobre essa fugaz existência de jornais e revistas da época é a de que estes faziam parte da lógica da ditadura enquanto resistência a ela e, portanto, com o fim do regime, não tinham mais porque sobreviver a ele. No entanto, para o autor de *Jornalistas e Revolucionários*, “nem a ditadura podia sozinha explicar a riqueza do fenômeno alternativo e a diversidade de suas manifestações” (KUCINSKI, 2003, p. 25) uma vez que para se entender o modelo da imprensa alternativa, sua gênese e morte, é preciso buscar no “imaginário de seus protagonistas” – jornalistas, intelectuais e ativistas da esquerda – um modelo ético-político com formas e estratégias próprias para confrontar o sistema dominante muito mais no campo ideológico do que no da resistência à ditadura.

Assim, tal modelo tinha como componente principal o repúdio ao lucro e o desprezo por questões de administração, organização e comercialização, além da insistência numa distribuição nacional e a inexistência de leitores-assinantes assíduos. Desta forma, “tudo isso contribuiu pra fazer da imprensa alternativa não uma formação permanente, mas uma

coisa provisória, frágil e vulnerável não só aos ataques de fora como às suas próprias contradições” (KUCINSKI, 2003, p.25).

Ainda por sua fragilidade intrínseca, preocupamo-nos em resgatar artigos dessa modalidade jornalística, cuidando em analisá-los e apresentá-los integralmente para que, de alguma maneira, nossa dissertação contribua com um trabalho de resgate documental. Além disso, pudemos constatar o vigor do debate e a insistência do questionamento dos críticos em suas colunas diárias ou semanais como um organismo vivo, de uma cultura que está sendo produzida, questionada e organizada ativamente também no âmbito jornalístico.

Finalmente, a terceira parte contemplará a reflexão da crítica passados alguns anos das publicações alternativas e do lançamento da antologia. Assim, estudaremos artigos, teses, livros e até entrevistas publicadas a partir da década de 80, já em âmbito acadêmico.

Portanto, nosso trabalho recorta as décadas de 70 e 80 de maneira a permitir uma análise distinta da recepção da poesia em sua própria época de lançamento – o que ocorre na segunda parte do trabalho, intitulada “Anos 70: Debates da Crítica Jornalística no Calor da Hora” – e a recepção posterior, já com uma reflexão e revisão dos críticos – o que ocorre na última parte, “Anos 80 e 90: Revisões da Crítica e dos Poetas”.

A fim de alcançar nosso objetivo de investigação, propusemo-nos, como metodologia de trabalho, primeiramente, estudar o material jornalístico que já estava disponível a nós, publicados em livros e coletâneas de artigos da década de 70, apurando possíveis novas referências e mapeando os principais periódicos que retratariam o debate sobre a poesia da época.

Nesse sentido, foram fontes importantes para o início da pesquisa os artigos já publicados como os do poeta Antônio Carlos de Brito, reunidos no livro *Não Quero Prosa*, os artigos de José Guilherme Merquior, também publicados no livro *A Astúcia da Mimese*, e a rerepresentação de alguns textos de Silviano Santiago, em *Vale Quanto Pesa*.

Procuramos, a partir dessa primeira leitura e análise, traçar um plano de ação direcionado para a pesquisa em bibliotecas e acervos de São Paulo e Rio de Janeiro de artigos e resenhas não publicados em livros, para uma possível sistematização e apresentação documental desse trabalho.

Os resultados de nossa *coleta* estão descritos em um volume anexo, onde se apresentam as fontes primárias dessa discussão em seu conteúdo integral, isto é, os artigos,

reportagens, resenhas e entrevistas, selecionadas a partir de um levantamento bibliográfico que teve como base o ano de 1976, data da publicação de *26 Poetas Hoje*, antologia de Heloisa Buarque de Hollanda sobre poesia marginal.

Cumpramos lembrar que o ano de 1976, assim como a antologia publicada, servem exclusivamente como parâmetros de um período que não é estanque e, por isso, as datas do material recolhido, na verdade, oscilam entre 1972 e 1984. No entanto, 1976 se torna um ano relevante para nós, uma vez que uma de nossas hipóteses de trabalho é a de que a antologia organizada por Hollanda institucionalizou as experiências alternativas da geração mimeógrafo, tornando-se o porta-voz oficial no debate crítico da década de 70 sobre esta poesia.

É possível até quantificar o volume de artigos escritos no ano da publicação da antologia, o que revela, talvez, que a poesia marginal, de fato, era marginalizada apenas por conta da não publicação e circulação de livros. Uma vez publicada a antologia, parece-nos que o termo vai se ressignificando ou perdendo sua força. É o que tentaremos demonstrar ao longo dos capítulos que seguem.

**PARTE I**

**VIDA CULTURAL NOS ANOS 60 E AS NOVAS ALTERNATIVAS**

Ao apresentar a crítica jornalística da década de 70 e a poesia marginal analisada por essa crítica, procuramos apreender um fenômeno literário e cultural em crescente ebulição que apontava para um debate ideológico mais amplo. Nossa preocupação central é de apreender uma nova poesia enquanto um elemento cultural que permite compreender a cultura e a realidade social brasileiras em contexto político de repressão e censura, que passava por crises do pensamento de esquerda diante da derrota para o militarismo e também assimilava as idéias americanas do *pop*, da contracultura e do *desbunde*.

Cabe, então, um retorno temporal e algumas explanações concernentes ao contexto político-ideológico dos anos 60 e 70, para que a partir dele possamos entrever maiores influências, posições e outras conjunturas que perpassaram todo e qualquer debate cultural que se fez naquele período.

Assim, sabe-se inicialmente que o ano de 1968 em muitos países representou um fenômeno histórico de vastas proporções e, em grande medida, de complexa significação. Mais de trinta anos depois, muitos historiadores fazem reflexões sobre as mudanças na cultura e na ação política e avaliam o impacto das movimentações de 68 no fim do século XX, combinando a discussão da dimensão internacional deste ano com a análise do que se passou especificamente em seus próprios países.

Tal combinação da dimensão internacional de 1968 com os acontecimentos político-culturais do Brasil é bem apresentada no livro *Rebeldes e Contestadores* – fruto de um seminário promovido pela Fundação Perseu Abramo e Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp<sup>2</sup>. Como introdução ao livro, o organizador Marco Aurélio Garcia vai “em busca de 1968”, descrevendo o ano em toda sua complexidade, não apenas explicando-o através dos “*états d’âme* de alguns de seus protagonistas” nem mesmo reduzindo-o “a uma ‘revolução de costumes’ fundada em sexo, drogas e *rock and roll*” (GARCIA; VIEIRA, 1999, p.7).

Desta forma, para o organizador, a geração de 68 tinha certa urgência em viver experiências politicamente significativas, como a da Segunda Guerra Mundial. Por isso, buscava novas referências político-ideológicas, como o Maoísmo da Grande Revolução

---

<sup>2</sup> O seminário que deu origem ao livro foi promovido pela Fundação Perseu Abramo, Sesc – SP (Vila Mariana), Unicamp – Arquivo Edgar Leuenroth, Consulados da Alemanha e da França em São Paulo, Aliança Francesa e Instituto Goethe.

Cultural Proletária na China que era tão novo aos europeus. Propunha-se, naquela época, refundar o mundo e revisar inclusive o próprio conceito de revolução.

Na medida, então, que até o termo “revolução” e suas conotações estavam sendo repensados, muitos dos que viveram intensamente este ano acreditavam estar assistindo ao início de um novo e grande ciclo revolucionário mundial.

Cumprir lembrar o título do livro que Régis Debray publica em 1967 sobre as alternativas revolucionárias para a América Latina. *Révolution dans la révolution* (*Revolução na revolução*) aponta para subversões nos significados existentes até então da noção de “revolução”. Para nós, ainda, a expressão em francês – mais que em português – também sugere uma revolução *dentro* da revolução, isto é, haveria mais de uma revolução em curso, outras revoluções, dentro desta maior que marcaria o ano de 1968. Para Marcuse:

A originalidade do movimento é ter *produzido uma nova definição de revolução* colocando-a em relação com novas possibilidades de liberdade, novas potencialidades do desenvolvimento socialista, ao mesmo tempo produzidas e bloqueadas pelo capitalismo avançado. Novas dimensões abriram-se assim para a transformação da sociedade. De agora em diante, essa transformação não pode ser apenas uma subversão econômica e política, isto é, o estabelecimento de um outro modo de produção e de novas instituições; trata-se antes de tudo de subverter o sistema dominante de necessidades e suas possibilidades de satisfação. (MARCUSE, H. apud GARCIA; VIEIRA, 1999, p.16, grifos do autor)

Apoiados nessa última acepção, procuraremos apresentar aqui algumas das “revoluções” *dentro* do ano de 1968 como marcos, influências e pano de fundo para a movimentação poética e cultural que virá depois, na década de 70.

Inicialmente, partimos da constatação de Garcia de que havia uma amplidão e diversidade de países abalados por movimentos sociais e políticos em 1968, o que suscitaria a pergunta sobre a existência de problemáticas coincidentes por trás desses acontecimentos. Haveria assim, uma articulação de causas comuns que explicariam a coincidência histórica.

A partir dessa possível coincidência, o autor afirma que, no ano de 68, combinaram-se três dimensões de um processo revolucionário mais amplo em desenvolvimento no mundo, a ver, a dimensão antiimperialista, a dimensão anticapitalista e a crise das experiências socialistas.

A primeira dimensão tem como referências históricas a Guerra do Vietnã, a independência da Argélia e a Revolução Cubana como exemplos de oposição às agressões aos então denominados países de terceiro mundo. O sucesso dessas revoluções é

fundamental para a compreensão das lutas e do ideário contestador de 1968: havia povos subdesenvolvidos que se rebelavam contra as grandes potências, para criar um sonhado mundo novo.

Obviamente que esta dimensão está atrelada à segunda, anticapitalista. Esta tem como cenário os países industriais avançados. Para Garcia, muitos intelectuais tinham a convicção de que as classes trabalhadoras dos países desenvolvidos haviam sido definitivamente integradas ao processo de desenvolvimento capitalista, perdendo qualquer dimensão revolucionária ou contestatária.

Dessa maneira, a sociedade industrial teria produzido uma sociedade impermeável à mudança, integradora de seus atores sociais, que perdiam sua capacidade de contestação. Essa situação seria responsável pela transferência do protagonismo revolucionário da classe operária para uma série de setores excluídos: os jovens estudantes e os povos do terceiro mundo que enfrentavam aberta e frontalmente o imperialismo.

Mas justamente por incorporar outros sujeitos – jovens, mulheres e países de terceiro mundo – é que a nova onda revolucionária ganhava especificidade em relação aos seus precedentes. Nesse sentido, as relações de exploração não se reduzem somente às questões operárias, mas sim às relações de dominação, não mais fundadas apenas em fatores econômicos.

Assim, a insurgência estudantil, por exemplo, era vista como uma revolta contra as instituições universitárias, a denúncia de como elas contribuía para a reprodução da sociedade capitalista. A partir daí as relações entre o saber e o poder passam a ser tematizadas e autores como Louis Althusser, além de teóricos da Escola de Frankfurt, como Horkheimer, Marcuse e Adorno, por exemplo, seriam lidos e citados frequentemente pelos estudantes e ativistas políticos.

Ainda assim, o proletariado teria papel fundamental, junto a esses estudantes, produzindo greves operárias importantes na França em 1968 e na Itália em 1969.

Finalmente, a terceira dimensão seria a crise das experiências socialistas no mundo e a crítica que ela suscitou na esquerda. A crise engendraria movimentos importantes no Leste Europeu e na China. Conforme já mencionado, os acontecimentos políticos da China – a *revolução maoísta* – constituíram-se em novas referências para os protagonistas dos

acontecimentos em 1968 na Europa e até mesmo para outras “revoluções” como a contracultura.

### ***Algumas Notas sobre a Escola de Frankfurt e a Contracultura***

De fato, os teóricos da escola de Frankfurt estavam sempre presentes nas leituras e debates de intelectuais, estudantes e ativistas de esquerda na década de 60. Para Carlos Nelson Coutinho (1990, p.181), as idéias dessa corrente de pensamento circulavam na *Revista de Pesquisa Social* na qual se fundiam, de maneira única, a autonomia intelectual, a análise crítica e o protesto humanístico. Seus fundadores e colaboradores – Horkheimer, Adorno, Marcuse – estiveram sempre na primeira linha da reflexão crítica sobre os principais aspectos da economia, da sociedade e da cultura de seu tempo; em alguns casos chegaram mesmo a participar da militância política.

De acordo com o cientista político, o significado histórico e político das reflexões encontradas na Revista reside em sua continuidade em relação ao marxismo e à ciência social anticapitalista. Essa posição teórica foi desenvolvida tendo como pano de fundo as experiências do nazismo, do estalinismo e da guerra fria. Ainda para o autor, a teoria crítica da Escola de Frankfurt é uma expressão da crise teórica e política do século XX, refletindo sobre os seus problemas com uma certa “radicalidade”. É por essa razão que os trabalhos de seus pensadores exerceram grande influência sobre os movimentos estudantis nos fins da década de 60.

Ainda segundo ele (1990, p.187), a Escola de Frankfurt chega ao Brasil nos anos de 1964 a 68, momento entre o golpe militar e o AI-5. Seus teóricos, mesmo neste período, são ainda praticamente desconhecidos, até entre filósofos brasileiros. Alguns autores eram publicados na *Revista Civilização Brasileira*, possivelmente a de maior circulação nacional entre intelectuais na época, que registrava, então, alguns artigos de Marcuse, Adorno e Walter Benjamin. Em nenhum deles, porém, se faz qualquer alusão à vinculação dos autores com um “movimento de idéias” que os aproximasse e que, já naquela época, era conhecido internacionalmente como *Teoria Crítica* ou *Escola de Frankfurt*.

Nesse sentido, não havia um entendimento dessa teoria como um movimento coeso, mas sim os autores se misturavam ecleticamente com idéias de Mao Tsé Tung, Marx,

Debray e Althusser. Grande parte da intelectualidade ignorava, num primeiro momento, as incoerências teóricas que poderiam estabelecer contradições incontornáveis entre esses teóricos. Adotaram-nos “em bloco”, como aqueles que seriam capazes de fornecer subsídios teóricos para uma ação eficaz, quer contra a ditadura, o capitalismo, a direita, quer contra uma esquerda retrógrada, representada no país, por exemplo, pelo PCB.

Por outro lado, aqueles que não viam nessas teorias um instrumento contra o *establishment*, se voltaram à “Grande Recusa”, que significava recusar a ditadura, o capitalismo, a tecnologia, todo o legado cultural anterior, a ciência e, principalmente, a “razão ocidental”.

Surgiam, assim, os movimentos de contracultura, que conspiravam a favor do hedonismo e apontavam o corpo e suas sensações como objetivo máximo de libertação. Jovens inovavam estilos, assumiam comportamentos os quais, aos olhos de suas famílias mais conservadoras, eram reconhecidos como anti-sociais, enquanto para eles era a busca de um espírito mais libertário, sintonizado com a cultura *underground*, alternativa ou marginal, cujo interesse maior estava nas transformações da consciência, dos valores e do comportamento, buscando outros espaços e novos canais de expressão para o indivíduo.

A partir de então, grupos contraculturais começavam a se formar, como a Geração *Beat* e o movimento *Hippie*, nos Estados Unidos, além do aparecimento e fortalecimento do *rock’n roll* que proporcionou o grande festival de *Woodstock* como um marco de toda a geração dos anos 60.

Por contracultura, Carlos Alberto Messeder Pereira entende duas representações até certo ponto diferentes, ainda que muito ligadas entre si:

De um lado, o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude que marcaram os anos 60: o movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas e assim por diante. Trata-se, então, de um fenômeno datado e situado historicamente e que, embora muito próximo de nós, já faz parte do passado. De outro lado, o mesmo termo pode também se referir a alguma coisa mais geral, mais abstrata, um certo espírito, um certo modo de contestação, de enfrentamento diante da ordem vigente, de caráter profundamente radical e bastante estranho às forças mais tradicionais de oposição a esta mesma ordem dominante. Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra-chave – que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação. Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social. (PEREIRA, 1992, p.20)

Finalmente, esta ruptura ideológica do *establishment* a que se convencionou chamar de contracultura, esteve relacionada a vários âmbitos da vida ocidental, seja na esfera social, com a gênese do Movimento pelos Direitos Civis; no âmbito cultural, com o surgimento de gêneros musicais e organização de festivais; e na área política, com os protestos a favor da paz, e contra a sociedade industrial capitalista, em movimentos como os já citados Maio de 68 e a Primavera de Praga.

### **1968 Brasileiro**

De fato, a impressão é de que haveria aspectos comuns nessa movimentação política e cultural da década de 60 no mundo. Nesse sentido, Marcelo Ridenti, em “Breve Recapitulação de 1968 no Brasil”<sup>3</sup>, afirma que essa impressão se justifica uma vez que algumas condições materiais eram mesmo compartilhadas pelas diversas sociedades. Isso significa que, em certa medida, havia similaridade de condições em diferentes países, como a crescente urbanização, a consolidação de modos de vida e cultura das metrópoles, a massificação cada vez maior imposta pela indústria cultural e o aumento da classe média.

Segundo Ridenti, na medida em que havia a inserção de muitos países numa conjuntura internacional de prosperidade econômica, havia também uma negação dessa mesma sociedade de consumo e uma simpatia pelas propostas revolucionárias e alternativas a ela, como o movimento *hippie*, os precursores do pacifismo, da ecologia, do feminismo e outras minorias étnicas que viriam a desenvolver-se nos anos seguintes.

No entanto, essas condições materiais comuns não explicariam por si sós as ondas de rebeldia e revolução, mas deram, de alguma forma, condições para que frutificassem, por exemplo, ações político-culturais inovadoras e diferenciadas.

Resta-nos, portanto, analisar em que medida o Brasil compartilhava dessas condições materiais comuns, além da situação do país no que concerne a essas ações político-culturais.

Para entender os rumos tomados pela cultura brasileira a partir de 1968, Walnice Nogueira Galvão, em “Nas Asas de 1968: Rumos, Ritmos e Rimas”<sup>4</sup>, declara que a direção

---

<sup>3</sup> In GARCIA; VIEIRA (org.). *Rebeldes e Contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999, p. 55.

<sup>4</sup> Id. Ibid. p. 143.

de seus caminhos estão definidos antes da década de 60, isto é, já nos anos 50. Também Iumna Maria Simon (1990), ao explicar as movimentações culturais da década de 60, assevera que é preciso retornar uma década para buscar algumas razões de ser de vanguardas anteriores.

Assim, em “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”<sup>5</sup>, Simon afirma que os anos 50 apresentavam certa eclosão construtivista e desenvolvimentista que proporcionava a crença em um projeto de futuro para o Brasil, um projeto utópico de progresso.

As vanguardas concretistas denotavam uma certa retomada do espírito revolucionário e combativo das vanguardas do início do século XX. Desconfiavam do verso linear como se nele houvesse algo de ideológico que não correspondesse ao projeto construtivista. O que buscavam, então, era uma poética visual, do objeto, que vislumbrasse a linguagem da mídia, a harmonia e racionalização da máquina e da urbanização, ideais trazidos pelo milagre econômico e conseqüente fechamento político.

Entretanto, o fim deste ciclo desenvolvimentista, que durou dos anos 50 até o início dos anos 60, delineia a passagem de um período de otimismo e crença nas transformações sociais conduzidas pelo construtivismo para um período de tensões ideológicas, crises políticas e conflitos sociais. Para Simon, na medida em que a experiência formal vanguardista ligava-se à modernização e a construção de futuro, nos anos 60, a procura de uma forma poética passou a estar ligada à idéia de revolução, isto é, a própria modernização dependia de um agente político-social efetivo.

Apesar da utopia de futuro, os anos 50 acabam por não resolver o “outro” Brasil, ou seja, vislumbravam a urbanização e o cosmopolitismo do país moderno e viraram as costas para as contradições do Brasil “subdesenvolvido”.

De fato, parece impossível para a tendência vanguardista ser “engajada” em favor dos problemas sociais brasileiros. Mesmo que o movimento da Poesia Práxis ou do Poema Processo tentassem isso. O que ocorre é que a questão central do urbanismo, da crença na máquina e no cosmopolitismo não parecem coerentes com o Brasil, principalmente, dos anos 50-60, já que a poesia concreta adere a um “industrialismo” sem que este já tivesse

---

<sup>5</sup> Publicado na *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 26 de março/1990, p. 33.

ocorrido na realidade. E, então, nos anos 60, o ciclo da poesia engajada propõe a “aterrissagem” do sonho concretista.

Por outro lado, para Hollanda e Gonçalves (1982, p.19), na década de 60 o Brasil se apresentava como um país irreconhecivelmente inteligente uma vez que fazia uma política externa independente, reformas políticas estruturais, lutando por uma libertação nacional e combatendo o imperialismo e o latifúndio. Segundo os autores, era um país contrário àquela noção de sociedade marcada pelo autoritarismo e imaturidade, já que

as transformações provocadas na estrutura do sistema produtivo (a partir de 50 com capital e indústrias estrangeiras no Brasil) com a formação de setores modernos do ponto de vista da tecnologia e do significado econômico, trazem uma maior diversificação no campo da sociedade, obrigando a uma reorientação dos mecanismos de ajuntamento entre os diversos grupos e classes. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p.19)

No entanto, a dinâmica desse novo modelo de desenvolvimento resulta num aprofundamento da exclusão social e, nesse sentido, a emergência da esquerda representa a percepção do Partido Comunista dessa exclusão e da necessidade de reivindicações das massas.

Assim sendo, o PCB teve papel fundamental como articulador da intelectualidade, do sindicalismo e da universidade, além de seu ideário de revolução ser amplamente divulgado no governo de João Goulart já que as ligas camponesas revelavam uma crescente sindicalização rural em favor da Reforma Agrária e os estudantes de classe média urbana e intelectuais se juntavam na militância política fundando a UNE e os CPCs – Centro Popular de Cultura. Para esses últimos, a arte revolucionária era um instrumento a serviço da revolução social. A obra de arte tinha de ser coletiva e didática.

Segundo Armando Freitas Filho, em “Poesia vírgula viva”<sup>6</sup>, a poesia dos anos 60 apoiava-se nessa ideologia populista do CPC que acreditava que o produto cultural deveria ser divulgado entre o povo, mesmo se isso representasse um rebaixamento estético. Dizendo de outra maneira, os poetas engajados procuravam formas simples – ou “pobres” para Freitas Filho – como a literatura de cordel, a redondilha, isto é, uma arte didática para veicular mensagens de esquerda, conscientizadoras, panfletárias, facilmente compreendidas pelo povo já que este se uniria, revolucionariamente contra um inimigo externo.

---

<sup>6</sup> In NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, p. 160.

Essa experiência poética era veiculada em pequenos livretos da coleção chamada *Violão de Rua* e, em 1968, já no final deste ciclo participante, a editora Civilização Brasileira publicou um livro, *Poesia Viva*, com estas experiências volantes da década de 60 e que, segundo Armando Freitas Filho, acabou por institucionalizá-las.

Segundo Hollanda e Gonçalves, todo esse “Brasil inteligente” foi tomado, com o golpe, em 1964, pelo conservadorismo, e se apresentava ufanista, com zelo cívico-religioso, cuja voz de ordem era da moralidade, da família e das tradições.

Dessa maneira,

o golpe de 64 traz consigo a reordenação e o estreitamento dos laços de dependência, 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 associados. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p.20)

Em dezembro de 1964, o musical *Opinião* se configuraria como a primeira resposta ao golpe, dizendo que “arte expressiva é quando se tem opinião”. A partir de então, a arte engajada dará o tom das produções culturais da segunda metade da década. A arte passa do didatismo para a militância e a relação com o público começa a ser provocadora, a ponto de expulsá-lo.

Para Marcelo Ridenti<sup>7</sup>, dois grandes campos dividiam os artistas contestadores no final da década de 60: o dos vanguardistas e o dos nacionalistas. Estes últimos procuravam usar uma linguagem autenticamente brasileira, na luta pela afirmação de uma identidade nacional-popular que seria, no limite, socialista. Enquanto os vanguardistas – liderados pelo movimento tropicalista – criticavam o nacional-popular, buscando sintonizar-se com as vanguardas norte-americanas e européias, particularmente com a contracultura, incorporando-as criativamente à cultura brasileira.

O tropicalismo acabaria retomando as questões da vanguarda em novo contexto, através da utilização dos meios de comunicação e de veículos como a música popular. De acordo com Simon, o tropicalismo já não é uma fase do processo de atualização artística da vanguarda, “é antes uma especificação das linguagens abstratas e altamente formalizadas das vanguardas contra o fundo real da modernização brasileira” (1990, p.45).

---

<sup>7</sup> Op. cit. GARCIA; VIEIRA, 1999, p.58.

Dito de outro modo, o tropicalismo parecia centrar-se na contradição entre a utopia do Brasil urbano dos vanguardistas e a realidade arcaica e retrógrada brasileira. Assim sendo, os tropicalistas estão alinhados, de certa maneira, com os concretos, na medida em que também acham demagógico o Brasil “arcaico”. Porém usam este fato como tema e paródia, até mesmo de destruição, em suas músicas; e não como projeto ou construção de futuro.

Roberto Schwarz tratou bem esta questão da relação tropicalista entre o Brasil arcaico e moderno em “Cultura e política, 1964/1969”<sup>8</sup>, contextualizando e analisando profundamente o período político que trazia esta questão à tona. Ele apresenta um panorama político brasileiro de paradoxos e contrários que se articulam de maneira bastante peculiar antes e após o golpe militar de 64.

Naquele momento, apesar do golpe ditatorial de direita, existia certa hegemonia da esquerda no pensamento e cultura da época. Tal fato parecia demonstrar que os intelectuais foram poupados da censura ou exílio já que eles não mantinham contato direto com operários ou camponeses, por exemplo. Dessa maneira, firmou-se uma inteligência de esquerda que, em um primeiro momento, não se opunha diretamente ao governo, já que se preocupava mais intensamente em combater o imperialismo americano, do que com a verdadeira luta de classes.

Sendo assim, o autor aponta um “engano” do pensamento de esquerda ao ser mais “antiimperialista” que “anticapitalista”, não colocando em questão, por exemplo o setor agrário e retrógrado que se mantinha como classe proprietária e dominante do país, cuja ideologia arcaica, após o golpe, tomava a cena através de formas de submissão, valores religiosos e familiares-moralistas.

E então é desta forma que a cultura parece incorporar, revelar ou articular tal aspecto retrógrado e arcaico do Brasil. Com o movimento tropicalista, o arcaico se incorpora através de alegorias delineadas em um formato musical “moderno”. O autor sugere que o tropicalismo usa de alegorias em formato *pop* para enunciar certa visão de Brasil mítico.

Schwarz parece colocar em questão o caráter atemporal, e portanto a-histórico, da visão de Brasil enunciada pela arte tropicalista, em que, segundo o autor, convivem o lado

---

<sup>8</sup> In *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

arcaico e moderno do país. Assim, a coexistência dos contrários na alegoria de Brasil criada naquele momento, revelaria o “absurdo” como essência do ser nacional e desviaria a atenção da luta de classes, num quadro de profunda repressão política.

Citando esta mesma passagem da análise de Roberto Schwarz, Heloisa Buarque de Hollanda (1980, p.91) reafirma que o tropicalismo se configura a partir da desconfiança em relação ao sistema político ditatorial, mas também em relação à parte da esquerda, julgada como retrógrada e moralista.

Finalmente, é esse o caráter específico da década de 60 no Brasil que configura um 1968 nacional relacionado à luta contra a ditadura e a afirmação de interesses de estudantes, classes médias intelectualizadas e setores operários.

Zuenir Ventura (1988) narra as movimentações revolucionárias desse ano que se iniciaram com manifestações de estudantes colocando em cena a crise do sistema escolar. Eles reivindicavam ensino público e gratuito para todos, já que a maioria dos universitários estudava em escolas públicas e o acesso ao ensino superior era restrito, havendo uma procura muito maior do que a oferta de vagas; melhoria na qualidade do ensino superior; e também contestavam a ditadura implantada com o golpe de 64 e o cerceamento às liberdades democráticas.

Segundo Ventura, a polícia já vinha reprimindo manifestações estudantis esporadicamente e uma de suas ações acabou gerando o primeiro grande conflito de rua daquele ano. Ao invadir um restaurante frequentado por estudantes, um deles – Edson Luís de Lima Souto – foi morto. A partir dessa morte, milhares de pessoas se mobilizaram em manifestações públicas e em passeatas de protesto contra a repressão. O movimento estudantil ganharia força e teria como aliados os setores sindicais esquerdistas que lideravam greves, como em Contagem e Osasco, por exemplo.

Além de manifestações e greves, as ocupações de faculdades resultariam até em uma batalha entre estudantes e a polícia, que ficou conhecida como “a batalha da Maria Antônia”, nome da rua em que se encontravam faculdades da USP e da Mackenzie, e na também conhecida “Passeata dos Cem Mil”.

O regime militar acabou respondendo a todas essas manifestações com o Ato Institucional nº 5, em dezembro de 1968. Inúmeros estudantes, intelectuais, políticos e outros opositores dos mais diversos matizes foram presos, cassados, torturados ou

forçados ao exílio, após a edição do AI-5. Rígida censura foi imposta aos meios de comunicação e às manifestações artísticas. O regime dava fim à agitação política e cultural do período e não aceitaria qualquer oposição. Seriam os anos de chumbo sucedendo o “ano rebelde” de 1968.

Segundo Hollanda (1980), o golpe de 68 representou uma nova derrota dos movimentos esquerdistas de massa uma vez que se instalou definitivamente a repressão política e a modernização e industrialização cultural se consolidaram como manobra tranqüilizadora para o país; o Estado passa a ter uma política cultural de financiamentos dos projetos que privilegiassem aspectos de uma *arte nacional*.

A partir dos anos 70, no curso da modernização conservadora do Estado, com o estreitamento do espaço político e a descrença na possibilidade de intervenção artística, já que o sistema ditatorial patrocinava a arte nacional, o debate cultural e a produção poética, então, têm o sentido modificado.

É a partir deste ponto de vista que Iumna Maria Simon (1990, p.49) vê a poesia marginal como uma “metáfora de desagregação”, desesperança e alienação, ou desbunde. Ou seja, a poesia e o debate se “psicologizam”, de modo que a pesquisa formal passa a ser substituída pela informalidade e pela “transa” que buscam alternativas ao mercado editorial.

Uma dessas “alternativas” se dará no jornalismo. Durante os anos 70, circularam no Brasil inúmeros jornais de tamanho tablóide, que se caracterizaram pela oposição ao regime militar, ao modelo econômico, à violação dos direitos humanos e à censura. Essas publicações ficaram conhecidas como *imprensa alternativa, de leitor, nanica, independente* ou *underground*.

Ao fim de 15 anos de ditadura militar brasileira, haviam nascido cerca de 150 periódicos de vários tipos: políticos e de reportagem como os jornais *Opinião e Politika* do Rio de Janeiro, *Movimento e Extra, Realidade Brasileira*, de São Paulo; de humor ou satíricos, como o conhecidíssimo tablóide carioca *O Pasquim* e o jornal *Pato Macho*, de Porto Alegre; feministas como *Brasil Mulher*, do Paraná, *Fotochoq* e *Nós Mulheres* de São Paulo; além dos numerosos periódicos culturais, como *Versus, Beijo, Singular & Plural, Bondinho, Flor do Mal, Presença* – tablóides publicados no eixo Rio-São Paulo – além do jornal *Verbo Encantado* e a revista *Circus* – exemplos de periódicos culturais de outros estados.

Bernardo Kucinski (2003, p.13), integrante do movimento jornalístico alternativo da época e atualmente prestigiado pesquisador do tema, lembra que esses periódicos foram chamados, inicialmente, de imprensa nanica, devido ao formato pequeno – o tablóide – adotado pela maioria. A palavra *alternativa*, com maior densidade semântica e já usada nos Estados Unidos e na Inglaterra, para designar arte e cultura não-convencionais, foi aplicada por Alberto Dines, em janeiro de 1976.

Este termo, além de designar práticas não ligadas à cultura dominante, também significaria a opção entre duas coisas reciprocamente excludentes, a única saída para uma situação difícil e o desejo de protagonizar transformações. Para Kucinski (2003, p.14), a imprensa alternativa dos anos 70 era tudo isso ao mesmo tempo. Em contraste com certa sujeição da grande imprensa à ditadura militar, os jornais alternativos faziam a crítica sistemática do modelo econômico, inclusive nos anos de seu aparente sucesso, durante o milagre, de 1968 a 1973. Destoava, assim, do discurso triunfalista do governo ecoado pela grande imprensa e construía, dessa forma, todo seu discurso alternativo.

O autor ainda pontua a influência de três atores sociais na formação da imprensa alternativa brasileira: as esquerdas, com seu desejo de protagonizar transformações; jornalistas buscando alternativas ao fechamento de seus espaços na grande imprensa; e intelectuais, encurralados pelo ambiente repressivo que se instalou nas universidades:

É na dupla oposição ao Estado militar e às limitações à produção intelectual-jornalística sob o autoritarismo que se encontra o nexo dessa articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos. (KUCINSKI, 2003, p.16)

A poesia também procurará suas próprias alternativas. Elas parecem ter seus contornos definidos quando, na década de 70, poetas se unem para publicarem suas produções em livretos coletivos, jornais-manifestos e revistas literárias. Durante quase toda a década, houve inúmeras criações deste tipo, de autores com diferentes influências, em diversas partes do país: *Navilouca*, *Qorpo Estranho*, *Código*, *Muda*, *Anima*, *Gandaia*, *Inéditos*, *Malasartes*, *Alguma Poesia* e *Almanaque Biotônico Vitalidade*.

Tais publicações muitas vezes eram resultados de um trabalho artesanal de equipes de poetas, como o caso dos grupos cariocas *Frenesi*, *Nuvem Cigana*, o bloco de carnaval *Charme de Simpatia* e *Folha de Rosto*. Em outros estados não se destacaram grupos como

esses do Rio de Janeiro, porém novas alternativas literárias também se evidenciavam em São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul e Bahia.

Assim, Heloisa Buarque de Hollanda procurou registrar, em sua antologia *26 Poetas Hoje*, essas “alternativas poéticas” como um novo movimento literário que, para ela, surgiria na década de 70 e precisaria ser cristalizado em formato de livro para que tivesse grande alcance e fosse passivo de análise e reflexão crítica.

No entanto, como toda seleção, há muitos poetas que são lembrados como pertencentes à geração da década de 70, mas que não participaram dos grupos cariocas nem mesmo da antologia *26 Poetas*.

De fato, ao analisar mais de perto a crítica contemporânea à antologia percebe-se que existem poetas muito citados pela crítica de seu tempo mas não pertencentes à antologia. E, para além disso, outra interessante contradição é aquela existente entre os poetas antologizados que se tornaram ícones e representantes de sua geração e outros também figurados na antologia, mas que não aparecem referenciados em quase nenhum periódico da época, nem mesmo quando este trata do próprio lançamento do livro de Hollanda. São poetas como Leomar Fróes e Vera Pedrosa, por exemplo.

Por outro lado, diferentes publicações identificam autores atuantes em diversas regiões do país, como o livro de Samira Youssef Campedelli<sup>9</sup>, que cita autores como Paulo Leminski e Alice Ruiz de Curitiba, Nicolas Behr de Brasília e Carlos Ávila de Belo Horizonte, bem como outras análises que consideram alguns autores como letristas e não como poetas de sua época, caso de Tite de Lemos, Jorge Mautner e Antônio Risério.

Como se vê, a movimentação dos anos 60 e 70 apresenta dimensões e amplitudes que nosso trabalho não conseguiria com competência abarcar. Ressaltamos que é de nosso conhecimento a complexidade e riqueza dessas décadas, mas que, a partir de agora, procuraremos entender com mais cuidado como a antologia de Heloisa Buarque de Hollanda acabou recortando e construindo uma história particular de seus considerados “poetas marginais”.

---

<sup>9</sup> *Poesia Marginal dos Anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

**PARTE II**

**ANOS 70: DEBATES DA CRÍTICA JORNALÍSTICA NO CALOR DA HORA**

## Capítulo 1

### *A Antologia 26 Poetas Hoje*

Na década de 70, sob a visão de Heloisa Buarque de Hollanda (1976, p.7), a poesia parecia predominar na cultura brasileira como um novo acontecimento. Para ela, esse acontecimento é novo porque os livros de poesia circulam e se apresentam não mais através dos mecanismos comuns da indústria editorial, mas são manualmente entregues e confeccionados. Além disso, esse fato também passa a ser tema de discussão em âmbito universitário e jornalístico, uma vez que se caracteriza como circuito paralelo de produção e distribuição independente.

Dessa forma, é esse novo acontecimento que a leva, em 1976, a publicar uma antologia da chamada “poesia marginal” sob encomenda da editora espanhola Labor, recém-chegada ao Brasil, com os seguintes poetas: Adauto, Afonso Henriques Neto, Ana Cristina Cesar, Antônio Carlos de Brito, Antônio Carlos Secchin, Bernardo Vilhena, Carlos Saldanha, Chacal, Charles, Eudoro Augusto, Flávio Aguiar, Francisco Alvim, Geraldo Eduardo Carneiro, Isabel Câmara, João Carlos Pádua, José Carlos Capinan, Leila Miccolis, Leomar Fróes, Luiz Olavo Fontes, Ricardo G. Ramos, Roberto Piva, Roberto Schwarz, Torquato Neto, Vera Pedrosa, Waly Salomão e Zulmira Ribeiro Tavares.

Ao apresentar o grupo de poetas no prefácio de sua antologia, Hollanda reconhece certa arbitrariedade na seleção dos nomes principalmente em consequência do pouco alcance de uma produção distribuída manualmente, uma vez que acaba restringindo sua escolha dentre autores cujos poemas conseguiram chegar até ela. No entanto, a antologista também revela que houve sim exclusões conscientes, quando afirma que

as correntes experimentais, as tendências formalistas e as obras já reconhecidas não encontrariam aqui seu lugar. O que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética. (HOLLANDA, 1976, p.10-11)

Ainda assim, Heloisa cita reservadamente poetas que, presentes na antologia, de alguma forma, destoariam dessa orientação. Nomes como os de José Carlos Capinan, Zulmira Ribeiro Tavares e Antônio Carlos Secchin se distinguem na antologia por um lado, porque se filiariam a uma tradição cabralina. Por outro, os de Torquato Neto e Waly

Salomão também são colocados a parte, na medida que representam as “tendências formalistas” sem lugar na publicação.

Além desses apartes feitos pela própria organizadora, muitas outras oposições seriam apontadas por críticos e jornalistas da época. Nesse sentido, ao mapear o movimento poético da década de 70, Christina Lyra, em “A Fala Abafada dos Jovens Poetas”<sup>10</sup>, traça o perfil de poetas e sua atuação, constatando que são de geração e formação literária distintas e possuem linguagem própria. As divergências são descritas nas palavras de Lyra:

As idades variam de 23 a 46 anos. As formações literárias são as mais diversas, quando existem. As experiências são muitas, mas diferem basicamente num único ponto, alguns viveram, já adultos, a década de 60 e seus acontecimentos. Os outros vivem, também adultos, os seus reflexos na década de 70. Os primeiros têm uma linguagem compreensível, emitem frases completas e idéias concatenadas. Os últimos expressam suas perplexidades através do jargão típico da geração de 70, em que não faltam pós, baratos e transas. Muitos dos mais velhos trabalham como professores de literatura ou como redatores de publicidade e jornal. Outros renovaram a letra da música popular brasileira. Os mais novos estão estudando ou são recém-formados, e não parecem muito afeitos ao trabalho. Alguns têm um ar vivaz, outros, um ar distante. São homens, são mulheres e escrevem versos. (LYRA, 1976)

Vista desse modo, a separação em grupos de poetas vai além da divisão entre formalistas ou cabralinos, uma vez que haveria ainda a distinção entre os jovens dos anos 70 e os que *foram* jovens nos anos 60. Tal distinção se justifica uma vez que, segundo Lyra, os jovens de 70 não viveram nem atuaram nas movimentações políticas dos anos 60, enquanto os mais velhos participaram delas. Por isso, nesses últimos, há uma maturidade poética maior para expressar uma poesia que fale da vida e de experiências sem ser imediatista e superficial.

Essa separação ainda se estende à questão da profissionalização dos poetas, isto é, os mais velhos já estão “estabelecidos” como professores universitários, redatores, letristas e até diplomatas, enquanto os mais jovens “não parecem muito afeitos ao trabalho” e ainda “curtem pós, baratos e transas”<sup>11</sup>. Neste caso, subtrai-se, então, da antologia Francisco Alvim, Roberto Schwarz, Vera Pedrosa e Leomar Fróes, alguns dos representantes mais velhos.

---

<sup>10</sup> Publicado no *Jornal do Brasil* de 05/09/1976. Em anexo, p. 204.

<sup>11</sup> Parece claro o julgamento de valor da jornalista com relação à profissão dos poetas mais jovens. Cumpre lembrar que tal estereótipo do poeta marginal colaborará para a construção da imagem do *sórdido-maldito*, como se verá mais adiante.

Na mesma direção, Silviano Santiago, em um balanço da literatura no fim do ano de 1975<sup>12</sup>, – antes mesmo do lançamento de *26 Poetas* – estabelece certas semelhanças e diferenças no estilo poético de alguns autores, em busca de um novo traço literário geracional. Diz ele:

Escreve-se diferente da maneira como a geração anterior escrevia. Francisco Alvim, da coleção *Frenesi*, com *Passatempo* (1974) escreve diferente das vanguardas. Antônio Carlos Secchin, com *Ária de Estação* (1973), escreve diferente das vanguardas. Mas mesmo assim os dois não escrevem da mesma forma. Simplificando, diremos que o primeiro puxa para Oswald e o segundo para a geração de 45. (...) É claro que os quatro textos citados (Alvim, Secchin, Haroldo e Chacal) se chocam e se encontram de diversas formas. Existe, no entanto, certo parentesco entre Alvim e Chacal, como existe um outro entre o jovem Haroldo de 50 e Secchin. Acrescente-se ainda que pouca coisa de comum existe entre os dois grupos de dois. (SANTIAGO, 1975)

É bastante curiosa a maneira como Santiago argumenta a favor de um parentesco ou ligação geracional entre os poetas de 70. Ao longo de seu artigo, o crítico compara poesias de um e outro autor para encontrar nelas traços de aproximação e recusa, como se estivesse em um laboratório testando quaisquer compatibilidades de amostras. Todavia, Secchin, que apresenta “pouca coisa em comum” com Francisco Alvim ou Chacal, faz parte da antologia assim como os dois últimos, enquanto as poesias de Affonso Romano de Sant’Anna – também analisadas no laboratório de Santiago como parte desse parentesco – não configuram na “literatura do eu” caracterizada pela antologia:

Aqui estou Eu confiante Eu pressupondo Eu  
erigindo  
Eu cavando  
Eu remordendo  
Eu renitente Eu acorrentado Eu Prometeu Narciso  
Orfeu

(Affonso Romano de Sant’Anna)

falei torto  
fiz cambalhota  
ensaiei saltos mortais  
e dei saltos menores em nenhum  
perigo  
as noites se arrastam e não existe vampiro  
os quadros repetidos irritam meu olho  
vermelho

(Charles)

Evidentemente, não questionaremos aqui as razões pelas quais alguns autores pertencem ou não à antologia. Entretanto, há de se enfatizar que a diversidade e dispersão de poetas e estilos se caracterizam com maior força do que qualquer traço comum que a

---

<sup>12</sup> “Poesia Jovem: Roteiro de Velhas Vanguardas, à Tropicália e ao Marginal Mimeografado”. Publicado no *Jornal do Brasil* em 20/12/1975. Em anexo, p. 140.

poesia marginal de *26 Poetas Hoje* possa apresentar. Tal constatação, ainda que superficial a princípio, começa revelar algumas das oposições e polêmicas que virão a seguir.

Destacam-se aqui duas das mais interessantíssimas contradições da poesia marginal que se evidenciam em 1976. Inicialmente, tal poesia é considerada marginal ao sistema editorial por não apresentar características exigidas pelo mercado; no entanto, por ser artesanal, diferente e nova, ela acaba se transformando em um produto atraente ao próprio mercado. Então, o poeta que acredita estar produzindo literatura fora ou contra essa ideologia de mercado, também faz parte de sua lógica de produção de cultura de massa. Em segundo lugar, tem-se com a antologia o início de uma discussão sobre uma marginalidade que já está sendo legitimada. Isto é, a antologia traz para o debate as questões sobre a marginalidade de uma poesia que não é mais marginal, uma vez que já está antologizada.

Tal contradição é bem observada e sintetizada por Ana Cristina Cesar em seu artigo “Nove Bocas da Nova Musa”<sup>13</sup>, quando diz que “a nova poesia se equilibra na consciência deste paradoxo, entre a possibilidade que conquistou e a impossibilidade real e vivida”.

De fato, Hollanda sabia que estava lidando com essa condição da poesia marginal. Ela ambicionava que sua antologia fosse mais que um panorama da produção poética daquele período. No prefácio, ela declara que sua antologia intenta ser uma “reunião de resultados significativos de uma poesia que se anuncia com grande força e que reunida se oferece a uma reflexão crítica” (1976, p.10).

A partir de então, a organizadora e os *26 Poetas* tornaram-se nomes sempre presentes nas discussões sobre poesia na década de 70. Poetas e antologista posicionavam-se como críticos literários, entrevistados, entrevistadores, autores e leitores de suas próprias poesias e críticas. Afinal, a repercussão dessa antologia foi de grande proporção no meio midiático e universitário da época, já que Hollanda havia trazido para o público leitor e para o circuito editorial uma produção poética que circulava de mão em mão, possuía tiragens limitadas e, portanto, era pouco conhecida.

Ao se voltar, então, para tal repercussão, Antônio Carlos de Brito (Cacaso) no artigo “26 Poetas Hoje”<sup>14</sup> usa da antologia para retomar “boatos” que diziam que a literatura e a poesia de seu tempo estavam falidas e sem saída, fadadas e entregues aos letristas da MPB,

---

<sup>13</sup> Publicado no jornal *Opinião* de 25/06/1976. Em anexo, p. 167.

<sup>14</sup> Publicado no jornal *Opinião* de 25/06/1976. In: BRITO, A.C. *Não Quero Prosa*. Campinas: Unicamp, Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 44.

herdeiros do Tropicalismo, do *rock* e de outros ritmos. Cacaso referia-se ao artigo de Ana Maria Bahiana, “Os Novos Poetas da Música”<sup>15</sup>, publicado no jornal *Opinião*, em 09 de março de 1976, meses antes do lançamento da antologia.

Para ele (1976), a publicação de um livro como aquele mostra que “nem a poesia desertou de sua tradição literária, nem o livro perdeu sua função”, uma vez que o movimento sintomático da poesia marginal havia tomado conta da cultura da década de 70.

Nesse sentido, a antologia serviu muitas vezes como prova de existência de uma produção poética, outras vezes como objeto de autoridade para se provar hipóteses dos críticos, além de provar para o próprio mercado que os livros de poesia “rejeitados” por ele tinham relevância e êxito.

Por outro lado, esse apelo comercial também foi notado por Flávio Aguiar em “A Literatura no Retalho”<sup>16</sup> que aponta o “salto de *status* tão promissor quanto escorregadio” que a poesia marginal havia dado com a antologia. Aguiar ironiza que “ao chegar à antologia, o poeta está a um passo da academia, e depois disso só sebo de livros”. Tal ironia revela mais uma vez o paradoxal debate sobre a marginalidade de uma poesia que se antologiza.

Finalmente, esse apelo comercial pode ser observado no comentário de Ana Cristina Cesar (1976). Tratando da edição que a revista *Tempo Brasileiro* dedicou à poesia da década de 70, Cesar aponta um artigo de Heloisa Buarque de Hollanda que, antes mesmo de lançar sua antologia, já apresentava “prévias” dela como uma “miniantologia” que sairia na revista na mesma semana do livro. Nas palavras de Ana Cristina:

Heloisa fecha a revista com uma miniantologia de poetas novíssimos, *trailer* de sua máxi (*26 Poetas Hoje*) que está sendo lançada esta semana. Tanto o ensaio de Merquior quanto a seleção de Heloisa revelam uma tomada de posição coerente, uma proposta de definição do novo, que não é, comodamente, identificado como inédito. (CESAR, 1976)

A poeta destaca o ensaio de José Guilherme Merquior e a miniseleção de Heloisa como os únicos textos de *Tempo Brasileiro* que, de fato, pensam criticamente a nova

---

<sup>15</sup> Trata-se de um artigo bastante importante para entender as relações de poesia e música, o movimento da indústria cultural e o papel do poeta-letrista na década de 70. Contudo, a publicação que encontramos não apresentava condições de ser reproduzida completamente. Por essa razão o texto não está listado no volume anexo.

<sup>16</sup> Publicado no jornal *Movimento* de 12/07/1976. Em anexo, p. 173.

poesia. Segundo ela, “o resto da revista passeia, passeia, e acaba confundindo qualquer tentativa de compreender criticamente essa literatura”. Assim, seu artigo se dedicará a analisar tais textos da revista que já evidenciam, de acordo com o trecho citado acima, “uma tomada de posição *coerente*” (grifo nosso), que marca, para nós, a passagem da diversidade poética da década de 70 (os “novíssimos”) para o traço comum da poesia marginal (o “novo”).

## Capítulo 2

### Seleção para a Antologia

Quanto aos aspectos formais do que seria uma nova proposta estética, logo se começa a perceber nos artigos anteriores à antologia uma tentativa de seleção de alguns poetas e poesias que revelem características comuns ou, pelo menos, que comprovem a tese vigente no próprio artigo. Vale retornar à questão da dispersão que acaba permitindo ainda mais esse olhar sempre seletivo do crítico que encontra na fragmentação e na diversidade um recorte propício à sua hipótese teórica.

O autor Ricardo Ramos será o primeiro apontado por Cacaso, em 1973, como um dos precursores de um novo circuito poético alternativo. O crítico analisa o autor em questão, vendo uma falta de influências “literárias” em sua poesia, que parte de materiais imediatos do cotidiano e os trata com uma permanente irreverência, de modo emocionado e distante.

Além disso, Cacaso revela que seus poemas têm sinais de inacabamento, como se o poeta tivesse esquecido de passá-los a limpo. E assim, o crítico evidencia a linha tênue que separará a nova poesia com essas características, de uma poesia de má qualidade, como um rascunho, que dependerá da vitalidade do poeta em desmascarar objetos “mistificados” da literatura.

Em seguida, tem-se os artigos “Nosso Verso de Pé Quebrado”<sup>17</sup>, de Heloisa Buarque de Hollanda e Antônio Carlos de Brito, e “Um (Autor) Acima de Qualquer Suspeita”<sup>18</sup>, de Maria Amélia Mello, que selecionarão poesias expostas na *Expoesia I*. No primeiro artigo, Hollanda e Brito citam aleatoriamente alguns novos nomes participantes da exposição, como Waly Salomão, Chacal e Gramiro de Matos. Por outro lado, eles também citam, de maneira esporádica, nomes já reconhecidos e não “marginalizados”, porque já foram publicados em editoras, como é o caso de Carlos Nejar e Bruno Lúcio Tolentino.

De qualquer forma, o que os críticos pretendem com seu “pequeno levantamento aleatório” é revelar o sintoma de retomada da produção poética que, de qualquer maneira, vivia sempre o risco da marginalidade.

---

<sup>17</sup> Publicado na revista *Argumento* de janeiro/1974. In: op. cit. BRITO, 1997, p. 53.

<sup>18</sup> Publicado na *Revista de Cultura Vozes*, nº 9 de 1974. Em anexo, p. 126.

Assim, os críticos analisam algumas poesias para revelar os sintomas e características delas: em primeiro lugar, a forte referência subjetiva, confinada na descrição do eu, que faria parte de uma ideologia contracultural e *underground*.

De acordo com Cacaso, haveria ainda um retorno sobre o impulso de uma vontade estritamente pessoal, um fechamento do eu sobre si mesmo em que a desintegração de valores estabelecidos seria uma meta visada.

Finalmente, com a análise de algumas das poesias do *Expoesia I*, Holanda e Brito buscavam revelar certos traços comuns na poesia contemporânea como a já citada subjetividade, o tratamento direto do poema sem mediação consciente da palavra como expressão do desespero e do impasse da vida. Todavia, apesar de assinalar algumas características de uma nova poética, os autores preferem apontar na mostra de poesia, não os critérios literários, mas formas de comportamento subjacentes aos poemas

Com relação ao segundo artigo, Maria Amélia Mello (1974) quase não toca nas poesias que foram expostas, nem faz análises daquelas que retirou da exposição para apresentar em seu texto. Contudo, ressaltamos que sua seleção é absolutamente diferente das características das poesias que os demais críticos escolhem em seus artigos, uma vez que as poesias escolhidas para ilustrar seu artigo ainda estão ligadas à linguagem experimental, aos desdobramentos da poesia concreta, imagética.

Por outro lado, a prática do crítico Cacaso vai à contramão dessas seleções. Um grande número de seus artigos críticos parte de resenhas de um autor ou livro específico. Em “Um grande livrinho”<sup>19</sup>, por exemplo, Cacaso (1975) utiliza a metáfora da lua, para dizer que ela não é mais um objeto a ser poetizado da mesma maneira, já que

diante de tantas e tão caras ilusões perdidas, espera-se que o poeta saiba encontrar, na arte e também fora dela, os meios que melhor exprimam as novas situações. Há qualquer coisa de ridículo e esquemático na atitude, inclusive poética, de quem celebra ou pratica um ideal ou estilo que não corresponde à complexidade da experiência presente. (BRITO, 1975)

Nesse sentido, Charles apresentaria essa visão – romântica, mas debochada – da lua, em seu livro *Creme de Lua*. Assim, na medida em que o poeta perde o interesse pela forma fixa e estereotipada, só uma atitude pode reconduzi-lo a uma consistente renovação de sua

---

<sup>19</sup> Publicado no jornal *Opinião* de 23/05/1975. In: op. cit BRITO, 1997, p. 216.

capacidade expressiva: voltar a frequentar a matéria densa e complexa da experiência vivida. É essa relação com o vivido, acrescentados os procedimentos literários requeridos, que dão a originalidade antiliterária do livro *Creme de Lua*.

Mais complicadas são as seleções e análises das características da nova poesia quando lemos a própria revista dos novos poetas. Em “Consciência Marginal”<sup>20</sup>, espécie de apresentação da Revista *Malasartes* escrita pelos poetas Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena, o que se entende é que a revista abre espaço para publicação de poesia e outras expressões alternativas bem como para a análise da arte contemporânea. Desta maneira, na medida em que é o primeiro número, o tom do artigo, editorial, ou manifesto, é um tom de “comício”, de uma “vanguarda que não se quer enquanto vanguarda”, ou até um “tom programático” daquele que não tem programa ou não quer tê-lo. E assim, o texto apresenta a nova poesia:

o pacote pouco importa: um livro pra ler no ônibus, um livro entre dois cigarros, envelope de bilhetes inesperados, caderno de notas, piadas, surpresas, indicações, o leitor o recebe como uma cola de colégio. Pode usá-lo pra conferir suas próprias respostas, ou rasgá-lo, se não estiver interessado na pergunta. (AUGUSTO; VILHENA, 1975)

Essa condição imposta gera finalmente uma nova postura do poeta. Pois acaba não sendo só uma questão de falta de editora, mas de uma relação nova entre poesia, poeta e leitor. Essa nova poesia, segundo a proposta de *Malasartes* não caberia “em estantes programadas”, não se abrigaria num rótulo aceito e “nem se defende numa escola reconhecida”.

E a resposta para esse (não) programa estaria no Rio de Janeiro: em um grupo de poetas cuja “coletânea antológica, não foi de uma escolha feita segundo modelos, padrões ou critérios estritamente literários, nem sequer de uma chamada *mostra representativa*”. Tal termo grifado se referenciaria ao prefácio da antologia, ainda não lançada, mas já rebatida por ter circunscrito um grupo e marcado um movimento. Para os autores de “Consciência Marginal”, não existe representação de grupo, corrente ou movimento, não há expressão de pensamento estético ou ideológico definido, e a revista não delimita, a rigor, uma geração.

---

<sup>20</sup> Publicado na revista *Malasartes* de set-nov/1975. Em anexo, p. 138.

Assim, depois de se definir pela negatividade, os autores apresentam o conteúdo programático, por assim dizer, do recorte cotidiano. Para eles, o poema não é coloquial por mero acaso ou por programa,

mas por incorporação natural da conversa, do passeio/trabalho/*relax* diário, do instantâneo revelado às pressas, do cigarro a varejo e tantas coisas mais, desfrutadas em comum. Conscientes de haver feito uma seleção facciosa, parcial, deliberadamente incompleta, tratamos de desferir uma das possíveis introduções à poesia brasileira contemporânea. (AUGUSTO; VILHENA, 1975)

Para Silviano Santiago (1975), os editores da revista *Malasartes* não escondem seu desejo de ver um novo tipo de livro circular, como um novo estilo que deve se dar “como uma troca, uma transa”. Assim, através de uma espécie de sensibilidade comum que cercasse o processo de consumo, há a inauguração de um círculo de iniciados que transgrediriam a ordem e produziriam uma poesia de “fácil digestão”, que o leitor recebe “como uma cola de colégio”.

Diante dos mais diversos recortes, cabe estudar as escolhas que Hollanda fez para a antologia. Quando se refere a elas, a antologista aponta a relação que a poesia marginal estabelece com a tradição e suas influências. Assim, a linguagem da nova poesia denotaria a “desierarquização da poesia formal, nobre e clássica” (HOLLANDA, 1976, p.8) e o movimento marginal se afastaria das correntes experimentais de vanguarda anteriores a ele e se aproximaria do movimento modernista de 22 – no que este teve de coloquial e inovador contra o discurso aristocrático e acadêmico – e dos movimentos tropicalistas de 60 – no que estes têm de apelo tanto ao gosto culto quanto ao popular, estabelecendo o elo entre poesia e vida.

Na medida em que evoca tais movimentos anteriores à poesia marginal, em especial as influências do modernismo de 22, Heloisa cita o artigo “Capinan e a nova lírica”<sup>21</sup> de José Guilherme Merquior, em que o crítico acompanha a presença do que chama de cotidiano e vulgar na poesia modernista brasileira.

Para isso, Merquior retoma Erich Auerbach cujo estudo do livro *As flores do mal*, de Baudelaire, revela o início na lírica moderna da técnica de construção do símbolo por meio da representação do prosaico e do vulgar. A esse procedimento – que substitui a

---

<sup>21</sup> In MERQUIOR, José Guilherme. *A Astúcia da Mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

separação clássica de estilos na poesia pela mistura de registros, como o uso de expressões correntes e vulgares no tecido de um mesmo poema trágico ou de nível filosófico – Auerbach deu o nome de “mescla estilística”.

Atento a esse procedimento, Merquior buscará apontar que a mescla estilística é uma das marcas que definem o modernismo brasileiro, e não a implantação do verso livre, como usualmente se aponta. Para o crítico, o verso livre é uma característica do modernismo destacada do ponto de vista da tradição rompida e não do movimento que busca se definir. Além disso, segundo ele, “nenhum traço de estilo contém por si só uma definição integral da poesia modernista, mas o ponto de vista do verso livre parece conter pouco demais” (MERQUIOR, 1972, p.180).

Por outro lado, o crítico pretende voltar-se para a perspectiva da mescla de estilos porque esta talvez apresente uma visão mais ampla do ciclo da lírica modernista em toda sua dinâmica, ao longo das suas três fases, e não como a tradição do verso, rompida e marcada apenas pela geração de 22.

Assim, o coloquialismo se apresentaria na fase inicial modernista – até meados de 1930 – sob a forma de poema-piada, de Oswald de Andrade por exemplo, na medida em que tal poesia seria satírica e não só divertida, revelando a mescla “vulgar-grave” na lírica modernista de primeira fase. Em seguida, a partir dos anos 30, os modernistas se lançam à construção de um lirismo em que existe um impulso de aceitação afetiva do real, do cotidiano e da experiência. E, então, Manuel Bandeira poderia representar esse apego à experiência e aos sentidos.

Porém, para Merquior, a mesma aceitação do real entra em contradição com os fundamentos críticos do modernismo que nega, de alguma forma, a reconciliação do que é da ordem da lírica e do que seria o real. Nesse sentido, a terceira fase da poesia modernista, já em 1945, proporia a reorientação do lirismo como *interpretação poética do real*, isto é, como poesia do mundo, que “não pensa só sociologicamente o Brasil, mas pensa o mundo a partir de nossa consciência como cultura própria” (MERQUIOR, 1972, p.184).

Dessa forma, a representação lírica do vulgar não mais marcaria a poesia séria feita do cotidiano, mas, a poesia da terceira geração, centrada na maturidade de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, por exemplo, descaracterizaria o traço coloquial, na medida que procuraria uma edificação polissêmica, de maior riqueza psicológica e

simbólica, através de expressões não usuais, não vulgares, ou mesmo, através de expressões correntes, mas não com o seu sentido “típico”.

Por isso, segundo o crítico, o terceiro segmento da poesia modernista, na verdade, seria um período de “classicização”, na medida em que não busca a mescla estilística, mas quer atenuar seus efeitos, apresentar-se como poesia do mundo – universal – sem a mescla. Assim, esse classicismo modernista seria o terreno mais filosófico da lírica moderna e desta forma, nas palavras de Merquior,

está mais perto de nós, de nossa urgência e de nossa precisão. A nossa cultura carente da reflexão, a nossa nacionalidade carente de universalização, encontra nele a figura da sua prometida maturidade. (MERQUIOR, 1972, p.185)

Entretanto, é esse estágio amadurecido que acaba por sufocar a poesia da década de 70. Ainda de acordo com Merquior, o classicismo modernista é válido como influência, mas também é potencialmente negativo, uma vez que suas obras fortes causam certo efeito paralisante sobre seus sucessores.

Assim, o jovem poeta acaba elegendo o caminho de volta ao recurso da mescla estilística, contra a classicização, que é um caminho de ruptura e recusa. Nesse sentido, a desclassicização, a tendência a readmitir a mescla estilística, reaproximaria o ego lírico de seu tema e a poesia voltaria a ser pessoal, sem a distância clássica.

São essas marcas que a poesia de Capinan parece apresentar e que são analisadas atentamente por José Guilherme Merquior como seu maior valor: o de inquirir sobre a realidade pela poesia e não de inquirir contra a poesia e, em última análise, contra a própria realidade, como se pode observar na seqüência de poesias “Poeta e Realidade” selecionadas para a antologia:

*“Poeta e Realidade (Didática)”*

A poesia é a lógica mais simples.  
Isso surpreende  
aos que esperam ser um gato  
drama maior que o meu sapato  
aos que esperam ser o meu sapato  
drama tanto mais duro que andar descalço  
e ainda aos que pensam não ser meu andar descalço  
um modo calmo.

(Maior surpresa terão passado  
os que julgam que me engano:

ah não sabem quanto quero o sapato  
não sabem quanto trago de humano  
nesse desespero escasso.  
Não sabem mesmo o que falo  
em teorema tão claro.  
Como não se cansariam ao me buscar os passos  
pois tenho os pés soltos e ando aos saltos  
e, se me alcançassem, como se chocariam ao saber que faço  
a lógica da verdade pelos pontos falsos).

Para o crítico, Capinan faz da poesia social o objeto de uma inspiração, não de uma simples ilustração, como se apresenta a poesia engajada da década de 60. A poesia social de Capinan é, antes de tudo, poesia: “não inventário sociológico, não retrato da sociedade nem elenco de suas queixas” (MERQUIOR, 1972, p.173). Capinan está além da figura do poeta engajado. Ele estaria na transição dos poetas engajados que “facilitam” a poesia, e da moda dos poetas marginais que fazem dela uma atitude de desbunde. Ele talvez teria a convicção que falta aos melhores poetas e a paixão que toma os piores, se lembrarmos do poema “The Second Coming” de W.B. Yeats (“the best lack all conviction, while the worst / are full of passionate intensity”)<sup>22</sup>.

Assim sendo, e de volta ao prefácio de *26 Poetas Hoje*, quando Hollanda cita o artigo de José Guilherme Merquior, este se apresenta para reiterar e dar argumento de autoridade à sua análise de características, temáticas e influências da poesia marginal. Para ela, as características da poesia marginal e da década de 70 seriam a ironia e a crítica alegórica, o *flash* cotidiano, corriqueiro e bruto sobre uma elaboração literária, as metáforas de grande abstração *versus* o uso do baixo calão e da informalidade.

Além das características, Heloisa lista as temáticas da poesia marginal em que se incluiria a mescla estilística, certa “psicografia do absurdo cotidiano”, fragmentação de instantes aparentemente banais, anotação do momento político como interferência da vivência cotidiana e não como poesia social.

Finalmente, as influências seriam João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, além de Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e o romantismo que influenciariam no que concernem ao pessoal, afetivo e abandono da expressão intelectualizada.

---

<sup>22</sup> Agradecemos à Prof<sup>a</sup> Viviana Bosi por nos ter apresentado a esse poema de Yeats em uma de suas aulas.

No entanto, quando Heloisa refere-se às influências de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Drummond, ela está tratando de poéticas diferentes, conforme descreveu José Guilherme Merquior. Para ele, a mescla estilística se apresenta na poesia dos dois primeiros, mas não da mesma forma; e, em Drummond, a influência está por conta do peso da tradição e não por conta de um estilo semelhante. Além disso, na medida que alguns poetas se aproximam mais de um ou de outro dessas referências, a subjetividade, as marcas da ironia e do cotidiano não se fazem mais da mesma forma na década de 70:

“*Senhor Feudal*” (Oswald de Andrade)

Se Pedro Segundo  
Vier aqui  
Com história  
Eu boto ele na cadeia

“*Drama Familiar*” (Charles)

Mais um berro histérico  
E mato um

A piada parece já não ser feita pra rir, para enaltecer o alcance do poeta à criticidade e consciência no poema; a ironia se apresenta enquanto ameaça de um poeta que parece já não agüentar mais. O mesmo acontece com o recorte do cotidiano:

Há poesia  
Na dor  
Na flor  
No beija-flor  
No elevador  
(Oswald de Andrade)

O ritual diário  
Me envenena  
Me liquida  
E por vezes  
Me lança fora  
De órbita como  
Um planeta louco  
Em sua rota desconjuntada  
Pelos ovários dos cosmos

(João Carlos Pádua)

Armando Freitas Filho também analisa o estilo dos poetas marginais e compara-o a traços de poetas modernistas. Porém, a ironia e a vulgarização poética do cotidiano não são iguais às de 22, parecem já características “desacreditadas”, uma vez que a geração marginal não acredita em um futuro, não apresenta um projeto estético, não usa sua linguagem de maneira a construir um programa poético. 1970 parece ser um tempo gasto e achatado em relação a 1922.

Francisco Alvim (1999) contesta a associação freqüente que se faz de seus poemas ao poema-piada do modernismo de 22. Em suas palavras:

Existe esse tipo de leitura, mas não corresponde àquilo que eu posso perceber do meu próprio trabalho. Acho que a minha poesia é uma poesia desencantada, uma poesia do desencanto, que não é de todo bem-humorada: é ilusoriamente bem humorada. Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sonsa, ela não abre o jogo, ou finge que abre. Ela cria uma série de desvãos. (ALCIDES, 1999, p. 35)

Segundo ele, a maioria de seus poemas são “infelicitados” porque não há mais como escrever poemas de celebração e harmonia:

Mas nem tudo é piada nos meus poemas, e se houver piada é bem diferente da piada modernista. Porque piada modernista era uma piada auroral. (...) A minha coisa é doentia, não deu certo, o país é este que a gente vê aí, as sensações que ele desperta são estas que estão aí, então não é algo que me faça rir. Ou, se me faz rir, é com o riso torto. (ALCIDES, 1999, p. 36)

No que concerne às influências de 1922 na poesia marginal, Heloisa Buarque de Hollanda, em entrevista à Revista *José* de agosto de 1976<sup>23</sup>, reconhece que a geração de 22 usa de uma oralidade romântica, como os poetas marginais, porém a poesia modernista apresenta um “registro coloquial de objetividade” enquanto a poesia marginal apresenta um coloquial “totalmente subjetivo”, o que reflete, para ela, nos mais novos, uma atrofia da reflexão, um confinamento da sua atuação no mundo, gírias e expressões muito fechadas, e assuntos reduzidos. Essa “relação com o mundo quase autista”, já que a realidade está por demais imediata e subjetiva, gera um material de linguagem bastante bruto, cheio de vulgarismos. No entanto, para ela, nos poetas mais velhos – caso de Capinan – a coloquialidade produz ironia, crítica e marca um distanciamento assumido, o que significa que a qualidade literária em uma geração de poetas seria o defeito da geração mais nova, e a característica poética que parecia comum não se apresenta da mesma maneira na geração marginal como um “todo”.

Ainda para os debatedores da Revista *José*, essa aproximação entre a poesia e vida acaba conclamando para que todos façam poesia, o que implica que o poeta “aceite” a vida como ela está. O poeta apresenta certa ingenuidade e acriticidade em achar que uma atitude imediata e rebelde é uma revolução. Hollanda sabe disso quando diz que

---

<sup>23</sup> “Poesia Hoje”. Publicada na Revista *José* de agosto/1976. Em anexo, p. 188.

a aparente facilidade de se fazer poesia hoje pode levar a sérios equívocos. Parte significativa da chamada produção marginal já mostra aspectos de diluição e de modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em mero registro subjetivo sem maior valor simbólico e, portanto, poético. (HOLLANDA, 1976, p. 10)

E, quando afirma que

como o fato é novo e polêmico e a discussão apenas se inicia, achei mais justo não me restringir apenas à chamada poesia marginal, que integra parte substancial da seleção, mas estendê-la a outros poetas que, de forma diferenciada e independente, percorrem o mesmo caminho. É o caso da inclusão de trabalhos como os de Capinan, Zulmira, Secchin e outros. (HOLLANDA, 1976, p.11)

Na entrevista para *José*, Hollanda (1976) afirma que a poética da poesia marginal está em oposição a de João Cabral, contra uma linguagem classicizante, por ser uma poesia racional e distante; Jorge Wanderley rebate dizendo que colocar a poesia dita classicista em oposição à poesia marginal é um erro, porque a antologia não representa o todo, mas só uma unidade dentre muitas outras unidades não selecionadas. Na verdade, para ele não há nem mesmo uma unidade, visto que Cabral apareceria em Zulmira e Capinan e o traço formalista apareceria em Chacal, Torquato Neto e Waly Salomão. Para Wanderley, não é possível generalizar ao se falar da antologia.

Ora, se a poesia de Capinan não é representativa, ou não faz parte do que Heloisa considera a poesia marginal de sua antologia, como justificar a escolha do artigo “Capinan e a nova lírica” para descrever as características da poesia marginal como um todo?

No nosso entender, José Guilherme Merquior parte da análise do modernismo brasileiro para tratar mais atentamente da poesia de Capinan e, através dela, apenas aponta possibilidades de caminho de uma nova geração poética, a de 1970. Vale lembrar aqui que Capinan não faz parte do grupo jovem dos anos 70, mas sim daqueles que viveram e participaram ativamente dos anos 60. Assim, ele não seria o melhor representante para tratar das características da poesia jovem marginal.

Também no já citado “Nove Bocas da Nova Musa”, Ana Cristina Cesar (1976) analisa a nova poesia através do mesmo artigo de Merquior, mas reconhece que

a dicção mesclada, o estilo alegórico e o ânimo de denúncia definiriam não a nova poesia em sua totalidade mas, segundo Merquior, o seu caminho mais moderno e radical. Mesmo uma mostra pequena de poemas dá a perceber a impossibilidade de reduzir dogmaticamente a certos traços a musa morena moça (...) a própria mescla estilística não é norma e um mesmo poeta não se nega poemas de dicção pura e tom nobre lado a lado com outros em que o tom coloquial impera. (...) No choque entre os poetas, comparece tanto a contenção, a brevidade e o inacabamento (como em Vera Pedrosa), como o “excesso de palavras”, o derramamento sem pudor de um Affonso Henriques Neto. (CESAR, 1976)

Na mesma direção da observação da poeta, vale lembrar, portanto, que na medida que a crítica jornalística da década de 70 refere-se à poesia contemporânea, não são selecionados os mesmos nomes. Ana Cristina mostra justamente a dificuldade existente em se definir traços de uma nova poesia a partir de características poéticas retiradas de uma referência literária brasileira anterior. Assim, o que se tem na antologia é também uma diversidade poética que nos faz questionar o modo que a crítica e a própria organizadora Heloisa Buarque Hollanda identificaram quem seriam os poetas marginais.

## Capítulo 3

### “Geração Marginal”

Tal questionamento sobre quem seria de fato caracterizado como *marginal* não pode ser respondido categoricamente mas nos leva a um interessante debate. Discute-se quais seriam os exemplos típicos e atípicos de um comportamento marginal bem como quais características diferenciariam os poetas a ponto de delinear uma geração.

Vista desse modo, a antologia, na verdade, coloca lado a lado poetas que seriam considerados típicos marginais, como Chacal, Charles ou aqueles pertencentes ao grupo *Nuvem Cigana*, por exemplo, mas também poetas ligados à Tropicália, como Torquato Neto, Capinan e Waly Salomão e outros que seriam “irredutíveis a movimentos”, como Ana Cristina Cesar, Geraldo Carneiro e Afonso Henriques Neto.

Essa discussão sobre a geração dos poetas se estende ainda na entrevista de Hollanda para a Revista *José*, em que os debatedores colocam em cena algumas facetas da antologia no que diz respeito à uniformização dos poetas e a busca de um traço geracional.

De acordo com Sebastião Uchoa Leite, um dos debatedores de *José*, apesar de ser visto como uma série de trabalhos individuais, o conjunto de poesias acaba traçando características geracionais comuns. Nesse caso, não há uma proposta estética comum, mas uma proposta existencial que daria o tom, através da intensa subjetividade dos poetas, ao traço geracional, e, assim todos estariam escrevendo o mesmo poema, conforme o crítico Antônio Carlos de Brito havia afirmado no jornal *Opinião*, de 25 de junho de 1976<sup>24</sup>.

Segundo Cacaso (1976), os poetas de sua geração estavam, de fato, todos escrevendo um poema maior, a muitas mãos. Mais uma vez, a transição entre a visão de uma poesia plural de 1970 e a unidade do movimento marginal se apresenta quando Cacaso se refere às “tendências contemporâneas” e depois trata de uma única “dimensão nova” dessa poesia. Ao fechar seu texto “26 Poetas Hoje” ele assevera:

A leitura conjunta desses autores possibilita uma primeira visão mais sintética de certas tendências contemporâneas de nossa poesia, além de sugerir uma dimensão nova que agora também pode ser melhor avaliada: com as inevitáveis exceções, notamos certa transitividade entre os autores, entre os assuntos, nas atitudes, como se a poesia de cada um fosse parte integrante de um mesmo poema maior, que todos estivessem escrevendo juntos. (BRITO, 1976)

---

<sup>24</sup> “26 Poetas Hoje”. Publicado no jornal *Opinião* de 25/06/1976. In: op. cit. BRITO, 1997, p. 44.

Em contrapartida, podemos ver que, muitas vezes o agrupamento em torno de uma coleção não passava por características poéticas comuns, mas pela simples soma de recursos para que o livro fosse publicado. Em “Diversifiquemos os padrões”<sup>25</sup>, Francisco Alvim comenta:

já estava com a intenção de publicar um segundo livro. Tencionava tirar várias cópias dos originais e enviar ao maior número possível de editoras (...) Mudei de idéia quando o Cacaso me convidou, acho que em 1973, a participar, com o Geraldinho (Carneiro), o Roberto (Schwarz) e o João Carlos (Pádua), de uma coleção que editaria nossos livros, com uns dinheiros adiantados pela Mapa Filme, do Zelito Viana. Em outubro de 1974, a coleção Frenesi era lançada no Rio, na livraria Cobra Norato, cujo gerente na época, o José Sanz, não nos cobrou porcentagem alguma das vendas (...) a coleção Frenesi constituiu-se numa tentativa de furar o bloqueio da não-edição de livros de poesia (...). Quanto a mim, a coleção Frenesi me mostrou ser um procedimento mais eficaz que o lançamento usual de um livro de poesias de autor novo pelas editoras. (ALVIM, 1977)

Em “Folha de Rosto”<sup>26</sup>, Antônio Carlos de Brito consegue conciliar tal contradição quando vê na coletânea de poesia *Folha de Rosto* a reunião de nove jovens autores como um resultado do “desamparo editorial”, mas também o convívio comum, o compartilhamento de ideologias e a experiência de vida e de vida literária como conseqüência de agrupamentos de publicação como essa. O que nos chama a atenção é a expressão do crítico para se referir a esse lançamento. Segundo ele, “vem sendo assim”, isto é, já se está acostumando a essa continuidade de escritores que se organizam para conseguir editar seus livros, tentando sempre “sobreviver culturalmente”. O que nos parece é que essa expressão revela uma repetição do agrupamento, das antologias, de livros poéticos conjuntos que acabam gerando, segundo o crítico, certo traço geracional. Em outras palavras, é o agrupamento para conseguir a publicação de um livro que traria as características semelhantes na poesia e uma convivência comum de poetas. Parece-nos que, em nome de uma nova forma de circulação da poesia – em grupos – nasceria uma espécie de ideologia, que marcaria a poesia marginal.

Aceitando, então, a hipótese de uma “ideologia da marginalidade”, resta-nos detalhar como é que ela se definiria para poetas e críticos em 1970. Nesse sentido, quando lhe é perguntado a respeito do conceito de marginalidade, na entrevista “Situação de

---

<sup>25</sup> Publicado no jornal *Opinião* de 25/03/1977. O artigo não figura em volume anexo pois só conseguimos resgatar um trecho do texto original.

<sup>26</sup> In: op. cit. BRITO, 1997, p. 74.

Marginalidade” ao jornal *Movimento* de 12/07/1976<sup>27</sup>, Cacaso afirma que naquele momento muito se está empregando o termo, mas que “as pessoas não estão falando da mesma coisa”. Para ele, o mais comum é a marginalidade do autor por não-absorção das editoras, ou seja, o autor barrado na editora que, então, procura, com seus recursos, sua própria maneira de fazer e distribuir seu livro.

Isso ocorre, em boa parte, porque os autores são estreantes e pouco conhecidos. E, então, na medida em que essa marginalização acontece, há um transbordamento de autores e surge um circuito paralelo de edição.

Por outro lado, Cacaso também se refere não só a essa noção estrita de marginalidade, mas também a um “fenômeno especial” nessa produção recente que soma à marginalidade institucional uma expressão marginal em termos literários, de linguagem do agrupamento, o que, segundo ele, não pode ser considerado valorativo em si mesmo.

Nesse sentido, o crítico admite a existência de um fechamento nessa poesia que gera alguns receituários e achatamento da reflexão, na medida em que está sempre sendo distribuída e lida apenas entre amigos. Enquanto crítico e poeta, Cacaso revela que sente falta de “mais assuntos, idéias, maior complexidade de visão e de matéria” na poesia contemporânea, que, para ele, é uma literatura apaixonada mas ainda imatura.

De qualquer maneira, o crítico reforçava ainda uma diferença entre os livros marginais de poesia – “estes sim, abertos para o leitor” – e os livros de poesia marginal – os quais deve-se olhar com certo cuidado. Nesse sentido, na medida em que se faz a distinção entre os livros marginais de poesia e os livros de poesia marginal, parece-nos necessário elencar algumas das interpretações e singularidades que a expressão “poesia marginal” suscitou em alguns críticos desse movimento. Assim, buscaremos mapear os primeiros usos do termo marginal nessa década, tentando entender as apreensões que a crítica fez desse termo e as conotações que ela sugere.

Inicialmente, em “Sinal dos Tempos e dos Espaços”<sup>28</sup>, Cacaso coloca em cena a imagem do poeta marginal ainda decorrente de sua “esquisitice”, de seu gênio e do caráter “excepcional” de seu temperamento para contrastar com essa nova figura da década de 70

---

<sup>27</sup> Idem p. 12.

<sup>28</sup> Publicado no jornal *Opinião* de julho/1973. In: op. cit. BRITO, 1997, p. 70.

que “se tornou em algo completamente objetivado”, o que significa que ele é marginal porque as editoras não o publicam.

Para o crítico, isso parece revelar que a “aura” do poeta decaiu: ele não seria mais marginal por ser um gênio, diferente ou – evocando a figura do poeta na *República* de Platão – perigoso. Assim, esta faceta conotativa talvez evoque a noção de marginalidade já tanto aproveitada na literatura universal, que teria seu primeiro registro no Romantismo, com a figura do poeta maldito, ou então no início da modernidade, com Baudelaire, cuja imagem do poeta sem aura também revelaria sua sordidez e maldição.

Com relação à figura do marginal, Aguiar (1976a) afirma que “a marginalidade serve de ótima metáfora para outros problemas do escritor, cuja voz hoje em dia é tão pouco ouvida na solução efetiva dos problemas sociais” e que, portanto, ao se falar do marginal, o escritor hoje está aproximando a sua linguagem do povo. Mas está também se aproximando da sua própria verdade, está criando uma imagem de seus próprios problemas.

E ainda, o contexto ditatorial a que Cacaso aponta como um dos fatores da marginalização será considerado fator único e principal para Tristão de Athayde em “O Fruto de um Decênio”<sup>29</sup>. Ele usará em seu artigo o termo marginalização não para se referir à poesia, mas como uma ação do próprio governo militar que “deixou o povo *marginalizado*” (grifo meu), isto é, fora do debate, impedido de protestar. A afirmação não é falsa ou equivocada, no entanto, Tristão nem cogita em seu artigo sobre o papel que as editoras têm em todo o processo alternativo de publicação. Ele parece entender a poesia clandestina apenas em relação direta com a censura vigente no país.

É preciso reforçar que, até 1975, nem poeta nem poesia são apresentados como marginais. O termo “marginal” ainda surge como tentativa de caracterização de uma situação, talvez até de um circuito, mas não diretamente associado à poesia.

Em “Nosso verso de pé quebrado”, Brito e Hollanda (1974) caracterizam o circuito editorial alternativo como “semi-marginal”, porém, a poesia é tratada como “poesia pós-tropicalista, de caráter informal”.

A partir do artigo de Maria Amélia Mello (1974) pode-se ver surgir uma conotação negativa ao termo marginal que já se revela no título (“Um (autor) marginal acima de qualquer suspeita”). Na medida que o termo “marginal” está isolado e não é só uma

---

<sup>29</sup> Publicado no *Jornal do Brasil* de 10/10/1973. Em anexo, p.122.

adjetivação que acompanha a palavra “autor”, mas pelo contrário, o termo “autor” aparece entre parênteses, cria-se, assim, outros sentidos, já que há a possibilidade de a palavra “marginal” ser lida como substantivo (um marginal) ou adjetivo (um autor marginal).

O termo “marginal” já traz portanto conotações de “suspeição”, isto é, apreende-se uma certa desconfiança quanto ao *tipo* de marginalidade desse autor. Assim, o título quer criar a multiplicidade de sentidos para levantar “suspeitas” ao mesmo tempo que em se tratando de um “autor”, ele estaria acima de qualquer suspeita.

No entanto, ao longo do texto, não há indícios de significação dessa natureza. O artigo parte da análise do rótulo “geração mimeógrafo” que o movimento marginal recebeu. Para Mello, a denominação leva a um esvaziamento, expressão de um modismo cultural em que a criação, improvisada, é tida como experimentalismo da linguagem.

O que parece interessante é que esse primeiro rótulo da geração – “geração mimeógrafo” – a liga à idéia central de reprodução nesse esquema artesanal de publicação de livros, dando destaque para o instrumento em si. Assim todo o processo de produção, independente das técnicas, definiria o livro como integrante dessa geração. O que define portanto para Mello a “geração mimeógrafo” é a utilização de meios precários, limitados, de alcance restrito.

É daí que vem o segundo rótulo, “marginal”, na medida em que esse retorno às técnicas artesanais dá uma aparência não-industrial ao livro, revelando também que o autor está eliminado de sistemas estabelecidos como produção, promoção e arrecadação, marginalizando-o ainda de uma avaliação crítica de sua obra.

Mello chega até a apontar para a conotação desfavorável da palavra que é facilmente associada à falta de valor literário. Mas logo, em contrapartida, rebate que tal produção não sofre nenhum ato repressivo e, portanto, representa um momento importante e fiel à sua época. Assim sendo, por ser um fenômeno disperso de trabalhos espalhados pelo país, e por ter uma intenção de participar, de romper com imposições do sistema, o valor essencial dessa produção está no valor social do comportamento, isto é, na improvisação, na criação como um respirar, uma confirmação da sobrevivência.

Porém, a principal acepção do termo *marginal*, a qual Cacaso queria evitar, é a conotação que chega a sugerir uma noção de poeta “anti-social”, na medida em que o marginal seria encarado como *sórdido* ou *maldito* em seu meio artístico. Dessa forma ele

produziria seu trabalho com intenção de chocar e agredir um grupo social ao qual não pertence.

Assim, o imaginário do poeta sórdido aparece sempre como representação nos periódicos a fim de chamar atenção do leitor para esse novo poeta “desajustado” à sua época. Em “A Poesia Malcriada”<sup>30</sup>, Cacaso cita um trecho do poema “Nova Poética” de Manuel Bandeira que traz a figura do poeta sórdido:

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.  
Poeta sórdido:  
Aquele em cuja poesia há uma marca suja da vida.  
(...)  
O poema deve ser como a nódoa do brim:  
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.  
Sei que a poesia é também orvalho.  
Mas este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as  
virgens cem por cento e as amadas que  
envelheceram sem maldade.

Bandeira é evocado no artigo de Cacaso para uma aproximação do poeta modernista aos poetas da década de 70. O crítico não tem evidentemente a intenção de marcar a “sordidez” como característica principal de Bandeira ou dos poetas marginais, mas sim frisar que a poesia tem “marcas da vida”, é feita de experiências, que parecem não ser sempre agradáveis ou ingênuas – das quais seriam feitas *outras* poesias (“para menininhas e virgens”).

No entanto, é exatamente o oposto que se evidencia no artigo “Os Sórdidos”<sup>31</sup> de Affonso Romano de Sant’Anna. O crítico da Revista *Veja* usa da metáfora da sordidez para interpretar a poesia marginal como a “marca suja”, da qual se tem nojo, a “nódoa” na história da literatura brasileira.

Em seu texto, destacamos uma seqüência de termos que constrói a imagem da poesia marginal e sórdida:

Ainda não há um nome fixo para esse novo grupo de poetas. Alguns se chamam de “marginais” e uma revistinha surgida em Minas se classificou de “lixeratura” – a *literatura do lixo*, que traz para as vitrinas da cultura a *sujeira* da sociedade moderna(...)

---

<sup>30</sup> Publicado no jornal *Movimento* de 25/06/1976. In: op. cit BRITO, 1997, p. 208.

<sup>31</sup> Publicado na revista *Veja* de 25/07/1976. Em anexo, p. 186.

Essa antologia (...) talvez seja a prática daquilo que Manuel Bandeira, também poeta do cotidiano, há décadas chamou “o poema sórdido” – aquele texto que é como uma *mancha* lançada na roupa branca de quem passa(...)

Depois da poesia vanguardista para ser vista, temos hoje essa para ser falada. Depois da poesia limpa e formalista, *uma poesia suja e mal feita*. Depois da gaguejante poesia da década de 50, uma poesia discursiva. Depois da prisão de ventre do lirismo, a *diarréia*. (SANT’ANNA, 1976, grifos nossos)

Tal conotação também é escolhida como ícone da poesia marginal quando esta aparece em manchetes e capas dos periódicos:

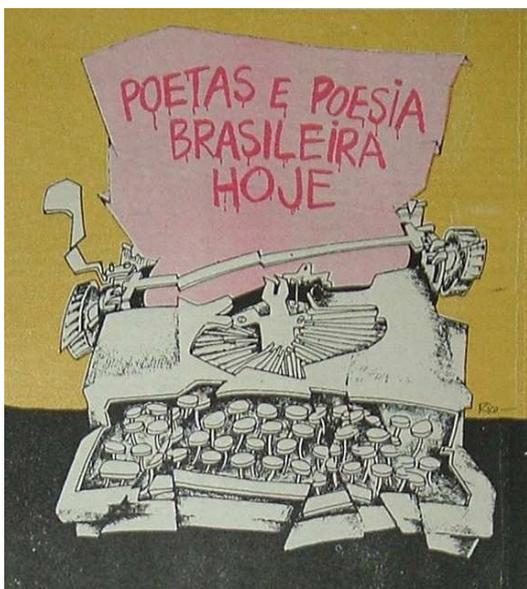


Figura 1: Capa do Jornal *Opinião*. Rio de Janeiro: 25/06/1976.



Figura 2: Capa da Revista *Escrita*. São Paulo: Ano II, nº16, 1977.

A figura de um papel qualquer, amassado ou rasgado, que se enrosca em uma velha máquina de escrever despedaçada, cujos pedaços são sugeridos por um trabalho de fragmentação da imagem, revela a precariedade da poesia que se apresentará no caderno do dia, além da imediatez e do “cheiro de novo” que traz a tinta escorrida das letras. A mesma imediatez vem representada pela palavra poesia como um curto pavio da bomba que explodirá a qualquer momento. A bomba, nesse caso, parece revelar o imprevisível, talvez que esteja contido (pela repressão?) e que pode ser disparado pela poesia.

Até mesmo o crítico Antonio Candido<sup>32</sup>, no início da década de 70, quando ainda não se havia cunhado a expressão “poesia marginal”, já analisava a produção de Waly Salomão como “sucata da cultura”. Em suas palavras:

É natural que muitas produções dos jovens, rebeldes às tradições, às definições e por vezes à própria cultura, revelem essa confusão de gêneros que permite todas as liberdades. É o caso de um tipo de literatura violentamente anti-convencional, que parece feita com *sucata de cultura*, como, entre outros, o curioso *Me Segura que Eu Vou Dar um Troço*, recentemente publicado por Wally Sailormoon (pseudônimo trocadilhesco, de acordo com a moda, de Wadi Salomão). Nele se cruzam o protesto, o desacato, o testemunho, o desabafo, o relato, – tudo numa linguagem baseada geralmente na associação livre e na enumeração caótica, formada de frases coloquiais, gíria *hippie*, obscenidades, períodos truncados, elipses violentas, transições abruptas, resultando um movimento bastante vivo cuja matéria é a experiência pessoal do autor. Aqui, não podemos falar de memórias, nem de relato, nem de ficção, nem de poesia, nem mesmo de estilo. É *literatura anti-literária*, traduzindo uma espécie de erupção inconformista. (CANDIDO, 1979, grifos nossos)

A respeito dos debates e tentativas de classificações, Christina Lyra (1976) aponta que a crítica se coloca em uma posição delicada, já que, a partir da publicação da antologia, a poesia marginal faz parte do circuito comercial, e não mais paralelo, dos mimeógrafos. Assim, uma vez que os poetas “não são legitimados”, os críticos não possuem referências para criticá-los, e buscam criar rótulos, elogiando, moralizando ou negando essa produção.

Sabe-se que a dificuldade está em se criticar aquilo que ainda está acontecendo e identificar o que seria “moda”, exatamente por uma certa festividade que o movimento marginal apresentaria. A própria antologista afirma que “existe abertura, e por ela passa muita coisa boa e muita coisa ruim” (LYRA, 1976).

Para Flávio Aguiar (1976b), a marginalidade apresenta muitos riscos, inclusive o de transformar o que é situação marginal em uma opção. Segundo ele, os poetas podem acabar ratificando sua marginalidade e passar a se satisfazer em ser lido pela sua “claque”. Em segundo lugar, tal marginalidade também ratifica, implicitamente, o sistema editorial que marginaliza o escritor. E, finalmente, todo esse processo já parecia dar sinais de ter se convertido em uma “moda”, diluindo as questões e problematizações enfrentadas inicialmente pelos poetas.

---

<sup>32</sup> “A Literatura Brasileira em 1972”. Publicado por *Arte em Revista* de janeiro-março/1979. Em anexo, p.106.

## Capítulo 4

### O Circuito Editorial

Os reais problemas enfrentados pelos poetas parecem mesmo se resumir às questões editoriais. Quanto às alternativas que esses poetas buscavam para driblar o circuito editorial oficial, Maria Amélia Mello (1974) faz uma interessante análise, apresentando a sociedade de consumo e as características de modernidade, sintetizadas no circuito *grande empresa – tecnologia – especialização – maior produtividade*. Desse quadro, ela revela a conseqüente exclusão do autor novo, já que pela lógica do mercado editorial – que determina o gênero de maior venda, o tema e a ótica comercial do produto – é desconsiderado qualquer valor intelectual de sua obra.

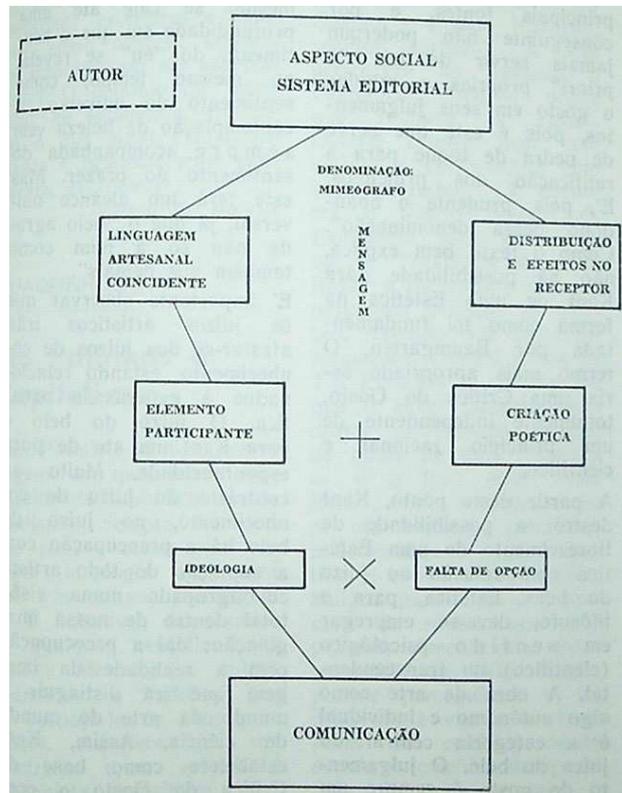


Figura 3: Esquema apresentado no artigo “Um (Autor) Marginal Acima de Qualquer Suspeita”. *Revista de Cultura Vozes*, janeiro/1974.

Assim, parece haver um desinteresse bilateral por parte da editora e do autor que, apesar de se afastar dessa máquina de consumo, ainda sente necessidade de expressão e procura se vincular a alguma atividade intelectual em que possa se comunicar.

Nesse sentido, gera-se um círculo vicioso em que há o desinteresse do editor pelo nome desconhecido, que, conseqüentemente, cria a indiferença no leitor pelo autor novo, e que – por isso – continuará sempre novo e desconhecido.

É nessa falta de espaço que o autor jovem busca alternativas e brechas para apresentar sua obra, procurando alcançar espaço e ocupando-o através de técnicas artesanais, publicações em mimeógrafos, distribuição de mão em mão, todo processo feito por ele mesmo e por seus pares.

Paralela a essa análise, Brito e Hollanda (1974) também fazem uma apresentação similar do que chamam de “circuito semi-marginal” quando observam que o mercado editorial não está absorvendo a variedade de produção poética e está se fechando para os autores novos, criando um bloqueio editorial que marginaliza esses produtores que buscam, conseqüentemente, soluções limitadas e improvisadas.

O que os críticos vêem, portanto, é uma “poesia pobre” de recursos de impressão e difusão, já que dependem de planos de produção independentes, o que eles consideram uma resposta política a essas adversidades.

Esse panorama já é mostrado por Cacaso como o “sinal dos tempos e dos espaços”, em seu primeiro artigo sobre a nova poesia da década de 70 e, em 1973, analisa as novas soluções que os novos poetas encontram para publicarem seus livros. Nesse sentido, ele também constata que existia um circuito “semimarginal” de produção e distribuição de livros.

Também em “Sopa de Letrinhas”<sup>33</sup>, Brito faz uma resenha da coletânea de poemas chamada *Há margem*, em que evidencia a efervescente produção que está ocorrendo em um circuito paralelo ao circuito oficial editorial. Ele aponta para a diferença que há entre o pequeno número de vagas que o sistema editorial comporta, o grande volume de produções literárias e novos escritores que tendem a se expandir sem publicações.

Esses autores ficam em uma semiobscuridade, que mistura anonimato e participação. E esse seria o caso do livro *Há margem* que quer provar – talvez para as próprias editoras – que existe possibilidade na marginalização, produzindo livros artesanalmente, a “preços acessíveis” “sem temer a falta de mercado”.

Por outro lado, o crítico desconfia de uma certa “euforia” por parte dos poetas em exaltar a marginalidade editorial, uma vez que o livro faz “apologia do verbo fazer e agir” e “firma na demonstração de vitalidade, sendo mais um problema existencial do que propriamente literário”. Nesse sentido, na medida em que o livro apresenta uma preocupação mais em fazer do que como e o que produzir, Cacaso se posiciona dizendo que o livro apresenta muitos méritos, mas alguns problemas, digamos, graves, na medida em que se corre o risco de “empenhar a bandeira” da marginalidade como se fosse uma posição a ser defendida. Para ele, a marginalidade não é uma meta almejada, é uma situação

---

<sup>33</sup> Publicado no jornal *Movimento* de 01/12/1975. In: op. cit. BRITO, 1997, p. 77.

compulsória e discriminadora com a qual o autor convive e reage como pode. Segundo ele, não há uma aceitação ao jogo editorial existente, mas a criação de um outro jogo, com outras regras.

O “editorial” de inauguração da revista *Malasartes* vem trazendo essa questão em suas primeiras linhas. Os poetas Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena (1975) apresentam uma condição de ser poeta que parece não permitir a escolha entre ser ou não marginal. Ser poeta, para eles, já implica em ser marginal, uma vez que o poeta perdeu o acesso à publicação que prioritariamente é de interesse comercial e, portanto, o poeta deixa de ser reconhecido pela crítica, tendo que obrigatoriamente assumir e enfrentar essa condição de marginalidade.

Contudo, será novamente Maria Amélia Mello que nos ajudará a encaminhar as questões concernentes também ao aspecto ideológico, uma certa *escolha* em não querer participar do jogo comercial. Ela procura responder à questão da marginalidade tentando entender o que levaria o artista a financiar a própria produção e qual seria seu valor. Segundo ela, a primeira explicação, parte do já decorrente quadro da modernização e de cultura de massa, é a falta de opção que mantém o autor à margem do sistema editorial. Mas, ela ainda ressalta uma segunda possibilidade relacionada à ideologia do escritor que procura uma saída coerente com o seu pensamento e com sua posição contrária ao sistema político vigente e do qual não quer fazer parte, não contribuindo para a alimentação de um círculo vicioso.

O que permanece sempre é o desejo de dizer, de participar e então, a crítica parte para seu segundo questionamento que concerne ao valor do que se diz, isto é, do objeto dessa produção alternativa, uma vez que todos podem fazer poesia mimeografada.

Nesse sentido, como é possível para a crítica literária mediar e valorar esse fenômeno poético? Para Cacaso (1973), o problema está na falta de seleção daquilo que é publicado. Não há controle, uma vez que todo e qualquer poeta pode mimeografar e distribuir seus livros e, nesse ponto, não há quem analise e ateste a qualidade “do produto”.

Finalmente, quando um grupo de poetas já começa a ser reconhecido como “marginal”, Flávio Aguiar escreve, no início de 1976, seu “Feijoada na Literatura”<sup>34</sup> em que observa a existência de um esforço do poeta para fugir dos lugares comuns da poesia,

---

<sup>34</sup> Publicado no jornal *Movimento* de 05/01/1976. Em anexo, p.156.

isto é, das torres de marfim, dos “paços enlustrados”, “dos colarinhos”. Aguiar utiliza imagens da poesia de 45 para contrapor à imagem que, para ele, figura a nova literatura da década de 70, uma literatura que “perdeu a pose”, virou “assunto polêmico e tema de debates acirrados e concorridos”.

Para ele, os grupos marginais têm se proliferado e conseguido “relativa institucionalização” na medida em que conseguiram melhorar suas edições alternativas e estão até intervindo de modo significativo no mercado editorial. Ele cita grupos mais alicerçados como a coleção *Vida de Artista, Frenesi*, no Rio de Janeiro, e a coleção *Há Margem*, no Sul.

No entanto, Aguiar ressalta uma contradição: sob sua ótica, “a conquista efetiva de uma fatia do mercado editorial pode parecer uma contradição para quem se propõe à marginalidade”.

Também é esse o questionamento que Brito e Hollanda fazem em “Nosso verso de pé quebrado”, isto é, o valor literário *versus* o valor do fazer poético do autor. O percurso do artigo vem revelar que, antes de qualquer coisa, a produção dessa geração marginal tem um valor pelo seu “ato de resistência” o que dificulta exatamente sua avaliação crítica literária. Mais uma vez o que se mostra é que esta poesia está muito imbricada em seu tempo, e que, passado o momento, passadas as posturas contraculturais e a maneira peculiar de se viver de poesia, aí então deve-se procurar por um texto literário de boa qualidade.

Hollanda e Brito justificam a dificuldade de se ter uma visão de conjunto da nova poesia brasileira contemporânea, para além das dificuldades de distanciamento que o crítico que analisa seu tempo já pressupõe encontrar. Assim, as dificuldades se encontram no caráter disperso e heterogêneo da produção poética contemporânea.

É neste caso, portanto, que fazer poesia tem muito valor, mais até do que a qualidade desta poesia produzida. Ou seja, há uma valorização do fazer poético, não importa como, na medida em que se esteja retomando a criação artística.

No entanto, essas poesias não poderiam ter sua legitimidade pré-estabelecida só porque foram escritas em determinado contexto cultural em que a criação já é uma vitória: há de se discutir e enquadrá-las também nas exigências de qualidade estética e estabelecer distinções.

Diante dessa realidade, Mello também coloca suas questões com relação à crítica literária, isto é, a impossibilidade crítica de se avaliar a criação literária num movimento disperso como esse, onde a seleção e editoria são feitas à margem do sistema, numa nova estrutura que não só não se enquadra na lógica de mercado como também a nega.

Essa dispersão se caracteriza pelo acaso em que o autor encontra o leitor e o crítico, isto é, parece haver uma casualidade na distribuição da poesia e por sorte, pode-se tê-la em suas mãos. No entanto, há locais próprios da veiculação: cinemas, teatros, bares frequentados por jovens universitários, o que revela uma tendência dessa poesia de ser de uma marginalização elitizada. Finalmente, Mello aponta que essa fragmentação invalida a idéia de qualquer conjunto poético, apesar do número crescente de poetas e poesias criar uma sensação de que um movimento literário esteja se formando. Para ela, em 1974, não havia possibilidade de reunião, caracterização e agrupamento de uma poesia cuja diversidade e fragmentação marcavam essencialmente essa produção literária dos anos 70.

Assim, não seria possível uma seleção coerente e abrangente de uma poesia cuja distribuição é aleatória. A antologista pareceu escolher mesmo dentre o que foi possível chegar a suas mãos.

## Capítulo 5

### Balço de uma década: o surto da indagação

Se tentarmos investigar a gênese para toda essa discussão provocada mais fortemente pela publicação da antologia em 1976, encontraremos, a partir de 1973, uma tendência nos artigos e críticos da época para sínteses e balanços da década de 60 e também para uma identificação prematura de novas linhas de força que começariam a guiar e mudar os rumos da literatura na década de 70.

Assim, ao mapear textos e artigos em periódicos desde janeiro de 1970, em busca de um marco inicial para os questionamentos sobre uma nova poesia que surgiria na década, pudemos perceber que, em 1972, já se tem um caderno novo sobre poesia no *Jornal do Brasil*, porém sem regularidade e ainda sem a percepção de que aquilo que se publica é de fato uma renovação poética no meio literário.

Desta maneira, pudemos encontrar os primeiros questionamentos e indagações a respeito de uma “nova” poesia que surgia na década vigente talvez quando Antônio Carlos de Brito publica no *Jornal Opinião* sua resenha “Sinal dos Tempos e dos Espaços”<sup>35</sup> em julho de 1973. Nela, Brito apresenta o livro *Comunycativo* de Ricardo Ramos e direciona seu texto, com tom irônico e provocativo, para um assunto “rigorosamente sem importância” já que o livro em si não se faz “interessante”, mas a falta de sensibilidade e de atenção para a poesia acaba fazendo com que a publicação de Ricardo Ramos seja uma vitória no meio editorial. Essa falta de leitores para a poesia e a procura de alternativas do poeta marcam os sinais dos novos tempos e espaços na década de 70.

É de fato representativo o título da resenha de Brito como fonte de elementos para nossa discussão. São esses novos tempos, espaços e seus sintomas que tentaremos apresentar aqui.

Os primeiros sinais aparecem em outubro do mesmo ano, quando acontece a *Expoesia I*, na PUC do Rio de Janeiro, sob a organização de Affonso Romano de Sant’Anna. O evento apresentava em diferentes espaços da universidade *stands* com as

---

<sup>35</sup> Publicado no jornal *Opinião* de julho/1973. In: op. cit. BRITO, 1997, p. 70.

principais tendências poéticas contemporâneas, promovendo encontro de poetas de diferentes vertentes para manter, com isso, seu contato direto com o público universitário.

Sobre essa exposição, já traziam um parecer crítico e um balanço de novas tendências os artigos “Nosso Verso de Pé Quebrado”, publicado por Heloisa Buarque de Hollanda e Antônio Carlos de Brito e “Um (autor) marginal acima de qualquer suspeita”, de Maria Amélia de Mello, ambos publicados no ano de 1974.

Em “Nosso Verso de Pé Quebrado”, Hollanda e Brito partem do evento *Expoesia I* para discutir o valor literário apresentado pela poesia que aparecia pela primeira vez, naquela exposição, em contraponto com a poesia de vanguarda, já reconhecida pela crítica. O comentário dos críticos, obviamente, traz uma avaliação positiva, o que significava, naquela época que um evento como esse, só por ter acontecido, já justificava tal avaliação.

E o que começa a se revelar muito comum nessas avaliações críticas da década de 70 é, exatamente, a supervalorização do “acontecer” encobrindo qualquer outra qualidade estética ou de renovação poética. Para os críticos de “Nosso Verso de Pé Quebrado”, a qualidade estética do evento parecia ficar assegurada pelo espaço reservado a poetas estrangeiros consagrados como T. S. Eliot e Fernando Pessoa, e pela divisão de *layout*, em que se dispunha a poesia vanguardista no 1º andar, “arrumada como em um museu”, enquanto o resto da poesia se apresentava no térreo, no pátio. Revelava-se com isso, certa elitização da poesia de vanguarda, que se defendia do público, enquanto a “nova” poesia marcava seu encontro com o público leitor que, de fato, acabou se mobilizando para também um novo debate.

Ainda concernente a essa dispersão e variedade de estilos poéticos, dizem Hollanda e Brito que a exposição pode ser considerada uma resposta para análises críticas recorrentes de que, depois do período de efervescência vanguardista, a poesia teria aparentemente silenciado, vivendo sob a forma de música popular.

Percebe-se aí, a força dos críticos em querer “provar” sua tese, ou melhor dizendo, “reprovar” e responder à tese vigente de que depois de 68, a cultura haveria “esfriado” e que os anos 70 apresentavam um grande “vazio cultural”.

Sabe-se que o Brasil passava por uma particular circunstância histórica a partir de 1970 e as relações entre História, Literatura e Cultura seriam mais intensas nesse período, uma vez que em 1964 instaura-se a ditadura, tendo sido, em seguida, decretado o Ato

Institucional Nº. 5, que gera, nos primeiros anos da década de 70, o impacto desse “vazio cultural”.

Tal expressão foi cunhada pelo jornalista Zuenir Ventura, em artigo para revista *Visão*<sup>36</sup>, na tentativa de definir a situação cultural brasileira mediante ao Ato Nº. 5, já que este agiu brutalmente sobre a literatura, a música, o teatro e o cinema, lançando mão de instrumentos de censura, de tortura e condenando ao exílio muitos daqueles que faziam parte do universo da produção cultural brasileira. Segundo Ventura, não só o Estado contribuiu para esse vazio, mas também a autocensura daqueles que ainda criavam. De acordo com ele, a década de 70 não apresentava mais o engajamento da década anterior, nem mesmo descobria um novo caminho para romper definitivamente com essa tendência: faltava-lhe inventividade em “como” fazer literatura:

Ao contrário dos primeiros anos da década passada, a de agora não apresenta em nenhum dos diversos setores de nossa cultura nem propostas novas nem aquela efervescência criativa que caracterizou o início dos anos 1960, antecipando alguns dos momentos da cultura brasileira mais ricos em inovação e pesquisa. (VENTURA, 1971)

A partir do Ato Institucional Nº. 5 e desse conseqüente sintoma de vazio sentido pela década de 70, seria possível notar uma ruptura no “modo de fazer” literatura no país. Tal análise do vazio e de que a literatura teria se rendido à música pode até ser encontrada ainda em 1976 – anos depois do artigo de Hollanda e Brito – no artigo de Ana Maria Bahiana, “Os Novos Poetas da Música”, publicado no jornal *Opinião*. Já no *lead* pode-se ler que

tudo começou com Vinícius de Moraes. Depois virou profissão. Ou válvula de escape. Mas a verdade é que a melhor poesia brasileira da atualidade está sendo feita pelos letristas de samba, rock e outros ritmos menos tocados. (BAHIANA, 1976)

Segundo a jornalista (1976), a figura do letrista enquanto profissão era muito recente e teria seus precursores na década de 50. Isso não significa que não se fazia música antes de 50, obviamente. O que existia, de fato, antes da figura do letrista, era o perfil do compositor completo, isto é, aquele que compunha letra e música, ou, no máximo, aquele compositor que tinha parcerias, mas também, com outro compositor completo. Nesse

---

<sup>36</sup> “O Vazio Cultural”. Publicado na revista *Visão* de julho/1971. In: GASPARI; HOLLANDA; VENTURA. *70/80 Cultura em Trânsito: da Repressão à Abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p.40.

sentido, cada um dos parceiros fazia trechos da música e da letra, que depois eram ligados, em um trabalho conjunto de composição.

No entanto, a caracterização do letrista, traçada por Bahiana, na verdade refere-se ao “poeta interessado na música popular como meio de expressão e suporte para suas obras”. E essa figura aparece inicialmente com Vinícius de Moraes, segundo ela, “um poeta em seu sentido mais tradicional quem inaugura definitivamente a figura do letrista”.

De qualquer maneira, e de volta ao evento poético de 1973, a *Expoesia I* pode ser considerada até uma primeira oficialização da nova poesia que já entra pelo menos no circuito crítico. A partir de então, ela se faz presente nos debates de críticos e jornalistas nos principais jornais oficiais e alternativos da época. Conforme já citado, antes dela, havia esparsas publicações de cadernos de poesia feitas pelo *Jornal do Brasil* em 1972, mas, depois dela, outras exposições foram realizadas, como o *Poemação*, instalado no Museu de Arte Moderna, em 1974. Em seguida, ao longo da década, as mesmas manifestações da geração marginal serão vistas como *happenings*, no Parque Lage e na Livraria Muro, por exemplo.

Coincidentemente ou talvez por conta da exposição, Tristão de Athayde publica, no mesmo mês, 10 de outubro de 1973, em sua coluna do *Jornal do Brasil*, o artigo “O Fruto do Decênio”<sup>37</sup>, em que ainda não faz um balanço de um período que considere encerrado, mas em que quer já confirmar suas próprias suspeitas sobre a literatura contemporânea que, para ele, apresenta certas influências da ditadura militar na poesia quando ressalta os sintomas de sua ressurreição.

Athayde procura encontrar algum “benefício” que o movimento de 64 tenha trazido, passados quase dez anos desde o golpe. Na tentativa de responder a essa pergunta, o crítico reconhece o pesado custo social e humano que a ditadura trouxe para a vida nacional, mas acaba evocando o ditado “há males que vêm para bem” quando dá seu diagnóstico:

foi precisamente por ter deixado o povo e a mocidade marginalizados, desde seu desencadeamento, que a revolução de 64 acabou prestando à poesia brasileira esse grande serviço. (ATHAYDE, 1973)

---

<sup>37</sup> Publicado no *Jornal do Brasil* de 10/10/1973. Em anexo, p.122.

Isto é: sem possibilidades práticas de participação nos assuntos nacionais, reduzidos ao desprezo e ao silêncio, os jovens encontram na situação fortes motivos para o desenvolvimento de uma sensibilidade mais afeita aos problemas subjetivos e pessoais, mais introspectiva. E, dentre as demais artes, a poesia seria um meio expressivo feito “sob medida” para tais ocasiões porque, através de seus recursos, evita atritos diretos e permanentes com a censura, problema que tem preocupado e retirado qualquer estímulo às outras formas de criação.

Entretanto, essa primeira tentativa de revelar tal “renascimento” poético recebeu críticas de Antônio Carlos de Brito e Heloisa Buarque de Hollanda (1974), quando apontam uma falta de lucidez por parte do crítico, já que este atribui à ditadura um lado positivo que seria o de criar um contexto propício à nova produção poética.

Para Brito e Hollanda, a poesia jamais poderia se beneficiar em um terreno onde predominem restrições gerais à liberdade de criação e de crítica. A poesia não seria diferente das outras artes, que se sentem asfixiadas pela censura. Ela também revela os sinais comuns dessa asfixia que pesam e reorientam os demais setores da cultura.

De qualquer maneira, Tristão de Athayde procura dar um “diagnóstico”. E ele também marca uma diferenciação poética que percebe como uma nova geração, fruto do AI-5.

Essa mesma noção de geração será tema de um outro artigo do crítico, de 11 de abril de 1975<sup>38</sup>, em que ele procura evidenciar o mecanismo de passagem de uma geração poética a outra, a partir da diferenciação entre os termos gestação e geração. Diz ele:

A gestação literária, evidentemente, é o período que precede à geração. Em que esta vive ainda, por assim dizer, no seio da geração a que vai suceder. Pois cada geração é o meio subconsciente em que se prepara a geração seguinte. O que marca a passagem do período intelectual gestatório é a data do aparecimento das suas primeiras obras. (...) Cada geração, portanto, nasce nas imediações dos 20 anos de idade dos seus autores. (ATHAYDE, 1975)

Nesse sentido, após conceituar os termos, o crítico traçará um perfil do momento presente a fim de convencer o leitor, induzindo-o a responder seus questionamentos, de que é chegado esse momento de passagem:

---

<sup>38</sup> “Pressentimento”. Publicado no *Jornal do Brasil* de 11/04/1975. Em anexo, p.134.

Será que os últimos lustros do nosso século vão apenas prosseguir na senda aberta pela geração de 45? (...) Será que o próximo futuro nos reserva uma surpresa agradável? Ou uma frustração? (...) Apenas pressinto, sem prejulgar. (ATHAYDE, 1975)

Sua argumentação, em que o crítico “apenas presente sem prejulgar”, procura provar ao leitor que a gestação poética contemporânea chega ao fim e uma nova geração se apresenta em 1975:

Em 45 não houve uma revolução estética como em 22, mas apenas uma transmutação de processos criadores, representada por uma volta ao clássico. Pois bem, o que pressinto nesta nova geração de 75, como advento da fase final do pós-modernismo, é uma volta ao romântico, à liberdade, ao instinto criador. (ATHAYDE, 1975)

E, ainda em 1975, para não afirmarmos que só críticos estavam preocupados em entender a nova dinâmica poética da década de 70, os próprios poetas dessa geração publicam sua revista alternativa, a Revista *Malasartes*, cujo editorial, que justamente se inicia com a pergunta “Em que mais anda a poesia?”, acaba servindo como um manifesto e marco de renovação poética. A partir de mais essa indagação, a revista traz sua proposta poética e já apresenta uma pequena seleção de poesias que retratariam essa nova proposta poética. Sobre seleções de poesia, trataremos mais exaustivamente no próximo capítulo.

Finalmente, o balanço se encerra no primeiro artigo do ano de 1976 de Flávio Aguiar, no jornal *Movimento*, dando lugar ao novo questionamento do ano de 1976: a passagem da produção literária para as margens da sociedade. É assim que “Feijoadada na Literatura” evidencia a questão da marginalidade da poesia que muito será discutida no ano de 76, envolvida, paradoxalmente, com sua própria oficialização no formato da antologia.

**PARTE III**

**ANOS 80 E 90: REVISÕES DA CRÍTICA E DOS POETAS**

## Capítulo 6

### Revendo Análises

1998 parece um ano já bem distante das discussões concernentes à poesia marginal e às alternativas editoriais que autores procuravam para publicarem seus trabalhos. Todavia, esse ano traz à tona novamente alguns pontos polêmicos em relação ao lançamento da antologia de 1976. Isso porque, em 1998, Heloisa Buarque de Hollanda publica mais uma antologia – agora de poetas dos anos 90 – e junto a esse livro inédito, a organizadora reedita *26 Poetas Hoje*, mais de 20 anos depois de sua primeira edição.

Em prefácio para *Esses Poetas*, título da nova antologia, Heloisa (1998b, p.9) anuncia o que seria seu objetivo na seleção de um grupo de poetas da década de 90: identificar sinais de uma nova geração literária representativa de um novo fazer estético e prova evidente de vitalidade cultural rebatendo assim certo discurso insistente em afirmar que um vazio cultural marca a produção contemporânea.

Ao expressar claramente a preocupação de evidenciação de uma nova geração “produtiva e competente”, a antologista se auto-proclama como *interventora cultural*, uma vez que, segundo ela, a atividade autoral do editor, nesse momento, ganha mais espaço para propor temas, combinar autores e produzir com liberdade.

Ora, há de se relacionar o lançamento dessa antologia de poetas dos anos 90 com a reedição da antologia de 1976. Afinal, o que ainda não foi dito é que ambas inauguram, em 1998, a editora Aeroplano, pertencente à própria Heloisa Buarque de Hollanda. É dessa forma que Hollanda se vê atuando livremente na cultura nacional. Para ela, a liberdade em ter uma editora permite a identificação de sinais em meio à imprecisão da contemporaneidade. E essa identificação e escolha não é mais um movimento objetivo, como ela acreditava quando publicou sua primeira antologia, mas sim uma marca subjetiva do próprio antologista ao reconhecer a fragilidade de seus critérios.

Em 76, a organizadora buscava um denominador comum que ditasse os contornos de um critério seletivo. Assim, o ecletismo apresentado pelo vasto material poético – traço essencial da poesia da década de 70, como se viu na segunda parte deste trabalho – precisava ser submetido a parâmetros críticos encontrados, que Hollanda (1998a, p.259) já “tinha no bolso”. Ela argumentava que a poesia marginal seria uma alternativa à hegemonia

das vanguardas e da tradição cabralina ao propor uma relação direta entre poesia e vida, o que seria uma retomada do modernismo de 1922.

Tempo depois, em 1998, a própria antologista reconheceu que tais critérios seletivos foram um tanto quanto equivocados uma vez que a antologia não passava de uma encomenda do diretor de uma nova editora estrangeira que percebeu “naquela poesia rápida e rasteira, um potencial polêmico nada desprezível para uma editora que se lançava num mercado desconhecido” (HOLLANDA, 1998a, p.259). Em outras palavras, a organização de uma antologia dos “filhos da ditadura”, cujas poesias, a partir de então, seriam chamadas de poesia marginal, se apresentava como uma interessante novidade editorial.

Contudo, os equívocos acabariam sendo esclarecidos no posfácio à segunda edição de *26 Poetas Hoje* que revela todas as explicações objetivas de 1976 como desvios do argumento principal: a representatividade política. Para Heloisa (1998a, p.261), 22 anos após a primeira edição de seu livro, o que, de fato, uniria os poetas de *26 Poetas Hoje* seria a “sensibilidade dos mesmos para referir – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia-a-dia do momento político que viveram”.

Heloisa mostra ainda o que estava por detrás desse lançamento, da escolha e sugestão de sua antologia. Seu posfácio apresenta o contexto histórico de produção da antologia cuja ausência no prefácio de 76 revela, segundo Hollanda, sua autocensura que a levou a omitir o objetivo central de suas pesquisas sobre a poesia marginal. Em suas palavras, percebemos a importância maior que deu, nesse segundo momento, à representatividade daquela poesia enquanto documento histórico (“subtextos políticos”), reflexo e consequência da repressão militar:

Ao reler agora a introdução que escrevi na época, o que mais me chamou a atenção foi a total ausência de qualquer menção minha ao quadro histórico que contextualiza esta poesia. Fui, neste sentido, o maior exemplo do exercício pleno e “natural” da autocensura que me levou a omitir, nada mais, nada menos, do que o objetivo central da pesquisa que desenvolvi durante oito anos sobre os subtextos políticos e os desafios interpretativos da aparentemente ingênua e descompromissada poesia marginal. (HOLLANDA, 1998a, p.261).

Talvez possamos entender que em meio à poesia engajada, ao racionalismo da poesia concreta e à busca de respostas e reações ao movimento ditatorial, a antologia sofresse também certa “pressão” para apresentar um movimento coerente, e a antologista

procurasse elaborar critérios que atendessem a essa pressão. Ainda assim, mesmo essa confissão de 98 não escapa desse caráter sempre defensivo e em busca de justificativas para a seleção e as escolhas de 76.

E, nesse sentido, a poesia marginal acaba sendo tratada menos como uma tendência de renovação literária, do que por se apresentar como uma síntese do debate cultural da década de 70. Para a organizadora, a reedição de *26 Poetas Hoje* parece ser uma tentativa de tombamento de uma época de ditadura e censura, tal seu valor político e cultural.

Em *Impressões de Viagem*, talvez um dos primeiros resultados em livro da reflexão já mais distanciada da antologia e da poesia marginal, Hollanda (1980, p.99) reconhece que a publicação de *26 Poetas* tem duplo aspecto. O aspecto positivo está na possibilidade de divulgar a produção marginal nas esferas de legitimação institucional, promovendo polêmicas e questionamentos e aquecendo o debate crítico sobre poesia até então. Por outro lado, a reunião da poesia em um volume acaba por alterar algumas características fundamentais dessa mesma produção – alternativa e artesanal – diminuindo sua força de intervenção crítica, e até, por que não, colocando em dúvida sua qualidade estética. O que nos parece é que a qualidade da antologia está em revelar alguns poetas novos, mas seu defeito consistiu em rotular autores muito diferentes que estavam produzindo na mesma época.

No que concerne a essa análise sobre o bom ou mau desempenho da antologia, Cláudio Willer<sup>39</sup>, explica que, em geral, as antologias cumpririam certos papéis e funções distintos. Um deles, o mais tradicional, ao qual está associada a expressão *antológico*, é reunir os nomes tidos como os melhores de um período ou de uma literatura. As seletas com finalidade didática são incluídas nessa função. O outro papel, mais recente, é a antologia como expressão do novo, de movimentos ou tendências. Quando esses se impõem, então a respectiva antologia se torna referencial.

Nas duas modalidades encontra-se uma poética, valores que orientariam as escolhas. Para ele, não existem antologias neutras, mas naquelas que se voltaram para o passado, a escolha parece ser mais consensual do que em uma antologia de poetas contemporâneos.

Dessa forma, Willer aponta *26 Poetas Hoje* como o melhor exemplo recente, no Brasil, de antologia prospectiva, isto é, de expressão de uma tendência, com uma função de

---

<sup>39</sup> WILLER, Cláudio. "Antologias". *Revista Cult*, n° 20, março/1999.

combate, na medida que rendeu discussões, fixou a idéia de um movimento – da poesia marginal. De qualquer maneira, ele reconhece que parte dessa repercussão, na verdade, seria por seu caráter eclético, que não poderia se reduzir a um movimento ou corrente como veiculou tal idéia.

Do mesmo modo o antropólogo social Carlos Alberto Messeder Pereira revê o papel da antologia de Hollanda. Em *Retrato de Época: Poesia Marginal Anos 70* – tese defendida também na década de 80 – ele assevera que dados como publicações de antologias, realizações de exposições de poesia marginal e discussões entusiasmadas na mídia, podem ser considerados “instrumentos de apropriação” no sentido de que o tema poesia marginal significava uma auto-afirmação dos grupos produtores desse material, mas também se colocava no interior do campo intelectual como uma procura de espaço permanente; até mesmo para culminar na queda do rótulo da marginalidade.

Finalmente, Heloisa (1998b, p.9) afirma ter “mais clareza do que 20 anos atrás sobre a tarefa do antologista”. Ela se vê livre de parâmetros e critérios previamente estabelecidos e, até mesmo, de análises posteriores em busca de uma “amostragem exemplar”.

## Capítulo 7

### Instituição e Legitimação de uma Geração Marginal

Ainda em *Impressões de Viagem*, Hollanda apresenta sua apreensão dos grupos e das gerações que se relacionaram e se associaram na década de 70, e que culminou no rótulo da geração marginal. Para ela, a geração mais jovem da estética marginal não trazia a experiência do processo de descrença nas instituições, na esquerda e nos movimentos participantes, enquanto problema crítico e intelectual pela qual a outra geração, mais velha, havia passado e que se constituía além de um problema existencial, também um problema teórico.

Segundo a autora, é possível que essa descrença dos mais jovens nos anos 70 já estivesse pronta no momento político em que viviam, e talvez essa ausência do embate crítico do poeta dessa geração acabasse refletida de maneira negativa em sua produção, achatada e imediatista.

No entanto, essa ausência crítica parece ser uma escolha consciente em alguns poetas, uma vez que alguns entre os mais velhos, deixaram de escrever em um período de transição entre a década de 60 e a de 70. Antônio Carlos de Brito e Francisco Alvim, por exemplo, apresentam um hiato em suas produções nesse intervalo de tempo. Depois, na década de 70, voltam com estilo diferente, já alinhados à estética marginal, de certa forma, já “imediatista e efêmera”.

Assim, é possível que a avaliação dos poetas da geração marginal exija um outro recorte, não se limitando somente à poesia produzida nos anos 70. Seria preciso, de fato, avaliar a produção de cada poeta ao longo do tempo e, buscando o distanciamento crítico, olhar do presente para entender seu percurso passado.

Para tanto, seria necessário um outro estudo, com outro enfoque, que partisse da escolha de alguns poetas que participaram da antologia, foram vistos como parte da geração marginal e analisar sua poética antes, durante e depois da antologia para verificar se de fato seu processo de criação se modifica em favor de um grupo, por volta de 1976. De qualquer maneira, tal hipótese constituiria um outro projeto, que talvez em outro momento poderemos desenvolver.

Nosso intuito, no entanto, foi estudar a poesia marginal, seus poetas e suas poesias enquanto fenômeno cultural, que se concretiza com a publicação da antologia de 76. Escolhemos como caminho percorrer os textos escritos pela crítica, considerada porta-voz da efetiva oficialização do grupo.

São de grande ajuda para esta pesquisa, os trabalhos do historiador inglês Raymond Williams, que assevera que a história da cultura moderna é impensável sem a análise comparativa dos grupos de intelectuais, artistas e escritores, já que estes contribuem para a sua formulação e atualização.

Assim, no ensaio “The Bloomsbury Fraction”<sup>40</sup>, o historiador aponta para a dificuldade de se analisar tais grupos culturais. Segundo ele, há graves problemas metodológicos nessa análise uma vez que, ao contrário de grandes círculos sociais cuja significativa quantidade em números permite a princípio uma análise estatística e, posteriormente, revelam instituições organizadas e crenças codificadas, os movimentos culturais, na medida em que o número de pessoas envolvidas é muito pequeno, podem constituir ou não instituições organizadas e seus princípios raramente se evidenciam em crenças simbólicas ou codificadas.

Nesse sentido, ao contrário de instituições organizadas como a Igreja ou o sistema educacional, cuja análise pode ser feita através da sociologia da religião ou da educação, em outras áreas da cultura, como na literatura ou na arte, o grupo, movimento, círculo ou tendência, por serem muito pequenos, estão ancorados num corpo de práticas e de representações conjugadas a uma “estrutura de sentimentos” que dificilmente se analisa através de métodos sociológicos já existentes.

Williams ressalta, entretanto, a importância do fato cultural na medida em que seus “pequenos grupos” dizem muito a respeito dos “grandes” grupos sociais, exatamente naquilo que alcançaram revelar e fazer, além da maneira como chegaram a essas realizações.

Para melhor evidenciar, então, seu método de análise sociológica, o autor se detém sobre alguns escritores ingleses do início do século XX, identificados como “*the Bloomsbury Group*”, cujos maiores representantes foram Leonardo e Virgínia Woolf.

---

<sup>40</sup> In WILLIAMS, Raymond. *Problems in Materialism and Culture*. Londres: Verso Editions and NLB, 1982.

Williams buscou a gênese e a formação do grupo, comparou-o com outros dois grupos de escritores ingleses de séculos anteriores, avaliou seu desenvolvimento e contribuição para tentar responder exatamente a uma questão colocada pelo próprio escritor Leonardo Woolf em seu livro *Beginning Again* e que reproduziremos aqui, tal sua relevância e similaridade ao nosso questionamento.

Assim, nas palavras de Woolf,

O que veio a ser chamado de Bloomsbury pelo mundo exterior nunca existiu na forma dada a ele pelo próprio mundo exterior. “Bloomsbury” foi e é correntemente usado – freqüentemente de modo abusivo – como um termo aplicado a um grande grupo imaginário de pessoas com grandes características e objetos imaginários... Nós fomos e sempre permanecemos inicialmente e fundamentalmente como um grupo de amigos. (WOOLF apud WILLIAMS, 1982, p.149, tradução nossa).

Dessa maneira, o que chama atenção de Raymond Williams é exatamente a existência da concepção de um grupo grande e imaginário “dado pelo mundo externo” e a contraposição de tal grupo à realidade interna do simples “grupo de amigos”. O ponto central e decisivo da análise de Williams está em ver o significado do *Bloomsbury Group* e de todo e qualquer agrupamento desse tipo para além da autodefinição de seus membros. Sendo inegavelmente “um grupo de amigos”, ele é também e a um só tempo um grupo cultural e social.

Então, ao historiador, resta perguntar quais são as idéias, as atividades e os valores partilhados que asseguraram essa amizade proclamada e, ao mesmo tempo, contribuíram para a formação do grupo e para que ele se distinguisse de tantos outros. Em seguida, indagará sobre quanto essa amizade é indicativa ou reveladora de fatores sociais e culturais mais amplos. Para tanto, é preciso considerar não apenas as atividades, os princípios e os valores manifestos de seus membros, mas também suas posições sociais e idéias implícitas, além dos próprios elementos dessa amizade, isto é, a maneira que os valores e idéias compartilhados acabam se transformando em elementos de formação e distinção de um grupo, o que revela um fator cultural e social maior.

As considerações metodológicas de Raymond Williams e o partido teórico que ele assumiu para examinar o *Bloomsbury Group* são particularmente sugestivos para nossa análise da geração marginal que se constituiu enquanto grupo por fatores distintos, como a união de duas gerações de décadas diferentes vivendo um contexto histórico comum;

também por conta de publicações conjuntas que, somente através de uma associação de poetas, seriam publicadas; além de, conseqüentemente, tais agrupamentos gerarem um convívio e um compartilhamento de experiências comuns.

Em *Retrato de Época Poesia Marginal Anos 70*, Messeder Pereira faz uma análise das “gerações poéticas” que se encontram na década. Para ele, a poesia da década de 70 se configura a partir de uma relação entre duas gerações de poetas que se colocam na qualidade de “testemunhas” ou “herdeiros” de seu tempo.

Os poetas “testemunhas” haviam participado dos debates que marcaram a cena cultural da década de 60 e, portanto, estavam recusando os pressupostos do engajamento populista e vanguardista, procurando uma linguagem própria fora desses padrões. Os “herdeiros” eram os poetas que começaram a tomar contato com a produção cultural e a produzir no clima político dos anos 70, quando toda a vida cultural do país está sob condições bastante diversas daquelas que marcaram a década anterior.

Assim, segundo o antropólogo, vão se reunir em torno da poesia marginal pessoas que em termos de idade variam, por exemplo, desde aquelas que estavam entrando na casa dos 20 anos por volta de 1976 e que, portanto, estavam cursando a faculdade na década de 70, até outras que, nesse período, estavam perto ou já ultrapassavam os 30 e que cursaram a faculdade no período entre 1968 até 1974 – época de forte desmobilização da vida universitária em termos de movimentação política – e, que no final da década de 70 já estavam se profissionalizando. Outros ainda já estavam em torno dos 35 e 40 e cursaram a faculdade em um período anterior a 1968.

Dessa maneira, para Messeder Pereira, se por um lado, apresentavam-se três gerações, por outro o corte fundamental que os anos de 1968 e 1969 representaram para o Brasil e para o mundo parece permitir uma razoável aproximação dos dois primeiros grupos, enquanto herdeiros de uma situação de desilusão e desconfiança quanto ao engajamento político e quanto ao futuro, o que marca, portanto, diferenças importantes frente ao terceiro grupo, de 1960.

Sendo assim, em termos de experiências sociais mais amplas e não apenas etária, o autor de *Retrato de Época* define dois grandes grupos, duas grandes gerações: a daqueles que viveram e participaram dos movimentos políticos da década de 60 e a dos que herdaram as frustrações e derrotas desse movimento na década de 70.

Essas duas gerações se associarão em grupos de produção poética para permitir a publicação de sua poesia, não aceita pelas editoras por não atenderem às exigências do mercado. Assim, o grupo, marginal a esse processo editorial, produzirá coleções artesanais compostas por livros mimeografado individuais. *Frenesi*, *Vida de Artista* e *Nuvem Cigana* foram algumas dessas publicações distribuídas.

A cada uma dessas coleções, Heloisa Buarque de Hollanda (1980, p.102) associará um perfil de grupo e de geração. A coleção *Frenesi*, para ela, é constituída por poetas da primeira geração, que são os intelectuais que tomaram parte nos debates culturais e políticos da década de 60 e que passaram a criticar e redimensionar suas posições. Trata-se, portanto, de um grupo mais intelectualizado, cuja experiência da repressão e da descrença em relação ao sistema aparece, na poesia, numa crítica que ainda passa por uma mediação racionalizante, como reflexo de uma opção de mudança e reavaliação de posições políticas. Essa opção evidencia a situação um tanto incômoda do grupo cuja maior parte de seus integrantes já eram profissionais, críticos, professores de literatura ou funcionários em instituições públicas, como Roberto Schwarz, Antonio Carlos de Brito e Francisco Alvim, respectivamente.

Para Heloisa, *Frenesi* parece significar para esses poetas o primeiro resultado de um confronto com novas opções, num momento em que suas histórias de vida estão marcadas pela inquietação e pela mudança crítica de posturas, o que acabará por permitir um espaço de encontro com os jovens poetas da segunda geração. A partir de *Frenesi*, esse encontro vai se aprofundar, dando lugar a um espaço onde os jovens poetas da segunda geração estarão em cena com uma proposta vitalista e espontânea, de certa forma contaminando e sendo contaminados pelos “mais velhos”, que comparecem com uma avaliação mais crítica da práxis dessa poesia e de suas formas de produção e veiculação.

Após a participação em *Frenesi*, Antonio Carlos de Brito realiza, juntamente com Eudoro Augusto, Carlos Saldanha e de poetas da segunda geração – Chacal e Luiz Olavo Fontes – uma nova coleção intitulada *Vida de Artista*. Segundo Hollanda, a passagem de *Frenesi* para *Vida de Artista* surge como uma espécie de consolidação das alianças entre as duas gerações, como definição mais clara de uma opção, agora bem mais marcada pela presença dos mais jovens. Se *Frenesi* revelava um momento de conflito e ansiedade, *Vida*

*de Artista* parece integrar a nova postura nomeando essa opção de forma mais definida e assumida.

Finalmente, reunindo exclusivamente setores mais jovens da produção poética, a coleção *Nuvem Cigana* traz toda novidade dessa recente poesia e das formas de atuação de seus poetas. Para os integrantes desse grupo, a experiência da repressão não é mais objeto de reflexão ou mesmo de generalização. Ao contrário, ela é experimentada a nível das sensações mais imediatas, promovendo antes perplexidade do que crítica conceitual.

Já nessa divisão e enquadramento de poetas, poesia e grupos, Heloisa revela sua postura de nivelamento em prol da coerência nos grupos e nas características poéticas. Além disso, em depoimento ao livro de Messeder Pereira, a poeta Ana Cristina Cesar também aponta para a posição de crítico do grupo que Antônio Carlos de Brito representava, empenhado em reconhecer no movimento coerência e um estilo comum:

Me lembro de uma frase típica do Cacaso (...) ele era o “bom leitor”, o “classificador” e, uma vez, eu li (pra ele) um poema meu que eu tinha adorado fazer (...) e o Cacaso olhou com olho comprido (...) leu esse poema e disse assim: “É muito bonito, mas não se entende (...) o leitor está excluído”. Aí eu mostrei também o meu livro pro Cacaso e (ele) imediatamente... quer dizer, aqueles “diários” da antologia (*26 Poetas Hoje*) eram dois textos de um livro de 50 poemas... (e ele disse): “Legal, mas o melhor são os diários, porque se entende... são de comunicação fácil, falam do cotidiano”. (CESAR apud PEREIRA, 1981, p.229).

E ainda em *Correspondência Incompleta*, a própria Heloisa destaca a poeta Ana Cristina Cesar como uma poeta marginal “especial” (CESAR, 1999, p.299), isto é, que não se enquadraria em um estilo que era considerado pela própria antologista como marginal.

De acordo com Roberto Schwarz, em “Pensando em Acaso”<sup>41</sup>, Cacaso tinha a intenção de estudar a poesia marginal dos anos 70, de fato, como um vasto poema coletivo, cuja matéria seria a experiência histórica do período da repressão, e cujo autor seria uma geração inteira vista no conjunto, assim deixando de lado a individualidade dos artistas.

Também, para Vilma Arêas, na apresentação do livro *Não Quero Prosa*<sup>42</sup>, Cacaso se porta como o crítico e teórico da geração marginal, um “intelectual de seu tempo” que acabou dando sentido ao grupo e significado à poesia daquela geração.

---

<sup>41</sup> In op. cit. BRITO, 1997, p. 306.

<sup>42</sup> Id. Ibid. p.8.

Suas preocupações abarcavam o questionamento do sentido e alcance da poesia no debate da política cultural da época e o lugar e responsabilidade social dos produtores de cultura. Assim, para Cacaso, o importante era criar, fazer resistência e, dessa forma, os critérios puramente literários ficavam para segundo plano. E, a resistência, para ele, estava exatamente no conjunto, no pensar junto e trabalhar em grupo.

## Capítulo 8

### A Voz dos Poetas “Depois do Poemão”<sup>43</sup>

Ao tratar da poesia marginal passadas a década de 70 e todas as manifestações alternativas daquele momento, Heloisa Buarque de Hollanda<sup>44</sup> sente certa estranheza, já que analisa tal produção como parte de uma “história de certa forma distante”. Procura pelo paradeiro dos poetas marginais e constata que eles preparam uma coleção bem elaborada que será lançada por uma editora oficial. Trata-se da *Coleção Capricho* que, ao contrário dos livros editados precariamente pelos grupos de poetas, seriam edições individuais bem cuidadas por seus autores.

Assim, Heloisa observa que os anos 80 dariam ênfase na individualidade que “o poemão dos 70 encampou” e que a poesia voltaria à literatura e se tornaria exigente novamente.

Na medida que a própria antologista percebe “a volta da poesia à literatura” e à individualidade, é possível duvidar que houve, mesmo na década de 70, características de uma produção artesanal coletiva. Se elas existiram de alguma maneira, o que teria ocorrido foi o enfraquecimento do estilo pessoal de cada poeta em prol de uma escrita comum, em apenas um determinado momento fugaz da década.

Tanto Chacal quanto Waly Salomão retomam criticamente tal existência de uma produção comum, sempre apontada por Cacaso enquanto teórico da geração marginal. Nas palavras de Waly:

Mas se você for tomar aquela produção toda, a gente ouvindo que Cacaso fez o assim designado – e coloco entre aspas para marcar diferenças – “belíssimo poema”, como se fosse uma tentativa de encarar tudo o que estava sendo feito como um *poemão*, olhar assim encaro como um erro de uma perspectiva includente, juntar alhos com bugalhos com o fito principal de aplainar as diferenças, uma vontade includente de um certo difuso igualitarismo de ameba da época. (SALOMÃO, 2005, p.80, grifos do autor)

Waly afirma que não via nenhum tipo de “uniformidade grupal”. Ele dialoga até mesmo com o livro de Carlos Alberto Messeder Pereira, apontando os poetas que abdicaram da poesia passados os anos 70:

---

<sup>43</sup> Artigo publicado no *Jornal do Brasil* de 13/12/1980. In: op. cit. GASPARI; HOLLANDA; VENTURA, 2000, p.186.

<sup>44</sup> Id. Ibid. p. 187.

Existia muita ignorância crassa e principalmente o culto da ignorância nas pessoas com veleidades poéticas, porque grande parte daqueles analisados no livro *Retrato de Época*, se você for olhar hoje, abdicou de qualquer ofício poético. Em grande parte, eles estão bastante integrados e acomodados em seus empregos na TV Globo. (SALOMÃO, 2005, p.81)

Por outro lado, Chacal não chega a ser tão incisivo e radical com seus pares na década de 70, mas sim com o fazer poético atribuído à poesia marginal. Ele questiona a poesia pronta, que se escuta na rua e que é apenas registrada pelo poeta que a ouviu. Questiona ainda a falta de distanciamento de sua poesia que reproduzia a experiência direta da vida. Em suas palavras:

Em um debate no Museu de Arte Moderna, em 75 talvez, nosso doce tuxaua Cacaso deitava cátedra sobre a Poesia e um cara na platéia, não se contendo em cima dos sapatos (apertados), interrompeu: se poesia é vida, viva a poesia. E saiu brandindo versos. Esse cara era eu metendo os pés pelas mãos (...) Por que algumas pessoas quando falam, ao ouvido de quem escuta, parece poesia? (...) A poesia está em quem fala ou em quem ouve? (...) Por que vejo na poesia de hoje, um afastamento da experiência direta da vida como material poético? Será que só é matéria de poesia, o que está sendo vivido no meio da rua? (CHACAL, 2000, p.53-54)

Na mesma direção, quando lhe é perguntado em entrevista sobre seu próprio pertencimento à geração marginal, o poeta Francisco Alvim revela que havia muitas diferenças poéticas no grupo. Ele sabia que

não fazia parte daquela festa integralmente, que aquilo não duraria muito, como de fato não durou, foram só uns quatro ou cinco anos de convívio. (...) Mas as afinidades profundas eu só tive com muito poucos, porque a diferença de idade, de experiência, de vivência literária, também era grande. (ALCIDES, 1999, p. 36)

Ainda apesar dessa disparidade, Alvim reconhece a influência que os poetas mais jovens tiveram em sua produção poética, que até aquele momento, segundo ele, se configurava num espaço literário restrito às leituras que ele tinha feito dos modernistas, de Drummond, Jorge de Lima, e Murilo Mendes:

Aí veio a vivência. Eu era um sujeito mais velho, de uns trinta anos rodados. Aquela turma mais jovem vinha numa corrente nova que partiu de um livro que me impressionou muito, *Me Segura qu'eu vou dar um troço*, de Waly Salomão, que foi para mim um divisor de águas. (...) E aqueles jovens poetas viviam numa realidade de profundo desencanto, de ditadura tremenda. (...) Tive então uma forte influência, aí, no plano da

vida. Foi graças a esse pessoal que a minha poesia ganhou caráter – ou perdeu e se tornou mau-caráter, não sei. (ALCIDES, 1999, p.36)

Outras revisões e reflexões foram feitas pelos autores passada a euforia poética da década de 70. Algumas delas chegaram a criar novas polêmicas. Segundo Cacaso (1986), a década de 80 apresentava um “Brasil mudado” que estava reencontrando o caminho das inquietações e questionamentos. Isso significa, para ele, que com o fim da ditadura militar, muitos processos e atitudes que haviam sido interrompidos e reprimidos, violenta e artificialmente, estariam voltando a ser retomados e sugeridos. Uma das evidências desse movimento seria a presença estimulante das polêmicas. Para o crítico, a polêmica estava em toda a parte, como na política, nos costumes, nas relações sociais, na religião, na vida profissional e nos domínios da cultura.

Com a antologia de 1976 não poderia ser diferente. Passado seu lançamento e avançando no tempo em direção ao início da década de 80, percebemos algumas das conseqüências, repercussões e polêmicas ao ouvir as vozes dos poetas que foram consagrados pela publicação e que agora a avaliam, reconhecem e desconsideram sua importância ou a importância do grupo ao qual pertenceram.

Tais vozes podem ser ouvidas mais individualmente nessas entrevistas e declarações pós-76. Em um depoimento ao *Jornal do Brasil*, por ocasião dos dez anos de *26 Poetas Hoje*, Chacal renega sua participação na antologia, dizendo:

*26 Poetas Hoje* é um cocô cheiroso. Pegou o bonde atrasado da legitimação (...) o livro é um grande engodo; não tem importância nenhuma na literatura (...) A Heloisa fez o livro para provar a tese que ela queria (...) é com tristeza que eu recordo esse livro. (CHACAL apud BRITO, 1986)

Hollanda ainda não havia reeditado a antologia com as justificativas de seu posfácio, porém Chacal já denunciava, acidamente, os critérios de escolha que a antologista teria encontrado para lançar o livro. O poeta também esteve envolvido com outros autores no embate com o crítico Affonso Romano de Sant’Anna, quando este publicou o artigo “Os Sórdidos”:

**Xico:** O negócio é o seguinte: eu queria fazer minha primeira crítica literária. O Affonso Romano de Sant’Anna fez uma coisa terrível, uma crítica assim de baixíssimo nível, um negócio de mau caráter absoluto, que foi o que escreveu na *Veja* sobre os *26 Poetas Hoje*, inclusive nem estou na antologia. Mas me chocou tanto que eu me pergunto se ele

realmente tem acompanhado a história contemporânea da poesia, se tem observado as pessoas na rua, lido Oswald. Por que é um cara, que tem até coisas boas, se mete a fazer uma crítica tão terrível?

**Adauto:** Naquele negócio da revista *Veja* ele deu uma assim de pai que o filho renegou, quando diz que foi ele que começou essa onda toda, na PUC.

**Bernardo:** Não tinha ninguém na PUC, só velhos poetas experimentais, uns alunos débeis mentais escrevendo bobajadas, besteiras sem fim, era um saco.

**Chacal:** Eu acho que o Affonso Romano de Sant'Anna não merece nem o apóstrofo do nome dele. (ARAÚJO; NADER, 1977. Em anexo, p. 269)

Bernardo Vilhena até mesmo redimensiona os acontecimento de *Expoesia I*, que já não seria mais o espaço de divulgação da nova poesia, mas o lugar de “velhos poetas e alunos débeis mentais”. Armando Freitas Filho também se insere nessa polêmica quando em “Poesia Vírgula Viva”<sup>45</sup> relembra os acontecimentos da mesma *Expoesia I*, que apresentava na PUC *stands* separados das principais tendências poéticas dos últimos anos bem como lançava no pátio da universidade a poesia marginal. Freitas Filho refere-se a esta última usando o termo “lixeratura” que, segundo ele, teria sido cunhado por Affonso Romano de Sant'anna “num dos seus infelizes momentos conceituais”.

A tudo isso, Sant'Anna rebate se explicando:

Aliás, eu gostaria até de assinalar que acho na antologia *26 Poetas Hoje* uma série de aspectos positivos, porque ficou aparecendo para alguns desses poetas marginais que a resenha que eu havia feito seria uma resenha meio pejorativa, quando não era. Realmente, tem certas coisas ali de que eu discuto, mas a coisa em si, em conjunto, é uma proposta bastante saudável. (...) Na ocasião, numa resenha intitulada *Os Sórdidos*, eu assinalava a relação entre a poesia dessa antologia e um poema de Bandeira, onde ele diz que vai lançar a teoria do poeta sórdido, aquele que joga lama no terno branco do transeunte. E parece que a atuação dos poetas marginais é semelhante. (...) O que a poesia marginal tenta fazer é isso, é trazer, em outros termos, o lixo que está no quintal ou na cozinha pra sala de visitas. É colocar o lixo na vitrina. (ARAÚJO; NADER, 1977. Em anexo p. 242)

Com relação aos rótulos colocados na produção dos poetas, já existe um novo olhar para a produção mimeografada, para a questão da venda do livro e da vivência contracultural precária. Bernardo Vilhena revê essa noção da marginalidade sob esse aspecto:

Desde que a poesia existe sempre houve uma tendência de aproximação com o cotidiano. E sempre tem a reação do grupo anterior no sentido inverso, porque o esforço deles se consolidou, passam a ter determinado tipo de poder e não vão abrir prum movimento

---

<sup>45</sup> In op. cit. NOVAES, 2005, p.173.

contrário. Então leva um certo tempo, que pra nós já vai pra dez anos. (...) Surgimos numa época em que o trabalho artístico era visto como marginal e sujeito a censura, mas descobrimos, com a *Nuvem*, que espetáculos grátis eram isentos de censura e deitamos e rolamos. A pessoa entrava de graça, chegava lá, comprava o livro ou não. (...) Pra gente isso acabou sendo uma censura econômica e por isto talvez a *Nuvem Cigana* não tenha crescido como projeto cultural. Nossos espetáculos existiram enquanto existia a tal flama da juventude. No que a gente chegou perto dos trinta, disse: chega desse negócio de ir oito numa kombi pra Brasília fazendo espetáculo pra não ganhar nada. Vai ser marginal assim...Quer dizer, fugi da fome e encontrei poesia. (FONSECA, 1984. Em anexo, p. 321-322)

Do mesmo modo, Cacaso relembra, em debate com outros poetas na Universidade de Campinas, seus momentos de “poeta marginal” preterindo-a e escolhendo a profissão de letrista de música:

em 75/76, voltei a escrever poesia, por razões que não têm nada a ver com literatura, razões muito mais de desabafo pessoal e de vontade de juntar umas pessoas, fazer planos e editar coleções de livros. Nesse segundo momento, publiquei quatro livros, todos com dinheiro meu e com distribuição de mão em mão. E deu muito certo, revelou uma situação que até então eu desconhecia. Como o conjunto da vida poética é marginalizado, a iniciativa pessoal dá o maior resultado. (...) Esse período deu muito certo, mas eu tive despesas com o fazer poesia. (...) Deu tão certo, que eu tive a sensação de ser um autor de livro de poesia. (...) Paralelamente a esse período, comecei a escrever letras de músicas, um hábito antigo, mas que eu tinha largado. Essa passagem para a área da música, que é, digamos, a fase mais agora, também deu muito certo, porque me possibilitou a profissionalização que para o poeta que faz livro é um negócio quase impensável. (...) Essa entrada na música popular fez que eu me desligasse da Universidade, à qual eu estava ligado, como professor. (...) Me profissionalizei numa coisa que para mim é inteiramente grata – a poesia é, para mim, descompromissada, gratuita, a coisa por ela mesma – (...) Essa é, mais ou menos, a minha situação. Nunca mais fiz poesia escrita. Na verdade, tem uns dois anos que eu não consigo fazer um poema, que eu não sei mais fazer um poema, a verdade é essa. (REBATE de Pares, 1981. Em anexo, p. 295)

A revisão que os poetas fazem nos anos 80 parece estar focada intensamente nas questões de sua profissionalização. Tanto as questões feitas pelos entrevistadores quanto os depoimentos espontâneos dos autores vão à direção de seu estabelecimento profissional após a sobrevivência na marginalidade. A partir de então, o poeta não quer mais sobreviver, mas se estabelecer enquanto profissional.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O tempo não é um fio, é um tecido de muitos fios cruzados.  
Impossível seguir o traçado de todos; puxando três ou  
quatro, já se faz um buraco na trama do tempo.*

Maria Rita Kehl. “As duas décadas dos anos 70”.

João Adolfo Hansen afirmou certa vez, em um circuito de palestras sobre a década 70<sup>46</sup>, que classificamos “os anos 70”, “os anos 60” ou “os anos 80”, como se essas datas efetivamente significassem repartições nítidas realmente existentes. Com isso, apagaríamos o fato de que existem várias durações num mesmo tempo, e, em decorrência, usamos a expressão “os anos 70” como se ela fosse evidente e como se nesse período tivesse existido uma unidade cultural, estética e ideológica.

Obviamente percebemos que não é dessa maneira. E por essa razão, retomamos nossa fala inicial sobre a tentativa de recuperar de alguma forma a história particular de uma produção poética dentre outras histórias e outras produções poéticas que se evidenciaram por um período de tempo em uma década.

Ao longo da elaboração de nosso texto por muitas vezes nos deparamos com dilemas ao dividi-lo em seções tão bem delineadas temporalmente. Surgiram dúvidas concernentes às citações e assertivas inseridas em cada parte do trabalho, à escolha de artigos e entrevistas para pertencer ao volume anexo e até ao período que deveria abarcar o levantamento de textos para tal volume. Não foram seleções categóricas, já que, vez ou outra, as datas escapam, como é o caso de algumas entrevistas, dada diferença nas respostas dos poetas, se incluíram em uma análise posterior à década de 70, mesmo sendo datadas de 1977. Assim ocorreu também no recorte para elaboração do volume anexo que previa apresentar textos de 1971 a 1979, mas que traz agora textos de 1981 e 1984.

Foi mesmo muito árduo para nós entender o movimento escorregadio das décadas de 60, 70 e 80 que não começam e terminam rigidamente e ainda o movimento também escorregadio que as expressões “marginal” e “marginalidade” realizam quando apareceram nos diversos discursos de críticos, jornalistas, antologista e poetas.

---

<sup>46</sup> *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, p. 71.

Procuramos mapear nos textos recolhidos termos diferentes para produção poética da década de 70 com a intenção de entendê-la a partir de como os críticos contemporâneos a ela também a entendiam. Assim, referimo-nos na maioria das vezes à *poesia marginal* uma vez que a partir da antologia é assim que tal produção poética é vista e analisada. Em contrapartida, referimo-nos também à poesia como *a nova poesia, a poesia da década de 70, o novo fenômeno poético*, na medida em que a diversidade e a fragmentação do movimento são aspectos privilegiados pelos críticos que ainda não buscam caracterizá-lo como movimento único e coerente.

Resta-nos finalmente mapear nos textos críticos como os teóricos que escreveram posteriormente sobre essa geração teriam analisado a expressão e todo seu alcance conotativo.

Nicolau Sevcenko (2005), por exemplo, busca o emprego do *termo* marginal na história da literatura e da cultura em “Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas” e, segundo ele, o comportamento marginal surge mesmo com a primeira geração romântica na França, no contexto das agitações que se seguiram às turbulências do período da Revolução Francesa. Para o autor, um dos subprodutos culturais da Revolução foi “o surgimento de um submundo de escritores, jornalistas, críticos, caricaturistas, agitadores e panfletários, vivendo precariamente da pena e das vicissitudes da cena política e cultural” (2005, p.14).

Esse contingente de intelectuais se consolidava como “núcleo de resistência radical” em Paris e acabava por atrair e concentrar “banidos e perseguidos” de outros países, encontrando na França um destino natural de exílio. Desta maneira, ainda segundo Sevcenko, o grupo começou a se caracterizar cada vez mais homogeneamente, encobrendo diferenças de origens e ideologias, vestindo-se de preto, sendo vistos como boêmios, ostentando um característico “comportamento antiburguês” e até um determinado potencial revolucionário latente.

De outra forma, se buscarmos uma noção de marginalidade que esteja mais próxima à década de 70, esta se relaciona a um trabalho do artista plástico Hélio Oiticica: um estandarte com a foto do traficante Cara de Cavalo morto – assassinado pela polícia – com a frase “Seja marginal, seja herói”.

Oiticica já havia feito em 1966, uma obra “Bólido Caixa 18, poema caixa 2 – Homenagem a Cara de Cavalo” em que apresenta uma imagem do traficante Cara de Cavalo, seu amigo, morto de braços abertos. A obra chama a atenção não apenas pela estética, mas principalmente por seu conteúdo político.

Finalmente, a divulgação de sua contestação concernente à marginalização se dá quando o estandarte com a frase e o termo marginal aparecem em uma manifestação com outros artistas, inclusive tropicalistas, no Rio de Janeiro, em 1968.

Sobre esta obra, Hélio explica:

Afora qualquer simpatia subjetiva pela pessoa em si mesma, este trabalho representou para mim um ‘momento ético’ que se refletiu poderosamente em tudo o que fiz depois (...) Eu quis aqui homenagear o que penso que seja a revolta individual social: a dos chamados marginais. Tal idéia é muito perigosa, mas algo necessário para mim: existe um contraste, um aspecto ambivalente no comportamento do homem marginalizado: ao lado de uma grande sensibilidade está um comportamento violento e muitas vezes, em geral, o crime é uma busca desesperada de felicidade. (OITICICA apud DUARTE, 1998, p.65)

De fato, sabemos que houve um reaproveitamento do termo por parte do grupo de poetas da década de 70, mas que este não apresenta relação direta com a significação política e contestação de Oiticica. Esse reaproveitamento do termo é bem pontuado na fala de Waly Salomão quando o autor não se vê como parte integrante do grupo de poetas marginais:

Porque eu andava nas quebradas, parte do *Me segura* foi realizado nos barracos do Morro de São Carlos, e a maioria daqueles poetas marginais era realmente marginais de boutique, jovens de classe média querendo parecer outra coisa. Porra cara, e o Morro de São Carlos? Cansei de dormir e escrever ali (...) Isto é só um dado que está aí para quem tiver olhos e vontade de olhar (...) como um momento parcial, sujo, sórdido, inicial de uma longa caminhada. (SALOMÃO, 2005, p.87)

Desta forma, o significado da palavra “marginal” não é o mesmo para todos os poetas e não indica cumprir um mesmo estilo ou compartilhar de uma mesma ideologia. Sendo assim, voltamo-nos aos teóricos, mais precisamente à definição do autor Glauco Mattoso em seu livro *O que é poesia marginal* para uma produção poética de caráter coletivo que surgiu repentinamente, de maneira “clandestina”, em função de diversos fatores impostos a ela, quais sejam, a ditadura e a censura, a difusão das idéias americanas

da contracultura, a produção de uma nova geração de poetas fora do circuito editorial e o conseqüente desconhecimento do público leitor de uma nova linguagem poética.

Segundo Mattoso, o adjetivo *marginal* se reportaria a tudo aquilo que não se enquadra em um padrão estabelecido. Assim, todo autor ou poeta que não se encaixa nos padrões usuais de criação, apresentação ou veiculação de sua obra poderia ser caracterizado como marginal. Inicialmente, segundo os próprios poetas, a poesia não se enquadrava apenas nesse processo de veiculação, que não passava pelas editoras, e por causa disto passou a ser chamada de marginal.

A marginalidade poderia ocorrer por diversos fatores, a saber, o fator comercial, já citado acima, em que o poeta, desconhecido do público, produz e veicula suas próprias obras; o fator cultural, em que o autor assume postura contestatória e tematiza em sua obra a contracultura; o fator estético, já que o autor faz de sua poesia uma linguagem experimental e, finalmente, o fator político, em que a poesia é instrumento de contestação e engajamento.

Não há, portanto, para Mattoso, uma homogeneidade prática ou teórica do movimento da poesia marginal. Segundo ele, não existe um trabalho coletivo orientado e posicionado contra ou a favor de algo. Assim sendo, o traço comum dessa poética está mesmo na “desorganização, desorientação, desinformação, despreocupação e descompromisso” (1980, p.26).

Até mesmo Hollanda e Pereira (1982) reconhecem a poesia marginal como resultado de um certo *desconhecimento* dos modelos literários, já que os poetas são desinformados por conta de seu próprio *desinteresse*. A explicação para essa alienação estaria na crise intelectual pela qual passaram as gerações de 60 e 70, o que significa que a frustração dos idealismos de esquerda na década de 60 acabou provocando o bloqueio da participação política da década de 70. Assim, o *desbunde*, a disseminação da contracultura e o total desligamento dos referenciais teóricos fazem com que o termo marginal, no plano literário, seria inconsistente por isso.

Entretanto, conforme se viu na argumentação de Waly, esse termo acabou se ampliando e também chegou a sugerir uma conotação “anti-social”, na medida em que o poeta marginal seria encarado como *sórdido* ou *maldito* em seu meio artístico. Dessa

forma, ele produziria seu trabalho com intenção de chocar e agredir um grupo social ao qual não pertence.

Tal sentido de “sordidez” ou “maldição” não faz parte das análises de Carlos Alberto Messeder Pereira. Em *Retrato de Época*, ele analisa as implicações dessa marginalidade poética brasileira, preocupando-se em relacioná-la a três aspectos: (a) uma *produção poética* marginal à instituição editorial, devido a seu feitiço material; (b) uma *linguagem poética* marginal visto que seria fora dos padrões literários e do pensamento artístico da época; e, (c) a figura do *produtor* marginal, uma vez que o poeta estaria em um circuito paralelo à sociedade e suas atitudes seriam de oposição à ordem estabelecida.

De fato, segundo Messeder Pereira, o que se considerou marginal, inicialmente, na poesia produzida por um grupo de jovens no início da década de 70 foi a produção do *objeto* livro, mimeografado, sua veiculação e distribuição como uma forma alternativa de solucionar o problema da falta de editoração desse material poético.

Tão logo essa forma de produção e distribuição torna-se peculiar, é fruto de debates ou tentativas de estudo na busca de classificações e características comuns, a marginalidade se estende à linguagem, a um perfil de grupo ou geração que acaba se sobrepondo aos estilos individuais de escrita dos poetas em favor dessa linguagem comum. É o que se apresentou, no sexto capítulo, na entrevista de Ana Cristina Cesar para a pesquisa do autor de *Retrato de Época*.

Dessa forma, parece-nos que o processo de marginalização editorial, isto é, a existência, na década de 70, de um conjunto de poesias de vários poetas que não é publicado em livros, acaba por delinear uma linguagem poética comum e certas “regras privilegiadas” de produção, como diria Flora Süssekind (1985, p.82), de um período para uma geração. Essa impressão é também apresentada por Mariza Veloso e Angélica Madeira, em *Leituras Brasileiras: Itinerários no Pensamento Social e na Literatura*:

Assim como nos anos 50, cognominados de ‘anos dourados’, tudo era ‘novo’ – Bossa Nova, Cinema Novo –, nos anos 60 tudo se tornou ‘popular’ – Centro Popular de Cultura (CPC), música popular brasileira (MPB) –, nos anos 70, todas as manifestações estéticas que não se identificavam com o *status quo* eram denominadas ‘marginais’. A *marginalidade* passa a ser uma categoria delimitadora, um divisor de águas da produção intelectual. (VELOSO; MADEIRA, 1999, p.186)

Talvez não houvesse essa linguagem ou sensibilidade poética de um grupo, mas, o que se percebe na citação de Veloso e Madeira, é que os estilos particulares dos poetas vão sendo contidos em favor de uma marginalidade de um movimento compartilhado de artistas que *não queriam* ou *não podiam* “entrar no sistema” oficial da época.

É interessante notar que a poesia marginal foi vista sempre como um primeiro passo de uma renovação poética que apresentava grande potencial para se desenvolver, mas que nunca se desenvolveu e sempre ficou provisória, fugaz e inacabada. Em seus artigos, Cacaso sempre apontava para esse problema que dizia respeito ao aspecto de provisoriedade que tendencialmente essa poesia ia se afirmando, e que abria para ela mais riscos e contradições a serem superados. Em suas palavras:

O lado mais ligeiro da poesia marginal (...) não tem complexidade, é isto. Está escrito, foi feito pra ler e não é nada. (...) Fica muito igual a tudo, o autor desaparece, fica uma coisa de senso comum. Se desaparecer o autor e tiver complexidade fica bom, como é caso de Manuel Bandeira. (FONSECA, 1984. Em anexo, p. 325)

Com relação a isso, Waly (2005, p. 80) ratifica a análise de Cacaso quando afirma não ver na produção dos anos 70 um ponto de chegada, um apogeu ou ponto terminal. Ele sempre tomou o que produzia naquele momento como os primeiros passos de uma longa marcha, que não constituía nenhum ponto final, nem mesmo uma culminância.

Considerados todos esses aspectos, ressaltamos a importância da produção desse período, da antologia e dos debates resultantes dessa movimentação poética que não teve grande alcance imediatamente, mas que marcou uma geração e teve uma influência duradoura, não puramente literária, mas que repercute e reflete na poesia de muitos autores a partir de então.

É, de fato, muito possível, portanto, que a potencialidade apresentada na poesia marginal tenha sido desenvolvida depois, pelos poetas que “ficaram” e sobreviveram à marginalidade, que amadureceram suas próprias poéticas, se afastaram da coletividade e individualizaram seu próprio estilo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Globo, 2006.
- BRITO, Antônio Carlos de. *Não quero prosa*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia Marginal anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.
- CESAR, Ana Cristina. *Correspondência incompleta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- CHACAL. “Poesia x Vida: decifro-te ou devora-me!” e “A vida in vitro”. In: PEDROSA, Célia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000, pp. 52-54.
- COUTINHO, Carlos Nelson. “Dois momentos brasileiros da Escola de Frankfurt”. *Cultura e sociedade no Brasil*. Rio de Janeiro: DP & A, 1990, pp. 180-192.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 60 transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- FREITAS FILHO, Armando. “Poesia vírgula viva”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005, pp.160-203.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. “Nas asas de 1968: rumos, ritmos e rimas”. In: GARCIA, Marco Aurélio, VIEIRA, Maria Alice (org.). *Rebeldes e Contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999, pp.143-1587.
- GARCIA, Marco Aurélio. “Em busca de 1968”. In: GARCIA, Marco Aurélio, VIEIRA, Maria Alice (org.). *Rebeldes e Contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999, pp.7-17.
- GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa Buarque de, VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- \_\_\_\_\_. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998a.
- \_\_\_\_\_. *Esses poetas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998b.
- \_\_\_\_\_. *Impressões de viagem. Cpc, vanguardas e desbundes: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de, GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1982.

- HOLLANDA, Heloisa Buarque de, PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Poesia jovem Anos 70*. Rio de Janeiro: Abril, 1982.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp, 2003.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Ática, 1981.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *O que é Contracultura?* São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- RIDENTI, Marcelo. “Breve recapitulação de 1968 no Brasil”. In: GARCIA, Marco Aurélio, VIEIRA, Maria Alice (org.). *Rebeldes e Contestadores – 1968: Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999, pp.55-60.
- SALOMÃO, Waly. “Contradiscurso: o cultivo de uma dicção da diferença”. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, pp. 77-88 .
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SEVCENKO, Nicolau. “Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas”. *Anos 70: trajetórias*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005, pp. 13-24.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- VELOSO, Mariza, MADEIRA, Angélica. *Leituras brasileiras: itinerários no pensamento social e na Literatura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- WILLIAMS, Raymond. “The Bloomsbury Fraction”. *Problems in materialism and culture*. Londres: Verso Editions and NLB, 1982.

#### **ARTIGOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS**

- AGUIAR, Flávio. “Feijoadada na literatura”. *Jornal Movimento*. São Paulo: 05/01/1976a.
- \_\_\_\_\_. “A literatura no retalho”. *Jornal Movimento*. São Paulo: 12/07/1976b.
- ALCIDES, Sérgio. “Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sonsa – A poesia de Francisco Alvim”. *Revista Inimigo Rumor*. Rio de Janeiro: n° 6, janeiro-julho/1999, pp. 34-42.
- ALVIM, Francisco. “Diversifiquemos os padrões”. *Jornal Opinião*. Rio de Janeiro: 25/03/1977.

ANTOCEVEIZ, Juliano. “A marginalidade em Hélio Oiticica”. In: *A Fonte - revista de arte*. Curitiba: maio/2003.

ARAÚJO, Astolfo; NADER, Wladyr. “Uma poesia que cresce apesar das vanguardas”. *Revista Escrita*, nº 16. São Paulo: ano II, 1977.

\_\_\_\_\_. “Poesia por vias transversas”. *Revista Escrita*, nº 19. São Paulo: ano II, 1977.

ATHAYDE, Tristão de. “O fruto de um decênio”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 10/10/1973.

\_\_\_\_\_. “Pressentimentos”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 11/04/1975.

AUGUSTO, Eudoro; VILHENA, Bernardo. “Consciência marginal”. *Revista Malasartes*, nº1, Rio de Janeiro: set-nov/1975.

BAHIANA, Ana Maria. “Os novos poetas da música”. *Jornal Movimento*. São Paulo: 09/03/1976.

BRITO, Antônio Carlos de. “Sinal dos tempos e dos espaços”. *Jornal Opinião*. Rio de Janeiro: 07/1973. In: *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997, pp. 70-73.

\_\_\_\_\_. “Um grande livrinho”. *Jornal Opinião*. Rio de Janeiro: 23/05/1975. In: *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997, pp. 216-223.

\_\_\_\_\_. “Sopa de letrinhas”. *Jornal Opinião*. Rio de Janeiro: 01/12/1975. In: *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997, pp. 77-79.

\_\_\_\_\_. “26 poetas hoje”. *Jornal Opinião*. Rio de Janeiro: 25/06/1976. In: *Não Quero Prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997, pp.44-52.

\_\_\_\_\_. “A poesia malcriada”. *Jornal Movimento*. São Paulo: 26/06/1976. In: *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997, pp. 208-213.

\_\_\_\_\_. “Situação de marginalidade”. *Jornal Movimento*. São Paulo: 12/07/1976. In: *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997, pp. 11-15.

- \_\_\_\_\_. “Você sabe com quem está falando?”. *Revista do Brasil*, nº 5, 1986. In: *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997, pp. 102-111.
- \_\_\_\_\_. “Folha de Rosto”. Sem indicação de publicação. In: *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997, pp.74-76.
- BRITO, Antonio Carlos de; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Nosso verso de pé quebrado. *Revista Argumento*, jan/1974. In: *Não quero prosa*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro, RJ: Editora da UFRJ, 1997, pp. 53-65.
- CANDIDO, Antonio. “A Literatura Brasileira em 1972”. *Arte em Revista*. São Paulo: ano I, nº 1, janeiro-março/1979.
- CESAR, Ana Cristina. “Nove bocas da nova musa”. *Jornal Opinião*. Rio de Janeiro: 25/06/1976.
- FONSECA, Elias Fajardo da. “Poetas da palavra cerzida: tontas coisas, marca do zorro, o rapto da vida”. *Revista do Brasil*, fase 5, ano I, nº 4, abril/1984.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “Prefácio a *26 Poetas Hoje*”. In: *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- \_\_\_\_\_. “Depois do Poemão”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 13/12/1980. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa, VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 186-190.
- LIMA, Luiz Costa; UCHOA, Sebastião, WANDERLEY, Jorge. “Poesia hoje”. *Revista José*. Rio de Janeiro: 31/08/1976.
- LYRA, Christina. “A fala abafada dos jovens poetas”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 05/09/1976.
- MELLO, Maria Amélia. “Um (autor) marginal acima de qualquer suspeita”. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro: abr/1974.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Capinan e a nova lírica”. *Revista Tempo Brasileiro*. jun/1976. In: *A astúcia da mimese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MONTEIRO, André. “A poesia marginal como potência do espontâneo”. *Revista Etcetera*. Porto Alegre, nº 3, novembro/2004.
- REBATE de pares. *Revista Remate de Males*, nº 2. Campinas: 1981.
- SANT’ANNA, Affonso Romano. “Os sórdidos”. *Revista Veja*. 25/07/1976.

SANTIAGO, Silvano. “Poesia jovem: roteiros de velhas vanguardas, à tropicália, ao marginal mimeografado”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro: 20/12/1975.

SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 26, março/1990, pp. 32-59.

\_\_\_\_\_. “Poesia ruim, sociedade pior”. *Revista Novos Estudos CEBRAP*, nº 12, junho/1985, pp. 48-61.

VENTURA, Zuenir. “O vazio cultural”. *Revista Visão*. Jul/1971. In: GASPARI, Elio, HOLLANDA, Heloisa, VENTURA, Zuenir. *70/80 Cultura em trânsito – da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 40-51.

WILLER, Cláudio. “Antologias”. *Revista Cult*. São Paulo, nº 20, março/1999.

**extra**  
REALIDADE BRASILEIRA  
Coleção Livro-Reportagem  
**4**  
Ano I / Março de 1977 Cr\$18

# MALDITOS ESCRITORES

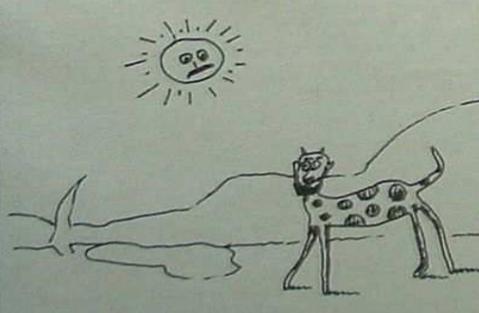


Ilustrações

Ano II Nº 16

# MALDITOS MARGINAIS HEREGES

ANA CRISTINA CESAR



**A FALA ABAFADA DOS JOVENS POETAS**  
A margem das editoras e livrarias, segue em frente a poesia marginal brasileira

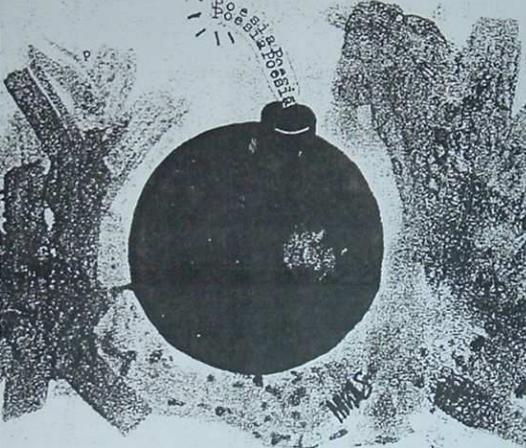
Christina Lyra • Fotos de Carlos Mesquita

# opinião

25 de junho de 1976 Cr\$ 7,00

com a edição semanal brasileira do **Le Monde**

## POETAS E POESIA BRASILEIRA HOJE

POESIA EM PÉ DE GUERRA:  
GONSO ROMANO DE SANT'AN  
E WLADMIR DIAS-PINO

# IPASQUIM

ANO IX - Nº 435 - RIO, de 28/10 a 4/11 - Cr\$ 10,00 - UM JORNAL CAPAZ DE OUVIR E ENTENDER ESTRELAS, PRINCIPALMENTE QUATRO.

*A Poesia é necessária!*

ENTREVISTAS COM  
**MÁRIO QUINTANA**  
E  
**RAFAEL ALBERTI**



Heloisa Buarque de H

# 26 POETAS HOJE

ANTOLOGIA

# A VEZ DOS MARGINAIS

Francisco Alvim  
Geraldo Eduardo Carneiro  
Isabel Câmara - João Carlos Pádua  
Leila Miccolis - Leomar Fróes  
Luiz Olavo Fontes - Ricardo G. Ramos

MAS MULHER TAMBÉM É UMA BOA!!!



## **ANEXOS**

## APRESENTAÇÃO

Este volume, parte integrante de minha dissertação de mestrado *Poesia Marginal e a Antologia “26 Poetas Hoje”*: Debates da Crítica Antes e Depois de 1976, reúne os debates divulgados na imprensa, no decorrer da década de 70, em torno da produção literária conhecida como “poesia marginal”. No conjunto, tem-se um balanço da literatura brasileira que vai dos politicamente efervescentes anos 60 aos primeiros anos de ditadura militar, quando entraria em cena uma nova produção literária que se mostra como *alternativa* àquela até então existente.

Trata-se do resultado da pesquisa feita em bibliotecas e arquivos ao longo de 3 anos; exaustiva mas nem por isso completa, devido principalmente às dificuldades de localização de alguns textos importantes que publicados uma única vez, em revistas ou jornais, estarão adormecidos em alguma coleção particular.

Foram consultadas as bibliotecas do Instituto dos Estudos da Linguagem (IEL), do Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) da Unicamp, bem como as bibliotecas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e Instituto de Estudos Brasileiros na Usp. Alguns textos foram encontrados na Biblioteca Nacional, nos arquivos do **Jornal do Brasil** e da Cidade do Rio de Janeiro.

São, portanto, artigos, resenhas, debates, entrevistas e editoriais rastreados em jornais e revistas de São Paulo e do Rio de Janeiro os quais, além de estampar em bruto o discurso da época – fonte primária e fundamental deste trabalho – tornam-se, a partir de agora, acessíveis para que deles nasçam novas sugestões de análise sobre a chamada poesia marginal.

No total são 26 textos que têm como marco divisório o lançamento, em 1976, da antologia **26 Poetas Hoje**<sup>1</sup>: de 1972 a 1976 foram recolhidos dezenove textos; de 1977 a 1984, outros sete.

A seleção tomou como critério o quase ineditismo dos textos, já que foram escolhidos para participar deste volume os textos publicados em periódicos da época que não figuraram posteriormente em livros ou coletâneas. Além do interesse decorrente do próprio objeto de estudo há, desse modo, uma grande preocupação pela conservação de fontes

---

<sup>1</sup> HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **26 Poetas Hoje**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

documentais da década de 70, fortemente representadas pelas numerosas revistas e jornais *alternativos*, imprescindíveis para o estudo e conhecimento da história e cultura brasileiras.

Por este motivo, o volume apresenta textos de periódicos como **Jornal do Brasil**, **O Globo** e a **Revista Veja**; de periódicos universitários como **Arte em Revista**, **Revista do Brasil**, **Remate de Males** e **Revista de Cultura Vozes**, mas, principalmente, destaca textos que circularam em revistas de pouco alcance como **Malasartes**, **Escrita**, **José**, **Alguma Poesia** e os Jornais **Movimento** e **Opinião**.

Com esta coletânea de textos, é possível conhecer as opiniões de críticos da literatura como Antonio Candido, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima; posições apaixonadas de poetas que fizeram parte da antologia, como Chacal, Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena, posições mais sensatas e desconfiadas da antologia como as de Flávio Aguiar e Ana Cristina Cesar, além de restrições de quem ficou “à margem do movimento marginal”, como Affonso Romano de Sant’Anna. Ainda é possível recuperar a reação da imprensa e o grau de maturidade intelectual daqueles que apresentavam ao público a produção contemporânea, como Christina Lyra, Elizabeth Carvalho, Astolfo Araújo e Wladyr Nader e as demais manifestações próximas do lançamento da antologia.

Os textos foram organizados cronologicamente para favorecer nossa percepção a respeito de um novo conceito de poesia que estava sendo construído por críticos, poetas e pela imprensa ao longo da década de 70, para depois essa noção se desconstruir e se pulverizar na fala dos poetas a partir de 1980.

Por fim, não poderia encerrar essa apresentação sem agradecer à especial recepção e atendimento do Arquivo Edgar Leuenroth, na Universidade Estadual de Campinas, do Arquivo do **Jornal do Brasil**, no Rio de Janeiro e ao professor e escritor Affonso Romano de Sant’Anna, que me enviou materiais de sua biblioteca. Agradeço às preciosas sugestões da professora Viviana Bosi sobre artigos que eu desconhecia e à minha orientadora professora Maria Betânia Amoroso, por lembrar-se desta coletânea quando fazia compras em sebos e também encontrar algumas revistas em sua biblioteca particular.

## NORMATIZAÇÕES

Diante da diversidade de formatação encontrada nos periódicos oficiais e alternativos, é necessário padronizar fontes, citações e notas de rodapé. Assim, neste volume foi escolhida a fonte *Times New Roman* - 12 para o corpo do texto. A fonte é alterada para *Book Antiqua* - 10, quando há citações, principalmente de poemas, ao longo dos textos. Para demais padronizações, segue a lista abaixo:

<b>Aspas</b>	Para títulos de poemas. Os demais usos são transcritos do original.
<b>Colchetes</b>	Hipótese para expressões que não conseguimos transcrever do original.
<b>Itálico</b>	Palavras em língua estrangeira e expressões grifadas no original.
<b>Negrito</b>	Títulos de livros, revistas, jornais e artigos.
<b>Nomes</b>	No caso de entrevistas, a fala dos entrevistados e entrevistadores se inicia com a marca do primeiro nome em negrito.
<b>Notas de Rodapé</b>	Não foram inseridas notas de rodapé com comentários próprios neste volume. As notas apresentadas são originais dos textos.

## ÍNDICE DOS ARTIGOS

### 1972

A Literatura Brasileira Em 1972 (Antonio Candido).....	106
--	-----

### 1973

O Fruto De Um Decênio (Tristão de Athayde) .....	122
--	-----

### 1974

Um (Autor) Marginal Acima De Qualquer Suspeita (Maria Amélia Mello) .....	126
---	-----

### 1975

Presentimentos (Tristão de Athayde).....	134
Introdução à Revista <b>Malasartes</b> .....	137
Consciência Marginal (Eudoro Augusto e Bernardo Vilhena) .....	138
Poesia Jovem: Roteiros De Velhas Vanguardas, À Tropicália E Ao Marginal Mimeografado (Silviano Santiago).....	140
O Que Há De Novo Na Poesia Brasileira (Assis Brasil).....	151

### 1976

Feijoada Na Literatura (Flávio Aguiar) .....	156
Artimanha: Ardil, Artifício, Astúcia (Chacal) .....	160
Cartas Do Leitor (Bernardo Vilhena) .....	163
Os Poetas De Hoje Fazem Poesia Como Há 50 Anos (Márcia Brito) .....	164
Nove Bocas Da Nova Musa (Ana Cristina Cesar) .....	167
A Literatura No Retalho (Flávio Aguiar).....	173
Poesia Pelas Brechas (Wilson Coutinho).....	177
Os Sórdidos (Affonso Romano de Sant'anna) .....	186
Poesia Hoje (Luiz Costa Lima, Sebastião U. Leite e Jorge Wanderley) .....	188
A Fala Abafada Dos Jovens Poetas (Christina Lyra) .....	204

**1977**

O Poeta Fora da República (Ana Cristina Cesar e Ítalo Moriconi) .....	212
O Hoje Da Cultura Mambembe (Elizabeth Carvalho) .....	218
Uma Poesia Que Cresce Apesar Das Vanguardas (Astolfo Araújo e Wladyr Nader) .....	231
Poesia Por Vias Transversas (Astolfo Araújo e Wladyr Nader) .....	251

**1978**

Treze Poetas Impossíveis Apresentam a <b>Ebulição da Escritura</b> .....	276
--	-----

**1979**

A Poesia Vai À Luta (Heloisa Buarque De Hollanda) .....	281
---	-----

**1981**

Rebate De Pares.....	289
----------------------	-----

**1984**

Poetas Da Palavra Cerzida: Tontas Coisas, Marcas Do Zorro, O Rapto Da Vida (Elias Fajardo Fonseca) .....	313
--	-----

## LISTA DE REPRODUÇÕES

<b>Fac-símile 1:</b> Poesias selecionadas para ilustrar o artigo “Um (Autor) Marginal Acima de Qualquer Suspeita” .....	126
<b>Fac-símile 2:</b> Esquema apresentado no artigo “Um (Autor) Marginal Acima de Qualquer Suspeita” .....	128
<b>Fac-símile 3:</b> Publicação original do artigo “Feijoada na Literatura” .....	156
<b>Fac-símile 4:</b> Publicação original do editorial “Artimanha: Ardil, Artifício, Astúcia” .....	160
<b>Fac-símile 5:</b> Propaganda de lançamento do <b>Almanaque Biotônico Vitalidade</b> .....	161
<b>Fac-símile 6:</b> Publicação original do artigo “Poesia pelas Brechas” .....	177
<b>Fac-símile 7:</b> Detalhe da poesia “Coca-Cola” estampada no artigo “Poesia pelas Brechas” .....	180
<b>Fac-símile 8:</b> Publicação original da entrevista “Poesia Hoje” .....	188
<b>Fac-símile 9:</b> Capa da Revista <b>Escrita</b> em que foi publicada a entrevista “Uma Poesia que Cresce Apesar das Vanguardas” .....	231
<b>Fac-símile 10:</b> Capa da Revista <b>Escrita</b> em que foi publicada a entrevista “Poesia Por Vias Transversas” .....	251
<b>Fac-símile 11:</b> Jornal <b>Dadarte</b> elaborado pelo poeta Glauco Mattoso .....	292
<b>Fac-símile 12:</b> Manifesto da Revista <b>Muda</b> .....	293

1972

## A Literatura Brasileira em 1972

Antonio Candido

Este texto é de uma conferência apresentada nos Estados Unidos, em 1972, pelo crítico e professor Antonio Candido, publicada pela Revista **Iberoamericana**, n° 98-99 de 1977. Inédito no Brasil, achamos oportuno incluí-lo nesse número especial de nossa revista, dedicado ao decênio de 60, pois, na tentativa de compreender o que estava acontecendo em literatura naquela data, reporta-nos a grupos, temas e tendências que atuaram na década anterior.

Ao lado dos grandes escritores da "geração de 45", dá-se nos anos 60 uma espécie de "erupção inconformista": as vanguardas que pretendiam romper com o elemento discursivo, o lirismo ou a lógica realista, fazendo uma literatura experimental; a literatura anti-literária, anti-convencional, irracional, feita da sucata da cultura: e ainda uma pequena produção voltada para os problemas nacionais imediatos. Apesar de reconhecer esta multiplicidade de tendências atuando no período, A.C. parece, entretanto, apontar para certo recesso da literatura. Um dos fatores importantes teria sido o caráter corrosivo das vanguardas, responsáveis pelo afastamento da vida literária de jovens talentos que vão preferir outras artes, onde a palavra ganhe alguma coisa dos meios a que vem associada (cinema, canção etc.). O afã, principalmente dos poetas, de se alhear das formas do mundo, como "um balão que cortou as amarras", teria levado a palavra, constrangida pelo exagero de seu emprego não-referencial, a refugiar-se em outras formas: do ensaísmo crítico (60) aos livros autobiográficos - o memorialismo (próprio à virada de década). Mas há também todo um estado de coisas no decênio que é preciso não esquecer e que, segundo A.C., leva à "migração interior" (isto é, "à fuga para dentro de si mesmo, ao silêncio, à auto-repressão") e que limita a atividade intelectual e criativa: o regime militar, a violência e a censura.

**S**erá possível a um contemporâneo dizer o que está acontecendo de realmente importante na literatura de seu país? Muitas vezes o que há de importante não aparece no

momento em que ocorre: está nos níveis escondidos, nas correntes subterrâneas, nos gritos sem eco. Permitam-me, pois, falar apenas sobre o que *estou vendo* na literatura atual do Brasil, colocando esta palestra sob a égide de um aforismo de Murilo Mendes: “Poucos homens atingem sua época”.

Vejo algumas coisas que animam, outras que inquietam, outras aguçam o desejo de compreender. Parece-me, por exemplo, que há uma falta alarmante de obras de alto nível nos gêneros tradicionais, entre as publicações recentes. Mas como há uma grande confusão entre estes gêneros, talvez isto signifique a queda das barreiras entre eles, para deixar surgirem as obras mais livres do futuro, o que seria saudável. É visível a dessacralização da literatura, com os escritores perdendo cada vez mais a aura que os cercava, e isto leva a perguntar se não há mais escritores realmente grandes, ou se os escritores não mais parecem grandes porque são encarados sem a reverência tradicional.

Olhando por alto a produção literária, há um fato que talvez em parte explique e justifique isto: a consolidação da mídia, sem a qual não há produção regular de boa qualidade e cuja falta Mário de Andrade lamentava há uns quarenta anos. Hoje há um maior número de bons escritores do que em qualquer outra época, mas nenhuma grande revelação decisiva depois dos livros de João Cabral de Melo Neto e Guimarães Rosa, que estrearam entre 1942 e 1946, atingindo a maturidade nos anos 50.

Em compensação (se for compensação) há um notório refinamento e progresso na crítica literária em geral. Os próprios escritores criativos vão-se tornando cada vez mais críticos, e às vezes escrevem poemas e romances como quem apresenta uma demonstração prática das suas idéias. Daí um fato novo dos últimos anos: não é mais possível entender bem a maioria dos poetas significativos de vanguarda sem primeiro estudar os seus ensaios críticos. Antes, era freqüente vermos a mentalidade e o estilo dos gêneros criativos contaminarem a crítica; agora, parece que a mentalidade e o estilo da crítica estão contaminando a ficção e a poesia.

Mas também é considerável o progresso da crítica literária propriamente dita. E este é no Brasil um fato singular dos nossos dias.

É verdade que nem tudo foi lucro deste lado. Os hábitos modernos da notícia curta e da resenha mataram praticamente a velha instituição do *rodapé* semanal, herdeiro do *folhetim*, que vinha do século passado e chegou a ter no Brasil, entre 1930 e 1950, grande

importância na orientação do gosto e no movimento da vida literária. Hoje, o rodapé acabou, como disposição gráfica, isto é, a composição no quarto inferior da página de jornal. Quanto ao espírito, resta um ou outro *crítico de rodapé* com o seu artigo de seis laudas, devendo-se mencionar Wilson Martins no Suplemento Literário d' **O Estado de São Paulo**. Talvez esta mudança tenha privado o leitor comum de um tipo bem elaborado de discussão crítica, que não foi compensada pelo grande desenvolvimento da notícia rápida e da mera informação publicitária.

Mas de modo geral a crítica subiu de nível e se diversificou, desde a investigação erudita até o artigo dos suplementos literários, passando pelo estudo analítico das revistas e o livro de ensaios.

No Brasil, só agora se firmou um bom padrão de investigação erudita, que nos países adiantados era moeda corrente havia tanto tempo, e entre nós sempre foi exceção. Mesmo porque o estudo e o ensino da literatura só chegaram ao nível universitário nos anos de 30. Hoje, já se vai acentuando o rigor das Universidades no preparo das teses, e já vai aparecendo inclusive a indispensável base financeira para este tipo de trabalho, notadamente o apoio dado sob forma de bolsas e subvenções pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Interessante é o fato deste esforço de investigação erudita se voltar freqüentemente para a literatura moderna, como o que vem sendo feito por bolsista desta Fundação e por um certo número de pesquisadores ligados ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

Além da pesquisa, desenvolve-se também a análise literária de intenção sistemática, inspirada freqüentemente pelos métodos estruturais, como no grupo da Universidade Católica do Rio de Janeiro e que se exprime em geral pela revista **Vozes**. Outros, como alguns jovens professores da Universidade de São Paulo, procuram evitar o que há de mecânico em tais métodos, concebendo os estudos de estilo e estrutura num contexto mais largo, que não perde de vista as implicações culturais. Com certeza interessará a este público, voltado para a leitura de autores hispano-americanos, saber que recentemente um desses jovens professores apresentou sobre Cortázar uma tese de grande importância, pelo refinamento e a penetração.

Além da crítica do tipo universitário, o ensaio propriamente dito também está passando por uma fase de boa qualidade cujo início podemos datar da estréia de alguns

críticos atualmente na casa dos trinta anos, como Roberto Schwarz. Aliás, o espírito ensaístico penetra com frequência em muitas teses universitárias, dando-lhes flexibilidade e urbanidade. Este tipo de escritos é freqüentemente nutrido de pontos de vista filosóficos, inclusive a influência de marxistas como Lukács e de pensadores inspirados no marxismo, como Theodor Adorno e Walter Benjamin. Eu mencionaria o livro recente de José Guilherme Merquior, **A Astúcia da Mimese**, como exemplo da convergência destas orientações com outras, notadamente a moderna reflexão antropológica.

Não sei se seria injusto dizer que alguns dos poetas mais interessantes dos últimos anos são mais válidos pela exposição crítica e polêmica das suas idéias do que pela sua produção poética. Mas pensando agora nesta, digamos que eles se formaram sobretudo a partir das discussões sobre a renovação dos meios poéticos, tendo como ponto de referência, no decênio de 1950, o Suplemento Dominical do **Jornal do Brasil**, do Rio de Janeiro, podendo-se juntar logo a seguir publicações periódicas como **Invenção e Práxis**, de São Paulo, e **Tendência** de Belo Horizonte. Destas discussões e das experiências poéticas conexas, saíram sucessivamente o Concretismo, representado pelo grupo de **Noigandres**, revista antológica, o mesmo que publicou depois **Invenção**; o Neoconcretismo, do Rio, ligado ao grupo do **Jornal do Brasil**; a Poesia-Práxis, ligada ao grupo da revista **Práxis**, e mais alguns poetas e tendências.

Como poetas, os membros destes grupos têm muitas diferenças uns com os outros, e mais ainda os grupos entre si. Mas há alguns traços comuns, isolados ou combinados de vários modos, como por exemplo: importância atribuída à distribuição gráfica dos signos; valor do espaço da página; uso intensivo da elipse e do subentendido; contestação do verso como condição de poesia; desconfiança da figuração analógica. Forçando bastante, seria possível tentar caracterizar estas correntes, por vezes, inimigas entre si, pelo seguinte resumo: supressão dos nexos sintáticos e conseqüente descontinuidade do discurso; substituição da ordem temporal, linear, por uma ordem espaço-temporal, não-linear; substituição da metáfora pela paronomásia.

Estas características representam o elemento inovador e experimental no panorama poético, e acabaram em muitos casos penetrando na própria poesia de cunho mais tradicional. Contribuíram, sobretudo, para levar às últimas conseqüências certas tendências que vinham do Modernismo dos anos 20, como a estética do fragmento, as intenções anti-

líricas e um certo gosto pela desarticulação do poema. Com isto, instauraram um ar de jogo combinatório, de experiência calculada e de projeto mental, que contrastava com a expressão dominante no decênio de 50, a da chamada “geração de 45”, formada por poetas inclinados ao mistério, ao sentimentalismo, a um certo patético, embora entre eles se incluía um completamente diferente, João Cabral de Melo Neto, precursor da vanguarda atual.

Como vimos, os poetas mais marcantes dessa poesia topológica, paronomástica, anti-lírica, são igualmente críticos e nos últimos anos têm feito mais crítica do que poesia. Haroldo de Campos, seu irmão Augusto de Campos e Décio Pignatari representam o núcleo do movimento concretista, que levou ao máximo as tendências indicadas acima, enquanto Mário Chamie, inspirador e principal teórico do Grupo Práxis, tentou de certo modo preservar a estrutura do poema, além de manter um forte lastro de realidade. As suas experiências são interessantes como tentativa de manter a tradição do Modernismo sem renunciar ao espírito de vanguarda; e neste sentido é ainda mais conservador o neo-concretista Ferreira Gullar, voltado para a expressão política.

Os concretistas ortodoxos, todavia, na medida em que desejam abolir o verso e o tempo linear, podem acabar saindo fora da literatura, em busca de novas formas de arte. Com efeito, a desconfiança em relação ao verso acaba gerando uma desconfiança em relação à própria palavra, e levando a adotar signos não-verbais, como faz Décio Pignatari. Por este lado, ele representa a linha de maior coerência de um movimento que luta contra qualquer vestígio discursivo, rejeita a imagem analógica e confia na relação topológica da palavra, isto é, no sentido que decorre da sua disposição no espaço branco da página, que para eles, aliás, pode ser azul, vermelho ou preto.

Desde Mallarmé, sabemos que a folha branca é o escolho, o risco, o possível mergulho no nada. Estes poetas se aventuram perigosamente em semelhante navegação, que pode ser guiada por uma estrela, mas pode também levar ao isolamento absoluto, isto é, o ponto zero da comunicação, e daí ao fracasso completo, – como se vê nas alternativas do verso famoso que abre o volume de **Poesias**, de Mallarmé:

Solitude, récif, étoile

Estas tendências, seguidas por poetas que são quase todos também críticos, são cheias de interesse e de ânimo renovador; mas podem comprometer a poesia e,

implicitamente, a própria concepção da literatura. Lendo-os, sentimos às vezes como pode ficar tênue, quase impalpável, a fronteira entre poesia e piada, trocadilho, jogo gratuito, associação livre, charada, caricatura, propaganda, representação visual. Mas de qualquer modo, esta poesia de vanguarda representa de maneira viva o passeio pelo fio da navalha, que está sendo em nosso tempo o destino da arte e da literatura, envolvidas no turbilhão da mudança rápida de práticas e valores. E é claro que as suas experiências são mais úteis do que o ato de refazer elegias de Rilke ou sonetos de Fernando Pessoa.

Os poetas mais novos, que estão começando ou se desenvolvendo nos últimos anos, adotam ou não adotam essas práticas e teorias de vanguarda. No segundo caso estão os que continuam a tradição modernista, mais ou menos alterada pela invasão lírica da geração de 45 e pela própria vanguarda dos anos 50 e 60. Mas sem grande relevo. Também não me parecem relevantes os que têm procurado desenvolver as atitudes de vanguarda, entre os quais podemos mencionar os adeptos do chamado “poema-processo”. Na verdade, eles apenas radicalizaram e deram exclusividade à proposição de Pignatari, rejeitando definitivamente a palavra para adotar uma poesia feita apenas com signos visuais. Eles são o termo de uma longa aventura começada há vinte anos pelos então jovens concretistas, fascinados pelos ideogramas chineses, em função dos quais Ezra Pound quis dar um novo sentido à expressão poética.

Resumindo, temos atualmente lado a lado poetas de vanguarda, criadores e seguidores: poetas que continuam o que foi vanguarda nos anos 20 e 30; poetas da geração de 45 e seus seguidores; e, muito curiosamente, alguns grandes modernistas ainda vivos e atuantes.

Com efeito, alguns dos poetas em atividade no Brasil vieram dos anos 20 e amadureceram nos anos 30, inclusive o caso de Cassiano Ricardo, que tem quase 80 anos, e não apenas se renovou duas vezes ao contato das novas correntes, mas continua incorporando à sua poesia e à sua ativa reflexão crítica alguns dos desenvolvimentos mais recentes. Foi também o caso espantoso de Manuel Bandeira, morto em 1968 com mais de 80 anos, e que quase até o fim foi capaz de usar experiências de vanguarda e de criar, com uma vitalidade rara em qualquer literatura.

Esta longevidade criadora aparece em dois poetas que, embora tenham 70 anos, são personalidades vivas e atuantes, pela capacidade de assimilar as inovações da vanguarda e

pela capacidade mais preciosa de criar as suas próprias inovações: Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, que formam a tríade dos maiores poetas brasileiro vivos com João Cabral de Melo Neto, este, na casa dos 50 anos e podendo por muitos aspectos ser considerado discípulo de ambos.

Eu quis ressaltar esta vitalidade mental porque ela transformou aqueles poetas em parte viva do que está acontecendo; em figuras características de uma época tumultuosa onde tudo passa depressa e pareceria não haver lugar para os velhos:

That is no country for old men...

Há portanto na poesia uma simultaneidade de tendências e de gerações que parece mistura de momentos diversos do tempo; outras vezes parece falta de capacidade para criar um novo estilo que predomine. Da mesma maneira por que hoje não há padrões regulares na moda, nem nas convenções, assim também na literatura florescem lado a lado as manifestações mais díspares. E parece forçoso reconhecer que a verdadeira eminência ainda está com alguns mais velhos, ou simplesmente velhos, que citei intencionalmente por causa disto.

Na ficção, nota-se que o embate de tendências é menos acentuado e as inovações, ou menos ousadas ou menos seguidas.

Na poesia de vanguarda, o traço básico foi a ruptura com o elemento discursivo e o lirismo, acompanhada no plano da fatura pela descontinuidade sintática, a sonoridade paronomástica e uma certa espacialização da estrutura. Na ficção, foi o intuito de romper com o elemento mimético, apresentado conforme uma lógica realista. Ruptura imperfeita, menos radical que a da poesia e que não tem favorecido na produção mais recente resultados satisfatórios.

O grande impacto renovador de Clarice Lispector nos anos 40, e o de Guimarães Rosa nos anos 50, parecem ter desnordeado um pouco a ficção brasileira. Imitá-los, seria difícil, porque apresentam fórmulas demasiado pessoais, sem a racionalização teórica que permite transmiti-las, como as que serviram de base à difusão das inovações poéticas. Além disso, tanto um quanto outro se caracterizaram por desromancizar o romance, puxando-o da prosa para a poesia, do enredo para a sugestão, da coerência temporal para a confusão do tempo. E isto tudo era mais ou menos difícil de incorporar a um gênero que, ao contrário da

poesia, é objeto de uma demanda relativamente grande por parte do público, o que obriga manter certa comunicabilidade.

Por outro lado, era igualmente difícil continuar escrevendo como se aqueles dois grandes escritores não tivessem existido, porque eles abalaram padrões anteriores: os do romance de análise, que Clarice Lispector dissolveu no caleidoscópio das impressões; ou os do romance regional, que Guimarães Rosa despojou das suas duas cômodas muletas, o pitoresco e o realismo. Sem contar que ambos abalaram e questionaram a linguagem da ficção.

Talvez por causa disto, os romancistas mais valiosos de hoje são os que se formaram antes ou à margem da neblina insinuante de Lispector ou do furacão de Rosa. Do mesmo modo, nos anos 30 ficaram alheios às tendências renovadoras e às polêmicas do Modernismo um Graciliano Ramos ou um Ciro dos Anjos.

Em geral, os romancistas nos quais estou pensando começaram a publicar ou se firmaram pela altura de 1950, dentro de uma técnica moderadamente renovadora, que nalguns deles se veio tornando mais experimental com o tempo. Este é o caso de Waldomiro Autran Dourado e sobretudo Osman Lins, para citar apenas dois num conjunto de bons escritores, que deram ao nosso romance uma regularidade de produção nunca antes vista. Mas, é forçoso reconhecer, sem vãos muito altos de talento criador.

Um modo de modernizar a ficção tem sido, ultimamente, apelar para os elementos fantásticos, o insólito, o irreal. Às vezes, no contexto de obras que de outro modo seriam banais, e deste modo ganham certo encanto, como o *best-seller* **O Coronel e o Lobisomem**, de José Cândido de Carvalho, publicado há uns dez anos. A propósito, quero mencionar que obras mais originais, embora menos pitorescas, ficaram na sombra porque exploravam este elemento quando ele ainda não estava na moda. É o caso do livro de contos **O Ex-mágico**, de Murilo Rubião, que fazia um uso extremamente moderno e avançado do absurdo numa época dominada pela ficção mimética e realista. Quando foi reeditado em 1967 sob o nome de **Os Dragões e Outros Contos**, pudemos perceber que este discreto cultor do insólito era, guardadas as proporções, um precursor de autores tão avançados como Julio Cortázar.

Aliás, o conto está passando por uma boa fase, – talvez porque permita estabelecer, mais facilmente que o romance, ligações com a crônica, a notícia, a anedota, tão gratas ao

leitor de hoje. Ao lado de certos traços de super-real, há também nele uma espécie de novo realismo, baseado sobretudo nas alterações da técnica narrativa. É por exemplo o caso de certos contos exclusivamente dialogados de Luis Vilela. Ou de outros feitos em torno de uma ação vivida, como alguns de Rubem Fonseca, onde o narrador na primeira pessoa não tem qualquer afastamento temporal, mas parece estar na própria duração do acontecimento.

Em alguns contistas recentes nota-se a influência mal-aproveitada de Clarice Lispector, que além de romances escreveu excelentes contos. E é preciso lembrar os nomes de escritores já consagrados de sua geração, que continuam escrevendo com força criadora, como Dalton Trevisan e Lígia Fagundes Telles, esta, também romancista de qualidade.

Notemos, pois, que enquanto na poesia de vanguarda o afastamento da mimese se deu por um reforço da racionalidade na construção, para elaborar objetos autônomos que tomam o lugar dos objetos reais, na ficção esse afastamento se tem dado num duplo sentido: de um lado, uma certa busca anti-racional de elementos insólitos; de outro, uma espécie de reforço da mimese, pela tentativa de suprimir a mediação do narrador.

Nesta mistura de tendências e estilos na ficção e na poesia, interessa procurar as linhas mais originais e os fatos literários mais significativos. Neste sentido, seria exagerado dizer que as tendências de vanguarda predominam, pois elas apenas ocorrem; nos casos mais favoráveis, vão influenciando lentamente os hábitos expressivos tradicionais. Mas de qualquer modo elas representam uma orientação oposta ao que predominou até aqui na própria concepção de literatura, pois não estão mais interessadas na transposição do mundo, e sim em criar pequenos mundos autônomos, que podem lembrar mais ou menos a realidade do mundo que conhecemos, mas não tiram disto o seu significado principal. Certos poemas concretos parecem desprender-se do mundo referencial como um balão que cortou as amarras. Certos romances e contos, embora necessariamente mais ligados a este mundo pelo seu caráter discursivo, dissolvem-no através da dispersão dos fragmentos ou da imprecisão do ponto de vista. Talvez estejam buscando aquele alheamento das formas do mundo que sempre existiu no universo combinatório da música, e em nosso tempo penetrou nas artes plásticas. Mas como realizar isto nos domínios da palavra, que é feita para significar, e que mesmo quando desenvolve ao máximo a função poética, conserva sempre alguma coisa das funções comunicativas? As tendências radicais da vanguarda literária parecem lamentar esta sua natureza, e gostariam talvez de modular as palavras como se

modulam os sons, ou justapõem-las como se justapõem as cores. Daí, como já vimos, muitos se envergonharem da palavra e preferirem disfarçá-la de maneira a fazê-la parecer outra coisa. Talvez por causa disto é que a vida literária vem sendo privada cada vez mais de talentos, pois um grande número de jovens que até há pouco faziam poemas e contos, preferem agora fazer filmes e canções, porque nestas artes a palavra ganha alguma coisa dos outros meios a que está associada.

Estas considerações levam a pensar que a natureza discursiva da palavra está se sentindo por assim dizer constrangida pelo exagero do seu emprego não-referencial, sobretudo pela desarticulação da sintaxe causada pelas tendências de vanguarda desde os anos 20. E que, em consequência, na medida em que é empurrada para fora da poesia e mesmo do romance, esta vocação referencial volta sob outras formas, para satisfazer a uma necessidade profunda da nossa sensibilidade e da nossa inteligência.

Talvez seja este um dos motivos responsáveis por um traço característico da literatura brasileira atual: a importância crescente dos livros de autobiografia, gênero que sempre foi raro no Brasil, apesar de algumas exceções famosas. A partir de 1933 abriu-se uma fase nova, graças ao sucesso extraordinário das **Memórias** de Augusto de Campos, sinceras e medíocres. Mais tarde o gênero iria ganhando fisionomia cada vez mais literária, desprendendo-se lentamente do documentário para se tornar uma construção de estilo, como ocorre em **Infância**, de Graciliano Ramos, de 1945, e na primeira parte de **Um Homem sem Profissão**, de Oswald de Andrade, de 1945. Em tais livros, os fatos narrados na primeira pessoa correspondem sem dúvida à biografia de um homem; mas tratados de tal modo que se lêem também como obras de ficção. Os valores antes procurados no romance, parece que agora estão sendo fornecidos cada vez mais por livros deste tipo, de que a literatura recente oferece bons exemplos. Citemos **No Tempo da Flor**, de Augusto Meyer, de 1966, que fora precedido em 1945 por **Segredo da Infância**; citemos mais dois nos quais este gênero atinge a mais alta categoria: **A Idade do Serrote**, de Murilo Mendes, de 1970, e **Baú de Ossos**, de Pedro Nava, aparecido agora.

Estes dois últimos livros me parecem representar aquela visão ao mesmo tempo poética e realista que os livros de ficção estão banindo, pelo medo de cederem a uma visão mimética reprovada pelos cânones da vanguarda. **Baú de Ossos**, aliás, é singular, por constituir uma estréia literária aos 70 anos e situar o gênero autobiográfico nas alturas raras

da verdadeira criação. Não tenho dúvida em dizer que este livro me parece o mais importante dentre os publicados em 1972.

Poderíamos considerar como fato semelhante no domínio da poesia a ocorrência de certas obras de definição difícil, que podem funcionar como funcionavam os gêneros poéticos; que podem mesmo constituir manifestações da melhor poesia. Eles nos interessam aqui sobretudo como sintoma de certo mecanismo de defesa, por meio do qual a poesia também parece querer preservar os seus elementos discursivos e o seu direito a uma sintaxe regular.

Eu mencionaria o curioso **Peripécia de Gerardo**, de Gerardo Melo Mourão, publicado em 1972, praticamente continuação de outro do mesmo autor, **O País dos Mourões**, de 1964. São longos poemas em verso livre de ritmo prosaico, e parecem mais uma variação autobiográfica misturada a uma crônica familiar. Lembraria também a ocorrência de aforismos, descrições, reflexões, apresentados sob forma poética e funcionando freqüentemente como verso. Alguns livros já antigos, como **Os Discípulos de Emaús**, de Murilo Mendes, de 1944, ou **ABC das Catástrofes**, de 1951, **Poemas em Prosa**, de 1955, ambos de Aníbal Machado, prenunciam esta tendência que se vai generalizando e corresponde a uma crise ou quem sabe supressão do conceito de gênero. Não vale a pena citar um grande número de obras recentes deste tipo, porque em geral não têm grande força. Citemos apenas, ainda aqui, um veterano que supera os novos, Murilo Mendes e seu livro **Poliedro**, de 1972, coleção admirável de pequenas descrições que lembra às vezes **Le Parti-Pris des Choses**, de Francis Ponge, e bem exprime o modo de ser que Murilo Mendes atribui a si mesmo: “visionário realista”.

É natural que muitas produções dos jovens, rebeldes às tradições, às definições e por vezes à própria cultura, revelem essa confusão de gêneros que permite todas as liberdades. É o caso de um tipo de literatura violentamente anti-convencional, que parece feita com sucata de cultura, como, entre outros, o curioso **Me Segura que Eu Vou Dar um Troço**, recentemente publicado por Wally Sailormoon (pseudônimo trocadilhesco, de acordo com a moda, de Wadi Salomão). Nele se cruzam o protesto, o desacato, o testemunho, o desabafo, o relato, – tudo numa linguagem baseada geralmente na associação livre e na enumeração caótica, formada de frases coloquiais, gíria *hippie*, obscenidades, períodos truncados, elipses violentas, transições abruptas, resultando um movimento bastante vivo

cuja matéria é a experiência pessoal do autor. Aqui, não podemos falar de memórias, nem de relato, nem de ficção, nem de poesia, nem mesmo de estilo. É literatura anti-literária, traduzindo uma espécie de erupção inconformista.

Falar em inconformismo nos leva à presença da política na literatura brasileira dos últimos anos. O atual regime militar do Brasil é de natureza a despertar o protesto incessante dos artistas, escritores e intelectuais em geral, e seria impossível que isto não aparecesse nas obras criativas, por mais interessadas que estejam em experimentos de fatura. Por outro lado, este tipo de manifestação é extremamente dificultado pelo regime, que exerce um controle severo sobre os meios de comunicação. Controle total na televisão e no rádio, quase total nos jornais de maior circulação, muito grande no teatro e na canção; nos livros e nos periódicos de pouca circulação a repressão é mais branda, porque varia na razão direta do alcance dos meios de comunicação.

Além disto, existe em escala nunca antes vista a repressão sobre os indivíduos; ela levou milhares de intelectuais à prisão, à expatriação, à privação de cargos e funções; ela leva dezenas de milhares, cada dia e cada minuto, ao que se chamou no tempo do nazismo de “migração interior”, isto é, a fuga para dentro de si mesmo, o silêncio, a auto-repressão. Este estado de coisas foi grave de 1964 a 1967, abrandou em 1968, mas no fim desse ano entrou numa fase que dura até hoje e pode sem exagero ser qualificada de terrível.

É claro que isto afeta a atividade intelectual e limita as possibilidades de expressão. Mas é difícil dizer se influi na natureza e sobretudo na qualidade das obras criativas. Nada pode impedir que nalgum lugar algum escritor esteja produzindo obras que no futuro se revelarão as mais importantes de nosso tempo, apesar da repressão, da violência e das tensões interiores. O que desejo aqui é apenas indicar alguns reflexos da situação no ânimo dos escritores e no temário das obras que estão sendo publicadas.

Há uma pequena produção de contos e romances que abordam a violência corrente com grande coragem; e penso que muitos outros são recusados pelos editores, que hesitam em arriscar a sua situação numa empresa que pode virar aventura perigosa. A este propósito eu gostaria de assinalar a atividade corajosa da Editora Civilização Brasileira, que, apesar de constantemente perseguida econômica e politicamente, faz o possível para manter uma linha inconformista de edições, tanto de lucros originais quanto dos traduzidos.

É ela a editora de Antônio Callado, cujo romance **Quarup**, de 1967, é considerado típico da situação em que vivemos e descreve o movimento de cultura popular e a repressão no Nordeste do país nos primeiros momentos da chamada *Revolução* de 1964. O livro teve grande êxito e foi traduzido em várias línguas, inclusive inglês; mas acho melhor realizado outro do autor, o corajoso e significativo **Bar Don Juan**, de 1972, que narra as disposições rebeldes de um certo tipo de *intelligentsia* boêmia, sua participação na luta armada e seu esmagamento final.

É preciso lembrar ainda o veterano Erico Veríssimo, que publicou em 1971 o corajoso romance **Incidente em Antares**, onde insere uma espécie de fábula macabra, na qual os mortos voltam à vida para proferirem uma crítica contundente da situação, e em geral da ética dominante na sociedade burguesa.

Neste sentido, tem tido grande importância a canção popular, constantemente reprimida pelas autoridades, mas insistindo em retratar com sinceridade o atual estado de coisas. Através da linguagem figurada e da exploração sistemática da ambigüidade, tem sido possível a alguns compositores-poetas dizer muita coisa que encarna o protesto e manifesta a crítica, motivando freqüentemente a proibição de seus discos e espetáculos, o que tem acontecido sobretudo com o serenamente bravo Chico Buarque de Holanda.

Estes artistas representam um lado da criação literária em fase de transformação rápida. A aliança entre a música e a palavra permite certa incorporação dos jogos de sonoridade e sentido das experiências de vanguarda, e sua incorporação quase insensível à sensibilidade popular. Chico Buarque se coloca numa posição mais lírica e sentimental, que lembra a de Vinícius de Moraes, poeta eminente transformado em autor de canções. Caetano Veloso manifesta afinidade com soluções da poesia concreta, cujo intelectualismo é curioso ver no universo deste artista que foi um dos principais figurantes do Tropicalismo.

O colorido movimento tropicalista ocorreu brevemente depois de 1965, sobretudo na canção e no teatro, como uma violenta explosão expressionista. O momento culminante talvez tenha sido, em 1966, a montagem da peça **O Rei da Vela**, de Oswald de Andrade, publicada em 1937 mas nunca representada antes. Explorando arbitrariamente as virtualidades de um texto de vanguarda com rara capacidade inventiva, o diretor José Celso Martinez Corrêa criou uma espécie de manifestação dionisíaca que sacudiu a opinião

pública, influenciou a visão dos jovens e abriu caminho para formas agressivas de espetáculo, canção e mesmo poesia.

Num ensaio publicado em 1970, na revista francesa **Temps Modernes**, o crítico Roberto Schwarz estudou o Tropicalismo no contexto da situação política, como um das muitas manifestações de irracionalidade que têm funcionado à maneira de revolta num país submetido à ditadura. Revolta que contunde os hábitos correntes, mas leva apenas ao niilismo. Segundo Schwarz, que mostra a sua semelhança com o movimento *pop*, o Tropicalismo é fruto da coexistência de um conteúdo arcaico da cultura burguesa brasileira e das formas avançadas de expressão, com o intuito deliberado de criar situações absurdas. Podemos completar dizendo que neste caso ele abriu caminho para as atuais manifestações do que está em moda chamar de “contra-cultura”, e que parece uma rebelião patética de impotência, quando encarada do ângulo político.

A referência a Oswald de Andrade nos faz pensar em como a situação literária presente está marcada pela renovação da influência dos grandes modernistas, como ele e Mário de Andrade. No ano de 1972 houve comemorações do 50º aniversário da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo em 1922 e considerada ponto de partida de uma revolução literária pertinente, que ainda não cessou de abalar e transformar os gêneros e sua linguagem. Estas comemorações mostraram, de um lado, o que há de envelhecido e já arquivado; mas mostraram também como estão vivas e atuantes as partes essenciais daquela grande e alegre revolta. Mário de Andrade e Oswald de Andrade (que não são parentes apesar da coincidência dos nomes) nos aparecem hoje como figuras vivas e atuantes, fazendo parte do panorama literário.

Oswald de Andrade morreu em 1954 e sua obra era mal conhecida, apesar do rumor causado pela sua pessoa e pela sua lenda. Só agora a reedição de suas obras permitirá ao grande público um conhecimento direto e a formação de um juízo. Mas justamente a ignorância do público ajudou a formação de um mito muito útil para a renovação e implantação do espírito de vanguarda em nossos dias. Para os moços, Oswald é uma espécie de grande ponto de referência, uma fonte inspiradora de tudo que é novo, sobretudo graças à intensa campanha feita em prol do seu nome pelos poetas concretistas, conhecedores refinados de sua obra. Mas foi o citado espetáculo de José Celso Martinez

Corrêa que o lançou junto ao grande público, transformando-o na bandeira de vanguarda que é hoje.

Mário de Andrade morto em 1945 conheceu em vida uma glória sólida e extensa, vendo a sua obra suficientemente difundida e comentada. Por um mecanismo quase norma da fama, estudado muito bem por Henri Peyre, entrou a seguir numa relativa área de sombra, de que talvez ainda custe para sair, junto à opinião mais dinâmica dos jovens renovadores. Há muitas afinidades ente ele e Oswald, e talvez o que este desejava fazer de mais sólido tenha sido feito por Mário no livro **Macunaíma**, a obra mais importante do Modernismo brasileiro. Mas há também muitas diferenças, sendo que Mário pode ser considerado um revolucionário, enquanto Oswald seria sobretudo um terrorista das letras. Juntos, marcaram o Modernismo brasileiro, que só pode ser entendido se ambos forem igualmente considerados. Não tem maior sentido, senão polêmico, a dicotomia estabelecida há anos pelos então jovens concretistas, segundo a qual haveria uma opção quase irremediável a fazer entre Mário e Oswald. Meio século depois da Semana de Arte Moderna, nada mais expressivo da eminência de ambos do que o fato de sentirmos a sua presença e a das suas obras como um dos fatos mais importantes que estão acontecendo *agora* na literatura brasileira.

1973

## O Fruto de um Decênio

Tristão de Athayde

**S**e me perguntassem de repente: “seu Tristão, que benefício nos trouxe a revolução de 64?”, que daqui a seis meses vai completar seu primeiro decênio, eu hesitaria por certo em contestar. Ou responderia simplesmente: “não sei”. Ou, se estivesse de mau humor, diria: “nenhum”. Ou então, se quisesse ser justiceiro: “10 anos de relativo progresso econômico e um decênio de absoluto regresso político”. Ou qualquer resposta faceta ou evasiva, que no momento me ocorresse. Mas se hoje, com seis meses de antecedência, um colaborador precavido do Departamento de Pesquisas do **JB** me fizesse essa pergunta, talvez lhe respondesse: “foi a ressurreição do interesse pela poesia no Brasil”. Há tempos, a **Tribuna da Imprensa** inaugurou um suplemento literário em que, semanalmente, uma turma de jovens desconhecidos (ao menos para mim, velho crítico afastado das arenas literárias), no meio do bagaço natural, nos vem trazendo revelações animadoras.

Enquanto o **Estado de São Paulo** vem entremeando, de Camões ou de Bocage, suas colunas diárias, não apenas por evasivas anticensoriais ... Antes disso, durante os anos mais recentes, amiudavam-se os meus remorsos por deixar, sem uma linha sequer de agradecimento, os livros de poemas e de poetas acumulados sobre a minha mesa. Enquanto outros aqui me cercam, esperando vez... Semanas atrás porém, ao ler com surpresa o **Jornal da Poesia**, que o **JB**, em boa hora decidiu incorporar mensalmente às suas páginas, senti realmente que era o momento, não digo de fazer um balanço ainda prematuro desse renascimento, o que já agora escaparia à minha capacidade, mas de confirmar as suspeitas, que há muito trabalhavam a consciência deste velho crítico fora do baralho. O grande fruto que o movimento político trouxe à nossa terra, não foi de caráter econômico e muito menos político. Foi de caráter... poético, repito, por oposição às suas conseqüências contraditórias em outros territórios intelectuais.

Por exemplo, no teatro, que a censura esvaziou exatamente no instante em que ele representava a face mais fecunda e original de nossas letras modernas. Ou mesmo no

romance e, de certo modo, em todo território da ficção em prosa. Ou mesmo da crítica e da historiografia social, sem falar no jornalismo, também obrigados, pelo justo temor dos editores ou diretores, a deixar muita coisa inédita ou a tomar aqueles desvios “barrocos” a que se referiu Antônio Houaiss, para não correrem os mesmos riscos do nosso bravo Enio Silveira.

A poesia, essa, é por sua natureza um território em que a arte da camuflagem não representa um artifício ou uma impostura, mas sua própria indumentária. Se não mesmo sua natureza, como disse Fernando Pessoa, em uma quadra famosa. Por isso se julga capaz, e de fato é, de afrontar os mares mais encapelados e romper as neblinas mais cerradas para escapar aos holofotes inimigos, a serviço dos pretextos, utilizados por todos os regimes antiliberais, para garrotearem a liberdade de expressão, tanto aqui como na Rússia soviética.

Foi precisamente por ter deixado o povo e a mocidade marginalizados, desde seu desencadeamento, que a revolução de 64 acabou prestando à poesia brasileira esse grande serviço. Andava ela esgotada depois dos grandes dias em que de Bandeira a João Cabral, nossos maiores poetas contemporâneos nos tinham dado uma colheita que igualou ou excedeu todo o nosso passado poético. Entrara em compasso de espera. Ou, então, em tentativas certamente fecundas mas esparsas de grupos mais ou menos secretos, como aquelas *sociétés de raison* que, no subsolo do século XVIII, haviam preparado a Revolução Francesa. Essas pequenas capelas poéticas, entretanto, não conseguiram construir uma igreja literária como o Modernismo o fizera em 1922. Ou como prosseguira, no mesmo propósito a nova geração de 1930, a partir de 1928, com Augusto Frederico Schmidt ou Jorge de Lima. Esses grupos de movimentos parciais como o Concretismo, o Neoconcretismo, o Práxis, o Tendência, o Processo e até mesmo o Tropicalismo eram, no entanto, o refúgio da inteligência e da liberdade criadora em poesia, que a revolução de 64, pelo seu complexo de defesa contra o espírito *subversivo*, obrigara à camuflagem. Ou à evasão intelectual.

Ou ao neobarroquismo. Não digo que esse absolutismo político, mascarado pelo nominalismo vazio das fórmulas demagógicas para efeito de propaganda política, fosse o único causador dessa ressurreição poética a que estamos assistindo. Mas que concorreu decisivamente para ela, disso não tenho a menor dúvida. Como disse a lúcida apresentação

do primeiro caderno dessa *necessária poesia*: “A poesia que permanece sob os mais variados disfarces e que não apenas sobrevive como exige olhos novos para ser percebida. Hoje ao invés de ser vendida apenas em livrarias (aproveito o ensejo para lembrar a figura do benemérito “mercador de livros” Carlos Ribeiro, que nunca abandonou os poetas, apesar da modéstia dos seus recursos, como aliás também não os esqueceu o nosso José Olimpio, lembro eu) a poesia está sendo vendida nas *boutiques* e os jovens poetas imprimem rudimentarmente os seus versos fazendo-os circular fora do comércio”.

A poesia se tornou clandestina, em grande parte, para sobreviver aos ataques da censura, de que foram vítimas até as canções de Chico Buarque. E teve até os seus Joaquim Silvérios... Mas, com tudo isso, a censura se tornou benemérita de nossa renovação poética. Olavo Bilac gabava-se em 1907, ao receber o grande banquete de homenagem de todas as classes sociais (fora a proletária, naturalmente...), que a poesia entrava pela primeira vez, na própria história da nacionalidade e saía do seu gueto aristocrático. Por caminhos muitos diversos, o movimento de 64 chegou sem querer a resultado semelhante. Os poetas foram levados a novos rumos, em grande parte marcados pelo *larvatus prodeo* de Descartes, para dizerem o que publicamente não poderiam dizer. Com isso conseguiu a censura da revolução provocar novos momentos dessa *joy for ever* como Keats definiu o poder fecundante de todas as formas de beleza. Esses dois cadernos de poesia do **JB**, recebidos com as maiores demonstrações de apreço vieram confirmar os sintomas de ressurreição poética, que indiretamente devemos agradecer às intenções da censura intelectual imposta pelo movimento de 64. Não é só Deus que escreve direito por linhas tortas.

1974

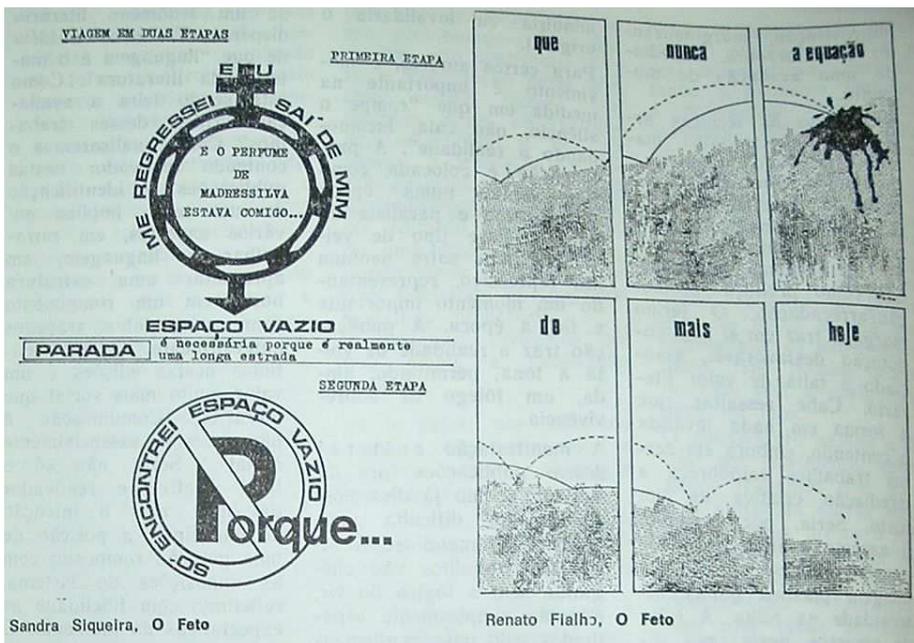
## Um (Autor) Marginal Acima de Qualquer Suspeita

Maria Amélia Mello

**S**e analisarmos a idéia de que a sociedade de massa, quanto à produção, está organizada em grande empresa, em utilização tecnológica, em especialização, exigindo sempre maior produtividade, sentiremos a exclusão e/ou omissão do autor novo desta corrente empresarial.

O acesso do autor aos meios editoriais estabelecidos foi-se tornando cada vez mais difícil, determinando este ou aquele gênero, excluindo certos temas, selecionando em cima da ótica comercial do produto, sem, ao mesmo tempo, considerar o valor intelectual da edição.

O fato é que as dificuldades encontradas foram, de certo modo, afastando o autor inédito desta máquina, criando um desinteresse bilateral, marginalizando o artista e desviando o hábito por essas publicações. Paralelamente, ocorria a necessidade de expressão, o vincular-se a alguma atividade intelectual participante, o não-calar diante de uma estrutura baseada no culto.



**Fac-símile 1:**

Poesias selecionadas para ilustrar o artigo "Um (Autor) Marginal Acima de Qualquer Suspeita"

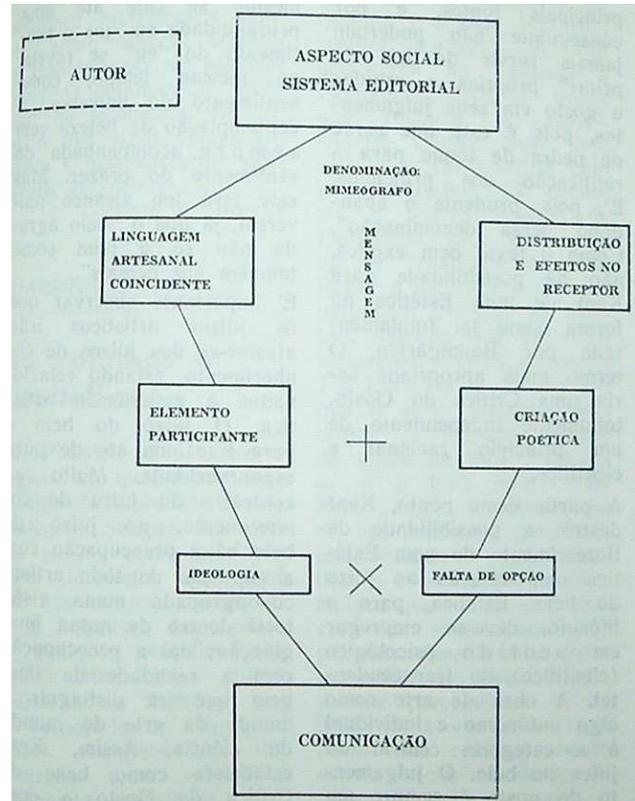
Essa indiferença recíproca entre autor e editor fragmentou o meio editorial, espalhando as idéias, impedindo um desenvolvimento, ainda que fraco, mas regular, gerando uma situação com raízes cada vez mais profundas. O desinteresse do editor fundamenta-se na indiferença do leitor diante de um nome desconhecido. Para que os resultados comerciais fossem positivos, sentia-se a necessidade do autógrafo reconhecido, da publicidade e custos altos, implicando, de saída, no afastamento do autor iniciante. A tudo isso acrescia a penetração da literatura estrangeira, de traduções e de livros puramente comerciais. A falta de hábito, a desvalorização do escritor nacional, consagrando dois ou três nomes, contribuíram para a estagnação editorial da nova safra literária brasileira. A idéia usual de limitar literatura aos “grandes livros”, aos seus notáveis aspectos de expressão literária, à estética combinada à forma intelectual, neste aspecto anti-sistema, é rompida. Valores como estilo, composição e apresentação estão interpenetrados num todo, mas, rompendo-se o estabelecido, o livro poderá omitir tais características. Como se avaliar a criação literária num movimento disperso, onde a seleção e editoria são feitas à margem do sistema, numa nova estrutura, montando um novo esquema? Como alcançar o espaço e ocupá-lo utilizando-se técnicas artesanais? A edição marginal ou o autor marginal representam o não enquadramento no sistema, uma posição clandestina diante do público, uma negação às normas de mercado, sem concorrer com ele, mas abrindo, sem dúvida alguma, um caminho arenoso, limitado pelas técnicas utilizadas.

O que levaria um artista a financiar a produção e distribuir manualmente os exemplares? A primeira possibilidade foi vista acima. Após engavetar os originais anos e anos, à caça de um editor que acredite em novos valores, o autor resolveria financiar seu trabalho, responsabilizando-se desde o texto às máquinas de reprodução. Nesse caso, a falta de opção encaminhou o autor que, embora discorde da situação editorial, só não se encaixou nela por elementos alheios à sua vontade. Uma outra resposta seria a ideologia do ato. Ao não concordar com o esquema, por motivação natural, encontra nesse tipo de publicação uma saída coerente para a divulgação de seu trabalho. Responsabilizando-se pelo processo de feitura do livro, distribuindo-o fora dos moldes, não contribuirá para a alimentação desse círculo vicioso. Essas duas posições estão, na realidade, amarradas a um só núcleo: o desejo de participar, de dizer, de comunicar.

A proliferação desse sistema editorial vai acarretando uma dispersão e a impossibilidade de se avaliar com fidelidade os inúmeros trabalhos publicados.

A princípio, dividimos em três níveis a publicação marginal:

- 1) o autor, por falta de opção, vê-se obrigado a produzir, editar e distribuir seu trabalho,
- 2) o autor, por ideologia, editará seu livro num processo à parte dos meios editoriais,
- 3) o autor vincula-se a uma editora comercial, embora a sua divulgação e distribuição, devido ao conteúdo intelectual (de vanguarda ou não), se faça de modo quase imperceptível, obrigando o artista a veiculá-lo e promovê-lo ao mesmo tempo.



Fac-símile 2: Esquema apresentado no artigo "Um (Autor) Marginal Acima de Qualquer Suspeita"

A essas idéias, acrescentamos novos aspectos:

- a) a coincidência da linguagem com a aparência gráfica. Linguagem artesanal, experimental + improvisação gráfica.
- b) a não coincidência da linguagem com o aspecto gráfico. O livro, embora fora do mercado, não apresenta características experimentais.

O movimento marginal recebeu o rótulo *geração do mimeógrafo*, instrumento pobre, de fácil manipulação, tanto em termos técnicos quanto sob a ótica financeira, diminuindo os custos de produção. Como todo rótulo, a denominação *geração do mimeógrafo* leva a um esvaziamento, aproveitando o modismo cultural, a diversidade criativa do momento, cultivando a idéia de que criação é improvisação.

Há, de certo modo, uma espera, por parte do leitor de que a aparência, de renovação, causada pelas técnicas artesanais de reprodução, refletirá na linguagem do autor e esta será impregnada de experimentalismo. Isso poderá ocorrer ou não, sem a obrigatoriedade do fato.

O mimeógrafo passou a definir um movimento, abrangendo trabalhos que, ainda que utilizadas outras técnicas, estariam presos à idéia central de reprodução nesses esquemas. Portanto, a denominação mimeógrafo não está presa ao instrumento, e sim à idéia englobadora da participação fora do sistema. Indo mais longe: da precariedade dessas publicações, graficamente pobres, da falta de recursos desses autores diante do esquema comercial de editoração. Um livro datilografado (exemplar por exemplar), uma publicação manuscrita, um trabalho xerografado, uma edição mimeografada, uma impressão *off-set* poderiam estar incluídos na *geração do mimeógrafo*. Donde se conclui que o instrumento apenas rotula a essencialidade da idéia, ou o que vem por trás dela. Todo o desencadeamento de uma publicação, independente das técnicas, definiria o livro como integrante da geração (ou não).

Neste sentido, entende-se por *geração do mimeógrafo* a utilização de meios precários, limitados, de alcance restrito, baseados na improvisação, marginalizando o autor/obra, impedindo uma avaliação do momento.

O retorno às técnicas artesanais, ao trabalho manual, montado, colado e distribuído por conta própria, dá a esse meio de expressão uma aparência marginal, eliminando o autor de sistemas estabelecidos como produção/promoção/arrecadação. O termo *marginal* traz em si uma conotação desfavorável, associado à falta de valor literário. Cabe ressaltar que a forma em nada invalida o conteúdo, embora em certos trabalhos empobreça a irradiação criativa de um texto. Seria, por exemplo, o aspecto gráfico/visual de poemas-processo, onde a imagem plástica ganha intensidade na folha. A falta de recursos, neste caso, diminuiria ou invalidaria o original.

Para certos autores, o movimento é importante na medida em que “rompe o silêncio, não cala, incomodando a realidade”. A participação é colocada como fundamental numa época de derrame e paralisia da cultura. Esse tipo de veiculação não sofre nenhum ato repressivo, representando um momento importante e fiel à época. A publicação traz a realidade de volta à tona, permitindo, ainda, um fôlego de sobrevivência.

A manifestação cultural dessas publicações fora do mercado, como já dissemos, impede ou dificulta uma avaliação tomando-se o todo. Os trabalhos vão chegando sem a lógica do vir, e estão simplesmente espalhados pelo país, confirmando um fenômeno literário disperso. Tomemos a idéia de que “a linguagem é o material da literatura”. Como está sendo feita a avaliação crítica desses trabalhos? Como analisaremos o conteúdo renovador nestas publicações? A identificação de um texto implica em vários aspectos, em retrabalhar a linguagem, em apresentar uma estrutura nova, em um rompimento com os caminhos traçados anteriormente. O que sentimos nestas edições é um valor muito mais social que literário. “Comunicação é uma questão essencialmente social”<sup>2</sup>. Seria não só o lado criativo e renovador da obra, mas a intenção de participar, a posição de uma geração rompendo com as imposições do sistema, refletindo com fidelidade as expectativas do momento. O valor literário não foi esquecido. A criação sob o nome de *mimeógrafo* apresenta valor intelectual. Só que, pela dispersão ao distribuir, pela irregularidade de divulgação, evidenciando a fragmentação do meio editorial, o aspecto social destaca-se do todo. O *valor social da atitude* como normalmente escutamos nos meios intelectuais.

A *atitude experimentalista* alimenta o conteúdo da arte, dinamizando as mutações, sempre vigilantes e inevitáveis no mundo corrido de hoje. Sentimos na linguagem dos muitos trabalhos que analisamos uma busca constante pela ruptura do estabelecido, um esvaziamento do conteúdo em detrimento da forma, uma afirmação da modernidade. Em alguns casos, os resultados demonstram a elaboração cuidada do texto, a função da palavra/imagem articulando a idéia, a coerência do todo. Mas sentimos uma predominância do abuso da modernidade, um desgaste do texto, um monótono colocar de palavras soltas, sem um elo criativo amarrando a idéia. Novamente pressentimos a improvisação, a criação como um respirar, a confirmação da sobrevivência. Por outro lado, encontramos textos impregnados de lirismo, imagens estáticas, quase um desabafo reprimido diante da situação.

Numa tentativa de situar o panorama literário do momento e, ao mesmo tempo, possibilitar um encontro destas diferentes correntes intelectuais, realizou-se a *Expoesia I*.

---

<sup>2</sup>Citação de Collin Cherry.

O movimento, idealizado pelo Departamento de Letras e Artes da PUC/GB, visava acompanhar de perto ou, pelo menos, tomar conhecimento das diversas formas literárias/visuais de expressão. O *campus* da Universidade movimentou-se em torno da poesia escrita/oral/visual, além de debates com os representantes de cada movimento. Verificou-se nesta mostra a impossibilidade de uma avaliação filtrada dos acontecimentos, confirmando a dispersão poética. Essa dispersão acarreta um empecilho à crítica e ao estudo cuidadoso do autor. Citemos um exemplo bastante surpreendente desta situação: há em Belo Horizonte um professor universitário que, visando avaliar a manifestação literária, adotou 10 autores novos no currículo escolar para pesquisas e estágios, com a maior seriedade. Esta iniciativa contribui, ainda que em pequena escala, para a valorização e interesse (necessidade) do autor inédito.

O que determina o conhecimento do leitor para com as obras marginais? Seria, inevitavelmente, a casualidade. O autor virá a você, buscando mais um receptor. Contudo, caberá a um acaso o encontro autor/leitor, sem que nada determine um reencontro, o conhecimento de uma outra obra publicada. Há locais onde a facilidade de veiculação torna-se evidente. Por exemplo, em portas de teatros, galerias de arte, cinemas, butiques frequentadas por jovens universitários, Universidades, museus, constatamos a presença de autores novos, veiculando seus trabalhos, buscando um determinado público. Pela evidência dos locais de encontro, pelo tipo de receptor, ocorre uma tendência de marginalização elitizada. Há, por exclusão, um determinado público para esses trabalhos.

Os preços dos exemplares variam de 3,00 a 10,00, assim como de formato, tamanho, números de páginas, técnicas utilizadas. O formato *apostilha*, papel tamanho ofício, predominou numa fase inicial. Com o crescente interesse, as publicações foram tomando a forma aproximada de um livro, folha de papel ofício cortada ao meio, capa e grampos prendendo as folhas, facilitando a leitura. A tendência é a sofisticação ou, pelo menos, um trabalho mais cuidado. A tiragem dificilmente ultrapassa 1500 exemplares, vendidos um a um, de mão em mão. É bem verdade que já encontramos autores em 2ª edição, confirmando o interesse por parte do consumidor. No Rio, em São Paulo, em Belo Horizonte, em Porto Alegre ou em Recife, ou ainda em outras cidades, encontramos poetas ou grupos editando seus poemas, seus contos, seus trabalhos.

A participação social deste movimento, feito às escuras aumenta sua importância. Estas publicações representam um contexto social, como parte de uma cultura contemporânea, feita marginalmente, no fundo do quintal, atrás das plantas, filtrando na noite uma nata de lua, iluminando a montagem pobre do próximo livro<sup>3</sup>. Esta posição integra o autor/produtor, criando um elo também comercial diante da feitura do livro. A importância do movimento está em criar, em se estar produzindo alguma coisa. Os resultados refletirão a época, não sofrendo nenhuma limitação textual, publicando-se o original como foi criado. A importância desta visão social enfraquece diante da dispersão ao distribuir-se os exemplares manualmente, criando um espaço entre uma publicação e outra. A fragmentação e/ou a não continuidade do leitor diante da *geração do mimeógrafo*<sup>4</sup> implica num afastamento do receptor ante os meios precários de produção.

A fragmentação invalida a idéia de conjunto, embora cause efeito, pelo número crescente de edições. Rompendo os esquemas, os autores marginais estão, dia a dia, vazando o cotidiano, interpretando o real/lúdico, gritando, ainda que a todo custo, contra o peso social/intelectual do silêncio.

---

<sup>3</sup> Por *livro* entendemos qualquer publicação impressa, mimeografada (e outras técnicas), manuscrita, com encadernação ou não, independente de formato, tamanho, número de páginas, preços, sofisticação e veiculação.

<sup>4</sup> Alguns dos principais autores jovens que publicam seus trabalhos experimentais à margem do sistema editorial (Samaral, João Carlos Sampaio, Ernani Duarte, entre outros) participam este mês do acontecimento/espetáculo *Poemação*, no Museu de Arte Moderna – GB. *Poemação* pretende reunir, de uma só vez, as tendências básicas da poesia e do poema brasileiros, hoje.

1975

## Presentimentos

Tristão de Athayde

C reio não ser apenas qualquer sutileza literária, e ainda menos uma sofisticação crítica, fazer uma distinção entre gestação literária e geração literária. A gestação literária, evidentemente, é o período que precede à geração. Em que esta vive ainda, por assim dizer, no seio da geração a que vai suceder. Pois cada geração é o meio subconsciente em que se prepara a geração seguinte. O que marca a passagem do período intelectual gestatório ao período geracional é a data do aparecimento das suas primeiras obras. Como a fase gestacional começara com nascimento físico dos criadores da futura ordem estética. Cada geração, portanto, nasce nas imediações dos 20 anos de idade de seus autores. Como começa a morrer com a sua maturidade, quando aparecem os sinais de uma nova escola, de um novo estado de espírito ou de uma frustração estética, isto é de um período árido de charneca ou de chapadão estéril.

Semanas atrás publicava Antônio Carlos Vilaça um retrospecto, o mais lúcido e completo que até agora se escreveu, sobre a denominada “geração de 45”, que está completando este ano seu trigésimo aniversário. Como estamos comemorando idêntica data da morte de Mário de Andrade, com a qual se encerrava o período do modernista e começava Neomodernismo. Daqui por diante começa o quarto final do século XX. Do século cujo planalto central estético foi marcado pelo Modernismo. Como os 25 primeiros anos foram o prolongamento pré-modernista do último quartel do século XIX.

Será que os últimos lustros do nosso século vão apenas prosseguir na senda aberta pela geração de 45? Seria rematada ousadia querer profetizar a respeito. Se realmente for exato que uma geração nasce com 20 anos e a publicação das primeiras obras dos seus autores, não podemos senão admitir um outro sinal promissor ou despromissor sobre os futuros aspectos de nossas letras e artes, que tão fortemente marcaram e estão marcando o centro do século, a despeito de tudo o que há de adverso, na falta de liberdade criadora do regime político em curso. Pois, como se vê no retrospecto citado, a safra da geração de 45,

iniciada com Ledo Ivo, em poesia, e possivelmente encerrada com obras em prosa do mais alto teor literário, como **Sinos da Agonia** de Autran Dourado, não foi inferior à de 22, em suas linhas gerais. Será que o próximo futuro nos reserva uma surpresa agradável? Ou uma frustração?

Como o meu pequeno barco de navegador solitário anda longe das praias literárias e agitado pelas ondas tempestuosas do policialismo autoritário, não ouço nenhuma voz proclamando “que o grande Pan está morto”, como ouviram os navegantes das praias helênicas e tanto impressionou a Nietzsche. Posso, quando muito, alvitrar que estamos em terreno fronteiriço, como em 1922 ou em 1945. Assim como o gênio é o território mediano entre a saúde mental e a loucura, a poesia (em sentido croceano da expressão, que supera o plano do verso propriamente dito) é a linha divisória entre caos e o cosmos em matéria de inteligência criadora. Ora, o vento que sopra em minha vela de alto-mar me sussurra aos ouvidos que, assim como advento da geração de 45 foi a passagem poética do caos ao cosmos, o da geração de 75 vai ser a passagem do cosmos ao caos.

A transição, em 45, viera com a poesia de um João Cabral de Melo Neto, de um Ledo Ivo, de um José Paulo Moreira da Fonseca, de um Geir Campos, ou com a prosa de uma Clarice Lispector, de um Fernando Sabino, de um Oto Lara Rezende, de um Antônio Callado, sem falar do maior de todos eles João Guimarães Rosa. Todos eles representaram, de um certo modo, uma reação de disciplina intelectual contra exageros do libertarismo estético. Será que, realmente, estaremos em face de uma reação oposta? Dir-se-á que estou fazendo apenas uma extrapolação arbitrária. Não nego. Apenas pressinto, sem prejudicar. Pressinto, antes de tudo que, ao contrário do que sucedeu em 45, está havendo uma revolução como em 1922, e não uma evolução, como em 1945. Em 22, houve uma primeira transição da fase gestacional do Modernismo, isto é o Pré-Modernismo, para sua fase geracional e central. Esta iria dar as grandes figuras marcantes do planalto.

Em 45 não houve uma revolução estética como em 22, mas apenas uma transmutação de processos criadores, representada por uma volta ao clássico. Pois bem, o que pressinto nesta nova geração de 75, como advento da fase final do Pós-Modernismo, é uma volta ao romântico, à liberdade, ao instinto criador. E particularmente ligado à revolução social que se processa, de modo patente ou latente, em todo mundo, sem excluir a reação contra o nosso autoritarismo institucional. Do ponto-de-vista estético, é uma nova

revolução anti-formalista. E, com isso, uma ruptura com a geração de 45. Esta ainda se prendia à geração de 22, como sendo apenas o seu desdobramento. A geração de 75 me parece nitidamente hostil àquelas preocupações de ordem, de disciplina, de certo neoclassicismo, de cristalinidade de expressão, que havia, de certo modo, marcado a originalidade da geração de 45.

O que agora se começa a ler de jovens totalmente desconhecidos, em alguns novos suplementos literários ou em publicações inéditas, mais ou menos clandestinas, são clamores de novas libertações, de novas revoltas, de novas condenações, de novos repúdios aos predecessores, ao contrário do que sucedera com a mutação pacífica de 45. Os novíssimos estão com os olhos voltados para frente, já para o século XXI, sem que aliás se possa ainda determinar ou indicar qualquer revelação. Quando muito se pode prever em poesia uma espécie de novo Surrealismo. E, em prosa, um realismo violento, com a preocupação das novas transmutações sociais. Por tudo isso é que acredito estarem os novos de 75 muito mais perto dos de 22 que dos de 45. Basta pensar no prestígio atual de Oswald de Andrade.

## Introdução

**M**alasartes é uma revista de arte que começa a circular a partir deste número. É dirigida e editada por Cildo Meirelles, Waltércio Caldas, Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zílio, Ronaldo Brito, José Resende, Luis Paulo Bavarelli e Rubens Gerchman.

O interesse central de **Malasartes** são as artes visuais, mas estaremos atentos de um modo geral a todos os campos culturais. Mais do que em objetos de arte, procuraremos nos concentrar no estudo dos processos de produção de arte, na sua veiculação e nos mecanismos que a realimentam. Tradicionalmente, as revistas nas quais os artistas são maioria defendem um movimento, um ismo. Vindos de formações diferentes, e com uma produção pessoal não menos diferente entre si, o que nos une é um consenso sobre o papel que a arte desempenha em nosso ambiente cultural e o que ela poderia desempenhar.

**Malasartes** é portanto uma revista sobre a política das artes. Entre a aparente opção de editar uma publicação que trata a arte como objeto de consumo e outra que seguisse a moda das revistas enigmáticas, **Malasartes** preferiu, pretensiosamente, tomar a si a função de analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e de apontar alternativas.

Além dos artigos e trabalhos de nossa autoria, pretendemos publicar material de outros artistas, críticos e teóricos que estiverem interessados em colaborar conosco. Publicaremos ainda entrevistas e algumas traduções que consideremos importantes, procurando também reeditar trabalhos e textos mais antigos que estejam por uma razão ou outra no esquecimento. Com isso deixamos claro que **Malasartes** é um projeto aberto, porque se considera representante de uma tendência, não sendo porta-voz de um grupo, mas de uma posição.

**Malasartes** é editada e impressa no Rio de Janeiro e distribuída para o Rio e para São Paulo em livrarias, faculdades, galerias, museus e em algumas bancas. Haverá um sistema de entrega domiciliar e de assinaturas para outras cidades. **Malasartes** tem quatro números anuais, com uma tiragem inicial de 5.000 exemplares. É impressa em tamanho

23x32, *off-set*, preto e branco, terá em média cerca de 40 páginas e permitirá um máximo de 25% de anúncios.

## Consciência Marginal

Eudoro Augusto e Bernardo de Vilhena

**S**endo poeta, ser ou não ser marginal. Há quem diga que existe escolha. Mas, perdido o acesso às vias de trânsito tradicional (o livro assumido comercialmente pela editora, exposto e vendido em livrarias, reconhecido por colunas e suplementos), o poeta de hoje enfrenta, e tem que superar, a sua primeira condição de marginalidade. Atuando num outro nível desvinculado de um comportamento mais ou menos “profissional” que era próprio de gerações anteriores – do tempo em que as livrarias estocavam poesia – esse quase inverossímil personagem contemporâneo é forçado a criar novas embalagens para seu produto pessoal, aprende a passá-lo de amigo pra amigo até o desconhecido, abrindo talvez, ao mesmo tempo, possibilidade de uma renovada leitura para sua escrita. Mesmo porque, sejamos óbvios e realistas, a vontade de escrever envolve muito da necessidade de ser lido. Todos querem passar adiante o espelho do poema, o revelador mágico de uma realidade que se redistribui de imagem em imagem, de poeta em poeta, de leitor em leitor.

O pacote pouco importa: um livro pra ler no ônibus, um livro entre dois cigarros, envelope de bilhetes inesperados, caderno de notas, piadas, surpresas, indicações: o leitor o recebe como uma cola de colégio. Pode usá-lo pra conferir suas próprias respostas, ou rasgá-lo, se não estivesse interessado na pergunta. Latente em quase todos nós, desperta aos poucos uma atitude que o Cacaso define numa frase convicta: “a vida não está aí para ser escrita, mas a poesia sim está aí para ser vivida...”

Essa situação de marginalidade da poesia dentro do repertório cultural brasileiro provoca, de imediato, uma primeira pergunta: em que mãos anda a poesia? (Onde se lê “cultural” leia-se “mercantil”, leia-se “oficial”; onde se lê “poeta”, por que não ler “marginal”?) Entenda-se, portanto: a poesia que não cabe em estantes programadas, que não foi incorporada ao comércio do livro e à cotação periódica dos artefatos consumíveis, que não se abriga num rótulo aceito nem se defende numa escola reconhecida. Já sabemos

que a civilização está em boas mãos, que a economia está em boas mãos, que o poder passa de boas em boas mãos. E a poesia, está em boas mãos? Esperamos que não.

Procuramos a poesia que salta da consciência do poeta pra um papel qualquer.

Num país que se excede em geografia, a resposta pode estar em várias latitudes, dispersa e fragmentada pelos muitos riachos e rios culturais que correm entre “o Amazonas e o Chuí”. Escolheu-se, por exemplo, o de Janeiro. A simples leitura dos textos que se seguem vai deixar bem claro que não se trata de uma coletânea antológica, de uma escolha feita segundo modelos, padrões ou critérios estritamente literários, nem sequer de uma chamada “mostra representativa”. Porque não representa grupo, corrente ou movimento, não expressa pensamento estético ou ideológico definido, nem delimita, a rigor, uma geração. O que aqui se registra é a produção em curso de vinte poetas do Rio de Janeiro; com eles é possível realizar outras tantas incursões pela realidade carioca, promover variáveis visitas aos pontos menos turísticos da cidade, através do recorte cotidiano de cada um. Aqui o poema não é coloquial por mero acaso ou por programa, mas por incorporação natural da conversa, do passeio/trabalho/relax diário, do instantâneo revelado às pressas, do cigarro a varejo e tantas coisas mais, desfrutadas em comum. Conscientes de haver feito uma seleção facciosa, parcial, deliberadamente incompleta, tratamos de desferir uma das possíveis introduções à poesia brasileira contemporânea.

O espaço fica aberto pra quem quiser usar de **Malasartes**.

## Poesia Jovem: Roteiro de Velhas Vanguardas, à Tropicália e ao Marginal Mimeografado

Silviano Santiago

A história da *vida* (grifemos) literária não se faz sem menção a alguns equívocos construtivos, mas inconsciente. E sem gestos generosos de ingratidão. Para determinar a situação atual da poesia jovem no Brasil, é preciso caracterizar primeiro como se deu a passagem de um domínio das vanguardas (Concreto, Práxis, Processo etc.) para a abertura dada por Oswald de Andrade. Em que momento e por que os jovens, em lugar de ler os textos propriamente criativos da vanguarda, começam a dar mais importância aos poemas e manifestos de Oswald de Andrade? A esse mesmo Oswald que é lançado e analisado com rigor pelas próprias vanguardas. Os jovens leitores da **Poesia Pau Brasil** interessam-se mais pelo discurso crítico em torno da Antropofagia, criado basicamente por Haroldo de Campos, do que pela leitura e obediência aos princípios impostos por “planos pilotos” ou por “instaurações práxis”. Dessa maneira é que se poderia começar a caracterizar o deslocamento e a reviravolta geral que se operam na concepção que se tinha do poema (do discurso ou não discurso poético), cujos frutos estão sendo publicados agora.

A reviravolta não pode ser situada no momento ainda dominado pelo que se convencionou chamar de Tropicália, porque mesmo um Caetano Veloso, que mais de perto sorveu Oswald, se expressou ainda dentro dos padrões criativos do poema concreto, como é exemplo as letras de **Araçá Azul** (1973). Nesse mesmo caso estariam Torquato Neto, quase toda a produção variada do almanaque **Navilouca**, bem como da revista **Código** (Bahia) e de **Pólem** (Rio). O deslocamento e a reviravolta teriam de ser marcados a partir de algum livro onde se abandona obviamente o trabalho na e da palavra solta, onde se repudia a sintaxe não discursiva, a leitura não linear, e onde o autor pouco se preocupa com a elaborada *mise-en-page*. Este livro de ruptura que estamos procurando seria caracterizado

por poemas irônicos e curtos, de fraseado e atitude coloquiais, com frases que se combinam lembrando as porretadas dos epigramas e dos fragmentos oswaldianos.

**Preço da Passagem** (1972), de Chacal, seria este livro. Publicado em mil exemplares, **Preço** se apresenta em péssimas condições gráficas, sobretudo se compararmos o produto final (31 folhas soltas, mimeografadas, dentro de um envelope amarelo onde se carimbou porcamente o título) com as produções tridimensionais de Augusto de Campos, os cartazes de Décio Pignatari, o papel e a mancha gráfica perfeitos de Mário Chamie ou as execuções em acrílico do Poema-Processo etc.

De tal forma misteriosa essas transições enigmáticas acontecem na vida literária que, de repente, não se lê mais o Drummond de “isto e aquilo”, lançado como pedra-de-toque por todas as vanguardas, mas se impõe o juvenil e brincalhão **Alguma Poesia** (1930), que desde a crítica de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira à piada modernista tinha sido relegado para segundo plano. Mário comentaria as galhofas de 22 torcendo para o alto o nariz da poesia: “O poema-piada é um dos maiores defeitos a que levaram a poesia brasileira contemporânea”. Creio que os jovens de hoje não concordam com o julgamento de Mário. Tanto que, em 72 quando se comemoraram os 50 anos da Semana de Arte, a par da leitura de Oswald (devidamente instigada por Haroldo, não nos esqueçamos), tiveram um interesse decisivo por um lado não marioandradino de 22. Interesse pela poesia de Murilo Mendes principalmente, com sua dicção que lembra o Surrealismo, por **Cobra Norato**, de Raul Bopp, por textos da **Revista de Antropofagia**, e ainda pelo romance de Mário (e não pela sua poesia, levado à tela com rara felicidade oswaldiana por Joaquim Pedro de Andrade).

Este novo discurso poético que vai surgindo levará obrigatoriamente o crítico (que sempre vem a reboque) a reconsiderar o acervo poético, instituindo novos títulos e novos nomes do passado. Gregório de Mattos já está nas bocas, também o João Cabral do Rio parece que vai voltar, Ascenço Ferreira está esperando que alguém o leia com cuidado. E assim por diante.

Em direção diferente, Carlos Nejar, do Sul do país, comanda oportunisticamente um retorno à dicção da geração de 45, um pouco aqui e ali surgem os seus seguidores, que necessariamente obrigariam o crítico a fazer corte diferente do feito até agora.

Uma coisa, no entanto, é certa: as leituras que informam também o seu discurso poético. E esses fenômenos curiosos de *deslocamento* (seja ele para Oswald, seja para 45), é que determinam o escrever diferente e definirão ainda o que o historiador chamará de mudança de geração. Escreve-se diferente da maneira como a geração anterior escrevia. Francisco Alvim, da coleção **Frenesi**, com **Passatempo** (1974) escreve diferente das vanguardas. Antônio Carlos Secchin, com **Ária de Estação** (1973), escreve diferente das vanguardas. Mas mesmo assim os dois não escrevem da mesma forma. Simplificando, diremos que o primeiro puxa para Oswald e o segundo para a geração de 45. Vejamos:

Ao entrar na sala  
cumprimentei-o com três palavras  
boa tarde senhor  
Sentei-me defronte dele  
(como me pediu que fizesse)  
bonita vista  
pena que nunca a viste

(**Passatempo**)

Março investe o mago riso  
na crina solta que o vento canta  
no rio claro molhando o dia  
na dor acesa que março amansa  
Além dos touros que a manhã revela  
além das léguas que o mar modela  
é março

(**Ária de Estação**)

O problema não está tanto no fato de que os dois textos acima sejam diferentes entre si e de poetas que se pretendem promissores dentro dos novos padrões estéticos. O difícil está em precisar como a poesia do jovem de hoje está sendo diferente da do jovem de 1950, por exemplo. Vamos por etapas: o poeta original começa quando começa a escrever diferente (e agora a ênfase, estamos percebendo, é colocada não no escrever diferente, mas no começar diferente). Desenvolvamos dois exemplos para comprovar nossa tese. Haroldo de Campos, em idos de 1950, no **Auto do Possesso**, livro dedicado a dois mestres da geração de 45, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Mário da Silva Brito, escrevia:

No mês propício as virgens babilônicas  
Tecem guirlandas em louvor de Ishtar.  
Olha os seus rostos contornando o templo.  
Côdeas de luz na lápide do altar.

Tua flor, Senhora, de lilazes e álcool,  
A dispersavas pelo boulevard.  
Touros alados crescem no caminho: Tecei guirlandas para o mês de Ishtar!

Enquanto Chacal, em **Preço da Passagem**, envelope-livro em que agradece: “esse trabalho deu-se graças à amizade de Luis Octávio, à disposição de Paulino ao mimeógrafo eletrônico, à técnica moderna, às fotografias de Guilherme, Carlos, Zeca, Lita, Sérgio, Ivan, Bigode...”, – diz:

Com a loucura no bolso, Orlando entrou na  
biblioteca estadual.  
folheou folhas estapa-fúrdias sobre  
as idéias a arquitetura e a descompostura  
dos homens  
Aí achou graça. Aí ficou sério.  
Aí riu. Aí chorou demais  
...  
Orlando disse mais tarde:  
\_ Não faço isso never more.

É claro que os quatro textos citados (Alvim, Secchin, Haroldo e Chacal) se chocam e se encontram de diversas formas. Existe, no entanto, certo parentesco entre Alvim e Chacal, como existe um outro entre o jovem Haroldo de 50 e Secchin. Acrescente-se ainda que pouca coisa de comum existe entre os dois grupos de dois. Ora, espera-se portanto que o produto consecutivo de Chacal seja bem diferente do produto consecutivo de Haroldo de Campos, como também se espera que as futuras produções de Secchin sejam diferentes das de Alvim. Ou não.

Guardando, no entanto, apenas o texto de 50 e o de 72, vemos que o jovem Haroldo ainda se encontrava motivado pelo que a coleção **Novíssimos** de um Clube de Poesia paulistano (diretoria: Cassiano Ricardo, Domingos Carvalho da Silva, Jamil Almansur Haddad etc.) podia oferecer a um jovem estreante, e retribui a delicadeza na dedicatória e no verso. O poema de Haroldo ainda se encontra muito marcado por uma derivação paulista

da geração de 45, que se exprimia por um lirismo apegado a vocabulário precioso e as situações históricas inusitadas (Ishtar: deusa do amor e da fertilidade na Babilônia), tudo envolto em denso erotismo, e que, por tudo isso, lembrava o Mallarmé dos sonetos ou o Flaubert de **Salammbô**. O jovem Décio Pignatari aí também está que não nos deixa mentir: nos mesmos **Cadernos** do Clube de Poesia, no mesmo ano, ele escrevia de maneira semelhante a Haroldo. Em **Carrossel**:

Astorus, o polvo, e a rúbida Ardentéia,  
Incendiária de cristais às barbas do Senatus,  
Celebram suas bodas na Angra de Rapión,  
O velho golfo, manso eunuco de ventre em desalinho.

Já em Chacal, encontramos o descuido como marca; texto pouco asseado e contraditório. Texto de vocabulário e sintaxe coloquiais (distante do preciosismo dos “Novíssimos” e de sua sintaxe simbolista) onde se nega o que de mais perto comandaria o projeto futuro de Haroldo e de Décio: a *biblioteca*. Nela, o poeta entra, e dela sai dizendo como o corvo de Poe: *never more!* Nela, as vanguardas entraram e dela fizeram seu templo borgesiano. Mas o descuido pelo valor cultural institucionalizado é um dado importante dentro do grupo de Chacal, pois acreditam que se possa desvincular, não só o seu projeto existencial de um compromisso com a ordem na sociedade, como também o projeto literário de um envolvimento com as formas “bibliotecáveis” de literatura. Assim par a par, caminham um projeto humano e um projeto artístico que se querem *marginais*.

Se o marginal, enquanto comportamento social e proposição artística, não é uma atitude nova, pois é praticado e teorizado desde as primeiras proposições de Tropicália (e basta citar o trabalho **Subterrânia**, de Hélio Oiticica), já a crítica que se faz da postura vanguardista é um caso recente. Por outro lado, deve-se acrescentar que o marginal afeta o comportamento social dos artistas plásticos e dos cineastas da maneira mais drástica que o dos poetas. Chacal, nesse sentido, é figura ímpar dentre os poetas mais recentes, pois seu projeto se encontra mais próximo das atitudes de um Antônio Manuel (nas suas edições clandestinas de **O Dia**, ou nos super-8), ou de um Sganzela, ou de um Neville de Almeida. O marginal, quando *transposto* para a sensibilidade dos poetas, tem se primado mais por

um comportamento esteticizante do que social, visto que os poetas “frenéticos” ainda guardam ligações bem íntimas com o sistema. Embora se desvinculem do sistema editorial propriamente dito, como veremos adiante.

A insatisfação com a biblioteca (leia-se: paideuma, dentro do linguajar concreto) já surge de maneira inesperada num gesto dissidente dentro da revista **Pólem** e dentro do próprio grupo bahiano Rogério Duarte:

como é meu caro ezra pound? vou acender um cigarro daqueles para ver se consigo  
lhe dizer isto, andei fazendo um pouco de tudo aquilo que você aconselhou para  
desenvolver a capacidade de bem escrever, estudei homero; li o livro de fenollosa  
sobre o ideograma chinês (...), pratiquei diversos exercícios de melopéia, fanopéia e  
logopéia (...), continuo no entanto a sentir a mesma dificuldade do início.

Antônio Carlos de Brito, em **Grupo Escolar** (1974), comentaria aquela distinção básica entre vanguarda e o marginal, com um poema onde se encontram óbvias alusões hostis aos irmãos Haroldo e Augusto e a Décio Pignatari. Em “Estilos de Época”, diz:

Havia  
os irmãos Concretos  
H. e A. consangüíneos  
e por afinidade D, P.,  
um trio bem informado:  
dado é a palavra dado  
E foi assim que a poesia  
deu lugar à tautologia...

Já o descompromissamento com as formas propriamente artísticas e mesmo engajadas, poderia nos ser dado por Eudoro Santos. Em **A Vida Alheia** (1975), este comentário a um possível filme, **Heartland Talkie**, dirigido por um fictício Duane Kevin:

se eu me chamasse Duane Kevin e fizesse uns filmezinhos curtidos e bem sucedidos, podia não ser muito de acordo com as autênticas raízes nem estar lá muito comprometido com o futuro da América Latina, mas que seria um sarro, seria.

Já a linguagem coloquial invadindo o verso e determinando até mesmo os seus recortes rítmicos não é um simples elemento que indicaria só desprezo pelo vocabulário “poético” do poema, é também derivada de uma convivência diária e comum, quase que de *patota*, e é dessa conversa que surgem quase escritos os poemas. Todo livro traz inscritos os nomes de todos os membros do grupinho que o motivou. João Carlos Pádua & Bitá terminam **Motor** (1974):

Obrigado  
ao Nando pelos desenhos  
ao Affonso pelos cartazes  
ao Jotacê Pereira pelo pássaro  
ao Zelito pela coragem...

Na revista **Malasartes**, nº 1, explicam o coloquialismo: “Aqui o poema não é coloquial por mero acaso ou por programa, mas por incorporação natural da conversa, do passeio/ trabalho/ relax diário, do instantâneo revelado às pressas, *do cigarro a varejo e tantas coisas mais desfrutadas em comum*” (o grifo é nosso).

Nesse sentido, o poema jovem tende a ser muitas vezes uma anotação de experiências vivenciais, como diz Charles, na revista **Malasartes**: “*anoto o vivido / alguém tem alguma coisa a acrescentar?*”. Não estamos distantes de um romantismo descabelado, mas bem longe da depuração vanguardista. Frente a um lirismo modernista onde um antigo vocabulário subjetivo de emoções e sentimentos é trocado pela precisão da psicanálise, ou pelo barroco do coloquial-popular. De Leomar Fróes:

mas infelizmente atravessou o sinal  
da estabilidade emocional  
trocando as noites pelos dias e o real  
por fantasia.

“Exames”, de Eudoro Santos:

Na terça chegou assobiando  
deu bom dia  
e recebeu de cara a novidade:  
esquizofrenia.

De Geraldo Eduardo Carneiro, em **Na Busca do Sete-Estrela**:

De Novo  
o frevo veneno fervia o sangue  
na rua  
Passacalha o povo pulava  
diabo no corpo  
polícia de lado  
num beijo roxo  
de vinho adocicado.

O ovo de Colombo dos jovens é o de que o livro pode ainda ser um objeto-mercadoria, isto é, *transável*, passando de mão em mão com possível retorno monetário para quem o escreveu e o executou. As edições de poesia são feitas em geral à custa do autor e este tem de ser devidamente reembolsado pelo seu trabalho e despesas. Foi João Cabral, com sua prensa manual em Barcelona (espécie de aspirina para a sua famosa dor-de-cabeça) quem instituiu no Brasil a idéia de presentear livros de poesias para amigos correligionários. E pelo sim e pelo não, o negócio do livro como produto à venda michou, e ficou só o livro enquanto presente para os caros e distintos colegas. Colegas de profissão.

O grupo concreto de São Paulo, junto com diversos outros grupos de vanguarda, é que sem dúvida instituiu o procedimento de João Cabral, como norma. Ninguém compra mais livro – foi a ordem geral. Até mesmo a edição recente da **Revista de Antropofagia** foi oferecida gratuitamente a alguns poucos eleitores, mostrando o ranço de uma péssima e absurda prática. Das coisas mais difíceis de se ver nas prateleiras de qualquer livraria

(mesmo das especializadas) era um livro de vanguarda. Os poetas brasileiros simplesmente enviavam para todo o Brasil *and abroad* edição de seus próprios livros, que assim passavam a circular sem nenhum ônus para o leitor.

De uns tempos para cá, quem frequenta bar da moda, ou peça avançada, ou ainda *show* de música *pop*, pode estar certo de que encontrará na porta dois ou três jovens *hippies* que lhe oferecerão por “qualquer coisa” sua poesia mimeografada. – “Quanto custa? – O preço da passagem”. Não sei se o diálogo acima, inventado agora, veio à cabeça de Chacal, mas que o título de seu livro parece vir dele, parece. Mas já antes mesmo dos “marginais”, Sebastião Nunes mandava uma cartinha para seus amigos pedindo Cr\$ 20 para custear a edição de seu próximo livro. Em troca, ele se comprometia a mandar um exemplar tão logo estivesse pronto. Se, por um lado, temos o marginal definido mais e mais entre os poetas como uma recusa de participar do sistema comercial instituído entre nós para a distribuição e venda do livro (editora revendedor-livraria), por outro, vemos o próprio poeta com a cara e coragem que Deus lhe deu transar por aí seu livro, sem vergonha ou falso pudor.

Na revista **Malasartes**, os editores da página de poesia não escondem seu desejo de ver o livro de novo circular: “esse quase inverossímil personagem contemporâneo (o poeta) é forçado a criar novas embalagens para o seu produto pessoal, aprende a passá-lo de amigo pra amigo até o desconhecido...”. Mas o problema está mais é no *estilo* como a troca, a transa, deve se dar. É assim que eles logo acrescentam adolescentemente: “o leitor o recebe como uma cola de colégio”. O transável não é exatamente o comerciável. É jogada por debaixo da mesa. Não cai o livro em qualquer mão; antes inaugura ele um círculo de iniciados que transgridem a ordem, pois como dizem ainda os editores da citada página: o leitor pode “usar o livro conferir suas próprias respostas, ou rasgá-lo, se não estiver interessado na pergunta”. Uma espécie de sensibilidade comum cerca o processo de consumo. Sensibilidade para fortes e audaciosos, os que ousam “colar”:

Sob a luz dos postes descobri  
que a esquina dos ladrões guarda segredos  
maiores que os que pensava.

Sensibilidade esta que se extravasa sob a forma de uma ideologia rudimentar e juvenil de não compromisso, sem o caráter programático de outros movimentos revolucionários de rebeldia social. Continuando ainda o ciclo econômico do livro, falta ainda definir as “mãos” que seguram a poesia: “Já sabemos que a civilização está em boas mãos, que a economia está em boas mãos, que o poder passa de boas em boas mãos. E a poesia, está em boas mãos? Esperamos que não”.

Essa necessidade de ter o produto poético consumido fez com que os poetas jovens se dedicassem mais e mais a um poema que pudesse ser facilmente digerido pelo leitor comum. Assim como nas artes plásticas depois da exaustão das vanguardas, existe um retorno ao suporte-quadro, na poesia há um retorno ao suporte-verso. Verso que se acha no entanto descompromissado da “linguagem poética” e dos ritmos tradicionais. Versos para um leitor que se encontra despreparado culturalmente para as grandes investidas livrescas e eruditas da vanguarda. Um leitor que tem poucas leituras e parco conhecimento literário, pois aquelas e este se encontram circunscritos a determinados valores que são os da juventude das grandes metrópoles. A biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o do *mass media*.

Em lugar de freqüentar a biblioteca, consomem revistas em quadrinhos, jornais que sangram (como **O Dia** ou **A Luta Democrática**), vão a sessões de cinema em salas de cinemateca que fervem em nostalgia, estão interessados nas outras de artes (em particular: artes plásticas e fotografia ou super-8), assistem à televisão, rindo dos anúncios e curtindo os filmes de depois da meia-noite, ouvem música popular nativa e importada (“quem sabe uns beatles chorando nas bananeiras nos subúrbios”).

Produto híbrido de 1001 artimanhas com os *mass media*, o poema oscila entre a temática urbana recalçada pelos veículos bem-pensantes, e o pastiche ou a paródia, e se investem, com dicção coloquial e irônica, também sentimental, contra tudo o que pouco constrói o mundo mítico e repugnante do jovem cidadão. A poesia volta a estar nos fatos e nos acontecimentos, nas peripécias inusitadas de uma vida em perigo. E o ato de escrever às vezes se dá como as conseqüências de se ter ingerido um purgante:

Acertaram *o cara* no meio da Avenida Antônio Carlos  
os tiros ninguém ouviu porque o esporro cobriu  
quantos foram ninguém contou  
três ou quatro flagraram a arma na mão do policial

...

o guarda apitou o recomeçar do movimento  
as pessoas espalharam  
o jornal não deu

(Charles).

Com tudo isso, ao terminar de se ler esta poesia fica-se com um desejo de se acreditar um pouco mais na cultura e nos livros. Mas os poetas pedem que não. Pedido que Affonso Romano de Sant'Anna, ao criticar a última leva de poesia vanguardista, surpreende em três versos mágicos onde comete bárbara e friamente o assassinato de Mallarmé e de Pound.

Sei que nem tudo se faz *pour aboutir à um livre*,  
antes eu quero a vida. A vida  
que está lá fora.

No local do crime, o coágulo do impasse de hoje. Vedada sua entrada para o livro e para a biblioteca, fica de fora uma literatura de *eus* ciclópicos e formidáveis, que brandem com não conformismo o alaúde de uma poesia neo-romântica e anárquica. O mesmo Affonso:

Aqui estou Eu confiante Eu Pressupondo Eu erigindo  
Eu cavando  
Eu remordendo  
Eu renitente Eu acorrentado Eu Prometeu Narciso Orfeu.

## O que Há de Novo na Poesia Brasileira

Assis Brasil

Alguns poetas e críticos dissidentes das correntes de vanguarda, e outros não realizados em seus projetos, costumam falar no que seria um “movimento” tropicalista na poesia de hoje no Brasil, destacando-se alguns conhecidos compositores e letristas de música popular. A poesia pós-vanguarda seria, então, o Tropicalismo, dizem eles, com Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Carlos Capinan.

Trata-se de um grande equívoco. As letras das músicas desses autores, se isoladas, sem a participação harmônica da melodia, transformam-se em poemas velhos, cujos recursos imagísticos ou lingüísticos a poesia verdadeira no Brasil já explorou há 50 anos. O coloquialismo “mágico” de um Caetano ou os recursos rítmicos das letras de Chico Buarque já estão em Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Não há nada que caracterize um “novo” movimento, mesmo se levarmos em conta as intenções nacionalistas, que remontam aos primórdios de nossa poesia.

Poderíamos incorporar à poesia brasileira um Carlos Capinan, com o seu livro (de poemas) **Ciclo de Navegação, Bahia e Gente**, e Torquato Neto com alguns poemas bastante pessoais, mas ambos não estariam “à frente” de um movimento, mas integrados a um pequeno grupo de poetas que, sem aderirem aos movimentos de vanguarda (rompimento da página como suporte, poemas-objetos, ideogramas) se beneficiaram deles. Estariam integrados, assim, ao que costumamos chamar de tradição da imagem, ao lado de alguns poetas que convivem hoje com poetas dos movimentos vanguardistas, tais como Mário Faustino, Walmir Ayala, Foed Castro Chamma, Marly de Oliveira, Lélia Coelho Frota.

Há ainda alguns poetas que “ligariam” a *tradição da imagem* aos movimentos mais radicais, como Afonso Ávila e Affonso Romano de Sant’Anna, oriundos do movimento

**Tendência**, de Minas Gerais, que a certa altura se integraria ao Concretismo. Estes poetas poderiam extrapolar a idéia de tradição da imagem, como um poeta do porte de Carlos Nejar (do Rio Grande do Sul), mas, mesmo com as experiências “espaciais” dos dois primeiros, não deixaram as suas raízes metafóricas.

Como Capinan em seu último livro (não nas letras de música), Afonso Ávila já eliminou de sua poesia o excesso discursivo, e o complexo metafórico cedeu lugar à síntese do verso. A “matriz” criativa dos três ainda é João Cabral de Melo Neto. Talvez o mais ligado às experiências do Concretismo seja mesmo Afonso Ávila. Os autores citados mais atrás, como Marly de Oliveira, Foed Castro Chamma, Walmir Ayala, Lélia Coelho Frota, continuam a criar a sua obra um tanto ou quanto indiferentes às pesquisas espacial e lingüística, mas sem de todo ignorá-las.

Embora possa parecer, à primeira vista, que a *tradição da imagem* (o uso do complexo metafórico é uma constante) esteja distante dos movimentos de vanguarda, como o Concretismo, a Poesia-Práxis e o Poema-Processo, há mesmo um vínculo bastante forte entre eles. O Concretismo, por exemplo – o primeiro movimento de vanguarda no Brasil – não foi um rompimento radical com a *tradição*, ou com o que estava sendo feito no Brasil na década de 50, após o *rescaldo* (geração de 45) do Modernismo.

Poetas como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, que lideraram o movimento da Poesia Concreta, já haviam publicado livros dentro da concepção metafórica da poesia, bem na linha de um Mário Faustino. A matriz de sua poesia de então: Pound, T.S. Eliot. Poderíamos mesmo dizer que a Poesia Concreta saiu, mais precisamente, da poesia de Ezra Pound. Embora de linhagem metafórica, a sua poesia procurava um sentido universalista e, interessados nos estudos de Fenollosa sobre o ideograma chinês, o velho poeta planejou os seus **Cantos** como ideogramas abrangentes, uma espécie de odisséia histórica da humanidade.

A idéia de “concreção” das imagens, “economia de meios”, a eliminação do suporte neutro da página em branco, foram apenas ilações das experiências poundianas. Por extensão, seus estudos caíram noutros poetas que procuravam a “destruição” do verso como um meio de revalorizar a palavra. Mallarmé, um pouco Oswald de Andrade, E.E. Cummings, Goringe e outros. Muita gente confunde o Concretismo com o letrismo do movimento dadaísta. Enquanto este é apenas ilustração do *objeto*, o Concretismo é a

recriação deste ou a criação dos objetos poéticos, usando a funcionalidade da página em branco, que passa a ser orgânica e faz parte do poema.

Há dois poetas que, embora participando dos movimentos de vanguarda, fizeram carreira importante e de características pessoais. Eles têm extrapolado os grupos a que se uniram. Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino. O primeiro reivindica para si o pioneirismo da “destruição” do verso em língua portuguesa. Seu livro, **A Luta Corporal**, é de 1954, o que antecipava de dois anos o movimento da Poesia Concreta, embora os irmãos Campos já viessem pesquisando no mesmo sentido, em data paralela, através de sua revista **Noigandres**. O fato é que há um poema de Gullar em seu livro **Roseiral**, que antecipa algumas experiências espaciais dos concretistas.

Ferreira Gullar se uniria mesmo ao grupo, para depois romper, juntamente com Reynaldo Jardim, partindo para o que chamaram de Neoconcretismo. Errando a perspectiva, Gullar voltaria à poesia tradicional, política, chegando mesmo a dizer que a poesia se acabara. O fato é que a obra do poeta maranhense tem que ser vista, hoje, em seu conjunto, integrada na poesia nova brasileira.

No mesmo caso se encontra Wladimir Dias Pino, que veio de movimento anterior à poesia concreta, participou de exposições concretistas e já em 1967 lideraria o grupo do Poema-Processo: o abandono total ou parcial do sistema lingüístico. A montagem fotográfica no poema, “formas” visuais inter-relacionadas. Valorização da linguagem publicitária. Seu interesse maior é pela *estrutura do poema*. Wladimir Dias Pino, como já acontecera com Ferreira Gullar, extrapola o conceito de grupo ou de “escola” e faz suas próprias experiências.

Enquanto os poetas concretistas davam por encerrados “o ciclo histórico do verso”, em 1962 Mário Chamie lideraria um grupo para restabelecer a validade do verso, ou melhor, do poema em sua carga semântica. Quer ligado ou não às teorias da Poesia-Práxis, Mário Chamie é um poeta que continua hoje a trabalhar sua obra. Alguns outros de seu grupo, como Armando Freitas Filho e Antônio Carlos Cabral, continuam em seu projeto poético. Yone Gianneti Fonseca lançou um livro, **A Fala e a Forma**, e, embora não tenha voltado a publicar, integra-se hoje ao melhor da poesia nova brasileira.

O Poema-Processo, com Wladimir Dias Pino, já atua praticamente noutro sistema de signos. A linguagem da publicidade e a serialização é o seu ideal. Abstraindo a teoria,

como é caso do Poema-Práxis, encontramos algumas “produções” curiosas e que sem dúvida enriquecem o nosso fazer poético ou artístico. Destaque para Sanderson Negreiros e Álvaro de Sá.

Todos esses poetas, citados atrás, com raras exceções, estão em atividade. A soma, o conjunto, numa variedade de pesquisas pessoais, é a poesia brasileira de hoje, sua situação e seu diagnóstico. E os que surgem, os que trabalham sua obra, estão integrados, podemos dizer, numa *tradição do novo*, sem perda das perspectivas já conquistadas pelos movimentos mais radicais. Temos Núbia N. Marques em Aracaju, Nauro Machado no Maranhão, Gabriel Nascente e Brasigóis Felício em Goiás. E os novíssimos, como Denise Cabral de Oliveira e José Eduardo Degrázia, sem se apegarem à rigidez de movimentos literários, fazem sua própria pesquisa, já dentro, como dissemos, de uma perspectiva nova, que é da poesia hoje no Brasil.

1976

# Feijoada na Literatura

Flávio Aguiar

Em lugar da pena, taco de sinuca. Em lugar de uísque, garrafa de cerveja. A literatura botou o pé na rua e virou até polêmica acirrada.

**E**m 1975 a literatura

foi para as margens da sociedade. Não apenas pela

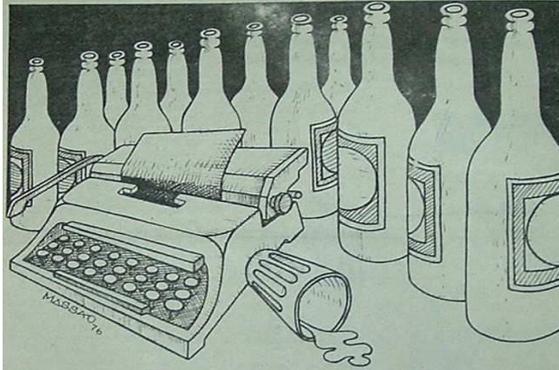
proliferação e ampliação dos grupos chamados “marginais”, de edições pequenas, tiragens vendidas de mão em mão ou em livrarias de amigos. Mas houve uma fuga geral das igrejazinhas herméticas, dos paços enluarados, das gavetas mofadas. Parece que houve um esforço autêntico de nossa literatura de desapertar os colarinhos, desvestir os eventuais fardões, e sair por aí. O escritor – de um modo geral – perdeu a pose, agarrou um taco de sinuca na mão, pôs uma garrafa de cerveja do lado e botou banca de povo. Como prêmio – ou como coisa natural – ocorreu algo que há muito não se via, literatura este ano foi assunto polêmico, tema de debates acirrados e concorridos. Ver para crer.

A proliferação dos grupos marginais veio acompanhada da relativa institucionalização de alguns, embora isso não signifique desdouro para ninguém. Simplesmente quer dizer que alguns desses grupos conseguiram melhorar as edições, organizar de melhor modo seus recursos, e intervir, de modo significativo, no mercado

## Feijoada na literatura

Em lugar da pena, taco de sinuca. Em lugar de uísque, garrafa de cerveja. A literatura botou o pé na rua e virou até polêmica acirrada.

Flávio Aguiar



Academia, cume do florilegio, revestiu-se de um aspecto empenhado.

E a vitória final de Bernardo Elis, quando todos esperavam o contrário, não deixou de ter aquele gostinho da vitória de Muhammad Ali contra George Foreman, obtida quando este golpeava aparentemente mais forte.

Mas, cumpre aqui perguntar, que povo foi esse que “invadiu” a literatura? Quer dizer, foi um povo muito específico: não foi o operário propriamente, nem o camponês. Foi o marginal, o rufião, o malandro, em resumo aquele que de qualquer modo desafia individualmente instituições, ou algumas delas. E cabe perguntar seriamente se

isso chega para representar povo e “povoio”. Ou se não será uma projeção simbólica do próprio escritor, de seu próprio trabalho ainda preso aos salões dos que têm poder aquisitivo para comprar um livro. E também não se esqueça de que a marginalidade serve de ótima metáfora para outros problemas do escritor, cuja voz hoje em dia tão pouco é ouvida na solução efetiva dos problemas sociais. Isto é, daqueles em que, por consentimento interno ou externo, ele pode chegar a falar. A ideia central é a de que ao falar do marginal, o escritor hoje está aproximando a sua linguagem do povo. Mas está também se aproximando da sua própria verdade, está criando uma imagem de seus próprios

problemas. E a par disso resta a consciência de que não é lá por isso que a literatura, como um todo, esteja aproximando do povo – coisa só obtida com barateamento de edições, mudança do esquema de livrarias e vendagem, alterações na política cambial do papel e outras coisinhas de ordem bem mais geral.

No lado da crítica, quer dizer, do comentário sobre literatura, o fenômeno evidentemente foi o debate. Os do Teatro Casa Grande, no Rio, os de Belo Horizonte, o do Instituto de Estudos Políticos e Sociais (IEPES) do Rio Grande do Sul e muitos outros (principalmente entre estudantes) justificativa a afirmação. Houve muito vozerio, muito dedo em riste,

muito palavrão, muito burburúcio em muitos deles. Mas, afinal, ninguém pôde querer abrir uma gaveta trancada há muito e não meter a mão em teia de aranha. Esse vozerio e essa grila poderão, sem dúvida, dar muito fôlego no futuro – principalmente no sentido de formar a ideia de que a literatura não é coisa que se forja nas solidões escuras, nos soliloquios evanescentes, nas academias soporíferas ou nos deliquios dos que se proclamam vanguarda, mas é na rua e no debate que sai uma vida literária mais pujante. E é aí que a literatura poderá merecer cidadania.

Diante de todos esses problemas, cabe elevar uma reflexão. Durante algum tempo, no meio do vozerio, o editor passou como grande culpado pelas mazelas da nossa literatura. Editor passou a ser sinônimo de burro, quadrado, miope, vilão, e outros adjetivos mais divórsios. O editor cerrou a porta aos jovens. O editor explorou o escritor. O editor isso, o editor aquilo. É claro que a política das casas editoriais brasileiras não pode ser taxada de brilhante, na maioria, nem mesmo inteligente, ou de adequada às necessidades do país. Mas as

generalizações são sempre escorregadias. Primeiro, por injustiças há editores e casas editoriais que têm mantido o papel de honrosos exceções, publicando jovens sem conta. E segundo porque não adianta descobrir um miserável bode expiatório para uma situação que, seguramente, os tem os milhares. “Livro é coisa feijão”, dizia um editor desceio: “Quem ganha mais e quem está mais longe do pé, é o último intermediário”, continuou. “E na sociedade capitalista, por que cargas d’água um livro é ser diferente do pé de feijão”, finalizou.

Mobilize seus amigos para ler e assinar MOVIMENTO. MOVIMENTO depende apenas de seus leitores.

Fac-símile 3: Publicação original do artigo “Feijoada na Literatura”

editorial. No Rio chamou mais a atenção o grupo da coleção **Vida de Artista**, sucedâneo da coleção **Frenesi**, liderado por Antônio Carlos de Brito, Francisco Alvim e outros. No sul os grupos de **Teia** (contos) e **Há Margem** (poemas e textos vários) surpreenderam a torcida ao venderem alguns bons milhares de livros em poucas semanas, baseados apenas nos esquemas do mão em mão e de algumas livrarias cujos proprietários e/ou vendedores têm espírito aberto. Esses são casos extremos, mas são exemplos de um fenômeno que vem ocorrendo do Chuí ao Oiapoque, e que demonstram claramente que em termos de literatura há bem mais o que fazer do que simplesmente ficar chorando contra as editoras ou ficar esperando as subvenções estatais.

A conquista efetiva de uma fatia do mercado editorial pode parecer uma contradição para quem se propõe à marginalidade. Mas não deixa de ser coisa interessante, por, primeiro, demonstrar que existe uma procura efetiva de material literário jovem, desmentindo as falácias de que publicação de jovem nunca dá certo. Talvez não dê certo em supermercado. Mas em Universidades e mesmo em bares de chope (na guerra vale tudo) dá. Segundo por evitar o maior arrecife onde esses grupos pequenos costumam naufragar: a criação de uma linguagem-panelinha, coisa facilitada pelo fechamento, pelas edições muito limitadas, pela leitura de pessoas do mesmo grupo, idade ou ideologia. É bom, portanto, que essas edições extra-curriculares tenham invadido algumas livrarias. Bom para essas edições e para essas livrarias. E com isso se firma a idéia de que literatura pode ser coisa cooperativa – não apenas questão de estrelas.

## A INVASÃO

Do outro lado da ponte houve um verdadeiro frenesi de tacos de sinuca e de garrafas de cerveja. O escritor paulistano João Antônio saiu do relativo recesso em que se achava e de taco em punho pôs-se a malhar a torto e a direito, lascando lenha em quem passasse perto. E vieram as necessárias malaguetas, os melhores perus, os grandes bacanaços, os infernais leões de chácara, os judas desancados. A ponto de nenhum jornal que se preze deixar de ostentar, orgulhoso, o seu João Antônio, seja na forma de entrevista, reportagem, crônica ou depoimento. E se faltar João Antônio a gente arranja outro que tenha barba e saiba falar dessas quebradas do mundaréu sem eira nem beira.

Essa autêntica invasão dos paços literários, onde há pouco ainda predominavam os fonemas, sememas e semantemas, cuidadosamente vigiados pelos lexemas universitários e um tanto pedantes, foi tomada *ipsis literis* como uma verdadeira invasão do chamado “povão”. Aquele a que os castelhanos chamam mais carinhosamente de *los desposeídos*. Na dialética que sempre ocupou a literatura brasileira, oscilante entre seu empenho social e o sarau de salão de festas, entre o dever de *participar* e a vocação de ser o *florilégio* sortido da sociedade, a balança pendeu este ano vigorosamente para o empenho social. De passagem note-se que até a eleição para a Academia, cume do florilégio, revestiu-se de um aspecto empenhado.

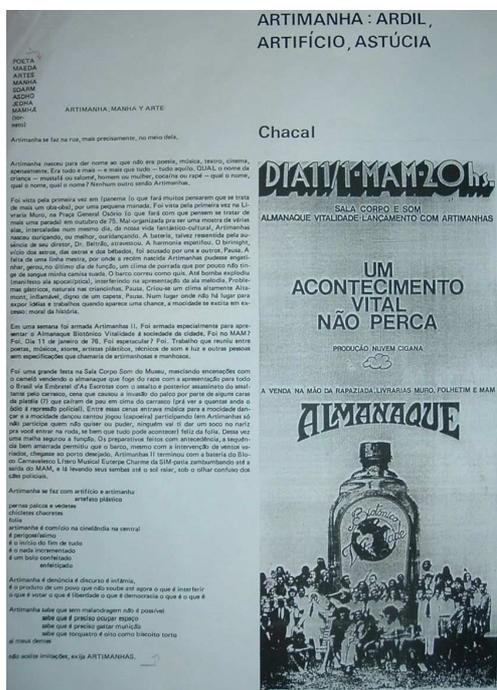
E a vitória final de Bernardo Élis, quando todos esperavam o contrário, não deixou de ter aquele gostinho da vitória de Muhammad Ali contra George Foreman, obtida quando este golpeava aparentemente mais forte.

Mas: cumpre aqui perguntar, que povo foi esse que “invadiu” a literatura? Quer dizer, foi um povo muito específico, não foi o operário propriamente, nem o camponês. Foi o marginal, o rufião, o malandro, em resumo aquele que de qualquer modo desafia individualmente instituições, ou algumas delas. E cabe perguntar seriamente se isso chega para representar povo e “povão”. Ou se não será uma projeção simbólica do próprio escritor, de seu próprio trabalho ainda preso aos salões dos que têm poder aquisitivo para comprar um livro. E também não se esqueça de que a marginalidade serve de ótima metáfora para outros problemas do escritor, cuja voz hoje em dia tão pouco é ouvida na solução efetiva dos problemas sociais. Isto é, daqueles em que, por consentimento interno ou externo, ele pode chegar a falar. A idéia central é a de que ao falar do marginal, o escritor hoje está aproximando a sua linguagem do povo. Mas está também se aproximando da sua própria verdade, está criando uma imagem de seus próprios problemas. E a par disso resta a consciência de que não é lá por isso que a literatura, como um todo, esteja aproximando do povo – coisa só obtida com barateamento de edições, mudança do esquema de livrarias e vendagem, alterações na política cambial do papel e outras coisinhas de ordem bem mais geral.

No lado da crítica, quer dizer, do comentário sobre literatura, o fenômeno evidentemente foi a debate. Os do Teatro Casa Grande, no Rio, os de Belo Horizonte, o do Instituto de Estudos Políticos e Sociais (IEPES) do Rio Grande do Sul e muitos outros

(principalmente entre estudantes) justificava a afirmação. Houve muito vozerio, muito dedo em riste, muito palavrão, muito bate-boca em muitos deles. Mas afinal ninguém pode querer abrir uma gaveta trancada há muito e não meter a mão em teia de aranha. Esse vozerio e essa grita poderão, sem dúvida, dar muito fruto no futuro – principalmente no sentido de formar a idéia de que a literatura não é coisa que se forja nas solidões enluaradas, nos solilóquios evanescentes, nas academias soporíferas ou nos delíquios dos que se proclamam vanguarda, mas é na rua e no debate que sai uma vida literária mais pungente. E é aí que a literatura poderá merecer cidadania.

Diante de todos esses problemas, cabe efetivar uma [constatação]. Durante algum tempo, no meio do vozerio, o *editor* pintou como grande culpado pelas mazelas da nossa literatura. Editor passou a ser sinônimo de burro, quadrado, míope, vilão e outros adjetivos mais duvidosos. O editor cerra a porta aos jovens. O editor explora o escritor. O editor isso, o editor aquilo. É claro que a política das casas editoriais brasileiras não pode ser taxada de brilhante, na maioria, nem mesmo inteligente, ou de adequada às necessidades do país. Mas as generalizações são sempre escorregadias. Primeiro, por injustiças há editores e casas editoras que têm mantido o papel de honrosas exceções, publicando jovens sem conta. E segundo porque não adianta descobrir um mísero bode expiatório para uma situação que, seguramente, os tem aos milhares. “Livro é como feijão”, dizia um editor desconsolado com tanta acusação. “Quem ganha mais é quem está mais longe do pé, é o último intermediário”, continuou. “E na sociedade capitalista, por que cargas d’água um livro deve ser diferente do pé de feijão?”, finalizou.



# Artimanha: Ardil, Artifício, Astúcia

Chacal

POETA  
MAEDA  
ARTES  
MANHA  
SDARM  
ASDHO  
JEDHA  
MAMHÃ  
(tor  
-neto)

ARTIMANHA: MANHA Y ARTE

**Fac-símile 4:** Publicação original do editorial  
“Artimanha: Ardil, Artificio, Astúcia”



rtimanha se faz na rua, mais precisamente, no meio dela.

Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema, apenas. Era tudo e mais – e mais que tudo – tudo aquilo. Qual o nome da criança – mustafá ou salomé, homem ou mulher, cocaína ou rapé – qual o nome, qual o nome? Nenhum outro senão Artimanhas.

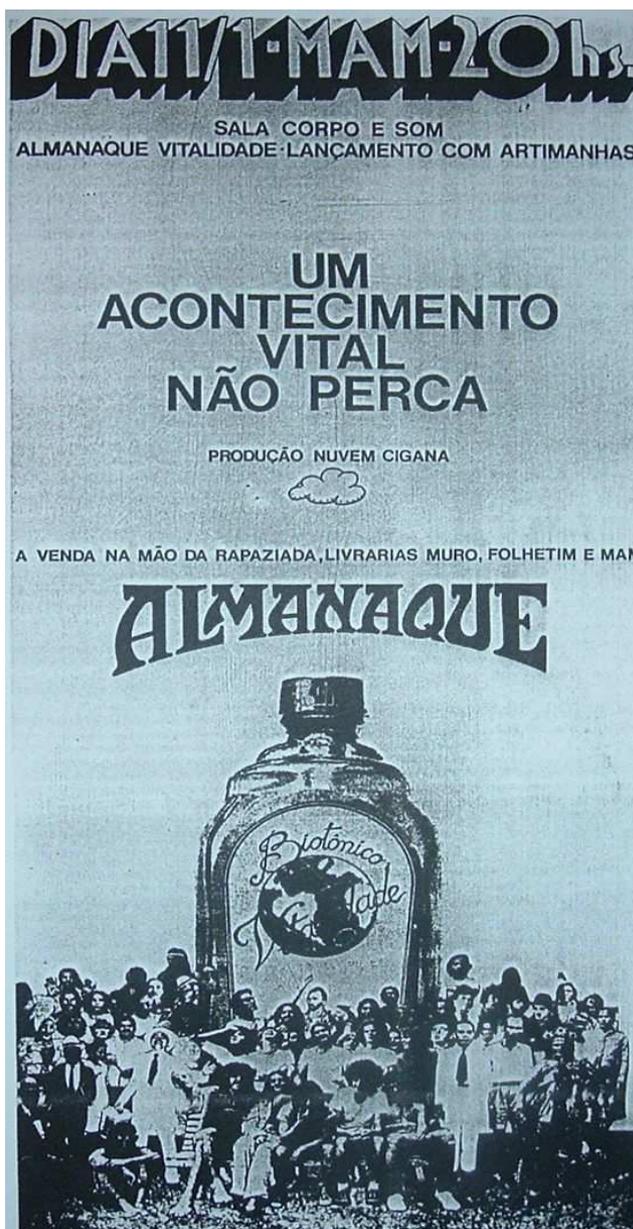
Foi vista pela primeira vez em Ipanema (o que fará muitos pensarem que se trata de mais um oba-oba), por uma pequena manada. Foi vista pela primeira vez na Livraria Muro, na Praça General Osório (o que fará que pensem se tratar de mais uma parada) em outubro de 75. Mal organizada pra ser uma mostra de várias alas, intercaladas num mesmo dia, da nossa vida fantástico-cultural, Artimanhas nasceu ouriçando, ou melhor ouridando. A bateria, talvez ressentida pela ausência de seu diretor, Dr. Beltrão, atravessou. A harmonia

espatifou. O *birinight*, vícios dos astros, das ostras e dos bêbados, foi acusados por uns e outros. Pausa. A falta de uma linha mestra, por onde a recém-nascida Artimanhas pudesse engatinhar, gerou, no último dia de função, um clima de porrada que por pouco não tinge de sangue minha camisa suada. O barco correu como quis. Até bomba explodiu (manifesto ala apocalíptica), interferindo na apresentação da ala melodia. Problemas gástricos, naturais nas criancinhas. Pausa. Criou-se um clima altamente *Altamont*, inflamável, digno de um capeta. Pausa. Num lugar onde não há lugar para expor idéias e trabalhos quando aparece uma chance, a mocidade se excita em excesso: moral da história.

Em uma semana foi armada Artimanhas II. Foi armada especialmente para apresentar o Almanaque Biotônico Vitalidade a sociedade da cidade. Foi no MAM? Foi. Dia 11 de janeiro de 76. Foi espetacular? Foi. Trabalho que reuniu entre poetas, músicos, atores, artistas plásticos, técnicos de som e luz e outras pessoas sem especificações que chamaria de artimanhosas e manhosos.

Foi uma grande festa na Sala Corpo Som do Museu, mesclando encenações como camelô vendendo o almanaque que foge do rapa com a apresentação para todo o Brasil via Embratel d'As Escrotas com o assalto

e posterior assassinato do assaltante pelo carrasco, cena que causou a invasão do palco por



Fac-símile 5: Propaganda de lançamento do Almanaque Biotônico Vitalidade

parte de alguns caras da platéia (?) que caíram de pau em cima do carrasco (pra ver a quantas anda o ódio à repressão policial). Entre essas cenas entrava música para a mocidade dançar e a mocidade dançou cantou jogou (capoeira) participando (em Artimanhas só não participa quem não quiser ou puder, ninguém vai ti dar um soco no nariz pra você entrar na roda, se bem que tudo pode acontecer) feliz da folia. Dessa vez uma malha segurou a função. Os preparativos feitos com antecedência, a seqüência bem amarrada permitiu que o barco, mesmo com a intervenção de ventos variados, chegasse ao porto desejado. Artimanhas II terminou com a bateria do Bloco Carnavalesco Lítero Musical Euterpe Charme da Simpatia zambumbando até a saída do MAM, e lá levando seus sambas até o sol raiar, sob o olhar confuso dos cães policiais.

Artimanha se faz com artifício e artimanha

artefato plástico

pernas palcos e vedetes

chicletes e chacetes

folia

artimanha é comício na cinelândia na central

é perigosíssimo

é o início do fim de tudo

é o nada incrementado

é um bolo confeitado

enfeitado

Artimanha é denúncia é discurso é infâmia,

é o produto de um povo que não soube até agora o que é interferir

o que é votar o que é liberdade o que é democracia o que é o que é

Artimanha sabe que sem malandragem não é possível

sabe que é preciso ocupar espaço

sabe que é preciso gastar munição

sabe que torquatro é oito como biscoito torto

ai meus dentes

não aceite imitações, exija ARTIMANHAS.

## Cartas do Leitor

Bernardo de Vilhena

**N**a hora da saída os meninos xingam, brigam. É um inferno! No caminho de casa tudo é permitido. Mamãe tá ‘sperando. O poeta retoma a palavra e de herança recebe os espaços conquistados: o livro, o suplemento e, naturalmente, a crítica. O crítico em seu trabalho diário toma para si o suplemento. O autor se afasta. E lá só aparece através das obras e entrevistas. O crítico vive a intimidade da obra e do autor.

O texto nasce em um papel em branco. O mesmo onde nascem os livros. Cada pedaço de papel impresso é um espaço conquistado. E a sua ampliação depende da velocidade do lápis, porque as impressoras estão rodando 8000 folhas por hora.

uma incerta dor  
na ansiedade de ocupar  
com a palavra certa  
os espaços que vão aparecendo

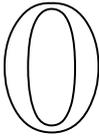
(Guilherme Mandaro in **Hotel de Deus**, Edição **Nuvem Cigana**, 1976)

Ocupado com a palavra certa, o espaço se transforma, até ser encoberto por outra folha. A palavra procura impregnar a retina do leitor e se alojar no fundo do olho. O poema piada sobrevive; o sarcástico também; a natureza é vasculhada em detalhes quase lisérgicos; a consciência política é retomada. Os erros de 22 também são lições. Na verdade, os espaços são infinitos. E cabe a nós ampliá-los.

Não sou um teórico. A crítica não me fascina. Vivo com a palavra por novos espaços, como este que estou utilizando. Hoje, me despeço, mas o espaço fica aberto. E se por qualquer motivo vier a ser fechado, ficará a cicatriz. Bem ao meu gosto, com z no fim.

## Os Poetas de Hoje Fazem Poesia Como Há 50 Anos

Márcia Brito

 que encontramos nesta antologia de **26 Poetas Hoje** não passa de um retrocesso poético aos anos de 1922.

Para Heloisa Buarque de Hollanda, “os novos poetas voltam-se agora para o Modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido”. Isto significa que a professora e selecionadora desta antologia se faz de desinformada e/ou se nega a aceitar o Concretismo e o Poema-Processo como movimentos de renovação (já registrados) na linguagem poética brasileira.

Alguns poetas selecionados, mesmo ainda ligados à poesia linear, apresentam obras que se destacam. É o caso de Francisco Alvim, que demonstra em versos a poesia do simples acontecimento; às vezes em diálogo, outras em monólogo. Vejamos “Almoço”, página 17:

Sim senhor doutor, o que vai ser?  
Um filé mignon, um filezinho, com salada de batatas  
Não: salada de tomates  
E o que vai beber o meu patrão?  
Uma caxambu

Roberto Piva é o autor metafórico (claro que não é o único desta seleção). Seus poemas são visões urbanas fantásticas; como exemplos: “Praça da República dos Meus Sonhos”, página 40:

A estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem  
de morfina

a praça leva aplicadas no centro de seu corpo e crianças brincando  
na Tarde de esterco ...  
e Visão de São Paulo à noite

“Poema Antropófago Sob Narcótico”, página 43:

Na esquina da rua São Luiz uma procissão de mil pessoas  
acende velas no meu crânio  
há místicos falando bobagens ao coração das viúvas  
e um silêncio de estrela partindo vagão de luxo  
fogo azul de gin e tapete colorindo a noite, amantes  
chupando-se como raízes

...

O poeta Carlos Saldanha cria estórias e desenhos para sua poesia. O humorismo e o sarcasmo estão reunidos em seus versos imprevisíveis. Observemos os versos de “Pesquisa Utilitária”, página 24:

De cem favoritos reais  
noventa e seis foram guilhotinados.  
É preciso conversar atentamente  
com os outros quatro que sobraram...

e da fábula “Sapiencial Saturno”:

O Supercilioso Valete de Copas  
achou refrutável  
o solipsismo de Saturno  
Pois se só houvesse o vosso eu  
Como iríeis comer os vossos filhos?  
O sapiencial velho  
coçando-se as barbas

fazendo nogangas  
obliterar procurava  
o obnócio sorriso:  
“justamente...justamente...”

Outros nomes que sobressaem nesta antologia são os de José Carlos Capinan, Flávio Aguiar, Isabel Câmara, Geraldo Eduardo Carneiro, Bernardo Vilhena, Leomar Fróes, Torquato Neto e Leila Micolis.

A posição de Heloisa Buarque de Hollanda quanto “às correntes experimentais, as tendências formalistas”; a “virada do formalismo experimental para a nova produção poética de caráter informal” – e outros termos com que tenta justificar a sua escolha – acaba por se perder num vazio de palavras irrelevantes para registrar qualquer tendência de renovação artística.

Uma linguagem nova exige, na maioria das vezes, uma abordagem nova – afirma o poeta Moacyr Cirne – os modelos romanescos do passado não servem ao século XX – são modelos gastos.

## Nove Bocas da Nova Musa

Ana Cristina Cesar

**R**einindo alguns poucos textos críticos sobre a atual poesia brasileira e uma pequena seleção de poemas novos, o nº 42/43 da revista **Tempo Brasileiro** pretende “deixar que o leitor, em diálogo com os textos que (ali) se reúnem, assuma a sua posição” frente a essa coisa nova e desconhecida que é a nossa nova musa. Com prudência, a revista não pretende compreender em toda a sua amplitude essa literatura emergente; anuncia que a tarefa é difícil e perigosa e espera que com seus indícios o leitor safe a onça.

Há ainda uma flagrante impossibilidade de o leitor assumir uma posição em diálogo com os textos da revista. Sob um único título – “Poesia Brasileira Hoje” – junta-se uma estranha mistura que dificilmente permite uma tomada de posição. É difícil definir-se diante das breves amostras e análises porque a própria revista, no seu conjunto, parece escapar à pergunta complicada de qual é a cara dessa nova musa; no seu conjunto escorrega, foge. A fuga, porém, é encoberta pela intenção explícita de “apresentar e avaliar parte ponderável da nossa recente produção poética”.

Resta saber que sentido tem este recente para a revista como um todo: ao que parece há uma confusão entre as *últimas novidades* surgidas e o *verdadeiramente novo* como linguagem, evitando assim os perigos da definição própria. Basta dizer que a revista abre com uma meia dúzia de poemas do último livro do João Cabral, **Museu de Tudo**, que, realmente, não pode ser alinhado entre os representantes da nova poesia, anticabralina por excelência. No mesmo barco vai o longo poema de G. H. Cavalcanti, cabralíssimo. É desorientante percorrer os poemas publicados pela revista, que, depois desta entrada cabralina, deságua indevidamente nos anticabralinos novíssimos (“devidamente” postos no final de tudo?). Fica claro que não há uma reflexão por parte da revista sobre esta nova poesia, ou seja, uma *proposta editorial* que a oriente: o critério para publicação dos poemas foi simplesmente o seu *ineditismo* (os poemas de **Museu de Tudo**, assim como todos os outros, eram inéditos na época).

Também a seleção de ensaios revela esta ausência de proposta. Num ponto apenas a revista esboça com unanimidade um pedaço, ainda que pelo negativo, de resposta: a nova musa não tem nada a ver com os “movimentos vanguardistas” (Concretismo, Neoconcretismo, práxis): ao contrário, distancia-se da não discursividade, da quebra com a sintaxe, dos jogos ótico-verbais. Há consenso neste ponto: a nova musa proclama a falência das vanguardas. Mas e a face iluminada, como se apresenta?

Com a exceção de dois trabalhos, o resto da revista passeia, passeia, e acaba confundindo qualquer tentativa de compreender criticamente essa literatura. São trabalhos de duas das poucas pessoas que têm pensado a nossa nova poesia: José Guilherme Merquior e Heloisa Buarque de Hollanda.

O ensaio do Merquior é brilhante e esboça com segurança as tendências da nova poesia a partir de 1950. Heloisa fecha a revista com uma miniantologia de poetas novíssimos, *trailer* da sua máxi (**26 Poetas Hoje**), que está sendo lançado esta semana. Tanto o ensaio de Merquior quanto a seleção de Heloisa revelam uma tomada de posição coerente, uma proposta de definição do novo, que não é, comodamente, identificado com o inédito.

Ambos, porém, se vêem às voltas com outra dificuldade que a revista ignorava ao desejar no editorial que o leitor dialogasse com seus textos a fim de assumir uma posição. A produção poética que ambos avaliam e apresentam, embora surpreendentemente intensa e viva dentro da situação política atual, tem sido imprimida e distribuída marginalmente, em reduzidas edições custeadas pelo autor, que passam de mão e mão ou são vendidas em raras livrarias.

Como indica Heloisa, a “própria precariedade da sua produção a liberta do quadro alienante e dominador da cultura oficial”, dando-lhe uma feição específica mas limitando a sua circulação e o seu público. Quase que se pode dizer que há mais poetas que leitores de poesia. Não há vazio cultural nem falta de matéria para a criação poética: há sim obstáculos graves à divulgação em maior escala.

Como já disse Antonio Candido, e como bem sabem os novos poetas, a literatura não existe na gaveta: só vive com relação inter-humana, quando se completa o triângulo autor/obra/público. A publicação de miniantologia em revista universitária consagrada (com claras restrições quanto ao tom e ao tema) ou de maxiantologia por grande editora

(européia) são, no momento, as concessões máximas que a atual política editorial dá à nova poesia que, mesmo assim, não deixou de buscar a via pública por seus próprios meios.

Para pensar essa nova produção, Merquior utiliza três oposições que a crítica moderna elaborou: estilo puro ou elevado / estilo mesclado ou impuro (de Erich Auerbach), estilo simbólico / estilo alegórico (de Walter Benjamin, cuja tese **A origem do drama barroco alemão**, onde desenvolve a oposição entre símbolo e alegoria, imperdoavelmente ainda não foi traduzida aqui) e ânimo poético de celebração / ânimo poético de conhecimento ou denúncia.

Para Merquior a nossa poesia mais recente e mais radical caracteriza-se primeiramente pelo “estilo mesclado”, ou seja, retoma a lição moderna, inaugurada por Baudelaire, que abole a distinção rígida de estilos, misturando a visão poética problematizante com temas e expressões vulgares, criando assim uma tensão com esse convívio do sério e do coloquial. O tom estetizante, muito fino e sempre impecável não é mais a marca definidora e inevitável do verso.

Meu deus do céu  
que situação  
eu não merecia isso  
a minha mãe morta  
dá vontade de abrir tudo  
(Francisco Alvim)

É também uma poesia mais próxima da alegoria do que do símbolo: uma poesia que estabelece “uma distância entre a representação e a intenção significativa”, estranha à identificação de sujeito e objeto que caracteriza a consciência do símbolo. Esta literatura sabe que não está simbolizando alguma inefável verdade sobre o mundo, que não está abarrancando num símbolo inexprimível: é antes uma poesia que não se dá ares, que desconfia dos plenos poderes da sua palavra.

“Nove bocas”

Não sei se em mim são nove bocas  
que falam,  
Ou se o rei de Absalam roubou  
O sonho modernista;  
Roubou o sonho do sonho;  
Roubou a dama.  
Não sei se são nove bocas de mim,  
Ou se a porta da esquerda  
Me leva ao paraíso  
Não sei se são bocas;  
Não sei se é em mim.

(João Carlos Pádua)

A autoconfiança, ao contrário, revelaria num aparente paradoxo a convicção de que a verdade não pode ser dita, de que as palavras são “apenas” símbolos. Haveria por trás da confiança do símbolo a crença de que há afinal uma distância irrecuperável entre a linguagem e o real.

Na sua feição atual a poesia, sem saudosismos, assume esta distância, torna-a clara, incorpora-a no seu tom, tira-a dos bastidores metafísicos: o poema é uma produção, um modo de produzir significação através do fingimento poético, e não uma nobre tradução do intraduzível. O poeta faz da consciência do distanciamento o seu tema ou o seu tom.

“Hora do recreio”

O coração em frangalhos o poeta é  
levado a optar entre dois amores.  
As duas não podem ser pois ambas  
não deixariam  
uma só é impossível pois há os olhos  
da outra  
e nenhuma é um verso que não é

deste poema  
Por hoje basta. Amanhã volto a  
pensar neste problema.

(Antônio Carlos de Brito)

O poeta pode representar, fingir descaradamente; não tem mais um compromisso com uma Verdade, não se propõe simbolizar um inefável e pré-existente sentir ou existir. Com isso fica com mais mobilidade, sai e entra mais à vontade, ainda mais que se encontra desobrigado de solenizar o seu verso. Uma das marcas desta nova poesia é o seu não compromisso com metafísico, o que não implica desligamento ou falta de rigor.

A nova poesia aparece aqui marcada pelo cotidiano, ali por brechtiano rigor. Anticabralina porém, não hesita em introduzir no poema a paixão, a falta de jeito, a gafe, o descabelo, os arroubos, a mediocridade, as comezinhas perdas e vitórias, os detalhes sem importância, o embaraço, o prato do dia, a indignação política, a depressão sem elegância, sem contudo atenuar a sua penetração crítica. Tudo pode ser matéria de poesia. Sem as obrigações iconoclastas do Modernismo, a poesia “pode dizer tudo”, e revela inquietação frente a essa abertura, que se choca com as imposições do momento e requer muitas vezes

“O Alinhamento do Poeta”

Dormindo é que vem a notícia  
de um irrestrito arrepiar de carnes.  
Na hora do jantar chega o aviso  
de uma fome remota;  
Com o trago do café engole as letras  
de uma grande devastação.  
Não aqui, mais ao norte.

(Eudoro Augusto)

A dicção mesclada, o estilo alegórico e o ânimo de denúncia definiriam não a nova poesia em sua totalidade mas, segundo Merquior, o seu caminho mais moderno e radical. Mesmo uma mostra pequena de poemas dá a perceber a impossibilidade de reduzir

dogmaticamente a certos traços a musa morena moça (o que não significa impossibilidade de pensá-la ou defini-la, ou falta de critérios para avaliá-la). Como diz Heloisa, “a diversidade de procedimentos e a não formação de grupos ortodoxos são ainda sintomas significativos” dessa poesia.

A própria mescla estilística não é norma e um mesmo poeta não se nega poemas de dicção pura e tom nobre lado a lado com outros em que o tom coloquial impera. A tensão passa a vigorar no espaço do livro, no choque entre os textos. No choque entre os poetas, comparece tanto a contenção, a brevidade e o inacabamento (como em Vera Pedrosa), como o “excesso de palavras”, o derramamento sem pudor de um Afonso Henriques Neto (autor de belíssimo livro **Restos & Estrelas & Fraturas**), a complexidade grave e forte de Capinan, o rigor de Zulmira Ribeiro Tavares.

É impossível contudo abordar a nova poesia sem deixar de levar em conta o momento da sua produção, a marca de frustração que o momento lhe impõe. Embora sua face esteja ainda bem pouco iluminada, a nova poesia parece prematuramente amadurecida, parece dizer adeus aos sonhos da juventude, sem com isso deixar-se empedernir nem abdicar quando necessário de ácido humor. Tudo pode ser dito no poema, mas na realidade nem tudo pode ser dito.

A nova poesia se equilibra na consciência desse paradoxo, entre a possibilidade que conquistou e a impossibilidade real e vivida. Dá a partida mesmo sabendo-se ainda na estação, mesmo sem saber se são suas a nove bocas por que fala. A nova poesia sente-se presa e assustada. A nova poesia está à solta, e pode assustar, nesta

“Sala de Espera”

Parto

Aguardo o sinal para entrar na luta

De um tempo que virá depois

Nos meus oito anos

Quando eu já desconhecia por com

pleto a arte da poesia

(João Carlos Pádua)

## A Literatura no Retalho

Flávio Aguiar

Edição marginal vendida de mão e mão virou moda, antologia, cooperativa; segundo alguns periga dar *status*. Mas vender a retalho vai salvar ou complicar a literatura brasileira?

**C**ansamos de ler entrevistas de gente inédita, sempre reclamando contra o bloqueio editorial, sempre lamentando as dificuldades de edição, mas nunca mencionando a possibilidade de se organizar, criar estruturas próprias de divulgação. “Achamos que a função do produtor de literatura, hoje, não é apenas a de produzir literatura, mas também a de organizar a cultura literária, através de editoras, debates, encontros, correspondência ativa”. O comentário é do poeta e contista Reinoldo Atem, de Curitiba, que com mais dois colegas paranaenses e um catarinense lançou recentemente o livro **Quatro Poetas** e fundou a Editora Cooperativa de Escritores, tudo por conta própria.

Quase ao mesmo tempo, no Rio de Janeiro, a poesia dita marginal – edições pequenas, financiadas pelos autores, vendidas de mão em mão ou em livrarias de amigos – dava um salto de *status* – tão promissor quanto escorregadio e saía a primeira antologia desse gênero de produção, pelos mecanismos normais de publicação, a coletânea **26 Poetas Hoje**, organizada por Heloisa Buarque de Hollanda. Diz-se que ao chegar à antologia o poeta está a um passo da academia, e depois disso só o sebo de livros. Em todo caso, a antologia é prova de repercussão e do alcance desse tipo de livro, vendido de mão em mão.

A gênese desse tipo de literatura marginal está na incapacidade dos mecanismos tradicionais de edição e comercialização do livro – editoras, distribuidoras e livrarias – absorverem capacidade de produção e principalmente de consumo de larga parcela da juventude universitária ou em vias de tornar universitária no país. Seu crescimento e principalmente sua vitalidade deram-se à margem dessas e de outras instituições.

Antologias, cooperativas sugerem tipos mais estáveis de organização e uma respeitabilidade que eram avessas às edições “marginais”. Se suscitam riscos para essa literatura, mostrou que ela – tantas vezes criticada como alienante, freqüentemente restrita na distribuição, reduzida ou acuada a dar sinal de que os poetas não haviam morrido de todo – pode vencer suas limitações e tornar-se uma vertente de influência na literatura brasileira e, curiosamente para ela que nasceu fora dos esquemas de comércio, uma influência benéfica para a comercialização do livro no Brasil.

### A QUESTÃO: DEBATES E CONFLITOS

O último grande “debate” da literatura brasileira começou lá pelos idos de cinquenta e poucos e terminou nos inícios da década de 60. Seu terreno predileto foi a poesia, mas seus reflexos chegaram a tudo: conto, romance, crônica, crítica literária, jornalismo, pois esta foi uma das épocas de ouro do suplemento literário no Brasil. Com efeitos básicos, se reforçou e se aprofundou o caráter empenhado do escritor brasileiro, isto é, seu comprometimento com forças progressistas da sociedade; e fez também um extraordinário esforço de atualização da linguagem literária no Brasil, incorporando e desenvolvendo diversas conquistas de vanguardas européias e norte-americanas.

Isso não se deu sem contrastes e confrontos, no entanto. Como num ringue, nas páginas de jornais, revistas, livros, nos debates políticos, defrontavam-se dois poderosos contendores. De um lado os grupos “formalistas” – na liderança grupos de poesia concreta, com sede em São Paulo – dedicados mais à experimentação do que a outras coisas. Do outro os grupos “participantes”, de poesia social e contundente, cuja realização padrão foi a célebre série **Violão de Rua**.

Esse debate extinguiu-se; muitos dos poetas dos grupos “participantes” dispersaram-se. Mas é bom entender que a extinção do debate não se deveu apenas a causas externas aos movimentos poéticos. A poesia “participante” dessa época, freqüentemente lavrada em tom grandiloqüente e missionário, não resistiu ao tempo e às mudanças sociais. Poesia derramada, muitas vezes escrita em cima do joelho, com mais boa vontade do que apuro, se tinha o ar e a intenção combativos, teve curto fôlego. Posta água na fervura, passados os momentos de fervor e exaltação, tais produções raramente se tornaram bons exemplos

mesmos, especificamente de poesia de cunho marcadamente social. Para os jovens leitores que quisessem afiar o sentido social de suas leituras os grandes exemplos próximos permaneciam os livros de Carlos Drummond de Andrade (**A Hora do Povo**, **Sentimento do Mundo** para citar alguns), pertencentes a pelo menos uma geração anterior.

No lado dos “formalistas” (o termo muitas vezes soava a acusação) o recuo do parceiro teve resultados desastrosos. Esses grupos e principalmente seus seguidores logo se estiolaram nas frivolidades acadêmicas, na pesquisa vazia de significado comunitário, no hermetismo elitista e seletivo. O grupo-chefe da poesia concreta (Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari) ainda guardou muito de sua vitalidade ao juntar forças com os músicos que, em 67, Caetano à frente, pregavam a Tropicália. Mas por fim esta também gelou. Na crítica desatou-se o estruturalês, às vezes extraído de autores europeus de segundo plano, cuja conseqüência direta foi o de substituir por várias encucações e por fraseados complicados as preocupações com a realidade. Comprometeu-se, declaradamente, aquele caráter empenhado do escritor brasileiro; ultimou-se a sua dependência do último livro (sequer do melhor) publicado em Paris, da última teoria espremida em Nova York.

O resultado póstumo desse estiolamento foi a sectarização generalizada do significado atribuído à literatura. Fazer literatura era obrigatoriamente estar na vanguarda – da arte ou dos tempos – quando não dos dois ao mesmo tempo, mesmo que isso se desse apenas na imaginação do fazedor. Os caminhos se estreitavam abruptamente. Literatura era coisa para entendidos, e entendidos, naturalmente, eram apenas “eu e meu bloco”. Assim nas Universidades, nos bares, na vida em geral, formaram-se pequenos feudos literários, onde era possível, na imaginação, reformar a literatura, o mundo, tudo. Dentro desses pequenos feudos, que a crise do papel, editorial e tantas outras crises não ajudavam a romper, é que começaram a surgir as edições limitadas, a circulação a mimeógrafo, em *offset*, em papel jornal. A moda pegou, pois dinheiro, no braseiro do “milagre”, sobrava um tanto para as camadas universitárias, as edições se somaram, se multiplicaram. A quantidade se transformou em fator de qualidade. Ao mesmo tempo a vida social no país não parava: novas gerações, novos problemas e solicitações não cessaram de se acumular. Ninguém podia deter a vida por decreto. E pelo acúmulo de tendências essa literatura “marginal”, que aos poucos foi se ampliando, deu uma contribuição decisiva para combalir

aquele quadro marcadamente sectário. Houve quem rotulasse o conjunto como “inconseqüente”. O fato é que passando de mão em mão ia de tudo um pouco; a literatura, pelo acúmulo, terminou por reencontrar-se com o plural da vida. Diz Caio Fernando Abreu, contista gaúcho, participante desse mundo, paralelo das edições. “Uma literatura rica é uma literatura multidirecional. Afinal, o que é a tal ‘realidade brasileira’? É mais a selva amazônica, os sertões de Minas, os pantanais matogrossenses, a fronteira com a Argentina, as metrópoles alphavilleanas, as favelas cariocas? Há lugar para o trabalho de João Antônio, cobrindo uma faixa dessa realidade – mas há lugar também para a pesquisa formal de Nélida Piñon, como lugar para a poesia simples de Adélia Prado e os requintes do Concretismo. A necessidade é de uma maior abertura, não só por parte da crítica e da imprensa, como também dos próprios escritores, em relação uns aos outros”.

Haverá recuo nessa posição compreensiva? Responde Caio, “como dizia minha avó, não se deve pedir pêssegos às pitangueiras”. As experiências são vastas, incontáveis, devendo estar na casa das dezenas de milhares de livros e revistas vendidos de mão em mão, em todo o país. É impossível contar essa produção; mais importante – é impossível controlá-la totalmente.

Aponta Heloisa Buarque de Hollanda na introdução dos **26 Poetas Hoje**. “Há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre a poesia e a vida, restabelece o nexo entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, esta poesia chega a rua, opondo-se (...) ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica”.

Excessos de otimismo à parte, a contribuição foi efetivamente esta. E é importante notar que sob o prisma dessas edições também, assim como em outras frentes literárias, recupera-se o sentido social da literatura. Mas de forma diferente – se menos explícita, mais manhosa. Seguindo ainda a reflexão de Heloisa, “se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam (...) passando pela anotação do momento político. Nesse último caso (...) a atualização poética de circunstâncias políticas, experimentadas como fator de interferência e limitação da vivência cotidiana, se faz contundente e eficaz diferenciando-se do exercício da poesia social de tipo missionário e esquemático”.

# Poesia pelas Brechas

Wilson Coutinho

- Selva, Selvaggia,**
- de Ronaldo Werneck
- Exiliurbano: Andar Térreo,**
- de Octávio Mora
- Apesar de Medo,**
- de Antônio Fernando
- Estado de Coisas,**
- de Ricardo G. Cunha
- Paisagem Alta,**
- de Carlos Henrique Escobar
- Consumito,**
- de Joaquim Branco
- Fror,**
- de Ronaldo Perissau Simões
- O Asno-Irís,**
- de Arthur Omar



Fac-símile 6: Publicação original do artigo "Poesia pelas Brechas"

Um filósofo que muitos consideram idealista disse que os poetas aparecem em épocas de penúria. No Brasil, a poesia agitou a ser vanguarda das artes em períodos de intensa efervescência política e social. Em 22, com o projeto modernista, como sumo de agitadas transformações sociais. Na década de 50/60, com o projeto inscrito num ambiente de democracia e de ideologia desenvolvimentista. Esses movimentos poéticos valorizaram a idéia de dar ao país sua dimensão contemporânea, atrelá-lo à sensibilidade moderna.

Num país esfacelado economicamente, mas com artistas saídos da alta e pequena burguesia, bem informados do processo artístico que se desenvolvia no exterior, a contradição principal das vanguardas foi a de sintonia com os grandes centros de arte. O projeto concreto veio inserir nesta contradição um capítulo à parte, pois tentava situar-se, ao mesmo tempo, em idênticas condições com grandes centros (a palavra de ordem, de metáfora econômica, é curiosa: poesia para exportação). Era uma poesia que se outorgava produtora, mas seu processo vinha-se debater com contradições sociais locais, que refletiam, no campo cultural, efervescente luta ideológica.

Se nossa penúria foi, nos seus grandes momentos, eufórica, o que se seguiu foi da ordem da depressão. A poesia concreta, que possuía muito de ideologia tecnocrática, pôde vencer a depressão pelo seu próprio estilo de produtividade e instaurou, no campo cultural, um domínio. Ela própria se canonizou; como Napoleão em *Notre Dame* colocou a coroa sobre sua própria cabeça; ninguém ameaçava.

Como somos todos, mais ou menos, hegelianos enrustidos, o projeto concreto, inclusive, planejou a sua história cronológica da poesia brasileira, um caminho que se desprendia do Modernismo a João Cabral, de João Cabral a eles. Um autodesenvolvimento poético, com figuras de espírito como Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade e outros. Sem faltar um solo comum, uma Grécia da inventividade, o maranhense Souzaândrade. Uma dialética mecânica e um *telos* poético. Afinal, Hegel é o pai da coisa instituída.

Além de um aspecto político favorável, é bem verdade que o projeto concreto possuía uma vontade de saber mais eficiente. Tinha uma percepção mais complexa das contradições da cultura e da literatura e dialetizava dentro do seu meio. Em relação à geração que a eles precedia – a chamada 45 – seu projeto era, no mínimo, demolidor. Afinal para a tagarelice conservadora desta geração (João Cabral era a diferença) a poesia era excessivamente transparente, a linguagem encaracolava-se, de pronto, nas testas poéticas em melenas imediatas.

Esta relação transparente com a linguagem, este fazer-por-fazer, este amor à retórica burguesa e a palavras convencionais construíam as modulações líricas. Esta transparência (quando os ventos da história sopraram de viés) se transformou, sem mudar a atitude retórica, na mais obsoleta escuridão. No “faz escuro mas eu canto”, que marcou a diferença

mas não a atitude, eles continuaram *naifs* tanto em história, como em poesia. Se o projeto concreto era no fundamental idealista, havia, como nos idealismos, ao menos um certo bom senso.

E como saber ler talvez seja o último ato produtivo da literatura, os concretos sabiam ler. Eles forjaram, praticamente, uma nova mentalidade. Colocaram em circulação uma leitura dinâmica dos modernistas, descobriram autores como Souzaândrade, influíram na música popular brasileira, jogaram com a lingüística, com a cibernética, laurearam poetas-metáforas, como Mallarmé e Ezra Pound, sacudiram Maiakovski da poeira tradicional e construíram tanto um orgânico modelo de leitura como de produção.

É claro que como todo processo artificioso ficaram de fora poetas-metáforas de certos processos como Lautreamont que produziu antes de Mallarmé e Bertolt Brecht (sem falar de Bataille), autores que poderiam desarranjar o modelo construtivo. Em relação à geração passada, leitora ingênua de Lorca e Rilke, os concretos tinham “tiques” do saber universitário e um pé na transgressão. A música ia com eles. No processo da poesia tiveram um efeito similar aos modernistas de 22: dessacralizaram o poeta inútil e a poesia manual. As coisas deviam ser pensadas.

Outro fator a seu favor é que o poder literário, neste período, sofre uma mutação. É a Universidade que dissemina as leituras, seja de teor estruturalista ou sociológico. A modernização e “sofisticação” da crítica, sua ideologia de eficácia científica, seu estilo cada vez mais *tweed* dão ao discurso poético “garantias” e *status*. Embora boa parte da Universidade seja um museu de ingenuidades, ela semeia o tirso e a mitra, canonizando certas e velhas cabeças, próxima da ideologia técnica do projeto concreto.

No nível da crítica, o processo é similar ao dos literatos. Trata-se também de sintonizar os centros produtores, só que agora com a presença do aparelho universitário que determina certos leitores, “corrige” leituras. Neste ponto nada distingue o crítico do literato. Ainda somos os pobres de Paris.

## O DIQUE CONCRETO

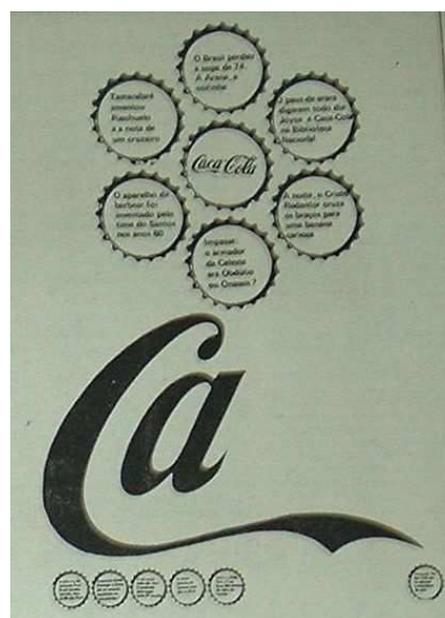
O domínio da poesia concreta, voltando a ela, se dispersou internamente por processos análogos de diluição, e também quando começou a servir de dique aos poetas que

a viam como um fechamento, principalmente quanto ao seu cálculo teleológico do fim da expressão verbal. A coroa pesou, e Napoleão encontrou seu inverno. Alguns poetas da chamada “geração do mimeógrafo” ou “marginais”, porque imprimiam seus livros fora do circuito tradicional, satirizaram no Concretismo o marasmo técnico a que tinha chegado e por extensão, o seu domínio cultural. A palavra de ordem era contra “a repressão” criativa.

Esse movimento, se se pode chamá-lo de movimento, não possuía um programa, mas pretendia também uma leitura do Modernismo e, diferentes da

geração 45, eram no mínimo cautelosos com a linguagem. Contra o projeto construtivo – a questão mallamerniana da página em branco, o fim do livro, o arranjo textual – a poesia do mimeógrafo, na sua tônica mais geral, visava à apreensão espontânea do cotidiano. Em oposição à geometria concreta ou à posterior poesia visual, o poeta “marginal” não sentia pudor de temer que, andando pelas ruas, um tijolo caísse na sua cabeça. Ele fazia do trivial um acontecimento poético. A linguagem não era o tema, mas as aparências e as emoções.

Se os concretos eram sofisticados e cerebrais, o poeta “marginal” era o romântico da Coca-Cola. Sem uma leitura programática o “movimento” abarcava múltiplas tendências e estilos, inclusive os “maneirismos” clássicos do projeto concretista. Tratava-se de, mais do que inventar, fazer poesia. Se os concretos valorizam o trabalho poético com a frase de Pound “os poetas são as antenas da raça”, o grupo do “mimeógrafo” era mais democrático. Talvez eles somente quisessem produzir a Atenas da raça. Valorizar a poesia no que ela tinha de improdutivo e irracional e impor-se ao que era repressivo na ordem do discurso poético. Talvez seja esta a sua originalidade, o seu *pathos* poético mais decisivo, pois conseguiu, na medida das suas possibilidades, agitar o sistema lá onde existia uma extrema força: a questão da publicação dos livros e, mais importante, a barreira psicológica em relação à poesia verbal. Eles encontraram os seus parnasianos.



Fac-símile 7: Detalhe da poesia “Coca-Cola” estampada no artigo “Poesia pelas Brechas”

Estas questões me parecem relevantes na medida em que a série de poetas comentados se inscreve nas fissuras desta problemática mais geral. São todos eles poetas de processos heterogêneos ligados à tarefa de expor seus trabalhos sem se comprometerem com um programa comum. Alguns deles quase reproduzem os processos analisados. O livro de Joaquim Branco, **Consumito** é quase uma descrição por etapas de todo movimento de vanguarda, de Mário Faustino à Poesia-Processo, passando pelos procedimentos concretos. No prefácio Ronaldo Werneck se exprime através da “leitura” proposta pelos concretos através de autores-metáfora que serviram de base para o desenvolvimento do projeto concretista. Começa parafraseando Pound “os inventores são as antenas da raça” e se alonga enumerando os autores “e quando se fala em faustino, leia-se todas as vertentes realmente importantes de *make it new*, Pound na boca, o pão de todos mas sem esquecer os ‘dés’ do Mallarmé, Cummings, Edgar Braga, Ronsard, Jorge de Lima – meu Deus, Guido Cavalcanti, Villon, os provençais!”. Ao mesmo tempo aparece a ideologia da inovação, que já se tornou na cultura ocidental mais uma das suas tradições.

O mesmo sistema aparece no livro extremamente bem cuidado do próprio Ronaldo Werneck, **Selva Selvaggia**. No prefácio, de Francisco Marcelo Cabral, Pound tem os incensos merecidos do lugar-comum. O livro se define como cine-poema e o trabalho mescla, numa seqüência menos lógica que os de Joaquim Branco, os processos usuais. Entretanto tenho a impressão de que a poesia visual acabou encontrando seu verso de ouro. São os trabalhos que giram nos dois autores, em torno da Coca-Cola, corriqueiro símbolo do consumo e já pulverizado numa quantidade de poemas visuais, cujo mais popular talvez seja aquele onde o logotipo da famosa companhia de refrigerantes se estende para a palavra *cocaína*. É interessante notar que se a poesia visual visava evitar o livro, ser instantânea e imediatamente política, aqui ela inscreve no espaço limitado do livro e acaba assumindo uma postura convencional.

Neste grupo heterogêneo não falta um representante da chamada “geração 45”, os versos são caudalosos, os títulos climatizam os temas como “O de Amarga”, “Aos Arrancos”, “Telúricos (Serra do Mar)”. Se Pound gostava de economizar os meios verbais, aqui trata-se de desperdiçá-los. O poeta fala e se encanta com a própria fala. Há coisas assim:

“Ode Amarga”

Despossuído até de minha força,  
mantenho-me telúrico, conservo-me protéico,  
alta a cabeça fincada no espaço entre os ombros  
plantada no alto das vértebras,  
alimento, na raiz dos ombros, a dor que me ficou  
das asas  
arrancadas sem grito.

Eu paro por aqui. A poesia é demasiadamente grande, as vírgulas intercalam o imenso fôlego do poeta. Trata-se de uma poesia intensamente respiratória e de todos os poetas, o livro de Octavio Mora, **Exiliurbano: Andar Térreo**, me parece o mais anacrônico o mais preso a uma escola definitivamente liquidada pelo projeto concreto e que soa agora dentro de um certo arcaísmo.

Há também poetas desligados da tradição da *vanguarda* e da tagarelice da “geração 45”. Os livros de Carlos Henrique Escobar (**Paisagem Alta**), Ricardo G. Ramos (**Estado de Coisa**) e Antônio Fernando (**Apesar de Maio**). Eles se situam num pólo intermediário, preocupados com a eficácia do discurso verbal. Em Ricardo G. Ramos, a tentativa de uma expressividade realista da linguagem e em Escobar, uma mecânica imagística que a linguagem suporta tenuemente, num processo próprio do poeta francês René Char.

Dos oito poetas, há dois cujo trabalho parece ir além da simples reprodução dos tiques vanguardistas. O livro de Ronaldo Periassu Simões (**Fror**) e o do Artur Omar (**O Asno-Íris**). **Fror** é um carnaval textual, de sons, *bêtises* do gênero: “diz ri giz: Sui Genoriginal só genocrátorigniolis sui generismente”, de intertextos e composição de palavras. Em alguns trechos lembra o trabalho de Sollers que cria baseado em erros de batida na máquina de escrever, surgindo assim certas potencialidades da linguagem completamente imprevistas.

O projeto de Ronaldo Periassu é ainda marcado pela necessidade de sintonia. A concepção mais geral do seu trabalho inscreve-se na idéia de texto como é desenvolvida pelo grupo de vanguarda que gira em torno da revista **Tel Quel**, notadamente Philippe Sollers e o cubano Severo Sarduy.

Sobre esta teoria do *texto* Roland Barthes indicou as linhas gerais:

Como o texto pode-se sair bem na guerra das ficções, dos socioletos? – por um trabalho progressivo de extenuação. De início o texto líquida toda metalinguagem e é nisto que ele é um texto: nenhuma voz. (Ciência, Causa, Instituição) está atrás do que se diz. Depois, o texto destrói até ao fim, até a contradição, sua própria categoria discursiva, sua referência sociolingüística (o gênero); ele é “o cômico que não faz rir”, a ironia que não se assujeita, a jubilação sem alma, sem mística (Sarduy), a citação sem aspas. Enfim o texto pode, se quiser, atacar as estruturas canônicas da própria língua (Sollers): o léxico (neologismos, exuberantes palavras, valises, transliterações), a sintaxe (extensão da célula lógica, extensão da frase). Trata-se de transmutação (e não unicamente de transformação), de fazer aparecer um novo estado filosofal da linguagem; este estado inesperado, este metal incandescente, fora da origem e fora da comunicação, trata-se, então, da linguagem e não uma linguagem, seja ela destacada, mímica, ironizada. (Plaisir du Texte, p. 50/51).

**O Asno-Íris**<sup>5</sup> é de todos o mais fascinante dos trabalhos. Poderia ser interpretado nesta noção de texto que desenvolve Perriassu, mas é menos maneiroso e o processo não é de uma total sintonia com as vanguardas estrangeiras. Propõe uma leitura produtiva dos próprios processos brasileiros de produção. De todos os livros é o mais bem pensado, conseguindo articular com eficácia, as contradições da literatura brasileira.

O livro abre com uma crítica ao Concretismo, mas sem a ingenuidade de certas críticas da poesia “marginal” que realçavam seu formalismo. Aqui o toque é de humor e atacando o poder do projeto concreto, sem realçar sua concepção experimentalista:

“Gran Circus Concretista”

a inversão

sem ponto final:

brado

experimental

retumbante

---

<sup>5</sup> **O Asno-Íris** foi publicado no último número da revista **Lugar** num interessante projeto gráfico, com um corte separa-se o livro de poesias com uma largura de uns seis centímetros.

Ou então na crítica às facilidades da poesia ou prosa dita social:

“Macunaína”

preciso me libertar

do estilo profético

do estilo

e

do estilo romance-social-do

nordeste que gorjeia enquanto se lamenta.

O livro é uma usina de leituras e o leitor, o leitor como produtor e não sua passividade, me parece o personagem principal do texto. A idéia de usina, que trabalha com seqüências de fórmulas, dá ao livro, principalmente na primeira parte, o tom monótono das fábricas. Mas o que se produz no **Asno-Íris** são irrupções do desejo, do humor, da política e do cotidiano. Principalmente do desejo, que os concretos visaram limpar tornando asséptica a linguagem. Escrito quase como sínteses de aforismos, de máximas, de elementos mínimos que desencadeiam, no conjunto da obra, uma postura original do sujeito em relação ao corpo e à linguagem. O corpo fala e o livro transborda de uma sexualidade tropical.

Se compararmos à sexualidade da poesia de Escobar ou as frenéticas cópulas verbais de Mora, a sexualidade do **Asno-Íris** tem a mesma concretude dos nossos melhores autores na linhagem de Bocage ou Gregório de Matos.

Coexistem, é verdade, no seu trabalho, as leituras da vanguarda de Oswald de Andrade a Pound, mas o tratamento não é somente marcado pela exterioridade dos tiques, nem pela “leitura” concreta. Há a comicidade oswaldiana e certa sintaxe *a la* Pound, cortes que sintetizam as imagens, à maneira da técnica cinematográfica. No momento **O Asno-Íris** é uma saudável alternativa, tanto ao projeto concreto como ao seu negativo “a poesia marginal”. Ela transgride onde ainda não esperávamos, sem a ideologia do *make it new* e fazendo aparecer no texto, a linguagem que jamais mentirá: a do desejo.

O efeito de ler oito poetas, os oito textos me fazem pensar numa questão que considero conveniente. Parece-me que o desenvolvimento do projeto concreto que dominou amplamente o campo cultural se esgotou. A própria concepção de vanguarda perdeu seu conteúdo eficaz. Há uma democratização geral dos textos, dos procedimentos. Ninguém

tem mais o pudor de escrever verbalmente e mesmo a poesia visual, sem clima para expandir-se, tornou-se uma tradição a mais.

Como na presença de todo espaço democrático o reino é da política. De leituras políticas e de leitores políticos, tomados isto num sentido amplo. E não mais leitores estéticos. Trata-se de valorizar no processo as contradições e as estratégias que indicam como elas se incidem no campo cultural. Se os concretos e sua “leitura” estetizaram o leitor, trata-se de politizá-los. Quem sabe que, fugindo da monotonia e da asfixia da valorização universitária, do crítico moderado, surja para agitar esta área, o crítico do “mimeógrafo”? O crítico do desejo e da ação.

## Os Sórdidos

Affonso Romano de Sant'Anna

Depois do movimento modernista de 1922, da geração de 1945 e do período das vanguardas iniciado em 1956, pode estar surgindo uma nova data na poesia brasileira. Suas raízes estão na *Expoesia I*, realizada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1973, que reuniu 300 poetas de todas as tendências e, posteriormente, no *Poemação*, no ano seguinte, no Museu de Arte Moderna do Rio. Ainda não há um nome fixo para esse novo grupo de poetas. Alguns se chamam de “marginais” e uma revistinha surgida em Minas se classificou de “lixeratura” – a literatura do lixo, que traz para as vitrinas de cultura a sujeira da sociedade moderna.

Essa antologia organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, professora de Letras da UFRJ e publicada por uma editora nada marginal, como a Labor do Brasil, talvez seja a prática daquilo que Manuel Bandeira, também poeta do cotidiano, há décadas chamou “o poema sórdido” – aquele texto que é como mancha lançada na roupa branca de quem passa.

**Diarréia Poética** – Apesar do esforço para dar uma unidade à antologia, os poetas aí ainda se dividem em dois grupos: os que têm uma empostação lírica e literária, e os que buscam uma dicção vulgar. Mas em ambos os casos é uma poesia audivelmente tagarela. Não é à toa que alguns desses poetas – Geraldo Carneiro, Ricardo de Carvalho Duarte (o Chacal), Wally Salomão, e José Carlos Capinan são letristas de música popular e têm desenvolvido o hábito de dizer seus poemas em colégios e faculdades.

Depois da poesia vanguardista para ser vista, temos hoje essa para ser falada. Depois da poesia limpa e formalista, uma poesia suja e mal feita. Depois da gaguejante poesia da década de 50, uma poesia discursiva. Depois da prisão de ventre do lirismo, a diarréia.

**Palavrões** – Assim se poderia dizer que as influências já não são de autores racionais e formalistas, mas de mágicos e alquimistas. Os eleitos são Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Frederico García Lorca, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de

Andrade e Murilo Mendes. Tomando os versos de Roberto Piva, algum crítico maldoso poderia dizer que estão reeditando Álvares de Azevedo num descabelado ultra-romantismo.

Seria possível também sintetizar essa nova poesia dizendo: finalmente o palavrão chegou à poesia. Já não se trata apenas da gíria ou de expressões prosaicas, como ocorreu com os modernistas de 1922. A exemplo do que sucedeu recentemente com o teatro e com a linguagem das mulheres ricas e universitárias, o palavrão busca a naturalidade. Neste sentido, os versos de Ana Cristina, Leila Micolis e Isabel Câmara estão mais para poesia da grega Safo do que para Cecília Meireles.

Se a isto somarmos os versos de Francisco Alvim, Antônio Carlos de Brito, Roberto Schwarz, Luís Olavo Fontes, Charles, Bernardo Vilhena, Carlos Saldanha, Eudoro Augusto, Ricardo Ramos, Leomar Fróes e Adauto de Souza Santos, perceberemos que estamos próximos das “cantigas de escárneo e mal-dizer” – tipo de poesia que na Idade Média pintava grotescamente o quadro erótico e moral da comunidade.

Dentro da literatura brasileira, esses poetas podem ainda desenvolver uma linguagem aí apenas embrionária. Correm o risco de se aprisionar sob a influência dos modernistas ou de uma recaída na geração 45. Correm até o risco de ser uma reedição nanica e subdesenvolvida da poesia dos *beatniks* americanos da década de 50.

A busca de uma ligação maior com os problemas sociais e políticos em que tocam e uma não-submissão a estilos estabelecidos podem ser a chave para o surgimento de uma nova linguagem poética. Por enquanto, no entanto, esta antologia é um sintoma. Sintoma, inclusive no sentido patológico, pois esses textos resvalam muitas vezes para o retalhamento esquizofrênico que tem suas origens não apenas na biografia do autor, mas no espedaçamento da linguagem de uma geração ante os obstáculos da realidade.

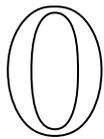
## Poesia Hoje

Luiz Costa Lima

Sebastião Uchoa Leite

Jorge Wanderley

Numa Ipanema de sábado, às três da tarde (uns com mais e outros com menos arrependimento, portanto) reuniram-se, para conversar com José, Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina César, Geraldo Eduardo Carneiro e Eudoro Augusto.



motivo foi o aparecimento momentoso, alguns meses atrás, da antologia **26 Poetas Hoje**, organizada por Heloisa e da qual

os outros três participam. A publicação, que tem sido objeto de resenhas neutras e resenhas desfavoráveis, é assunto para muito debate e muita discussão, pelo que o éter anda cheio de argumentos e poetas e leitores se atropelam com as sílabas dos versos desta talvez nova poesia brasileira. José chamou seu conselho editorial, Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite, Jorge Wanderley e Sérgio Cabral (que não pôde vir) para receber seus convidados. Qual a origem desta poesia, qual o seu embasamento gerador, suas características e relações com outros movimentos contemporâneos e passados, de onde vem e para onde pretenderia ir – são perguntas que todos gostaríamos de ver colocadas, se não esclarecidas. José se serve deste encontro para afirmar que entende assim sua linha editorial: aberta a prosadores e poetas de todas as gerações e tendências, mesmo que para isto sacrifique os seus sábados, bem diante do mar...

A conversa foi mais ou menos assim:

**DEBATE**

# :POESIA HOJE

Numa Ipanema de sábado, às três da tarde (uns com mais e outros com menos arrependimento, portanto) reuniram-se, para conversar com JOSÉ, Heloisa Buarque de Hollanda, Ana Cristina César, Geraldo Eduardo Carneiro e Eudoro Augusto. O motivo foi o aparecimento momentoso, alguns meses atrás, da antologia **26 poetas hoje**, organizada por Heloisa e da qual os outros três participam. A publicação, que tem sido objeto de resenhas favoráveis, resenhas neutras e resenhas desfavoráveis, é assunto para muito debate e muita discussão, pelo que o éter anda cheio de argumentos e poetas e leitores se atropelam com as sílabas dos versos desta talvez nova poesia brasileira.

JOSÉ chamou seu conselho editorial, Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite, Jorge Wanderley e Sérgio Cabral (que não pôde vir) para receber seus convidados. Qual a origem desta poesia, qual o seu embasamento gerador, suas características e relações com outros movimentos contemporâneos e passados, de onde vem e para onde pretenderia ir – são perguntas que todos gostaríamos de ver colocadas, se não esclarecidas. JOSÉ se serve deste encontro para afirmar que entende assim sua linha editorial: aberta a prosadores e poetas de todas as gerações e tendências, mesmo que para isto sacrifique os seus sábados, bem diante do mar... (L.W.)

A conversa foi mais ou menos assim:

Luiz – Heloisa, a partir de sua fala inicial, dessa curta informação que você nos deu, a gente começa a debater alguns aspectos da Antologia. Há aqui três pessoas que fizeram parte da Antologia e três que não fizeram, todas interessadas na matéria. Assim, para começar, eu perguntaria qual o critério utilizado por você para a seleção dos textos.

Heloisa – Bem, minha intenção geral foi de reunir num livro “de editor”, e portanto num livro que se inserisse num circuito mais amplo, manifestações isoladas ou praticamente isoladas, que eu percebia como importante no campo da cultura e no campo da literatura. Me foi feita uma indicação pela Editora Labor – já que eu estava trabalhando com esse material há dois anos – de reunir os chamados poetas marginais. As dificuldades começaram aí: entre os “reconhecimentos marginais”, isto é, os mais jovens e mais antiliterários, o fôlego era curto, sobriam poucos como realmente representativos de um momento. Ao mesmo tempo, os grupos ou as coleções de distribuição independentes, se formaram sem obedecer propriamente a programas ou plataformas estéticas ou literárias, mas de uma maneira mais circunstancial, como estratégia de mercado. Os grupos Frenesi, Nuvem Cigana e Vida de Artista reúnem poetas e trabalhos muito diferenciados entre si, tanto como proposta quanto como a chamada qualidade literária. Mas vinham juntos e, diferenças respeitadas, empenhavam-se numa mesma luta, a revitalização do fazer poético, a busca de público, a desintelectualização de linguagem e de comportamento, o mercado alternativo de um momento. A partir disso, tentei inclusive neutralizar aquele namoro

**JOSÉ** agosto 1976

Heloisa Buarque de Hollanda

com a qualidade, próprio do antologista. Quis mais trazer a fisionomia desse momento, incluindo propositalmente uma chance de confronto entre os trabalhos selecionados. Coisa que me parecia oportuna para a crítica e para os próprios poetas. Você tem aí uma mostra daqueles que iniciam sua atividade literária nos anos 60 e aqueles de 70. Não esquecendo que nesse meio tempo, as coisas mudaram muito. Apesar de poder ser visto como uma série de aventuras individuais, atomizadas, o conjunto pinta três gerações e comuns, sempre lembrando que as diferenças no caso são úteis. Fora as razões formais que dou no prefácio.

3

**Fac-símile 8:** Publicação original da entrevista “Poesia Hoje”

**Luiz:** Heloisa, a partir de sua fala inicial, dessa curta informação que você nos der, a gente começa a debater alguns aspectos da antologia. Há aqui três pessoas que fizeram parte da antologia e três não fizeram, todas interessadas na matéria. Assim, para começar, eu perguntaria qual o critério utilizado por você para a seleção dos textos.

**Heloisa:** Bem, minha intenção geral foi de reunir num livro “de editor”, e portanto num livro que se insinuasse num circuito mais amplo, manifestações isoladas ou praticamente isoladas, que eu percebia como importante no campo da cultura e no campo da literatura. Me foi feita uma encomenda pela Editora Labor – já que eu estava trabalhando com esse material há dois anos – de reunir os chamados poetas marginais. As dificuldades começaram aí: entre os “reconhecimentos marginais”, isto é, os mais jovens e mais antiliterários, o fôlego era curto, sobrariam poucos como realmente representativos de um momento. Ao mesmo tempo, os grupos ou as coleções de distribuição independente, se formaram sem obedecer propriamente a programas ou plataformas estéticas ou literárias, mas de uma maneira mais circunstancial, como estratégia de mercado. Os grupos **Frenesi**, **Nuvem Cigana** e **Vida de Artista** reuniam poetas e trabalhos muitos diferenciados entre si, tanto como proposta quanto como a chamada qualidade literária. Mas vinham juntos e, diferenças respeitadas, empenhavam-se numa mesma luta, a revitalização do fazer poético, a busca de público, a desintelectualização de linguagem e de comportamento, o mercado alternativo. A partir disso, tentei inclusive neutralizar aquele namoro com a qualidade, próprio do antologista. Quis mais traçar a fisionomia desse momento, incluindo propositalmente uma chance de confronto entre os trabalhos selecionados. Coisa que me parecia oportuna para os próprios poetas. Você tem aí uma mostra daqueles que iniciam sua atividade literária nos anos 60 e aqueles de 70. Não esquecendo que nesse meio tempo, as coisas mudaram muito. Apesar de poder ser visto como uma série de aventuras individuais, atomizadas, o conjunto pinta traços geracionais e comuns, sempre lembrando que as diferenças no caso são úteis. Fora as razões formais que dou no prefácio.

**Sebastião:** É. A gente nota logo que não existe uma proposta estética comum mas sim uma proposta existencial comum.

**Eudoro:** Exatamente.

**Heloisa:** Agora nesses novos vai também uma anarquia, um escárnio, um deboche... Um deboche ao propriamente literário.

**Luiz:** O que é um negócio já razoavelmente antigo.

**Geraldo:** Sempre que a gente tem falado sobre isso, a chamada poesia marginal, as pessoas se preocupam muito em estabelecer semelhanças, como uma série de procedimentos comuns a outros movimentos que se fizeram ao longo dos séculos. Quando, para observar a sua modernidade o importante é perceber as suas diferenças e não as suas semelhanças. Ao contrário do que tem sido feito, procurar o que não é poema-piada, por exemplo.

**Luiz:** Considerando que essa rebelião da literatura contra a própria literatura não é nova, qual seria a nota de divergência entre a proposta da Antologia e essa tradição de rebelião?

**Sebastião:** Eu estabeleceria uma diferença. Heloisa, na introdução fala de uma retomada de 22. Acho que essa retomada é relativa, pois me parece que a distinção é a poesia de Oswald, de Drummond e de um certo Bandeira de **Libertinagem** é uma poesia voltada para o coloquial mas com um sentido de objetividade muito forte enquanto que nesta, a do grupo de vocês é a tônica da subjetividade que é forte.

**Heloisa:** É verdade. Nos mais novos isso fica flagrante, é ao mesmo tempo seu charme e seu risco. O que não deixa de ter que haver com uma certa atrofia da reflexão, confinamento de sua atuação no mundo, gírias e expressões muito fechadas e assuntos reduzidos o que ainda é um traço dessa geração que frequentou a Universidade depois de 68. Às vezes se percebe uma relação com o mundo quase autista, ou uma poesia que se satisfaz em apenas exorcisar seus próprios fantasmas. Não são introspectivos de gabinete, mas são extremamente voltados para uma realidade por demais imediata e subjetiva. O que hipertrofia seu aspecto vitalista e gera uma linguagem que resulta em material em bruto, cheia de vulgarismos. Nos mais “velhos”, já, pelo contrário, se pode notar um procedimento literário carregado de ironia crítica, de um distanciamento assumido e construído. Veja bem que mais velhos não tem nada a ver com a idade dos poetas. Mas mesmo correndo o risco da subjetividade muito forte, os mais novos, são, por outro lado, mais ativistas, senão mais anarquistas...

**Jorge:** Com um tom confessional, intimista, desabrido...

**Heloisa:** Mas quando eu falava de 22, falava da retomada da oralidade, de uma sugestão modernista que ainda é romântica.

**Jorge:** É importante usar aí a palavra “romântica”, pois romantismo é traço comum às duas. Há fortes traços românticos na modernidade de 22, como há nestas manifestações de agora.

**Heloisa:** É por aí que eu estava pensando.

**Sebastião:** Heloisa, você fala também de uma linguagem classicizante e das experimentações de vanguarda. Quanto a estas, sabemos a que você se refere: grupos de poesia concreta, práxis, processos etc. Agora a que você se refere com a “linguagem classicizante”?

**Heloisa:** Cabral e Drummond.

**Sebastião:** Me parece que nessa antologia o grande assassinado é Cabral. Porque nele se nota perfeitamente – o que é intencional da parte dele – uma proposta racionalizante da poesia. Ele começou ainda sob a influência do Surrealismo, seguindo-se uma proposta construtivista. Ao retornar mais poeta e mais engajado com a realidade, ele procurou uma solução também classicista que foi achar nos poetas antigos espanhóis, numa forma que seria o mais semelhante ao que se fazia na poesia popular no Nordeste, onde estava a realidade que ele queria flagrar.

**Luiz:** A designação de Classicismo me parece tão vaga, que na verdade não entendo o que significa.

**Eudoro:** É por oposição a romântico.

**Luiz:** Acho essas dicotomias todas extremamente perigosas porque em vez de caracterizar, elas criam, voltando ao que Geraldo dizia, uma família tão ampla de semelhanças que você fica sem saber quais as diferenças.

**Sebastião:** É evidente que temos de estabelecer graus. João Cabral procurou ver uma realidade, a do Nordeste, vamos dizer suja, pobre e procurou dar um retrato pelo despojamento da linguagem.

**Jorge:** Bosi chama a isso de “maneirismo do descarnado”...

**Sebastião:** Mas ele apresenta um retrato distanciado, enquanto que a poesia coloquial, tanto a de 22 quanto a de hoje, dá um retrato, mostra um poeta mais participante da realidade do que olhando para ela com um certo distanciamento.

**Jorge:** Há um problema que eu gostaria de colocar aqui e que é essa situação de Cabral numa posição antinômica à da Antologia. Acho que isso de certo modo favorece um

equivoco que está havendo em relação à Antologia: é o de que ela representasse a poesia jovem no Brasil *in totum*. É equivoco que não parte da Antologia, mas da recepção em relação a ela. Ela retrata apenas uma ilha de um amplo arquipélago de poesia jovem e atual.

**Heloisa:** Sim, ficam à parte o Neoprocendo etc.

**Jorge:** De forma que eu não sei se seria certo contrapor Cabral a isto ou contrapor qualquer coisa a isto...

**Sebastião:** Não, estou dizendo que houve da parte dos poetas, a intenção de “matar” Cabral...

**Jorge:** Isso transpira da Antologia.

**Heloisa:** Sim, mas ele está muito vivo em Zulmira, Capinan...

**Cristina:** Zulmira quase que parodia Cabral e Drummond...

**Sebastião:** Capinan está muito ligado à poesia *beat*.

**Jorge:** Capinan, sem nenhuma dúvida. Essa entrada da poesia *beat* me parece muito importante perseguir, pois há inegáveis traços na Antologia toda e traços de uma linhagem que até dão a impressão de terem poetas se abeberando do que vem por exemplo, de Robert Lowell, que passa por Ginsberg, Kerouac na prosa e por aí vai. E transpira também da Antologia que os poetas não têm uma direção de leitura. Apenas acontece que eles chegaram ao mesmo resultado a que se chegou lá – e isso implica cultura importada – porque vivem a mesma vida que se viveu lá. A mesma proposição de vida resultou em uma literatura idêntica.

**Geraldo:** Você se refere ao Roberto Piva, não é?

**Jorge:** Principalmente.

**Geraldo:** Acho que o problema básico é que a gente está falando aqui de uma generalidade que não existe. Eu acho que são poucos os que apresentam esses traços: o Piva, o Adauto, um pouquinho no Chacal...

**Jorge:** Não, eu acho que há em outros mais...

**Luiz:** Em Chacal e em Charles lembrou a citação de como Victor Hugo em Castro Alves, que não lia francês.

**Jorge:** Mas chegaram ao mesmo resultado.

**Heloisa:** Mas é um resultado em que não entra a violência, o desespero dos americanos, e mais uma certa perplexidade...

**Jorge:** Embora haja na Antologia outras formas de violências...

**Sebastião:** Eu confesso que da Antologia esse é o traço que me agrada menos. Nunca consegui ler um texto inteiro de Ginsberg. Quando a poesia tende a ficar palavrosa demais, como é o caso de alguns textos aqui, com um excesso de informação, eu não consigo ir até o fim. Tenho muito maior atração por um outro traço que é um certo anarquismo, mas que se resolve através do humor. Carlos Saldanha, por exemplo, é um poeta que acho inteiramente à parte na Antologia. Rigorosamente marginal seria ele. Está realmente à margem do processo literário. Ele criou um idioleto poético. É um grande humorista. Isso a gente pode dizer sem medo.

**Jorge:** Outra questão ainda de natureza geral: Heloisa assinala na introdução um afunilamento de caminhos entre poesia e vida. Isso não implicará uma certa aceitação da vida como ela está? O regime como ele anda?

**Heloisa:** Me faz lembrar Olson quando diz que a poesia é um campo de ação. O texto é traçado como tensão entre objetos e emoções. A idéia é acompanhar a emoção e não controlá-la. A experiência de estar fazendo poesia é muitas vezes, prioritária à elaboração poética. Há mesmo uma certa conclamação para que todos e qualquer um faça poesia. É um impulso apaixonado e vitalista.

**Jorge:** É bom registrar a palavra “novíssimos”.

(Risos)

**Heloisa** - Ainda aqui me lembro de Octavio Paz, quando identifica, como subversão básica da juventude de hoje, a troca do futuro pelo aqui e agora, opondo-se assim à esperança burguesa de progresso e cristã de eternidade. E nisso vem o sentido de imediatez, de  *festa*, de liberdade sexual, que se nutre do momento sem futuro, de um momento que se cumpre na sua precariedade.

**Sebastião:** Acho que o Jorge falou foi de um certo evasãoismo nessa proposta.

**Cristina:** Não, acho que existe uma certa ingenuidade de acreditar, por exemplo, que cuspir na estátua é um gesto de contestação a um regime mais amplo...

**Sebastião:** Ou seja, se não evasão, acriticidade...não acho que essa proposta vitalista se identifique com nenhum estado de coisas...

**Geraldo:** Me parece que a matéria-prima dos poetas mais conseqüentes não é vivencial. É uma poesia bem diferente da poesia que trabalha com ícones de uma linguagem anterior a ela, associada à linguagem literária. Tome-se a experiência da poesia *pop*...

**Sebastião:** Que é que você chama de poesia *pop*?

**Geraldo:** A poesia de Ginsberg, de Ferlinghetti etc. A matéria-prima está mais próxima da *pop art* no sentido plástico, mesmo, não no sentido corrente. Gosto muito de uma frase de Rauschenberg: trabalho no espaço que existe entre a vida e a arte, na brecha que existe entre a vida e a arte. Isso é muito mais que usar como matéria-prima a própria vida.

**Jorge:** Até agora, uma coisa fica bem clara: não é possível ver a Antologia como representando uma coisa unitária.

**Sebastião:** (A Geraldo) Você acha que existe nessa poesia o mesmo senso crítico que existe na *arte pop*?

**Geraldo:** Talvez seja até mais acentuado. Mas é preciso notar que eu estou falando de um grupo de poetas aí dentro, um grupo mais ou menos de dez pessoas.

**Jorge:** Fica então mais claro o diagnóstico. Por força das circunstâncias literárias de que trata, é muito mais uma antologia-arquipélago do que antologia-ilha...

**Sebastião:** Mas acho que a gente tem de procurar um ponto comum. A Heloisa, se trabalhou dessa forma, trabalhou por exclusão. A gente não vê aí os poetas formalizantes, formalistas, não vê os descendentes da Poesia-Práxis, o Armando Freitas Filho – se houve uma exclusão os outros têm algo em comum que estes da Antologia não têm. Então, apesar das diferenças entre Francisco Alvim, Antônio Carlos de Brito e Roberto Schwarz e os outros, que vocês chamam de “desligados”, deve haver um ponto comum.

**Cristina:** Há sim, um traço anticabralino, antiformalista...

**Heloisa:** Há algo que eu quero colocar inclusive porque é uma dúvida minha: eu pus dois poetas – o Wally Sailormoon e o Torquato Neto que pertencem a um território que acho difícil de identificar – o que vem patrocinado pelos concretos, e que têm um pé lá e outro cá, que transitam nos dois momentos sem necessariamente promover um rompimento. E também tem poetas que pertencem à linhagem concretista. **Pólem** e **Navilouca** são produzidas por esses grupos...

**Sebastião:** Nessas publicações também aparece o Chacal.

**Heloisa:** É o que eu queria dizer. O Chacal também poderia entrar neste território; ele tem alguns poemas visuais mesmo, utiliza o espaço branco da página, aquelas coisas todas. E o Wally, se há algum autor que os novíssimos leram, foi o Wally.

**Luiz:** Ô Helô, na tentativa de arrumar a casa, eu gostaria de fazer algumas perguntas. Você começou falando que toda essa Antologia era uma espécie de marginalidade em termos de mercado. Que se pretendeu? Furar o mercado editorial?

**Heloisa:** Criar uma alternativa.

**Sebastião:** Criar uma alternativa assim como existe uma imprensa alternativa em relação ao *establishment*.

**Luiz:** Tipo imprensa nanica...

**Eudoro:** A poesia nanica.

**Luiz:** Exato. Mas então pergunto: Se é essa a intenção vocês não correm o risco de tomarem como *establishment* uma série de poetas que pelo simples fato de serem editados pela José Olympio, Aguilar, grandes editoras, são colocados na outra margem, no *establishment*.

**Cristina:** Quem, por exemplo?

**Luiz:** Drummond, Cabral.

**Cristina:** Drummond e Cabral estariam quase que dentro da tradição literária. Eles são mais, uma presença geradora...

**Luiz:** Isso me parece extremamente literário.

**Jorge:** Vocês se lembram dos poetas-processo de Natal que queimaram em praça pública livros de Drummond e Cabral considerando-os “discursivos”. Eduardo Portella publicou um artigo no **Jornal do Brasil** na época, dizendo que eles são exatamente dois dos poetas mais contidos de nossa literatura... É o perigo que eu vejo em rotular, incorrendo numa forma de injustiça. Não é medo de abalar monstros sagrados. É um perigo evidente.

**Sebastião:** Acho inteiramente natural que poetas que vêm desenvolvendo uma obra com êxito e repercussão sejam absorvidos pelo mercado tradicional. Então a alternativa que hoje se coloca é provisória.

**Jorge:** Isso bate em cima do que foi dito por Luiz no primeiro número de **José**, quando caracteriza o fato de que no Brasil os autores começam por uma linha de protesto até serem absorvidos pela tradição e até serem substituídos pela geração seguinte.

**Luiz:** Pois é, por isso é que acho que essa proposta em vez de revolucionária é o que há de mais tradicional na literatura brasileira.

**Geraldo:** É, mas a partir do momento em que os autores começam a ser assumidos, é natural que as vanguardas estabeleçam um certo antagonismo.

**Cristina:** Mas aqui no caso, nestes novos textos, não foi estabelecido este antagonismo. É diferente do Concretismo. A poesia de Francisco Alvim recupera Drummond o tempo todo. Antônio Carlos de Brito recupera Murilo Mendes o tempo todo. O traço comum que parece “pintar” é o traço anticabralino...

**Sebastião:** O que é natural. Quando surge um monstro sagrado as pessoas que estão fazendo alguma coisa tendem a degluti-lo de alguma forma...

**Heloisa:** Acho que eles estão negando mais as experiências formalistas.

**Luiz:** O que eu gostaria de localizar é o vilão da história.

**Heloisa:** Pra mim o vilão é um *comportamento*

**Cristina:** ...elitista.

**Heloisa:** ...elitista, de “qualidade”, tecnocrático...

**Eudoro:** uma editora formalista...

**Heloisa:** ...muito ligada à vida universitária, hoje.

**Luiz:** Acho difícil, Helô. Pelas poucas Universidades que eu conheço, não existem pesquisas universitárias na vanguarda.

**Heloisa:** Nas vanguardas, propriamente não, mas há um equivalente no ensino universitário modernizado e sofisticado que é uma imposição de qualidade, uma imposição intelectualizada, tecnocratizada e muito distante das necessidades e da realidade dos alunos e dos professores.

**Luiz:** Quando vocês falam em retorno à linguagem discursiva, me parece que a frase se compõe com a sua introdução, quando você acusa o intelectualismo da poesia-vilão, digamos assim. Intelectualismo de um lado e do outro formalismo dessa poesia-vilão. Vocês gostariam de dizer o que entendem por isso?

**Heloisa:** Aquela atitude “limpa”, tecnocrata, muito elitista, sem se preocupar com a divulgação.

**Cristina:** Edições de luxo...

**Jorge:** Mas isso é da criação para lá...

**Heloisa:** Não se vê nenhuma teoria sobre a função de poesia-público. Se afastaram do oficial mas não articularam como e por que o fazem.

**Sebastião:** Eu acho que toda vanguarda experimental vive do irrespirável. Não pode buscar outro caminho senão esse. Então, sem oposição a algo digerido não seria vanguarda. As vanguardas criam uma poesia ou uma crítica de poesia pouco consumível. Apesar disso, da espontaneidade dos novos, uma coisa temos que reconhecer: essas vanguardas, sobretudo a concreta, trouxeram uma consciência de linguagem que não existia antes. E isso também influi no grupo novo, mesmo que seja por oposição.

**Jorge:** Influi mas como coisa a ser combatida. Por um excesso de espontaneísmo do *laissez aller* ao sabor da pena que contraria a propositura concreta.

**Heloisa:** Numa linha irracionalista, anarquista.

**Jorge:** Há um traço comum entre a Antologia e aquilo de que Mário de Andrade se retrataria vinte anos depois do Modernismo, que é uma forte intenção de destruição.

**Luiz:** É aí que eu queria chegar: considerando que se chegara a uma consciência de linguagem, eu pergunto se não haveria uma recaída na linguagem espontânea por esta oposição ou por outras veredas.

**Cristina:** As duas coisas. Agora, tem outro lado: o Geraldinho, o Eudoro, que estão aqui, fazem uma poesia que demonstra essa consciência de linguagem. Que não traiu o “construtivismo” de antes.

**Jorge:** Há um ponto que vale a pena ainda discutir – se admitirmos por hipótese – que a Antologia tenha uma unidade positiva.

**Luiz:** Mas não tem, Jorge...

**Jorge:** Está provado que não...

**Cristina:** Mas ficou o traço anticabralino pendurado...

**Jorge:** Refiro-me ao que transpira da poesia de cada um dos poetas da Antologia e que também acontece na poesia do *underground* americano, uma oposição maciça à cultura literária, mas no fundo no fundo, a cultura literária está presente em alguns desses poetas. No Schwarz, por exemplo, embora isso não evite que outros partam para escrever de mangas arregaçadas, sem terem se armado antes de nada...

**Geraldo:** Quando o poeta *beat* fala de Blake e do Whitman ele faz uma mera alusão a esses sujeitos e volta pra vida imediatamente. Na Antologia – a começar pelo Francisco

Alvim – se estabelece uma diferença básica entre essa poesia ligada à vida e essa outra poesia do grupo maior.

**Luiz:** Quer dizer que em relação a esses mais ou menos dez, não há oposição à consciência de linguagem desenvolvida pelos concretos?

**Geraldo:** Nem pelos concretos nem por 22.

**Luiz:** Então digamos: a consciência de linguagem que atravessa a literatura brasileira de uns tempos para cá...

**Sebastião:** É como a gente vê no Romantismo, a consciência de linguagem que a gente vê em Álvares de Azevedo e a não-consciência que a gente vê em Casimiro de Abreu.

**Heloisa:** Também relacionado com isto, a declamação que acabou no Modernismo é coisa ainda relacionada com o romantismo. E que está se desenvolvendo numa prática intensa e interessantíssima.

**Sebastião:** Então há recuo maior que no Modernismo.

**Heloisa:** O que é uma coisa muito boa, isso de declamar em público.

**Sebastião:** Maiakovski lia...

**Heloisa:** ... E eu tenho uma fita gravada com você declamando...

**Jorge:** Isso dá manchete. Que escândalo!

**Cristina:** Podemos fazer chantagem com ele!

**Luiz:** Então Helô você acha que há uma retomada de procedimento ou de atitudes que vai ligar com a poesia romântica?

**Heloisa:** Veja bem, os *beats* já tinham tomado isso. A leitura nos *beats* é fundamental. Isso bate em certo tipo de poesia.

(Tumulto Generalizado)

**Jorge:** E também na poesia que poderemos chamar de “universitária” americana e inglesa...

**Heloisa:** Muito. Nos *beats* eram espetáculos armados, em teatros, em igrejas, com coreografia...

**Sebastião:** Acho que se pode falar de Romantismo assim de um ponto de vista global. Maiakovski era um poeta construtivista, ligado a uma linha construtivista, ao formalismo, tudo isso. E declamava. A declamação não está ligada forçosamente ao espontaneísmo romântico, não.

**Jorge:** Mas talvez esteja ligada à atitude existencial dele.

**Sebastião:** Sim. Está, sim, é efetivamente romântica.

**Geraldo:** Mas os poetas que eu menciono se apropriam do romantismo como matéria-prima textual e não como atitude. Antônio Carlos de Brito, por exemplo, diz: “Ai que saudades que eu tenho dos meus verdes negros anos”... É coisa que Oswald de Andrade também fazia, em cima de “minha terra tem Palmares” etc.

**Cristina:** Piva, por exemplo, diz “a estátua de Álvares de Azevedo é devorada com paciência pela paisagem de morfina...”

**Geraldo:** É pura alusão. Não utiliza textos como matéria-prima.

**Jorge:** Fica muito sobre o plano do teórico, mas é bom caracterizar bem a alusividade. Aí no caso Piva eu chamaria apenas de menção. Não é escrever o poema montado em cima do poema prévio.

**Heloisa:** O Piva personaliza essas figuras, marcando encontro com elas...

**Jorge:** Como Ginsberg encontra Whitman num supermercado da Califórnia...

**Sebastião:** Eu acho que a diferença que Jorge estabeleceu é muito boa porque realmente alusão é uma citação em que o citado pode estar oculto e em que o texto é usado como matéria-prima, como Geraldo disse. Mas apesar disso há um romantismo, um vitalismo em tudo isso...

**Heloisa:** Esse ativismo literário com aspectos vivenciais não é só daqui, não. É da América Latina inteira, que eu tenho recebido material exatamente igual do Chile, Peru, Bolívia, dependendo do país um pouquinho mais politizado, tematizando política etc. e tal. E tenho tido a experiência curiosa de convidar aqui poetas para serem editados individualmente. Alguns poetas recusam. É recusar o editor não? Querem, ainda, isso do livro de mão em mão. Querem atuar também graficamente. É engraçado...

**Sebastião:** A coisa aí já muda de figura. A estratégia de mercado já deixa de ter a importância que teve no surgimento da Antologia. É um outro tipo de estratégia.

**Jorge:** É guerrilha de mercado...

**Luiz:** Bem, realmente já definimos algumas coisas. Por exemplo, a inexistência de um programa crítico gera a inexistência de uma recepção crítica a essa poesia. Hoje, quando reli a antologia antes de vir para cá, revi numa grande parte de autores numa espécie de ojeriza a qualquer reflexão crítica, o que me parece importante é que a falta de programa é

tão patente que não se pode sequer discutir. Eu perguntaria então se a inexistência de programa não implicaria numa ausência de reflexão crítica.

**Cristina:** Eu discordo.

**Luiz:** Sim, mas discorda de quê?

**Cristina:** Discordo em que a inexistência de programa tenha a ver com a falta de reflexão crítica.

**Heloisa:** Nos novíssimos, existe uma ojeriza, sim, à reflexão crítica. Eles não sabem de onde estão partindo nem para onde vão. E há um desprezo, isto é uma coisa pacífica. Uma posição anarquista. Mas não em todos.

**Cristina:** Voltando à reflexão – um cara jovem, de vinte e poucos anos...

**Geraldo:** Há uma exceção braba aí. Nos 500 poemas da Antologia há somente uma meia dúzia que falam de poesia...

**Jorge:** Esta é uma observação curiosa.

**Luiz:** Eu perguntaria ainda se a palavra “formalista” não indicaria uma existência *a priori* de ojeriza à reflexão crítica. Quer no prefácio quer na nossa conversa, de vez em quando a palavra aparece e é acatada como se todo mundo estivesse entendendo o que ela seja da mesma maneira.

**Heloisa:** ...usada por oposição a tal atitude mais irracional, mais espontânea, menos teórica e contra-intelectual.

(tumulto)

**Jorge:** o que funciona como um escudo...

**Luiz:** Mas Helô, na introdução você caracteriza uma poesia intelectualizada e formalista...

**Cristina:** Na introdução não dava pra ela definir tudo, mas pinta um certo contraste. Há uma literatura que se volta para si mesma, espelho do espelho do espelho. A radicalização do processo é que vai dar nesse formalismo, como a crítica da crítica da crítica...

**Jorge:** “Pinta” também, como Cristina diz, o fato de que numa época de reprodutibilidade da obra de arte o leitor de poesia vira também fazedor de poesia, o que era mais ou menos fatal.

**Luiz:** Eu queria voltar agora ao “traço anticabralino”, que talvez seja o mais constante nessa fase de produção.

**Geraldo:** Uma torre de marfim no meio do mangue do Capibaribe!

**Jorge:** Isto pode sair?

(Risos)

**Luiz:** À medida que refletimos sobre o que está sendo ouvido, isto é, o caráter não sublime a que tende esta poesia do grupo de vocês, o visado aqui antes seria uma linhagem de poesia em que entra o último Drummond, ou seja, o Drummond que tende ao castiço, ao sublime, ao mítico, ainda que seja o mito negativo de Broch...

**Geraldo:** Bloch?

(Risos; tumultos de recusa tácita)

**Sebastião:** Você acha que estes poetas estão tendendo pra isto?

**Luiz:** Acho que há uma relação entre uma coisa e outra.

**Cristina:** Mas isso se nota mais na prosa...

**Luiz:** Também.

**Cristina:** João Antônio, por exemplo...

**Luiz:** Vejam: O recrutamento do candidato a intelectual no Brasil sempre se faz em média-burguesia e daí pra cima. Mas a partir de então tudo tende a chegar ao alpendre. E fazendo embora uma poesia importante, faz uma poesia de alpendre, sempre, como é o caso de Cabral, de que falamos há pouco. Uma outra tendência é a dos que acham que se misturar com a massa...

**Cristina:** É uma diferença que não existe...

**Luiz:** Que não existe? O confundir “se encontrar” simbólico com o “se encontrar” físico tende a se impor tanto mais quanto mais inexiste uma reflexão crítica. E nesse sentido eu digo: a ausência de reflexão crítica é estratégica. Quer dizer: à medida que eu impeço de exercer uma reflexão crítica, eu me impeço de ver isto. Nesse sentido, o naturalismo não é só da prosa brasileira, não. Eu o sinto aqui, igualmente.

(tumulto moderato cantabile)

**Geraldo:** Quando ao problema da qualidade, envolvido em toda a conversa, a gente cai no problema do centro decisório. Um meu amigo me trouxe um texto perguntando se era ou não poesia. Eu disse que não. E ele me perguntou como devia fazer pra distinguir. E eu: “Você traz pra eu ver, que eu lhe digo”.

(Risos)

**Luiz:** Eu tinha chamado de “naturalismo fantástico”...

(Risos)

...algo que se encontra no Wally Sailormoon, em Ricardo Ramos, Chacal, Vilhena e outros.

**Cristina:** Engraçado que o Adatao ficou de fora...

**Luiz:** (Lê um poema que conclui: “O poeta que há em mim é como um grande homem impressentido”)

**Jorge:** Aí realmente recuou para o dó agudo.

**Geraldo:** Não desceu do alpendre; caiu.

(Risos)

**Sebastião:** O problema é saber quem decreta o que é e o que não é poético.

**Luiz:** Ou saber se podemos falar de poesia através de decretos...

**Eudoro:** De certa maneira, sim. Essas discussões todas vão criando um conceitinho...

**Jorge:** Mas são conceitos que não resistem à menor análise. Esse consenso que se confunde até com modismo, com tendência de época etc. e tal, se analisando de verdade mostra algo solto no éter e a casa cai.

**Cristina:** Acho que chegamos, no geral, a algo...

**Heloisa:** No mínimo, algo de retrato de geração...

**Vários:** O que provocou o aparecimento da Antologia.

**Jorge:** Você tocou também, logo no começo, no problema da qualidade dos poemas. Realmente, na Antologia, há algumas coisas boas, algumas muito boas, e algumas abaixo da crítica.

**Cristina:** Discordo. Não há coisas abaixo da crítica, não.

**Heloisa:** Há coisas de que eu também não gosto, sim.

**Sebastião:** Alguns poemas da Antologia eu já conhecia, mas a maior parte deles, não. Alguns textos me agradam, outros eu não consigo aceitar, acho que com base na minha própria formação poética. O que me pareceu mais nítido foi o problema da maior subjetividade ao tratar da realidade. O cotidiano era aferido de maneira mais objetiva do que agora. Outra coisa é que o movimento está, para usar uma linguagem psicanalítica, preso ao nível dos fantasmas da geração, e isto de certa maneira constitui uma negação da imaginação poética. O poeta fica só com seus fantasmas, sem alcançar o nível simbólico. E a poesia não fica realmente elaborada em termos de imaginação poética, em termos de construir um nível poético. Alguns poemas se interpenetram se confundem uns com os

outros e de acordo com a formação poética que eu tive, a poesia vale exatamente enquanto marca uma diferença.

**Heloisa:** Aí você está vendo tudo como um único poemão, como disse o Cacaso, não é? O que é uma maneira muito fértil de se ver a coisa. De novo vêm os traços geracionais...

**Sebastião:** Se bem que há aí poetas com mais de 40 anos.

**Heloisa:** Mas geração não se vê por idade. Falta tempo para julgar, essas “respostas poéticas” estão muito em cima dos fatos, muito próximas, são forçosamente difíceis de serem classificadas.

**Jorge:** Realmente, não se pode fazer um diagnóstico a partir desse registro que a Antologia é. Mas ela é um registro. Que aliás, deu muito certo, comercialmente...

(Ruídos progressivamente mais desorganizados; tilintar de colheres em xícaras de café. Arrastar de cadeiras. Muitas conversas ilhadas, traços de cansaço; vamos ver se o gravador funcionou...).

## A Fala Abafada dos Jovens Poetas

Christina Lyra

**A**s idades variam de 23 a 46 anos. As formações literárias são as mais diversas, quando existem. As experiências são muitas, mas diferem basicamente num único ponto, alguns viveram, já adultos, a década de 60 e seus acontecimentos. Os outros vivem, também adultos, os seus reflexos na década de 70. Os primeiros têm uma linguagem compreensível, emitem frases completas e idéias concatenadas. Os últimos expressam suas perplexidades através do jargão típico da geração de 70, em que não faltam pós, baratos e transas. Muitos dos mais velhos trabalham como professores de literatura ou como redatores de publicidade e jornal. Outros renovaram a letra da música popular brasileira. Os mais novos estão estudando ou são recém-formados, e não parecem muito afeitos ao trabalho. Alguns têm um ar vivaz, outros, um ar distante. São homens, são mulheres e escrevem versos.

Artesãos da poesia, porém, não se limitam a escrever os versos. Vão mais longe, mimeografando ou imprimindo em *offset* seus poemas, participando do planejamento gráfico, distribuindo de mão em mão seus livrinhos, à margem do circuito fechado das editoras comerciais. Organizam recitais nos parques da cidade, vão para as portas dos cinemas, às estréias de teatro, circulam nas Universidades e, ao que tudo indica, não vão parar por aí.

Desses poetas, a primeira manifestação conjunta de que se tem notícia foi em 1973, na *Expoesia I*, realizada na PUC do Rio. Dos 300 participantes, alguns logo estariam distribuindo seus livrinhos pelas salas de aula e pelo *campus* das Universidades. De lá para cá, esses poetas marginais cresceram e se expandiram, mas sempre dentro do circuito limitado com que pode contar um esquema de produção e distribuição independente do mecanismo das casas publicadoras.

Isso até que a editora Labor encarregasse a ensaísta e professora de literatura da UFRJ, Heloisa Buarque de Hollanda, de organizar uma antologia com os “novos poetas”.

Curiosamente eles são chamados de “novos”, embora a maioria já se dedique há alguns anos à prática poética, e muitos tenham livros publicados.

“Acontece que a produção desses poetas vivia num circuito muito limitado, antes da antologia”, diz Heloisa Buarque de Hollanda. “Na medida em que suas publicações eram marginais, e aconteciam independentes das editoras comerciais, os críticos acadêmicos ou universitários desconheciam sua existência. De repente, essa poesia cai nas mãos de uma grande editora, distribuída no circuito comercial e, fatalmente, os críticos se vêem diante dela. Os poetas não estão legitimados, é como se os críticos não tivessem referências para criticá-los, e então passam à luta para rotular essa poesia. Vêm as críticas apaixonadas, a crítica moral, o pito e conselho, a rejeição dentro de padrões ditos ou conhecidos como ‘literários’”.

A antologia organizada por Heloisa aparentemente junta 26 poetas que têm em comum a retomada de uma linguagem poética coloquial. Um coloquial que incorpora o relato jornalístico, as técnicas cinematográficas, gíria e o palavrão. Ao que tudo indica, essa unidade aparente é a responsável pela “popularização” da poesia, pela sedução que ela vem exercendo junto a um público jovem, que se sentia repelido pela sua nobreza e erudição. Mas a linguagem poética simplificada, vinculada à realidade do leitor, não é o único ponto de proximidade entre esses 26 poetas, embora sejam muitas também suas diferenças.

“Talvez muita gente não entenda o que está fazendo, por exemplo, um Capinan, ao lado de Charles ou Chacal”, diz Heloisa. “Na verdade, existem nessa antologia dois grupos bem distintos de poetas, que a gente poderia chamar de geração de 60 e geração de 70. Essa geração de 60 que está surgindo agora, poeticamente, nada tem a ver com as correntes de vanguarda que dominavam na década passada. Ao contrário, enquanto estourava o Concretismo, com suas correntes progressistas, partindo para uma pesquisa de linguagem por si própria – a valorização da palavra enquanto signo – havia um grupo latente, sufocado, um grupo que viveu as experiências de 60. Esse pessoal não encontrou brecha, na época, para aparecer com sua poesia informal, lírica e que falava de coisas vividas. Mas encontra, agora, juntamente com uma geração mais nova, a chance de se expressar numa linguagem comum. É claro que a poesia dessas duas gerações é diferente, como são diferentes suas experiências. A geração de 60 viveu um processo político, a geração de 70

vive os seus reflexos. Então, a distância que se estabelece é muito mais de vivência, de experiências conflitantes”.

A movimentação em torno desses novos poetas é tão grande que eles estão se tornando figuras folclóricas, sempre presente em estréias, lançamentos, exposições e bares da moda. Recentemente, os gramados do Parque Laje se transformaram em palco para um grupo de poetas que, entre declamações e números de *rock*, arrancaram aplausos entusiásticos de um público formado não só de universitários, mas de surfistas e cocotas. O clima da festa não excluiu necessariamente o acontecimento literário.

“É difícil criticar um processo qualquer, enquanto ele ainda está acontecendo”, diz Heloisa. “E a experiência da poesia marginal não está esgotada. Um sinal disso é que tenho procurado alguns desses poetas, a pedido de uma editora comercial estrangeira que está querendo editá-los, e eles estão se recusando. Acham que ainda existe muito campo a ser explorado nas pequenas edições particulares, descompromissadas de maiores interesses comerciais, e onde o autor colabora diretamente, imprimindo uma feição até mesmo afetiva ao trabalho, que ele mesmo, de mão em mão, leva ao leitor”.

“É claro que a gente se pergunta até que ponto é moda, até que ponto é movimento literário. Existem traços de moda, um clima nítido de festa. O consumo quase irrestrito da coisa, a produção que vai de carona, sem muita crítica, tudo acontecendo rápido demais. Lembra a época do Cinema Novo, a mesma festividade do Bar Paissandu, que a gente vê hoje na Livraria Muro. Ou então, mais recentemente, o movimento tropicalista, com a festa louca dos festivais da canção. Mas a moda não implica falta de seriedade, não poder existir um acontecimento literário. Existe a abertura, e por ela passa muita coisa boa e muita coisa ruim. Mas aí é só uma questão de tempo, que se encarrega de fazer uma seleção, de peneirar os excessos. O que for ruim – ou melhor, o que não for poesia – vai sumir com o fim da moda. Só depois é que se pode ter certeza do que significou em termos de movimento literário, como o Modernismo de 22, a geração de 45, ou as correntes de vanguarda”.

Como no poema de Charles, atordoado e confuso, “quando ando nas calçadas de Copacabana / penso sempre que vai cair um troço na minha cabeça”, os críticos e os costumeiros leitores de poesia também parecem não entender o que está acontecendo,

depois que a poesia desceu da torre do prestígio literário, para cair tranqüilamente na boca de uma geração não muito purista em matéria de linguagem.

“O que não se pode”, continua Heloisa, “é fingir que não está acontecendo coisa alguma. No plano literário, apenas, já há um sintoma bastante significativo, que é a retomada do coloquial – recurso poético que não havia sido suficientemente desdobrado desde 22. Mas, além da importância da recuperação da palavra, existe um lado cultural que não pode ser esquecido. Essa geração, que tanto reclama por estar alienada, de repente começa a se manifestar, sai do ostracismo para representar, através da poesia, suas inquietações, angústias, revoltas, idéias e alegrias. É verdade que existem entre eles muitos pretensos poetas, muita contestação tautológica, infantil. Mas há outros que têm idéia do que estão dizendo, que contestam e sabem o que estão contestando, que reclamam de uma situação que vem limitando a vida deles há muito tempo”.

Se a poesia das “torres de marfim” é mais difícil de ser assimilada e compreendida, a linguagem poética coloquial está trazendo um problema para os mais criteriosos.

“Quando se fala em poesia subjetiva”, diz Heloisa, “não se está querendo reduzir a coisa a um “falar simplesmente de si”, por parte do autor. Aí, é claro, não existe poesia. É sempre necessária uma distância mínima entre a prática da vida e a prática poética, para que a poesia não absorva por completo o caráter transitório e perecível das circunstâncias, de tanto se alimentar delas. O que vejo entre esses novos poetas é uma identificação maior entre a poesia e a vida, a ponto de eles passarem a viver a ação no poema, em vez de lamentá-la através dele. Você vê um poema de Charles, por exemplo: ‘Corre e dá a mão ao outro / Corro e corto a mão dos dois’. Não é um poema passivo. E também não são jovens passivos”.

A redescoberta da poesia significa para muitos deles a procura de um novo caminho para dizer coisas que vinham sendo sistematicamente abafadas por outros meios.

“A poesia evita atritos diretos”, continua Heloisa. “Ela joga com simbolismos, utiliza as metáforas e passa mais fácil. Depois, é bom lembrar que nós temos toda uma cultura de malandragem. E a malandragem não é alienada. Ela desvia o corpo, mas não foge. Ela pode ser agressiva, pode ser cínica e sórdida, mas funciona. Há muita malandragem nesses poetas, que escrevem uma poesia fácil de ler, mas nem por isso fácil de escrever”.

Num pequeno apartamento de um prédio antigo, no Cosme Velho, reúne-se um grupo dos novos poetas, Charles, Bernardo e Ana Cristina são representantes da geração de 70, e em nada se parecem com a imagem que se tem normalmente de um poeta. São falantes, descontraídos, gozadores, Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto fazem versos desde os anos 60, e guardam um pouco de palidez e do ar melancólico próprios de quem passa noites seguidas debruçado sobre a máquina de escrever.

O ambiente é o mais informal. Livros amontoados pela mesa lembram uma ligação especial com as letras. Almofadas, cerveja e azeitonas se espalham pelo chão, enquanto o grupo começa uma conversa séria sobre poesia. No canto da sala, a “grande mãe dos poetas”, Heloisa, não parece muito protetora, e deixa o grupo se defender sozinho. Todos vivem a experiência das edições particulares e têm livrinhos editados em mimeógrafos ou em trabalhos simples de *offset*. Falam do assunto com grande entusiasmo.

“Essas edições são um barato, porque são baratas e você não fica dependente de nenhum esquema comercial careta. O difícil mesmo é na hora de distribuir. A gente não tem como se organizar para distribuir legal, as distribuidoras levam 70% e ainda por cima não trabalham direito, porque isso não interessa a elas.” (Charles)

“A gente tenta se organizar para expandir a coisa, para sair do mundinho restrito da gente. O interesse é justamente levar a poesia para um público novo. A gente formou um grupo, o Charles, Chacal, Guilherme Mandaro e Mauro Santos (os dois últimos não fazem parte da antologia), para promover espetáculos, que chamamos de Artimanhas. São festas que fazemos em lugares públicos para chamar gente. Nesse caso, a preocupação maior nem é vender livros, mas divulgar o trabalho. Nessas transas a gente acaba até dando livro.” (Bernardo Vilhena)

A formação literária dos poetas varia muito. Alguns preferem chamá-la de deformação literária.

“Ah, tem de tudo. A gente sempre lê, eu li muito Fernando Pessoa” (Charles).

“A formação não existe, é toda errada. Mas sempre existiu o interesse pela coisa. Me lembro de escrever desde os 12 anos, escrevia contos e poemas” (Bernardo).

Ana Cristina, Eudoro e Afonso têm uma formação mais acadêmica. Os dois primeiros estudaram Letras, Eudoro fez pós-graduação em Literatura, ela dá aulas em

faculdade. Afonso é neto do poeta Alphonsus Guimarães, filho de escritor, e cresceu num ambiente erudito.

“Nunca vi maiores seduções no Concretismo...” (ri) “O máximo que fazia era comprar revistas estrangeiras graficamente lindíssimas. Nada de Concretismo caboclo, tupiniquim” (Afonso).

“Eu já tive uma fase poética anterior a essa, admito. Mas não tinha nada a ver com Concretismo. Foi uma fase meio cabralina, as influências vinham por aí...” (Eudoro).

Todos – os mais novos, otimistas e os mais velhos, realistas – admitem que quase não existe quem leia poesia.

“A média deve ser de 20 poetas para cada leitor” (Eudoro).

“Acho que há um grupo de pessoas de 16, 17 anos, lendo e escutando poesia por causa da música, pelos caminhos que ela tomou. Antes, as pessoas se ligavam nas letras de música meramente para cantar. Depois do *rock’n’roll* e coisas do gênero, a letra passou a ter uma importância muito grande, as pessoas passaram a tornar a letra como um pensamento, um modo de vida” (Bernardo).

Charles parece sempre meio perplexo diante da vida, e reage com sarcasmo.

“Nós viajamos outro dia, fomos vender livros. Bernardo e eu empatamos, vendemos quatro livros e meio. Uma *cocota* lá em Santo Amaro comprou, achou engraçado, tudo bem.”

O deboche é bastante para levá-lo ao terreno da utopia.

“Devia haver um fundo de garantia para os poetas, para a gente poder viver de poesia. O Chacal diz sempre que tem plena intenção de viver de poesia. Eu não gosto de trabalhar, sou muito preguiçoso. Me formei em Comunicação, mas não quero fazer nada. As pessoas deveriam fazer doações aos poetas, como fazem com os cegos.”

Cristina leva a sério, reage. “Você não está sendo realista, isso é excesso de autocomiseração.”

Para ela, a tendência natural dos poetas é procurar atividades próximas: “Então, a gente acaba estudando Letras, vai ensinar literatura. O negócio é separar, eu acho. De um lado a poesia, que não dá dinheiro. Do outro, atividades chatas que estabelecem contato necessário com a realidade.”

Eudoro, Afonso e Bernardo trabalham como redatores de propaganda. Mas Bernardo já viveu de outras coisas. “Já fiz de tudo, fui balconista de armazém, vendia carnê de sorteio, já cascatei muito. Hoje, trabalho em publicidade. Até o dia em que puder ser poeta.”

A crítica não tem sido benevolente com eles. Mas eles são bastante complacentes com os críticos. Afonso diz que caíram nas mãos dos críticos, como um filé *mignon* na boca de lobos.

“A crítica vem muito em cima, quase não dá tempo das coisas acontecerem. Então, é normal que venham com toda carga [emocional] até mesmo agressiva, que a gente perdoa” (Bernardo).

Em matéria de posições e correntes, eles são bastante liberais. No fundo acham que o trabalho de cada um deve ser feito isoladamente, como produto de uma criação individual. Afonso garante que é uma [coisa] nata, diz que não adianta fugir disso. Eudoro se preocupa apenas em fugir dos formalismos, não quer saber se está ou não fixado a escolas. Já Bernardo não pensa assim.

“Eu bem que gostaria de fundar uma escola. Se pudesse, fundava a Escola do Realismo Lisérgico. Não poderia ser mais poético, não acha?”

Ana Cristina volta a falar de trabalhos individuais e tenta explicar o seu. “Na minha poesia há dois caminhos radicais. Tem um trabalho mais formal, mais estetizante: ‘devagar imprima o primeiro / olhar / sobre o galope molhado / dos animais...’ Depois tem uma poesia mais escrachada. Nela, em momento nenhum há uma colagem lírica entre o meu ‘eu’ e os sentimentos expressos nos versos. Há um distanciamento seco, crítico. É o caso de Antônio Carlos de Brito. Ele fala de amor, mas fala distante, gozando. Há outros que escrevem assim também. Você não pode ler Zulmira, Roberto Schwarz ou Saldanha e achar que aquilo é a expressão da subjetividade deles.”

Ana Cristina fala da poesia de Charles, “acho que é completamente diferente, tem muito mais a ver com Chacal, Wally ou Bernardo”. Charles presta atenção aos comentários, ri, se levanta e sai dizendo:

“Eu sou debochado, mas não tô de bobeira, não.”

Com essa frase, encerra-se a reunião dos poetas.

1977

## O Poeta Fora da República

Ana Cristina Cesar e Ítalo Moriconi Júnior

Os escritores começaram a se mexer: se deram conta de que são produtores, vendem seu produto e são explorados nessa dança. Não fazem apenas colocar narrativas e poemas no papel.

**P**latão expulsou o poeta da República. O poeta é inútil: não governa, não legisla, não guerreia, não fabrica utensílios para a felicidade cotidiana, não faz serviços de interesse público nem dá aulas de virtude. O poeta é arredio ao pensamento racional e à verdade. O poeta é um sedutor. Um homem que fabrica simulacros. Prove-se a utilidade da poesia e ela será admitida na ordem e no progresso do estado. Até prova ao contrário o expurgo está consumado.

Nas andanças de suas obras, o escritor tem de se haver de alguma forma com o impermeável mito platônico de sua inutilidade. Em horas de aperto, há escritores que apelam ao populismo, para o naturalismo, para a função “fotográfica” da literatura. O mimetismo condenado por Platão vira resposta de utilidade, a literatura é útil porque imita a vida. O dogma serve fácil; a literatura que não imita esta sim é inútil. A expulsão se faz por outra via.

A defesa mimética acaba fazendo falar o mito que queria calar. Ajeita os termos da discussão e a distinção platônica entre o modelo, lá, real, e a cópia, aqui, fiel. Apenas valoriza a cópia, em vez de desprestigiá-la. Mas acontece que a literatura circula socialmente, não é peça de museu nem matéria [científica]. A discussão [está centrada nisso agora] porque os próprios escritores começam a perceber que são produtores de alguma coisa que é vendida e produz lucro. As relações capitalistas não são meramente “matéria-prima” para o texto literário, mas se intrometem no próprio corpo do livro e na maneira do texto circular. Neste sentido, um texto se produz duplamente. Por um lado surge ótimo

produto intrinsecamente literário, mas, por outro, para que circule e seja lido, deve ser reproduzido industrialmente por um sistema ao qual o escritor somente tem acesso via editor: o texto também se produz no mercado.

Recentemente Autran Dourado e Carlos Drummond abriram processo contra a Bloch SA porque textos seus foram incluídos sem autorização na antologia **Literatura Brasileira em Curso**. Depois de muitas idas e vindas, o STF deu ganho de causa aos autores, revogando o dispositivo que não dá como ofensa ao direito do autor “a reprodução de passagens ou trechos de obras já publicadas e a inserção de pequenas composições” em obra de “fim literário didático ou religioso”. Lígia Fagundes Telles qualificou a revogação de “vitória extraordinária”, mas insistiu que o problema “deve ser um pretexto para que os autores se organizem e as causa tenham mais força coletiva”.

### **PROPOSTA SINDICAL**

Em outubro um grupo de escritores se reuniu em Porto Alegre para debater sua situação frente ao mercado editorial e acabou elaborando uma proposta sindical. O debate teve tom de mobilização e denúncia. “A gente tem que estabelecer uma relação muito sólida, muito firme, áspera e severa com o editor, através de cláusulas exigentes” (Nélida Piñon). “O escritor brasileiro de um modo geral não quer nada, não tem consciência do que ele faz, ele não sabe se é funcionário público, se é escritor” (José Louzeiro). “O problema é a falta de contrato, que é o instrumento legal. Há uma atitude do autor para o editor que é o seguinte, o editor sempre faz um favor ao autor” (Fernando Mangarielo) “O escritor brasileiro tem que se conscientizar que se consente que a literatura dele seja ornamental é porque ele inconscientemente se acha amador” (Leo Gilson). “É uma verdadeira heresia quando um autor nacional insinua que pode tirar algum fruto do seu trabalho em livro”. (João Antônio). “Num momento como este se estabelece a necessidade de um sindicato operante. Nós, sem um instrumento legal na mão, não podemos fazer coisa nenhuma” (Louzeiro).

No Paraná, escritores menos conhecidos se mobilizam através de uma Editora Cooperativa de Escritores, que, sem fins lucrativos, financia novas edições com renda de lançamentos anteriores. “Não podemos utilizar o esquema de distribuição comercial, de

retorno demorado e mutilado” (Reinoldo Atem, Curitiba). “No momento, o trabalho cooperativo, é o que mais se coaduna com os interesses dos escritores brasileiros. As editoras comerciais, por serem empresas, não investem capital num escritor desconhecido do pequeno público leitor” (Nilto Maciel, Fortaleza). “A cooperativa é realmente a forma institucional que mais se adapta aos projetos que desenvolvemos até agora na marginalidade. Além do caráter de redemocratização que as cooperativas assumem neste momento” (Arnaldo Xavier, São Paulo). “Importante é lembrar que a Cooperativa não é apenas uma forma alternativa de edição mas também de fomento crítico, conagração de escritores novos e de relacionamento estreito destes com o público, através de lançamentos (quase sempre com recitais), visitas a escolas etc.” (Domingos Pellegrini Jr.)

Os escritores começaram a se mexer se deram conta que são produtores, vendem seu produto e são explorados nessa dança. Não fazem apenas colocar narrativas e poemas no papel, produzem produtos que são incluídos num esquema de comercialização onde a lei imperante é o lucro. Mudaram as relações entre a própria atividade literária e a sociedade: se escrever é produzir naquele duplo sentido, o escritor agora é personagem de uma cena em que o leitor atua como consumidor e o editor como espécie de empresário, que se apossa do produto para dele retirar lucro. Deste, apenas uma parcela volta, como remuneração, ao produtor-escritor. Resulta daí uma tensão política entre o produtor literário e o detentor dos meios de produção do texto (quando visto do ângulo do mercado). A sobrevivência do escritor enquanto profissional depende em grande parte de suas relações com o editor, pois é este quem, através das jogadas de mercado, pode assegurar uma boa venda para o livro. Sem deixar de ser criador solitário, o escritor, na feira da literatura, não vive sem o editor mas a ele também se contrapõe.

### **A CIRCULAÇÃO NO MERCADO**

Quando se fala em organização de escritores, a reação é geralmente negativa, porque, por um lado, “escritor não tem jeito pra tratar de negócios”, por outro cultua-se a idéia do escritor como ser privilegiado. Caricatura do artista; pouco prático, desajeitado, distraído, vive sonhando, vive duro mas vive nas alturas. Transar comércio é se rebaixar. Muitos escritores não entram nessa ou pra não descerem (a descida só admitida e aplaudida

na trilha do tema, no branco papel da criação) ou então por incerteza quanto ao sentido social do que fazem, o que pode vir a dar no mesmo. O ataque contra o poeta acaba virando sua defesa. À exploração do trabalho do escritor se juntam as insidiosas permanências platônicas com o que o escritor se expulsa do Estado e emigra para um estado de graça qualquer.

A intervenção dos autores na circulação de seus textos vem abalar a concepção do escritor como ser iluminado, a aura da obra escrita, a autoridade do texto impresso, e não apenas literário. A autoridade do texto é legitimada por instituições, Universidades, suplementos, entrevistas, mas é uma autoridade bastarda, um poder nominal – a literatura que for consagrada terá prestígio e glória, será redimida do seu papel de mercadoria (ou seja o papel oculto nas festas ou esquecido nas abordagens críticas), o escritor conseqüentemente nunca será visto como mero produtor de mercadorias (ou seja, esqueceremos a questão do mercado). Aqui em casa o mercado é pequeno e muito escritor tem gostado das mãos limpas. Sua atividade não é profissão, é “vocação”. Se a questão profissional vem à baila, culpa-se a reduzida extensão do mercado, a precariedade da distribuição, os níveis de analfabetismo, a invasão dos *best-sellers* multinacionais, a pobreza das livrarias, a televisão.

O rebaixamento dos escritores bota em risco auras e auréolas através: 1) da sindicalização e das reivindicações trabalhistas, posição a que se ligam autores reconhecidos, cuja produção já foi mais ou menos legitimada pelas diversas instâncias de consagração cultural; 2) da criação de alternativas (edição e distribuição marginal, cooperativas), tentadas pelos novos e menos conhecidos. De uma forma ou de outra, os escritores começam a levantar questões sobre o estatuto de sua atividade. A posição legalista e reivindicatória quer regular as relações entre o escritor, o editor e o distribuidor, intervindo na repartição dos lucros (normalmente o escritor fica com 8 a 10% do preço da capa do livro), no controle das tiragens e das edições, na utilização de textos em antologias e livros didáticos (o escritor não era pago por esse uso até a briga de Drummond e Autran com a Bloch – a legislação até incentivava essa promoção na qual embarcava muitos escritores gratos pela atenção dispensada). A luta dos escritores quer não apenas fazer valer seus direitos legais, ignorados pela falta de consciência ou pela consciência agradecida ao

bom pai editor, mas também pressionar no sentido de modificar a legislação vigente sobre assuntos autorais.

O sindicato atuante é o lugar escolhido para efetivar tais objetivos. Mas há limites são muitas restrições impostas à atividade sindical no País. Sobre o primeiro desdobramento político, aquele que coloca o escritor e editor em campos opostos, surge um segundo, que faz com que o escritor se equipare a todos os outros trabalhadores sindicalizados. Libertando-se das defesas platônicas através do sindicato, o escritor se obriga a ver a questão política com muito cuidado, pois esta se amplia para além dos assuntos editoriais, na medida em que lutar pela liberdade sindical não será mais uma plataforma abstrata, mero índice de “engajamento social”, mas interesse real, ligado à vida do escritor enquanto produtor num mercado.

É claro que aceitar e propugnar a sindicalização significa aceitar um campo legal de reivindicação e descartar o fato de que uma luta sindical não põe em xeque as relações de produção, tentando apenas regulá-las para que a partir delas não surjam conflitos graves. Talvez esta questão não importe no momento, mas quem trabalha com literatura deve se lembrar que, ainda com os escritores unidos em sindicatos, a obra continuará produzindo mais-valia, da qual editores e livreiros continuarão a se apropriar. Deste ponto de vista, o sindicato representa mera possibilidade de se aprimorar uma situação em que o editor detém poder sobre a obra escrita. Sem o *nihil obstat* do editor não há livro que chegue à feira, a menos que o escritor entre nela pelos fundos.

### **OPÇÃO MARGINAL**

A opção marginal, traçada principalmente por poetas novos, tem por enquanto mais fôlego que a cooperativa e está alheia à questão do sindicato. Tem também uma dupla face. Contingência imposta pelo sistema editorial fechado, constituiria passagem provisória do autor desconhecido, que secretamente talvez desejasse o selo da boa editora, a distribuição mais ampla e os olhares da instituição. Seria como que o passo inicial necessário para a criação de um primeiro círculo de leitores, a editora tomando posse do processo na medida do reconhecimento do escritor. Já a outra face do marginal implica a formação de um circuito paralelo de produção e distribuição de textos, em que o autor vai à gráfica,

acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor. Nessa expectativa, através do circuito paralelo, o autor pretende aproximar-se do público, recuperar um contato, tomar posse dos caminhos da produção. Recuperar talvez um certo caráter artesanal, a lição de cordel. Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-livro, a escalada da fama. Isso tudo em âmbito restritíssimo, quem sabe meio nostálgico, onde as iniciativas isoladas se enfraquecem e as coleções e agrupamentos dão mais certo.

Os autores começaram a se juntar, renunciando talvez a difusão da cooperativa. Mas o que se percebe é a emergência da edição marginal como escolha mais consciente. Francisco Alvim, poeta maduro e com suficiente respaldo para ser publicado em editora, vê no entanto na opção marginal maior significado político. Esse significado parece se concentrar não só na intervenção direta do escritor no processo global de produção da obra (tornando claro que a produção literária não se restringe à escritura), mas também num compromisso com o sistema de consagração no espaço cultural.

## O Hoje da Cultura Mambembe

Elizabeth Carvalho

Quantos grupos, é impossível dizer. Mas é fácil observar a rapidez com que proliferam, para somar mais de uma centena, duas talvez. Um imenso grafito que diariamente se modifica cobre até o teto a parede dos bares da cidade, transformando-os no grande meio de divulgação de inquietos, debochados e até mesmo circunspectos fazedores de uma cultura que se vai estendendo à margem do sistema, que dispensa o lucro, a mentalidade empresarial, o financiamento do Governo, a publicidade do jornal. **Dia a Dia, Asfalto Ponto de Partida, Quebra-Cabeça, Estilhaço, Grite.** Costumam dizer que têm uma única função: aprontar. **Olho d' Água, Flamboyant, Mar Revolto, Folha de Rosto, Nuvem Cigana.**

A primeira constatação é a de que, hoje em dia, quem deseja se informar realmente sobre o que está acontecendo em termos de cultura tem de enxergar para fora dos meios tradicionais de comunicação. Talvez agora mesmo, em algum ponto da cidade, várias pessoas unidas por um pensamento comum estejam ao redor de uma mesa, formando mais um grupo de teatro, de música, de cinema ou de literatura, para através dele tentar expressar sua visão de mundo e, em particular, do Brasil em que vivem.

**Cantares, Peso, Vissungo, Társis, Beta-Chapéu, Grilhões, Liberdade, Corpo Presente, Buraco no Pano.** Por trás de cada nome, uma proposta diferente, consciente, conseqüente, absurda, renovadora. Realizam um trabalho pobre, artesanal, onde o livro é impresso em mimeógrafo, o filme feito com sobras de negativo, a peça encenada sem refletores de equipamento. Mas juntos, formam o grande espetáculo de uma geração que se tornou agente de uma cultura de alternativa, marginal e mambembe. No dizer de um jovem ator anônimo grupal, "uma geração contaminada pela coceira de tanta vontade de falar".

Os mestres da vanguarda vêm complicar  
A gente vem de viver/brincar e anotar  
Chegou a hora  
Nem que seja pra agitar a água  
Mexer a sujeira que descansa há tanto tempo

no fundo do co(r)po  
Palavra de poeta no papel jornal

\*\*\*

Sou mais chegado ao escracho que ao desempenho  
Mais chegado à música que à ...  
mais chegado ao vício que à virtude  
sou pedestre sim senhor  
sou panfleta de uma sociedade anônima  
reconhecida entre os ares pesados da cidade

(Charles, poeta do grupo **Nuvem Cigana**)

## OS AGENTES

Quase todos têm menos de 30 anos. Quase ninguém vive da arte que faz. A atriz Irene Leonore, do grupo **Dia a Dia**, trabalha como farmacêutica e sanitária; o baixista Carlinhos, do **Peso**, sustenta-se importando equipamento dentário, enquanto seu companheiro, guitarrista, Loca é sustentado pelo pai. A poeta e escritora Lucia Lobo é engenheira; o também poeta Pedro Cascardo é arquiteto, assim como o cineasta Paulo Fernandes. Outro poeta, Ronaldo Santos, faz *silk-screen*; o ator Éle Semog é analista de sistema e Marina, sua colega de grupo, é operária.

\_ A falta de dinheiro torna muito difícil manter o grupo unido. Ninguém pode trabalhar direito de barriga vazia. Se a gente continua trabalhando, é porque lá de dentro vem uma vontade muito forte de dizer as coisas que pensa, se comunicar (Clarício dos Santos, do grupo **Garra Suburbana**).

Todos resistem como podem aos tentáculos do patrocínio oficial. Realizam uma produção independente, onde o dinheiro sai do bolso de cada membro do grupo e, quando retorna, é reinvestido em outros trabalhos. O grupo quase sempre funciona em regime de cooperativa. Lucros, quase ninguém conhece.

\_ Somos seis, reservamos uma sétima parte do que sobra para o grupo. Montamos **Maria e seus Cinco Filhos** em Marechal Hermes e nos saímos muito bem: sobraram Cr\$ 370,00 para cada um (João Siqueira, do grupo **Dia a Dia**).

\_ Nós não temos empresário. Quem financia o espetáculo é o baixista Carlinhos, o único do grupo que tem alguma grana. Então a gente gasta Cr\$ 20 mil num espetáculo, como nesse último *show*, entre transporte de equipamento, despesas burocráticas, aluguel

de sala etc. Ganha, na bilheteria, mais ou menos Cr\$ 20mil também. Depois do *show*, a gente devolve tudo pro Carlinhos, vintém por vintém (Luis Carlos, letrista e cantor do grupo *rock O Peso*).

\_ A gente tem resistido há quatro anos, apesar de o cinema ser uma produção cara, que depende de uma tecnologia mais sofisticada, exigindo um esquema industrial. Estamos tentando fazer isso mesmo, um cinema de resistência. É bem mais fácil pedir dinheiro à Embrafilme (Paulo Fernandes, de um grupo de cinema sem nome e três realizações em sua história).

4) Os agentes da cultura mambembe estão restritos a um circuito muito fechado. São poucas as salas da cidade abertas à divulgação de seu trabalho. No Museu de Arte Moderna, a música tem acesso à Sala Corpo e Som 1, mais nobre, e o teatro a um antigo depósito que foi transformado em Sala Corpo e Som 2. Sobram, tirando o Museu, os dois precários teatros da Casa do Estudante, o teatro da Aliança Francesa e o Parque Lage, sem contar o Teatro Cacilda Becker, que pertence ao Estado. É nesse espaço que desfilam anualmente, dezenas de espetáculos, *shows* e projeções de filmes que não têm acesso aos cenários da cultura tradicional.

\_ Quando montamos um espetáculo, eu me desdubro: sou carpinteiro, eletricista, maquinista, cenógrafo, e até mesmo agente financeiro. E tenho que desempenhar todos esses papéis com o mesmo afincamento do meu personagem, no curto espaço de tempo em que posso ser ator em cima do palco (Axel Ripoldi, ator).

\_ No último *show* que fizemos na Sala Corpo e Som eu carreguei tanto peso, trabalhei tanto durante o dia, que quando subi ao palco a exaustão me desanimava. Meu Deus – pensei – *ainda* tenho de tocar! (Zé Renato, do grupo **Cantares**).

5) O grupo se mantém unido não apenas através de uma relação profissional, mas também de uma relação existencial. Em geral, quando não estão trabalhando, seus integrantes reúnem-se pelo menos uma vez por semana, para conversar sobre assuntos diversos e trocar idéias e experiências.

\_ Eu diria que a reunião funciona até como uma espécie de terapia, inclusive com um caráter bastante familiar (alguns de nós moramos juntos). Discutimos de tudo nessas reuniões, as últimas novidades, o particular de cada um. Fizemos na semana passada um

encontro só para discutir as posições que o Glauber Rocha anda adotando ultimamente. Ele é da maior importância, ativou a área do país (Ronaldo Santos, da **Nuvem Cigana**).

6) O trabalho dos agentes da cultura mambembe não é amador, mas também não é profissional. Situa-se numa área chamada de experimental, com uma proposta ampla, porque todos eles têm o objetivo de atingir o maior número de pessoas possível com o que têm a dizer. O fato de buscarem uma alternativa marginal não significa, por outro lado, que exista uma unidade de pensamento; cada grupo representa um universo, uma tendência.

\_ Nosso grupo se propõe a assumir um posicionamento crítico em relação ao momento histórico que estamos vivendo. Se o país atravessa um período de transição, refletindo os anseios de amplas camadas sociais na luta pela conquista de aberturas democráticas, nosso trabalho se enquadra nesse conceito: transição (grupo **Dia a Dia**).

\_ Nossa mensagem é a vitalidade. Sem marasmo, sem bode, com algum desbunde, com alguma preguiça, mas assumindo a vitalidade sem brecha no lance, sem deixar a peteca cair, arrepiando (grupo **Nuvem Cigana**).

\_ Esse pessoal aí não está fazendo poesia, a poesia é que o faz. Qual é essa de poesia marginal? Poesia marginal é poesia que quer ascender. Ele quer é estar ao lado do João Cabral na livraria. Poesia, para nós tem uma função político-social (grupo **Garra Suburbana**).

\_ Não queremos absolutamente agredir os americanos do Norte que, como nós, pertencem ao Novo Mundo. Mas, por isso mesmo, eles devem nos entender e, no novo ciclo da História, ultrapassar seus ideais de tutela e colonização massificadora, deixando-se absorver pela nossa emancipação cultural. Só assim poderão emergir conosco. (Manifesto do Movimento de Emergência Cultural do grupo **Olho d'Água**)

\_ A gente se compromete a fazer *rock*, que daqui a cinco anos vai ser um fato consumado no Brasil. O *rock* muda a cabeça das pessoas, a começar pelo volume em que se ouve a música. Acho até que o Governo tem medo de que o movimento do *rock* se torne uma coisa muito grande. O cara não faz a cabeça ouvindo Martinho da Vila (Carlinhos, do grupo **O Peso**).

\_ Até há bem pouco tempo, tudo o que você ouvia em matéria de música feita por grupos novos era aquela *rockeira* toda, insuportável, colonizada. Agora não, tem muita

gente boa trabalhando a música brasileira, e se você tem um trabalho bom, se você acredita nele, você chega lá (Marcos Ariel, do grupo **Cantares**).

7) Os agentes da cultura mambembe podem também acabar sendo aglutinados pelo patrocínio oficial. O Serviço Nacional do Teatro, atento às manifestações no gênero, vai promover de dezembro a janeiro o Mambembão, uma espécie de maratona teatral onde vários grupos, vindos de outras partes dos pais, poderão mostrar seu trabalho no Rio, em São Paulo, e em Brasília. Aguarda-se a ocorrência de manifestações semelhantes em outros setores da cultura mambembe.

### ALGUMAS EXPERIÊNCIAS

O público entra no teatro da Casa do Estudante tateando no escuro e penetra no “curral” (ou será “campo de concentração?”) que lhe é indicado – uma área com aproximadamente 60 cadeiras, cercada por arame farpado. Na platéia, uma mulher varre o chão e adverte a quem entra: “Eu só não admito que sente no chão, viu?” A mulher se agita, esbarra nas pessoas, fala alto, provocando em todos a sensação de que o espetáculo já começou, quem sabe ela é um dos personagens. Mas não é. Da penumbra do palco surge um ator que a chama:

\_ Que negócio é esse de estar varrendo, Maria, isso lá é hora de varrer? Vai lá pra dentro, a peça vai começar. Virando-se para o escuro da platéia:

\_ Vocês desculpem, a faxineira tomou um porre. E apertando os olhos:

\_ Há público aí?

Há umas 25 pessoas que esperam para ver **Van Gogh e o Ciclo da Carne**, uma coletânea de textos de Antonin Artaud que o diretor do Grupo **Olho d’Água**, Jesus Chediak, adaptou um texto seu. O palco começa a ser invadido por vários jovens cantando. Um, dois, cinco, 10, 15, 20. Há mais atores do que público: no palco estão 26. Daí em diante, durante duas horas, haverá um desfile feérico de jovens vestidas de jogador de futebol, rapazes envoltos em plásticos, índios, mendigos, dinheiro atirado à platéia, milho mastigado também, e no meio de tudo isso, Van Gogh: “O Van Gogh que apresentamos é o Homem Universal, emergente na cultura do Terceiro Mundo” – explica Chediak, num artigo intitulado **A Transfiguração dos Obstáculos**, vendido ao público a Cr\$ 5,00 na

entrada do teatro. “Na definição dos personagens, ligamos Artaud aos mais dignos ideais libertadores da Revolução Francesa que foram calados pela cultura de massa americana e pelo moralismo estatal soviético. Desse silêncio alquímico nasce um novo herdeiro latino: o Mendigo Clorofílico, verdadeiro intelectual do Terceiro Mundo”.

Um protesto ecológico? Ninguém sabe. No manifesto do Movimento de Emergência Cultural do grupo, que é assinado inclusive por Nelson Pereira dos Santos e Paulo César Sarraceni, há pensamentos como este: “Mergulhando em nossas tradições, sob a égide dos jesuítas, nós, brasileiros, cultuamos a Virgem como símbolo de nossa estética, a estética da Mãe, através da qual recebemos a cidadania universal de Israel; e no cruzeiro do Sul, guia dos navegantes e símbolo de nossa Pátria, nós sentimos os raios da constelação da Virgem, onde a Espiga fecunda as raízes amazônicas do nosso movimento de emergência cultural”.

É possível que isso explique o milho mastigado que respinga sobre o público. Comentário de um indignado espectador a sua companheira, na saída do teatro: \_ Você reparou na convicção com que eles cantam no final do espetáculo esse refrão absurdo, “mendigo si, mendigo no”?

Três e meia da tarde, teatro Leopoldo Fróes, em Niterói. O diretor do teatro entra irritadíssimo no *hall* e se dirige a dois rapazes e uma moça que carimbam ingressos sobre uma mesa: “Façam o favor de tirar aqueles cartazes horríveis da porta de entrada. Isso aqui não é um circo”.

Mas mesmo sem os cartazes, o circo continua. Porque o espetáculo que o grupo **Dia a Dia** vai apresentar à noite, **Maria e Seus Cinco Filhos**, é circense até por um problema de estrutura. Refletor, só se usa quando há, e raramente há. O cenário se resume a uma mesa e algumas cadeiras, que os atores levam para o palco na hora do espetáculo. O útero materno de um sonho de Maria, e que deve abrigar seus cinco filhos, é um plástico transparente azul, agitado por cinco atores. Além do plástico, completa o material de cena um bolo repartido entre os personagens durante o espetáculo.

\_ É nosso jantar também. Custa Cr\$ 15,00.

João Siqueira, ator e diretor da peça, está no *hall* com Irene Leonore e Jackson Leal, outros dois de seis integrantes de um grupo saído de outro grupo, o **Carreta**, e que trabalha ininterruptamente há mais ou menos um ano.

\_ A gente se propõe a um trabalho transformador.

**Maria e seus Cinco Filhos**, que conta a história de uma família fugida do campo e que se urbaniza no processo político social brasileiro dos últimos 15 anos, já foi mostrada em São João do Meriti. De Niterói, o grupo pretende levá-la à Rocinha e à Cidade Alta. Com ela, uma autocrítica, contida numa espécie de manifesto distribuído no teatro; “Com medo de a peça não passar na Censura, enveredamos por caminhos estéticos excessivamente simbolistas, colaborando também para uma geração inteira perder sua identidade. Personagens da rua, dos bares, dos portos, operários, presidiários, camponeses, simplesmente desapareceram das encenações. Chegou ao ponto em que fazer teatro realista era superado ou então visão estreita de se questionar o ser humano”.

Os planos são muitos, mas agora Irene, João e Jackson precisam correr às faculdades fluminenses para levar público ao teatro logo à noite.

\_ Optamos por uma encenação simples porque pretendemos levá-la onde der. E também por termos consciência de que um trabalho ambulante determina uma estética ambulante, sem prejuízo da criatividade do artista.

\* \* \*

Trabalhando, em regime de mutirão, com o dinheiro do próprio bolso, Paulo Chaves Fernandes, Joatan Vilela Berbel, Nick Sarvos e Fernando Borges fizeram em quatro anos um curta-metragem – **GTO**, sobre o artista mineiro Geraldo Telles de Oliveira – e um média-metragem premiado no último Festival de Brasília, **Destruição Cerebral**.

Apesar do prêmio, **Destruição Cerebral**, reconstituição da histórica verídica de um metalúrgico de Osasco que terminou se atirando de um prédio em Belém do Pará, foi interdito e não pode ser exibido na TVE, durante uma programação sobre os premiados de Brasília. Mas Paulo Fernandes e seus companheiros não esmorecem: “Trabalhamos em 16 mm, e fazemos mesmo um cinema de resistência, quase guerrilheiro, porque acreditamos que este é o único caminho capaz de liberar o cinema brasileiro de todas as formas de condicionamento em que ele está vivendo atualmente”.

\* \* \*

Ele Semog acorda diariamente às seis da manhã, pega o trem em Bangu desce em Benfica depois de uma sufocante baldeação e vai defender Cr\$ 6 mil por mês, com os quais

sustenta mãe e seis irmãos. Almoça comida de marmita, trabalha até as seis da tarde, entra num ônibus e segue para Casa do Estudante, na Zona Sul, onde ele e seus companheiros da **Garra Suburbana** conseguiram afinal ensaiar um novo espetáculo – **Tudo Azul no Hemisfério Sul** – sem data nem local certos para estréia.

O cotidiano de Éle Semog é muito parecido com o de Claricio dos Santos, o de Sidnei, o de Marcos Borges – o autor da peça, por sinal premiada no II Concurso Universitário de peças Teatrais – e o de 20 outros integrantes da **Garra**, todos suburbanos, todos dispostos a realizar um trabalho “invertendo o processo do teatro tradicional carioca: estreiar na Zona Norte e fazer o fim de temporada na Zona Sul, já com o elenco mutilado o cenário semidesmontado”.

Até agora tem sido muito difícil. Iniciando suas atividades com uma grande pesquisa de opinião pública no subúrbio, a **Garra Suburbana** conseguiu da Funterj o Teatro Armando Gonzaga, em Marechal Hermes, para ali desenvolver uma série de atividades que interessassem à comunidade. O primeiro espetáculo foi um *show* de música, para o qual as pessoas do bairro eram convidadas a levar seus instrumentos e, simplesmente tocar. No *hall* do teatro foi montado um jornal mural, com notícias que diziam respeito à coletividade, de bolsa de empregos a dissídios coletivos. O teatro lotou, o sucesso foi imenso. Ao *show* seguiram-se vários outros espetáculos na base de Cr\$ 15,00 para adultos e Cr\$ 10,00 e Cr\$ 5,00 no caso de teatro infantil. Em pouco tempo, o Teatro Armando Gonzaga se transformou no segundo em importância da Funterj, depois do João Caetano, mas a **Garra Suburbana** já não conseguia mais impor sua programação. Os espetáculos experimentais foram pouco a pouco substituídos pelo teatro tradicional em fim de temporada, com ingressos a Cr\$ 30,00 e a Cr\$ 50,00. O “fim de festa” se deu quando o grupo enviou à Censura seu primeiro espetáculo realmente teatral – **O Homem que não dormia há 30 anos com medo de ser assaltado** – que foi censurado linha por linha. E a **Garra** perdeu o teatro.

Como **Garra Suburbana** se intitula um “movimento cultural e artístico”, o grupo não dorme no ponto. Continua trabalhando, e acaba de publicar um livrinho de poesias que leva o nome de **Incidente Normal** e é vendido em portas de teatro, para os amigos dos amigos. Assim, consegue dinheiro para outros trabalhos. **Incidente Normal** reúne poesias de Éle Semog, de Sidnei Cruz, de Ruben Obelar e de Magro, autor de **Esverdeado**:

O verde é para o gado  
A boca tem cadeado  
O verde é para  
os herbívoros  
A boca com cadeado  
O verde tem cadeado  
prá boca  
de quem não é gado.

\* \* \*

Luiz Carlos (cantor), Geraldo (bateria), Leca (guitarrista), Carlinhos (baixo), Sérgio e Mário Jansen (teclado), componentes do grupo de *rock* **O Peso**, ensaiam diariamente das cinco da tarde às nove da noite nos fundos de uma casa em Santa Tereza, num quarto inteiramente à prova de som. Ali, em meio a um instrumental potentíssimo, avaliado em Cr\$ 250 mil, eles vão cantando para um público invisível: “Se um dia clarear / vou sorrir / vou pra uma melhor / por onde andei / não encontrei amor / então tive que fugir / sem ter para onde voltar”.

\_ Há seis anos a gente está trabalhando, e esta é a primeira vez que uma pessoa da imprensa vem nos procurar.

Luiz Carlos, o cantor, baixinho, magrinho, com um sotaque cearense que muitos anos de Rio de Janeiro e outros tantos de *rock* não conseguiram eliminar, é uma espécie de ideólogo do grupo. E, junto com Geraldo, um dos remanescentes da primeira fase de **O Peso**, que surgiu em 72 no Festival da Canção (“com a cabeça feita pra não dar bandeira...”) e se desfez depois do lançamento do primeiro LP.

\_ É sempre assim, no *rock*. A gente dá um *duro* danado, mas quando consegue gravar o baixista fica achando que é o melhor do mundo, o guitarrista se considera famoso, enfim, bate uma mania de grandeza nas pessoas e ao mesmo tempo um vazio, a sensação de um trabalho terminado. Quase sempre o grupo se desmembra depois de um disco.

**O Peso** atual está unido há oito meses e ainda não gravou nada, mas fez três *shows* no Museu de Arte Moderna, no clube Magnatas (no Rocha, subúrbio), e no presídio Lemos de Brito. Tirou também algumas conclusões:

\_ O público está a fim é de *ourico*. Agora, não tem essa de comunhão não, é o público de um lado, a gente do outro. A gente vai dar o recado, para o público rebolar, cantar. Chamam o *rock* brasileiro de *rock-abacaxi* e é isso que a gente faz, *rock-abacaxi*. Esse negócio de dizer que quente é a música com preocupações sociais, eu acho até o maior barato. Mas bota tudo na mão do Chico pra ver se a coisa funciona!

\* \* \*

Museu de Arte Moderna, lançamento do primeiro **Almanaque Biotônico Vitalidade**, uma publicação reunindo anônimos poetas que proliferam pelo Rio de Janeiro. No meio da multidão, um homem carrega um pão debaixo do braço. Rapidamente, um ladrão rouba o pão do homem e sai correndo. O homem grita. Surge imediatamente um homem armado, que persegue o ladrão e o mata com um tiro. Protestos entre o público do Museu. A multidão quer linchar o carrasco. Acorre ao MAM um choque da PM, com cães treinados. Pede documentos ao público, inclusive a um grupo de travestis oriundo de um bloco de Carnaval, o **Charme da Simpatia**. Não, não se trata de um filme. Aconteceu no ano passado. Foi uma artimanha.

Artimanha é o nome que o grupo **Novem Cigana** (Lúcia Lobo, Pedro Cascardo, Dionísio, Chacal, Ronaldo Santos e Ronaldo Bastos) dá aos acontecimentos que promove para divulgar a poesia e outros trabalhos da cultura mambembe (“enfim, um nome melhor do que marginal”). Uma artimanha está sendo preparada para lançamento do manifesto de criação da Pobrás, Poetas Brasileiros, que reivindica os seguintes direitos: “direito de ir e vir; assistência médica, psiquiátrica e jurídica; ser reconhecido como trabalhador; direito ao dinheiro; direito à aposentadoria com tempo indeterminado de serviço; livre acesso a qualquer gráfica da União; livre trânsito em cabarés, botequins e palácios de estado; abatimento no preço do papel; isenção de flagrantes; acesso à informática, e aos meios de comunicação; reconhecimento do registro da Pobrás como documento único e infalível”.

É possível que a Pobrás jamais veja realizada suas aspirações, mas o fato é que em três anos de trabalho, a **Novem Cigana** já lançou dois almanaques, seis livros de poesia, com tiragem de 500 a 1 mil exemplares, e um calendário. Por outro lado, a última artimanha, que lançou o **Almanaque** deste ano a 3 de setembro, contou com um movimento bem menor – “o pessoal anda meio desanimado”. Setembro foi um mês agitado

no rio, principalmente na área universitária, com grande mobilização estudantil. Mas os integrantes da **Nuvem Cigana** acham que uma coisa não tem nada a ver com a outra.

- A gente até dá a maior força. Mas no movimento estudantil, o pessoal ainda está cantando *Caminhando*, o que é um atraso.

\* \* \*

O movimento estudantil não está apenas cantando *Caminhando*; está fazendo teatro também. TRECO, TRAC, TRAB, TRUF, TREP, TRALD, TREI, TREM. Teatros de Resistência, TRECO é o de Comunicações, TRUF, da Universidade Fluminense, TREM, da Medicina, TREP, da PUC. Um teatro que, segundo definição de alguns de seus representantes, existe enquanto há mobilização, que está diretamente ligado ao cotidiano dos estudantes, “funcionando como uma espécie de folhetim, de boletim de informação: leva de uma escola a outra notícias encenadas do que está acontecendo”. Só este ano, o TREP, por exemplo, já montou quatro espetáculos, entre eles uma colagem sobre problemas que dizem respeito ao cotidiano dos estudantes.

Escadarias da Escola de Medicina. Quatrocentas pessoas na platéia. No “palco”, oito rapazes e moças passam de mão em mão caixotes que são empilhados no canto. Para cada caixote que passa uma frase é gritada: “Todo dente cariado. Todo nervo paralisado. Todo corpo dopado. Todo orgasmo interrompido. Todo grito pressentido”. As frases vão se desdobrando até que uma verdadeira muralha de caixotes esteja formada. Nesse momento, um violento pontapé rompe a muralha.

Mas todavia isso rui, corrói

E arrebenta

E mais dia,

Menos dia,

Vai-se Rei, Rainha,

Corte e Cocaína.

## **A CRÍTICA**

Uma breve consulta a críticos e artistas sobre crescimento de manifestações culturais independentes, leva de saída a uma conclusão: há não só um aplauso geral, como

também um reconhecimento de que o caminho adotado pelos agentes da cultura mambembe é a grande brecha aberta para uma renovação da cultura tradicional brasileira, isolada e conformista. Aqui estão três depoimentos:

**Ferreira Gullar** – “O termo exato seria uma vitória. Esta é uma geração a quem não foi oferecida nenhuma perspectiva. Marginalizada do processo social, teve como opção o conformismo ou a loucura. Vejo esses jovens poetas dando a volta na loucura. Foi o próprio impasse que os levou a uma solução circunstancial, e essa solução circunstancial acabou funcionando como um veículo novo, correspondendo a uma necessidade literária e social. O Brasil está hoje cheio de novos poetas que recuperaram a poesia, desmistificando o livro, estabelecendo uma nova relação com o público, transformando o próprio poeta em agente de sua poesia, rompendo com os quadros tradicionais. É uma geração que não usa o livro, que se comunica assim, inclusive declamando seu próprio trabalho, o que até há pouco tempo era profissão de algumas senhoras. Ao mesmo tempo, existe uma retomada de uma visão muito ligada ao momento atual, e nela se enxerga uma via alternativa que pode abrir-se em muitas direções; não se sabe ainda qual resultado dessa proliferação de poesia como forma de discorrer sobre o real de uma geração. É na formação do grupo que se encontra a ressonância do trabalho. O trabalho coletivo, em meio a este vastíssimo anonimato em que vivemos hoje, é uma necessidade permanente nas pessoas. O jogo nunca é solitário”.

**Nelson Xavier** – “É a única saída vital do teatro. O teatro que nos vemos forçados a fazer hoje em dia é uma empresa, envolvendo capitais incríveis. Eu mesmo estou metido numa peça com o custo calculado em Cr\$ 300 mil e que precisa de um público de 80 pessoas por dia, durante três ou quatro meses, para se pagar. Um teatro que se mantém como empresa, e não como expressão. A linguagem do ator está hoje serializada, padronizada pela novela de televisão. Estes grupos novos estão podendo experimentar, abrir novos caminhos. Trabalhar sobre um texto vivo, mergulhar nele, obter uma resposta imediata, coisa que a grande empresa teatral não pode mais fazer. A grande empresa não faz contato com o povo, faz contato com o consumidor de entretenimento. Eles estão retomando um caminho que precisamos urgentemente voltar a enxergar”.

**Tárik de Souza** – “A multiplicação de grupos novos na música buscando outra forma de apresentar seu trabalho se deve, basicamente, à censura e à sofisticação de um mercado do disco onde os novos dificilmente encontram condições de aparecer. O rádio só toca disco.

Se o grupo não gravou não aparece; a televisão esteve fechada à música até há pouco e a indústria fonográfica infesta o mercado com os chamados **Diversos** reunindo num só LP vários sucessos do passado que são reeditados a baixo custo. Ou então, fabrica milhares de cópias de música do tipo *soul*, por exemplo, que vende como banana. É claro que quem mostrar um trabalho sério tem de usar um mercado paralelo. Você vê hoje que os próprios compositores estão condicionados, já trabalham em série, já utilizam uma *marca registrada*. A saída só pode buscar uma aproximação maior com o dia a dia, cada vez mais desprezado. A chamada cultura oficial brasileira está cada vez mais distanciada da realidade. Está virando um país dentro do país”.

## Uma Poesia que Cresce Apesar das Vanguardas

### Ou o Lixo do Quintal na Sala de Visita

Entrevista com Affonso Romano de Sant'Anna

Por Astolfo Araújo e Wladyr Nader



Fac-símile 9: Capa da Revista *Escrita* em que foi publicada a entrevista "Uma Poesia que Cresce Apesar das Vanguardas"

Affonso Romano de Sant'Anna, poeta crítico e professor universitário, tem acompanhado de perto toda a movimentação recente dos jovens autores brasileiros. Como organizador de manifestações como a *Expoesia I* e como observador interessado do que aconteceu em nossa literatura, principalmente em 1976, sua opinião é uma medida dos caminhos e alternativas possíveis para novos poetas. Esta entrevista foi concedida em 18 de dezembro, semanas antes de sua viagem aos Estados Unidos, onde na Universidade do Texas, Austin, ARS dará dois cursos: um sobre o romance brasileiro no século XIX e outro sobre relações entre a psicanálise e a literatura, tema do livro que lançará este ano.

C

### DEPOIMENTO

comecei a escrever lá pelos 15, 16 anos, num jornal de Juiz de Fora chamado **Gazeta Comercial**. Eu tinha lido um livro de Antônio Albalá e isso é ótimo para meus

inimigos fazerem piadas a respeito. Era um livro sobre a arte de escrever. Fiquei tão impressionado na ocasião – a maneira de escrever, o segredo da frase, o estilo etc. – que resolvi praticar aquelas coisas todas. Escrevi um artigo baseado na leitura de uma peça de Shakespeare e o jornal publicou.

Daí pra frente peguei o vício e vim escrevendo cada vez mais. Em Juiz de Fora, ainda meio adolescente, eu tinha uma seção diária de crítica de tudo: cinema, artes plásticas, música, enfim eu era um jovem com um talento incrível, não é? Enquanto fazia isso, fazia outra coisa também, muito importante: eu era *copy desk* do cronista social do jornal da cidade. Bom, depois fundei lá diversos movimentos literários e um cine-clube, de onde saíram algumas pessoas importantes como Geraldo Mayrink e Flávio Márcio.

Em Belo Horizonte, já como estudantes de letras, comecei a trabalhar nos jornais todos da capital e conheci a chamada Geração Complemento que é uma geração muito curiosa, tem uns 10 ou 15 elementos por aí soltos, de alguma importância, como o Frederico de Moraes, o Heitor Martins, que está em Indiana, o Silviano Santiago, o Argemiro Ferreira, o Maurício Gomes Leite, o João Marschner, o Carlos Kroeber, o Klaus Viana etc. O Ivan Ângelo também. Ainda estudante publiquei um livro de ensaios, que é **O Desemprego do Poeta** e um outro chamado **Quatro Poetas**, com mais três. Esses livros foram editados pela Universidade, é bom que se diga.

Depois saí de lá, me formei e tal, e fui para os Estados Unidos, passei dois anos na Califórnia lecionando, vi o surgimento desse negócio todo *hippie*, que no Brasil ninguém sabia o que era. Foram saber só em 1968. Eu realmente vi aquelas coisas de perto, em São Francisco, Los Angeles etc. Voltei para cá com um livro pronto, que foi minha tese de doutoramento. **Drummond: o ‘Gauche’ no Tempo**, e não gaúcho, como sempre escrevem, não é, e nem guache.

Essa tese, que vai ser reeditada agora, foi premiada quatro vezes e meu deu um dos prêmios que depois eu perdi. Numa outra oportunidade retornei aos Estados Unidos, para tomar parte no Programa Internacional de Escritores, da Universidade de Iowa. Pagavam para a gente ficar à toa durante nove meses, escrevendo ou não.

Nessas idas e vindas trabalhei como *copy desk* na pesquisa do **JB** e acabei entrando na PUC como professor, passando a coordenador do setor de literatura brasileira da pós graduação e a diretor de departamento. Agora larguei a direção exatamente para poder

escrever, eu estava com oito livros encomendados. Nesse período escrevi um livro chamado **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**, que já vai para a 4ª- edição, pela Vozes, e **Poesia Sobre Poesia**, que é de 1975. Há também um livro de 12 anos atrás, **Canto e Palavra**, de poesia. De resto tenho colaborado em algumas antologias nacionais, como por exemplo os três números de **Violão de Rua**, e estrangeiros.

O primeiro dos livros que estou terminando não chega a ser um livro, é uma introdução à **Legião Estrangeira**, de Clarice Lispector. **Literatura Brasileira Hoje** com as críticas que fiz para a **Veja** nos últimos dois anos, é o segundo. Tem um outro chamado **Literatura e Psicanálise**, que é uma análise da poesia brasileira através de uma ótica psicanalítica. Com a Luciana Stegagno Pichio, catedrática de literatura brasileira na Universidade de Roma, estou preparando uma antologia sobre nossa poesia de 45 até hoje, que sairá pela Mondadori. Também estou preparando uma antologia para Fernando Mangarielo, da Alfa Omega, sobre poesia brasileira mais recente. Há um livro sobre Vinícius de Moraes encomendado pela Vozes, que eu não pude concluir até agora por excesso de trabalho, e um outro sobre música popular e moderna poesia brasileira. Aliás sobre isso quero lembrar que a indústria fonográfica joga milhões em cima de qualquer talentozinho que aparece e que, se alguém investisse em poetas talvez eles virassem artigo de moda. Se bem que os bons autores não de sempre se sentir constrangidos com esse consumismo que gratifica ilusoriamente.

## ENTREVISTA

**Wladyr: Affonso, o que aconteceu à poesia brasileira depois de João Cabral, do Concretismo, do Neoconcretismo, da Práxis, de outros movimentos e de alguns poetas isolados também importantes?**

**Affonso:** Eu costumo dividir essa história recente da poesia brasileira em três períodos. Entre 1956 e 1968 teria ocorrido o período das vanguardas, que começa com o Concretismo e termina com o Tropicalismo. Este já é um movimento bastante mais complexo, porque não pertence à literatura mas, da mesma maneira, à música popular, incluindo meios de comunicação de massa mais sofisticados, como a televisão. Dentro desse período, além dos grupos que você nomeou, há outros como **Tendência** de Minas e **Violão de Rua**, que foi

uma coisa que durou pouco tempo mas que precisa ser reestudada. De 68 até 73 há o domínio da música popular brasileira sobre a poesia, esta passa a viver a sombra daquela. Ou seja, não só os poetas mas também os críticos tomam os textos das músicas como pretexto para seus trabalhos. Como o Augusto Campos, eu próprio, o Silviano Santiago, a Leyla Perrone-Moisés, o Mario Chamie e o Antonio Candido, que escreveu sobre Vinícius de Moraes. Até Gilberto Freire escreveu capa de disco. As faculdades passaram a apresentar teses de mestrado e trabalhos sobre músicas e compositores. Foi um período de mais ou menos cinco anos, em que a poesia ficou à sombra da música popular. Eu diria que em torno de 73 a coisa começou a mudar, porque já se teria consciência da exaustão a que haviam chegado as vanguardas. Nessa ocasião fizeram no Rio uma manifestação chamada *Expoesia I*. Foi realizada na PUC e reuniu cerca de 400 poetas de todas as tendências e mais ou menos 3000 poemas. A idéia era juntar todos os movimentos e correntes que haviam feito a poesia brasileira a partir de 1945, para um balanço do que tinham sido aqueles 20 e tantos anos de querelas e disputas literárias e poéticas. Apareceu um número muito grande de poetas novos, que me surpreenderam porque parte deles não tinha a menor consciência do que havia ocorrido com a poesia brasileira recentemente. Eles estavam fazendo uma história totalmente individual da sua poesia brasileira. Ficou configurado além disso que estava surgindo uma nova linguagem, que não era mais uma linguagem prisioneira entre 56 e 68. Parte dessa linguagem tomou o nome de “marginália” ou de “poesia marginal”. Diversos desses poetas marginais aparecem ou se agruparam pela primeira vez a partir daquela manifestação. Já a *Expoesia II*, que reuniria poetas do Sul, foi montada no Centro de Criatividade em Curitiba pelo excepcional prefeito Jaime Lerner. Mas nós também mandamos poemas daqui.

**Wladyr: Os da *Expoesia I* eram só do Rio?**

**Affonso:** Não, eram do Brasil todo.

**Wladyr: À exceção do Sul?**

**Affonso:** Não, incluía também alguns do Sul, mas, por problema de regionalidade, as pessoas daqui de perto se sentiram mais próximas e participaram mais. Depois houve uma *Expoesia 3* na Faculdade de Filosofia de Friburgo e pedidos de manifestações semelhantes pela prefeitura de Belo Horizonte, pela prefeitura de São Paulo, pela Fundação Cultural do Distrito Federal e pelo Instituto Estadual do Livro, do Rio Grande do Sul. Você está vendo,

não é, que eu teria de me transformar num produtor de *shows* e exposições e eu, realmente, não poderia. O que acho importante nisso tudo é que foi um sintoma de que, primeiro, a poesia brasileira já tinha encerrado um determinado período, estava ingressando noutra; e, segundo, que o jovem poeta brasileiro queria se agrupar, fazer alguma coisa junto, ouvir, participar. Isso parece que se confirmou no ano seguinte, quando foi realizado no Museu de Arte Moderna, aqui no Rio, um movimento, mais ou menos semelhante, chamado *Poemação*, que teve liderança de Carlos Henrique Escobar. Outros movimentos vieram a ocorrer, inclusive a recente Feira de Poesia e Arte no Teatro Municipal, de São Paulo. Se você me perguntasse o que eles têm em comum, eu diria que buscam, em princípio, a desrepressão em todos os níveis, mas basicamente no estético, ou seja, contra a repressão formalista das vanguardas. Quando digo repressão não estou dizendo com um propósito deliberado de ser ditatorial dentro da literatura. Estou me referindo ao que fica por trás dos gestos, às vezes, fraternos e amenos. A teoria pode ser muito liberal, muito pra frente, sofisticadíssima, mas pode ocultar componentes do tipo: “a verdade está comigo”. Então, quando os concretos me mandam uma carta dizendo que não participarão da *Expoesia I* porque “a poesia é ou não é”, é evidente que estão dizendo: “a poesia ou é concretista ou não é poesia”. Ora sabemos que afirmação desse tipo lembra comportamento de sociedades fechadas, de grupos fechados, que em outros setores da vida social recebem o nome de *Máfia*. É que sei que ser mafioso ou pertencer a uma tribo é um comportamento espontâneo e primitivo. Mas é por isto que devemos estar vigilantes sobre este risco, pois a vida pode estar passando com sua riqueza a um metro de nossa janela fechada. A verdade é que pelo fato de estar convivendo com o problema da poesia brasileira já há quase 20 anos, eu venho tendo problemas individuais meus. Quer dizer, ultimamente andei revendo as entrevistas que dei em 65, 66, 67 e as posições já eram muito idênticas às que tenho hoje. Sempre foi difícil para eu aceitar que a verdade estivesse com cada grupo que andava dizendo que estava com a verdade. Além dessa experiência particular e das conversas com um ou outro poeta, comecei a sentir que todos tinham o mesmo embotamento, o mesmo constrangimento, estavam todos inibidos ante a autoridade esmagadora dos irmãos Campos.

**Astolfo: É a burocracia.**

**Afonso:** Os irmãos Campos são pessoas maravilhosas, mas têm uma cultura de tal ordem esmagadora – sabem russo, japonês, chinês, grego latim – que poeta jovem coitadinho, que

chega com meia dúzia de pensamentos, não têm o que falar. Acaba seguindo o que eles dizem, porque, além do mais, a teorização é muito fascinante.

**Astolfo: Os irmãos Campos dominam ou não uma certa burocracia acadêmica, que no fundo dá uma diretriz? Quem não se enquadra não é bom poeta ou não faz boa poesia, coisa assim.**

**Affonso:** O que eu não gosto, na atitude dos concretos, é que para eles só existe 1956 – Concretismo. Riscaram os concretos dissidentes, não tomaram conhecimento dos neoconcretos (1958), a Práxis não existe para eles, o Poema-Processo não tem o menor sentido, **Violão de Rua** nem se fala. Só se interessaram por **Tendência** (1957), porque precisavam dar o “pulo participante” na época agitada de João Goulart. Acho que mesmo discordando a gente deve citar as datas e os nomes de nossa literatura. Se não vai ser igual àquela estória do imperador chinês que mandou queimar todos os livros e ordenou que a história começasse com ele. Essas e outras questões me levam a cunhar a expressão “luta pelo poder (literário)”, que hoje virou moeda comum. Sim, o que há por aí – com Freud no fundo é uma luta pelo seio mamário e pelo poder. Isso explica muita coisa. Meu livro de poemas **Poesia Sobre Poesia** é sobre isso, exorciza isso.

**Wladyr: É possível conciliar amizade e literatura?**

**Affonso:** É difícil. Você escreve ou opina sobre um livro e pode perder um amigo ou ganhar um adorador. Se sou amigo dos Campos e do Décio? Sim, me considero. Já estive na casa deles conversando e jantando. Num dia de chuva até usei os chinelos do Haroldo, porque meu sapato estava encharcado. Isto além de mil cartas de conselhos e opiniões deles para mim e vice-versa. O Wladimir Dias-Pino é um dos raros santos da literatura brasileira. Aliás seria um santo se o seu lugar não tivesse sido tirado pelo Antônio Carlos Villaça. Chamie? Descobri-o mais tarde e nos damos bem e nos falamos claramente. Affonso Ávila, xará e muito amigo. Agora, nada me impede de ter minhas opiniões.

Seguinte: se uma amizade não resiste às verdades do que você pensa, é uma amizade meio precária. Ou se ela se enriquece com a verdade, ou acaba. Acho que as pessoas deviam ser analisadas antes de pretenderem tantas coisas na vida.

**Wladyr: A Práxis você acha ditatorial?**

**Affonso:** Eu não diria exatamente isso, mas ela tem uma formalização, da mesma maneira, muito estrita. Hoje, pelo contato que tenho com o Chamie eu percebo que ele está buscando

uma abertura maior. O Chamie, inclusive, é um indivíduo bastante dialogável. Participou desses movimentos todos, da Expoesia, da *Poemação*, colabora na escrita e em outras publicações. Há uma possibilidade de diálogo muito grande. Os Campos reduziram muito a atuação deles – têm direito de fazer isso, claro – fizeram tudo programadamente, quer dizer, quando eles atingiram um nível internacional, por uma questão de economia, pouparam contato em nível doméstico. É uma questão de opção pessoal.

**Wladyr: Não é o mesmo problema do governo brasileiro, que está muito mais preocupado em exportar do que dar de comer a toda essa gente que está aqui?**

**Affonso:** Toda aquela teoria de poesia para exportação é fascinante, mas muito equivocada. Há um complexo de subdesenvolvido por trás disso. Prefiro, em parte, a pessoa anônima que inventou o maiô-tanga, essa sim exportou paca e fez uma propaganda erótico-paisagística da Terra de Santa Cruz.

**Wladyr: Você considera os irmãos Campos bons poetas?**

**Affonso:** Acho muito bons poetas.

**Wladyr: E o Chamie?**

**Affonso:** Também, muito bom poeta.

**Wladyr: Eles são os melhores depois de João Cabral?**

**Affonso:** Não sei se seriam exatamente os melhores, mas são os mais hábeis. É meio difícil responder.

**Wladyr: E no seu gosto pessoal?**

**Affonso:** Meu gosto pessoal é bastante complicado, graças a Deus. Como não tenho uma teoria para ficar sustentando o tempo todo, meu gosto é mais irracional. Por exemplo, gosto de uma poetisa recentemente lançada, a Adélia Prado, que não tem nada a ver com essa conversa toda, mas faz uma poesia que pega, você lê e passa pra frente o livro dela. Tem também o Domingos Pellegrini Jr. E dezenas de poetas marginais.

**Wladyr: Marli de Oliveira, por exemplo, você gosta dela?**

**Affonso:** A Marli é direitinha, mas não me emociona. A Adélia é uma coisa um pouco mais violenta pra mim. Dos poetas do I Concurso Escrita de Literatura, de que fui um dos julgadores, há o Arthur Nonato, que eu acho excelente. Arthur Nonato é o pseudônimo dele, não é?

**Wladyr: O nome é Marcos de Carvalho.**

**Affonso:** Ele absorveu realmente uma certa técnica meio difusa durante esse período de 56/68, mas entrou com uma linguagem que está muito paralela à linguagem dos marginais, os chamados poetas marginais ou poetas sórdidos.

**Astolfo: Quer dizer que a vanguarda, depois de todos esses anos, deixou como legado exatamente o quê?**

**Wladyr: Os novos estão interessados na técnica dela?**

**Affonso:** Em parte estão. Você pega a antologia da Heloisa Buarque de Hollanda, os **26 Poetas**, ali a maioria está sabendo o que houve antes. O Cacaso, por exemplo, o Schwarz, o Chico Alvim e uma série de outros viveram esses problemas, conviveram com esses poetas, então eles tiveram uma opção programada. Partiram para uma outra linguagem, mas conhecendo. Agora, alguns mais jovens pouco sabem disso, conhecem indiretamente, conhecem através da música popular brasileira. Outro dia acabei de dar um curso sobre música popular e poesia moderna brasileira, que é a síntese de um livro que deve sair brevemente. Nele estudo as relações da música com a poesia, os movimentos etc. Alguns músicos assistiram ao curso, alguns letristas inclusive. E um deles me falou, ao ver alguns poemas que eu projetava, poemas práxis, do grupo **Tendência**, concretos, comparados com textos de Caetano e Aldir Blanc, que fazia aquelas coisas, mas não sabia que tinham nome. Quer dizer, houve uma diluição realmente nesse sentido. As pessoas absorveram e já não sabem quem é o pai da criança.

**Wladyr: Quando começou a publicar seus livros você estava muito próximo dos concretos. O que fizeram juntos?**

**Affonso:** Eu morava em Minas e, como todo provinciano, tinha a ilusão de que a metrópole sabia mais que a província. Colaborava na época com a revista **Senhor** e no Suplemento Dominical do **Jornal do Brasil**, fase concretista, com traduções. Chegaram a publicar também um poema meu. Mantive com eles correspondência, contato pessoal. Fizemos a I Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, de Minas Gerais, em 1963, me parece, que era um balanço das vanguardas do Brasil, e tivemos sempre ótimas relações. Mas desde que os conheci, no Congresso de Crítica e História Literária, em Assis, 1961, eu lhes disse que pessoalmente eram melhores do que quando escreviam.

**Wladyr: Sua poesia está mudando um pouco de perspectiva, você inclusive está colocando a crítica dentro dela. Para onde você se encaminha a partir de Poesia Sobre Poesia?**

**Affonso:** Bem, houve uma confluência de fatores. Primeiro é que eu pessoalmente cheguei a uma exaustão dentro das vanguardas. Experimente tudo em termos de vanguarda. Cheguei a conclusão de aquilo era um beco sem saída. E que era mais importante eu achar qual era minha linguagem, em meio a linguagem alheia. Depois premido pela profissão de professor, tendo que absorver muita teoria, tendo que explicar o texto poético e o texto em prosa, enfrentei problemas na hora da elaboração do texto. Uma exaustão de ordem prática, outra exaustão de ordem teórica. Foi com bastante sacrifício que por mais ou menos uns dez anos, eu só escrevi e guardei textos. Um dia percebi que poderia dar o pulo por cima, que eu tinha que jogar no texto todo irracional. Daí as notícias de pé de página, onde eu comento o próprio poema. Mas o poema na sua elaboração primeira era realmente um gesto bastante mais emocional do que racional. Então teria havido um cruzamento do professor, do teórico, do crítico, com o poeta. A solução pra isso me pareceu boa no sentido de ser um exorcismo. Um exorcismo de coisas que eu fiz e sofri, dentro da literatura.

**Wladyr: A partir do poema “Sou um dos 999.999 Poetas do País”, você não assumiu uma posição política em relação à poesia que está sendo feita, em relação às vanguardas? Quem não conhece você acha que houve rompimento com tudo. Inclusive os poemas da primeira parte do livro são bem soltos, não são como os da segunda.**

**Affonso:** Eu considero esse meu livro um livro de vanguarda. Só que a idéia de vanguarda aí tem de ser redimensionada, ou seja, uma coisa é fazer jogos verbais na frase, no papel, distribuir aquilo visualmente etc., e chamar isso de vanguarda porque o “estilo de época” das vanguardas ordenava assim. Outra coisa é você dar a volta por cima disso. Acho que na medida em que eu fiz textos como **Poesia sobre Poesia**, eu tentei atravessar o convencional de 45, me desgarrar da poesia cabralina, abrir mão de um conceito fechado de vanguarda. Taticamente, isso parece retaguarda, mas estrategicamente, pra mim, eu continuo na vanguarda.

**Wladyr: Você já tem pronto algum novo livro de poesia?**

**Affonso:** De poesia eu tenho alguns textos em que estou mexendo ainda, mas não há nenhuma idéia configurada.

**Wladyr: Quer dizer que não dá pra saber o que vai acontecer?**

**Affonso:** Nem eu sei exatamente.

**Wladyr: Esse boom literário de que tanto se fala parece que não está ocorrendo com a poesia, não é? O que você acha?**

**Affonso:** Eu diria que na década de 70 aconteceram três coisas dentro da literatura. A primeira foi consequência da organização dos cursos de pós-graduação nas Universidades brasileiras. Com a criação de mestrados e doutorados houve uma produção de ensaios e de teses bastante grande, de tal maneira que, no país, hoje, você tem jovens ensaístas desconhecidos, porque o indivíduo faz a tese dentro da Universidade e a tese raramente é publicada. Por exemplo, só neste mês, no meu departamento, aqui na PUC, nós apresentamos mais ou menos, em literatura brasileira, umas oito ou dez teses sobre assuntos os mais diversificados e atuais. Então de repente apareceu uma crítica bastante sofisticada dentro da literatura brasileira, provinda dos cursos de pós-graduação. Essa crítica não tem muito a ver com a crítica de jornal que se fazia no Brasil na época dos suplementos literários na década de 40, 50 e princípio de 60. Não tem nada a ver, mesmo porque os suplementos literários acabaram e não fosse agora, de um ano pra cá, pouco mais de um ano pra cá, o surgimento de **Escrita, Ficção, Inéditos, O Saco** etc., etc., continuaria a haver esse buraco entre a Universidade e a literatura cá fora. Então, houve um salto quantitativo na crítica, que não foi ainda absorvido devidamente pela imprensa diária. Um outro setor que sofreu uma modificação muito grande foi a ficção. Aí sim se começou a falar de *boom* literário. A ficção brasileira, com esses nomes que estão aí, que todos nós conhecemos hoje, eu acho bastante importante. Além de João Antônio, Sérgio Sant'Anna, Ignácio de Loyola, Roberto Drummond, Ivan Ângelo, Antônio Torres e outros, há uns que não são mencionados e são tão importantes quanto Mauro Chaves, por exemplo, tem um livro, que eu acho excelente, chamado **Adaptação do Funcionário Ruam**, que eu considere um dos melhores do ano passado, na **Veja**, e que...*forget it*. O Garcia de Paiva, que tem um livro, realmente, bastante curioso chamado **Os Planelúpedes**, com uma linguagem que é bem nova dentro da nossa ficção. O Antônio Torres, todo mundo conhece. O Vilela que é conhecido também. E um romancista, não, um contista que eu acho dos

melhores, que morreu infelizmente o ano passado, que é o Juarez Barroso, **Joaquino Gato** é desses livros que vão ficar realmente na literatura brasileira, com muito significado. É um livro muito importante. O próprio Aguinaldo Silva, nessa fase que ele iniciou agora, com a **Primeira Carta aos Andróginos**, fez um livro importantíssimo, ao abordar o problema da homossexualidade, porque nunca um autor brasileiro teve coragem de falar dessas coisas. Todos tapeavam, faziam literatura com o assunto e ele entrou realmente pra valer, fez uma obra excelente. Tem o João Ubaldo Ribeiro, por exemplo, que um outro sujeito muito bom e que está mais ou menos desvinculado de certos grupos. E, assim por diante, eu poderia citar nomes, achando os livros aí na pela estante. Por exemplo. O Ewelson Soares Pinto, autor de **A Crônica do Valente Parintins**. Ainda a propósito da literatura nova brasileira, é bom dizer que João Antônio, Roberto Drummond e outros têm sido injustamente chamados de badaladores. Acho que atrás disso há um outro problema. Ou seja: eles instauraram um novo comportamento na literatura brasileira. Pararam de chorar sobre seus manuscritos nas gavetas e foram batalhar pelos jornais, faculdades e colégios. Acho que a posição de Roberto Drummond é muito válida. Sou também a favor de que se faça uma revista **Amiga** de literatura. O público se alimenta de mitos. E o escritor fica com esse pudor falso de virgem não resolvida; quer ter sucesso no Maracanãzinho, morre de inveja de Roberto Carlos e dos Beatles, mas não move um dedo para isto. Morre de inveja de Norman Mailer, mas se comporta como Cornélio Pena.

**Wladyr: E o que você acha do pessoal que faz ficção-reportagem, literatura-reportagem, esse tipo de coisa?**

**Affonso:** Esse pessoal, eu acompanhei pouco, quer dizer, eu li o livro de Cony, sobre o caso *Lou*, e vi ligeiramente o do José Louzeiro e de outros. Acho que é, como experiência, importante pra literatura brasileira, ainda que tardia. Quer dizer, a literatura americana já fez isso antes, mas nesse sentido, a cronologia não tem importância. A literatura americana ter feito antes não tem importância. A literatura brasileira tinha que fazer um dia. Acho que vale a pena, no sentido que dá profissionalização ao escritor. O escritor descobre que escrevendo é que pode ganhar o dinheiro. E, ainda, que fazendo reportagens ele pode dar um pulo e produzir, um dia, a obra deles, depois que estiver em situação melhor. Esse é também o caso da televisão, quer dizer, a televisão ter absorvido uma série de escritores importantes. Faz sentido dentro do atual contexto brasileiro e se justifica.

**Wladyr: Você ainda não respondeu à pergunta sobre o *boom* literário na poesia.**

**Affonso:** Pois é, agora é que eu ia chegar lá. O primeiro aspecto, então, é a crítica, o segundo, o romance, e o terceiro é a poesia. Acho que realmente está acontecendo um negócio novo com ela. Isso que se englobou como poesia marginal, é que é apenas um dos setores da poesia brasileira nova e atual, tem uma outra linguagem, revela uma outra poesia que está surgindo por aí. Aliás, eu gostaria até de assinalar que acho na antologia **26 Poetas Hoje** uma série de aspectos positivos, porque ficou aparecendo para alguns desses poetas marginais que a resenha que eu havia feito seria uma resenha meio pejorativa, quando não era. Realmente, tem certas coisas ali de que eu discuto, mas a coisa em si, em conjunto, é uma proposta bastante saudável.

**Wladyr: É verdade que o pessoal se cotizou para participar da antologia?**

**Affonso:** Ah! Isso eu não sabia. O que eu soube é que a Labor queria lançar um livro que despertasse a atenção de uma faixa jovem estudantil, pois a editora estava se instalando no Brasil. Então, me pareceu que contratou uma pessoa para fazer isso. Na ocasião, numa resenha intitulada **Os Sórdidos**, eu assinalava a relação entre a poesia dessa antologia e um poema de Bandeira, onde ele diz que vai lançar a teoria do poeta sórdido, aquele que joga lama no terno branco do transeunte. E parece que a atuação dos poetas marginais é semelhante. Tanto é assim que o próprio Cacaso – Antônio Carlos de Brito – fez igual aproximação com o Bandeira num artigo posterior. O que a poesia marginal tenta fazer é isso, é trazer, em outros termos, o lixo que está no quintal ou na cozinha pra sala de visitas. É colocar o lixo na vitrina. Ao contrário da poesia literária de 45, que só falava de vento, noite, amor e rosa, coisas semelhantes. Ou ao contrário das vanguardas que não falavam, gaguejavam.

**Wladyr: Os concursos literários tiveram importância nesse *boom*? Ele existe ou é pura ficção?**

**Affonso:** Eu acho que existe um *boom*. E acho também o seguinte: tem umas pessoas que se irritam com essa palavra, não sei por quê. Se irritam de tal maneira que alguns escritores estão com medo de falar que existe *boom*. Daqui a pouco eles vão ficar com medo de receber dinheiro, direito autoral, porque meia dúzia de pessoas por aí não gosta dessa palavra. Eu acho que existe um *boom*, na medida em que os escritores novos descobriram a Universidade. Eles estão correndo as Universidades e colégios fazendo palestras,

conferências. De repente, o Antônio Torres vai ao Amazonas, ou vai depois, com o Ignácio de Loyola a Araraquara, e são 200, 300 ou 400 pessoas ouvindo e discutindo. O mesmo acontece com o João Antônio ou com os escritores mineiros de Belo Horizonte, que percorrem o interior. O próprio Instituto Estadual do Livro, do Rio Grande do Sul, na gestão da Lygia Averbuck, fez o mesmo programa literatura-escola. Então, essa descoberta da Universidade, da escola, como público consumidor normal de literatura, eu acho muito importante. Houve um aumento quantitativo de venda, por exemplo, através da atuação, que eu acho muito louvável, da Ática. As pessoas desceram o pau nesse processo que a Ática usa para divulgar o livro, mas é uma questão totalmente desfocada e bizantina. Tenho visto alguns escritores jovens criticarem esse negócio, que a literatura não tem que estar ligada à Universidade. O assunto não é esse, o assunto é que a Universidade tem que estar ligada à literatura. Se ela tem que estar ligada à literatura, quem está fazendo a literatura? Então ela percebeu quem está fazendo e quem está fazendo percebeu a Universidade também.

**Wladyr: Um das provas desse boom não é a instalação do escritório da Carmen Balcells aqui no Rio?**

**Affonso:** Isso foi depois. Ela sentiu o cheiro da pólvora. Percebeu que estava na hora, também, por uma certa exaustão já do latino-americano no mercado internacional. Agora, no negócio do boom, tinha uma outra coisa. Eu acho que o boom atinge a poesia, sim. Só não atinge quantitativamente, como tem atingindo a prosa, ou seja, você não faz tiragens tão grandes como faz os romances e contos, porque poesia é, realmente, um negócio mais sofisticado. É uma coisa que exige um público mais treinado. Mas existe uma proliferação muito grande de poetas. Um sintoma do boom na poesia, para forçar a palavra, é você já encontrar jovens que não tem vergonha de dizer que são poetas. Quando comecei a ser jovem e por conseqüência, a ser poeta, também, publiquei um livro chamado **Desemprego do Poeta**, que era o testemunho do meu constrangimento em ser poeta. Quer dizer, os vizinhos, os parentes, as pessoas da cidade achavam esquisito, imagine, esse menino em vez de ser engenheiro, médico, qualquer coisa, é poeta. Era uma doença. Eu tive uma namorada, inclusive, que alegou, para acabar com o namoro, que a mãe falou que ela não podia namorar porque a irmã, quer dizer, a tia tinha namorado um poeta, quando jovem, e o poeta tinha morrido tuberculoso e bêbado. E coisas que tais, quer dizer, hoje, quando eu

vou a um bar desses, a uma butique dessas, vejo exposta a poesia. Vejo os garotos vendendo poesia, nos bares, nas portas de teatro, nas faculdades, distribuindo folhas mimeografadas, ninguém com vergonha de dizer que é poeta, porque poeta passou a ser sinônimo de curtição. Então houve uma congeminação histórica, ser poeta e curtir. Quantitativamente, se passou a existir mais gente fazendo poesia, o que eu acho muito louvável porque passa a haver mais gente consumindo poesia, passa a educar o público, educando o autor.

**Wladyr: Você disse que a Universidade tem que estar ligada à literatura que está se fazendo no Brasil. É o que nós temos verificado, principalmente em São Paulo, é que a Universidade está cada vez mais desligada disso.**

**Affonso:** Sobre São Paulo eu não poderia falar especificamente, mas, no caso do Rio, me parece um pouco diferente. Na PUC, mesmo na Federal, como eu disse tem aparecido tese até sobre Chico Buarque de Hollanda. Tem aparecido teses sobre autores bastante recentes. Não, nenhum preconceito quanto a isso. Há teses sobre o Tropicalismo, por exemplo, que é uma coisa bastante nova. Isso eu teria que lembrar, porque a gente produz muita tese, principalmente meu departamento – modéstia à parte, é o que produz mais teses no Brasil inteiro – e não há nenhum preconceito. E há também os cursos são dados. Por exemplo, a Dirce Riedel, que é uma professora bastante conceituada dentro e fora do Brasil, vem dando cursos sobre “O Conto Hoje”, “A Literatura Hoje”. O livro, mal acabou de sair, já está sendo estudado na Universidade. No semestre passado, todos esses contistas que eu mencionei aqui foram estudados no curso da Dirce Riedel. Quer dizer, a absorção é direta: o que está sendo produzido está sendo testado. E, entre outras coisas, num curso que dei na pós-graduação estudamos o material recolhido pelos poetas que participaram da Expoesia.

**Astolfo: Toda essa instrumentação crítica não está, de certa forma, ligada ao Concretismo?**

**Affonso:** Não, o que há é o seguinte: a PUC de São Paulo, eu sei que sofre um impacto muito grande da orientação teórica concretista, ou seja, fala-se muito de Oswald de Andrade, muito de Kilkerry, muito de Sousândrade. Há uma certa repetição de coisas que o Haroldo, Augusto e Décio falaram e pouca criatividade. Agora, em outros termos, o que se pode notar é que recentemente o estruturalismo influenciou muito o pensamento crítico brasileiro. Mas a lua de mel com o estruturalismo, de uma maneira geral, já está passando,

ou seja, o deslumbramento já está passando e as pessoas estão retendo do estruturalismo o que ele tem de menos contingente. Então é possível fazer análise de todos esses livros mais recentes sem aquele desespero apenas formalista, que levava a fazer análises mirabolantes, mas que rendiam muito pouco, na verdade.

**Wladyr: Voltando um pouco atrás: os concursos, então, não tem colaborado nesse boom?**

**Affonso:** Eu acho que no caso do *boom* ainda tem esse fator. É difícil saber quem vem primeiro: se o *boom* ou se as revistas literárias e esses concursos. Eu acho que as revistas literárias tiveram um papel fundamental. E certamente elas surgiram porque havia uma carência, uma lacuna pra isso. É o caso da **Escrita**, que foi das primeiras, senão a primeira, eu acho louvável ter surgido no mercado com a cara e a coragem. Sou a favor desses concursos todos. Acho que quanto mais concurso melhor. Todo mundo deve entrar em concurso, porque no mínimo aprende a perder. Aliás eu tenho algumas estórias até engraçadas a respeito. Eu já ganhei vários, mais de meia dúzia de concursos, mas também já perdi mais de meia dúzia, e vou continuar perdendo e ganhando. Por exemplo, uma vez eu perdi um concurso em que entrei com um livro de ensaios sobre Drummond, na Prefeitura de Belo Horizonte. Um membro da Comissão julgou que devia dar o prêmio a um outro livro, porque eu tinha passado dois anos no exterior e, portanto, eu era um indivíduo muito afortunado, ao passo que o autor do outro livro nunca tinha conseguido sair de Minas Gerais. Por isso ele merecia o prêmio, coitado, eu tinha mais sorte na vida do que ele. Uma outra vez eu concorri também ao prêmio da UBE e ganhei. Imediatamente após ganhar perdi, ou seja, pouco depois de ter recebido o telegrama dizendo que eu havia ganhado, recebi da União Brasileira de Escritores um comunicado dizendo que ganhei mas perdi, porque havia uma denúncia. Essa foi a palavra que me disseram, porque eu já era um autor publicado. Fiquei surpreso, porque claro que eu era um autor publicado, eu tinha uns três ou quatro livros aí. Houve um mal-entendido, pelo seguinte: a UBE havia feito um edital que dizia o seguinte: o concurso é para autores inéditos, de obras inéditas. Eu acredito que esse texto chegou na mão do *copy desk* do **Jornal do Brasil** e o *copy desk* pensou: autor inédito, de obra inédita, não faz sentido. Colocou lá: autor de obra inédita. E a minha tese sobre Carlos Drummond de Andrade era inédita. Então ganhei e desganhei logo depois. O último que eu ganhei e desganhei foi o de Brasília, aquela estória que já foi

contada repetidamente aí, não é? Ou seja, me convidaram pra fazer parte da comissão de poesia, eu falei que não podia fazer parte porque estava concorrendo. Aí falaram, você faz parte, então, da comissão de ensaios. Eu falei, não quero fazer porque estou acabando de ler dois mil originais do Concurso do Paraná e estou cansado. Mas faz, porque não estamos conseguindo arranjar gente para ajudar etc. Então, está certo, desde que não atrapalhe o concurso de poesia, tá legal? Tá legal. Então me chateei, e li mais de 30 originais, chego lá e me comunicam que eu tinha ganhado o concurso de poesia. Falei ótimo, já estou aqui, recebo. É uma economia pra Fundação, que não vai pagar outra passagem. Eu soube então que o Odylo Costa Filho, que não tinha nada a ver com o concurso de poesia a não ser o desejo de que o José Paulo Moreira da Fonseca ganhasse, não gostou da solução. Ele achava que eu não devia ganhar o concurso de poesia, porque eu fazia parte da comissão de ensaio. Eu falei que não havia novidade nisso, eu havia explicado tudo antes, botado as cartas na mesa. Havia até escrito uma carta para a fundação me dizendo incompatibilizado com o concurso, porque lendo os originais de ensaios identifiquei algumas autorias. E eles dizendo: fica. Fiquei e entrei pelo cano. Mas, depois de muitas transas políticas que envolveram o Maranhão inteiro, o Piauí e outros Estados da Federação, eu ganhei mas não levei. Ninguém levou também, não deram o prêmio pra ninguém.

**Wladyr: Está acumulado para este ano?**

**Affonso:** Acho que nem acumulou.

**Wladyr: Você não acha que compositores como Chico Buarque e Caetano Veloso colaboraram muito para que ninguém se sentisse mais envergonhado de ser poeta?**

**Affonso:** É, talvez tenha havido alguma influência nesse sentido. Você tem razão, porque eles deixaram de ser desses repentistas que batiam um sambinha na caixa de fósforo e passaram a curtir o texto literário, através de um aprendizado. Deve ter mesmo havido influência. Aliás há uma coisa curiosa, que eu digo nesse livro que acabei de fazer sobre música popular: os músicos aprenderam muito com a literatura. Chico, Caetano, Gil aprenderam muito. E praticaram isso. Mas há um mal-entendido em tudo isso, porque fica parecendo de repente que eles são os maiores poetas brasileiros. Então, uma coisa que tem que ser esclarecida é o seguinte: eles são muito bons poetas, com a música atrás. Se tirar a música e deixar só o texto, poucos textos deles vão resistir, ao passo que, desses 635.876 poetas literários que existem no Brasil, você encontra letristas, quer dizer, poetas muito

mais elaborados, muito mais sofisticados que esses músicos populares. Apenas não têm o trânsito nem a popularidade, porque não têm a música atrás deles, nem as gravadoras entornando dinheiro em cima. Eu me lembro que numa conferência que eu fiz aqui, no Museu de Arte Moderna, sobre música popular, alguns que estavam na mesa se assustaram com o fato de eu dizer isso. Que dentro da literatura havia um bando incrível de poetas totalmente desconhecidos e que eram mil vezes melhores do que os compositores. Apenas eles eram desconhecidos. Porque, para eles, os poetas da série literária eram apenas João Cabral, Drummond, Cassiano e coisas e tais, porque não sabiam que o poeta da série literária é geralmente desempregado.

**Wladyr: Você falou em desemprego e vou aproveitar um outro desemprego seu. Você até a pouco tempo era crítico da Veja. Que aconteceu que seu nome não aparece mais nas páginas da revista?**

**Affonso:** É o seguinte. Quando, através do Mino Carta, fui levado pra **Veja**, ou seja, me chamaram, eu falei, na ocasião, que seria um problema, porque a linguagem que se usava na imprensa brasileira, em termos de literatura brasileira, estava muito defasada com relação ao que fazia dentro da Universidade. Então comecei a escrever baseado também na minha experiência de jornal, porque eu escrevo pra jornal desde os 16 anos. Trabalhei em todos os jornais de Minas Gerais, vários dos jornalistas que estão hoje em São Paulo, trabalharam comigo, alguns começaram a trabalhar no caderno que eu dirigia no **Diário de Minas**, chamado DM-2. Também trabalhei no **Jornal do Brasil**, como *copy desk* e na pesquisa, e estava me julgando mais ou menos habilitado a fazer uma adaptação dessa linguagem jornalística. E as coisas foram transcorrendo mais ou menos assim, com alguns percalços. Eu tinha que me adaptar ao estilo da revista. Quer dizer, eu não podia mais escrever, por exemplo “Sartre”, eu tinha que escrever “ como diz o filósofo francês Jean Paul Sartre” ou então que tinha que explicar bastante a coisa, tinha que dar dados biográficos. A isso tudo é muito fácil de se adaptar, não há problema nenhum, eu acho que o leitor de jornal tem de receber essas informações. Mas parece que surgiram dificuldades, porque, por mais que eu estivesse em ser claro e preciso, a redação continuava achando meus textos muito difíceis e sempre me disseram que o ideal era “que eu escrevesse para a dona de casa de Botucatu entender”. Acontece que a dona de casa de Botucatu não deve ter entendido o que eu escrevi. E daí terminou a lua de mel. Eu poderia não ter aceitado essa

tarifa de criticar para a **Veja**. Seria cômodo. Receberia, como sempre os livros, mandaria de volta aquele bilhete inodoro ou com meia dúzia de adjetivos e pronto: o número de amigos cresceria, só elogios e muita felicidade. Inda mais que como poeta as coisas complicam. Tem aí uns poetas e críticos que me acham um barato antes de eu criticar os livros deles. Volta e meia abro o jornal e vejo como mudaram a meu respeito. Mudaria o Natal ou mudaram eles? Mas acho que estão no seu direito. Se se sentiram agredidos que revidem. Quanto a mim, dificilmente revidaria. Já tive livros meus criticados por pessoas de reconhecida burrice e não saí por aí jogando pedras. Democracia é isto: saber jogar com flexibilidade. Não sou eu que vou fechar a boca de ninguém.

**Wladyr: Quanto tempo você ficou na Veja?**

**Affonso:** Um ano e meio, quase dois.

**Wladyr: Você pode dizer quanto ganhava por matéria?**

**Affonso:** Eu tinha uma situação que era até boa. Recebia um pagamento fixo de Cr\$ 5.000,00, e a média de matérias pra fazer eram duas, três, por mês. Quer dizer, escrevesse ou não escrevesse.

**Wladyr: Você não seria um dos críticos melhor pagos do Brasil?**

**Affonso:** Possivelmente. Mas se pagavam era porque a empresa podia pagar e tinha interesse nisso. Não era pelos meus belos olhos apenas.

**Wladyr: Seus artigos vão virar livro, não é?**

**Affonso:** Bem, tendo em vista os limites que ainda existem entre a linguagem crítica e a linguagem que a imprensa adota, eu entrei em contato com uma editora, que é a Duas Cidades, e vamos lançar este ano as resenhas que eu publiquei na **Veja**, mas como elas deveriam ter saído, ou seja, dizendo mais coisas, em mais espaço. Em vez de uma lauda e meia, em cinco, seis laudas. Em vez de escolher um ou dois aspectos apenas de um livro, escolhendo seis, sete, oito aspectos. Eu acho isso importante, não por mim, especificamente, mas por causa do chamado *boom* da literatura brasileira. Nestes dois ou três anos foram publicados livros de alguma importância e eu acharia importante, também, na minha atividade, reunir, num volume, a visão crítica que eu tive desses livros. Poderia fazer estudos mais detalhados, por exemplo, sobre **A Crônica do Valente Parintins**, do Ewelson Soares Pinto, que foi um livro bem entendido por uns e mal entendido por outros. Poderia estudar alguns autores que foram pouco mencionados, tentando, em síntese,

aproveitar essa experiência toda da **Veja**, agora numa linguagem mais solta, menos universitária também. Eu tentaria fazer um negócio menos acadêmico, em relação a um livro anterior que eu tenho e que se chama **Análise Estrutural de Romances Brasileiros**. Não é negócio técnico, é uma linguagem jornalística, outra vez mais aberta. Seria muito gratificante para mim, se isso chegasse perto de **O Empalhador de Passarinhos**, do Mário de Andrade.

**Wladyr: Isso quer dizer que seus textos na Veja eram copidescados?**

**Affonso:** Eram. Agora, era um jogo aberto. A revista joga com essas regras e eu estava sabendo delas. Apenas me assustei com a violência do *copy desk*. Houve fases em que a frase realmente era alterada, era invertida, sem que melhorasse nada, necessariamente, por causa disto. Eu entendo que, às vezes, certos cortes deveriam ocorrer por causa de espaço. Às vezes tinha que sair um parágrafo, por causa do espaço. Mas, dando razão à revista, que faz isso por razão espacial, eu tenho também que ressaltar o meu lado. De repente, se omitiam dois parágrafos de um texto e o texto podia parecer um pouco sem sentido. Eu acho que aí a culpa não chega a ser muito da revista, mas do próprio contexto. Seria importante que aqui no Brasil houvesse mais publicações onde as pessoas escrevessem o que pensam e tivessem a liberdade de expressar isso fluentemente, sem a ditadura do *copy desk*.

**Wladyr: O que você vai fazer nos Estados Unidos?**

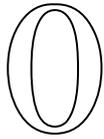
**Affonso:** Vou dar num semestre em Austin, na Universidade do Texas, dois cursos: um sobre o romance brasileiro do século XIX e outro sobre as relações entre psicanálise e literatura, que é o tema de um livro que estou terminando agora. E haverá, enquanto eu estiver lá, um congresso nacional, que estou ajudando a organizar, patrocinado pela Universidade, centralizada na literatura brasileira e na literatura latino-americana, com o objetivo de estudar as relações entre a literatura e as ciências sociais. Agora, esse interesse dos americanos pela literatura brasileira é uma coisa que o público brasileiro pouco sabe. Praticamente, toda Universidade americana tem um departamento de espanhol e português e tem dezenas e algumas centenas de alunos estudando literatura brasileira. Em Los Angeles, na Califórnia, quando eu estive lá, em 65, dando um curso pela primeira vez, o departamento tinha 200 alunos. Agora são diversas Universidades que têm cursos de mestrado e doutorado em literatura brasileira. Existe um número bastante grande de teses

sendo feitas lá, e atualmente, algumas Universidades estão muito atentas na produção teórica das brasileiras. Na verdade, eu estou indo graças a um convênio que existe entre a PUC do Rio de Janeiro e a Universidade do Texas, para que a gente dê certos enfoques teóricos que para eles são considerados muito mais modernos.

## Poesia por Vias Transversas

Entrevista com Bernardo Vilhena, Chacal, Adauto de Souza Santos, Xico Chaves, Charles e Pernambuco da Silva  
Por Astolfo Araújo e Wladyr Nader

Geração Mimeógrafo, **Nuvem Cigana, Folha de Rosto**, "sórdidos" ou "marginais", não importa o rótulo, porque eles estão fazendo tudo para viver de literatura. Inclusive subir num palco e dar cambalhotas para serem ouvidos.



Parque Lage, no Rio de Janeiro foi palco, recentemente, de mais uma apresentação do Grupo Bendegó. Era um *show* musical comum mas poucos sabiam o que estava acontecendo detrás dos

bastidores: os poetas "marginais" Bernardo Vilhena, Chacal, Charles,

Adauto de Souza Santos, Xico Chaves e Pernambuco da Silva estavam ali "dando uma força", na luz, na iluminação, na produção. Isso, porém, não era nenhum problema para eles, habituados que estão à arte cênica: na leitura de seus poemas, em teatros e faculdades, se transformam em verdadeiros atores, a ponto de Adauto confessar: "De repente fui pro



Fac-símile 10: Capa da Revista *Escrita* em que foi publicada a entrevista "Poesia Por Vias Transversas"

palco e gostei demais, viro cambalhota, pinto e bordo lá em cima”. E Bernardo afirmar que “o poeta tem que ser ator cênico, músico, malabarista, trapezista, equilibrista e cantor”.

Pertencem todos à chamada “geração mimeógrafo”, que prolifera no Rio e começa a repercutir em São Paulo, Porto Alegre e em outras cidades do país, grandes e pequenas. Os seis têm livro publicado, em geral mimeografado. Quatro estão na antologia **26 Poetas Hoje** e pertencem à editora marginal **Nuvem Cigana**. Também Guilherme Mandaro e Ronaldo Santos, que não participaram da entrevista feita num sábado de verão no Parque Lage, estão ligados à **Nuvem Cigana**, editora e movimento.

## QUEM SÃO

### BERNARDO VILHENA

Meu nome é Bernardo Vilhena, tenho 27 anos e um livro publicado **Rapto da Vida**. Saiu em 75 pelas Edições Mirabolantes, que é uma editora que não existe, é tudo mentira. Escrevo desde a adolescência mas havia então aquele negócio de maturidade do texto. Essa maturidade me foi despertada pelo Chacal, em conversas, encontros, apesar de ser mais novo do que eu. Aí descobri a maturidade dentro da própria idade.

Em 69, fiz uma revista de sacanagem chamada **Pomba**, que por vários problemas acabou. Mais tarde fiz uma outra, chamada **Malasartes**, em 75 e 76. Ela parou não por motivos econômicos, é bom que se diga, mas por motivos quase editoriais, de conflito editorial: idéias, ideologias e idiotices. Basicamente é isso. No mais, carnaval.

### CHACAL

O nome é Carlos Carvalho Duarte, Chacal era uma gíria que há 10 anos se usava. Não sei bem o que queria dizer mas resolvi usá-la e ficou Chacal. Estou nessa luta de poesia desde 71, quando lancei o primeiro livro mimeografado. **Muito Prazer**. Antes eu não escrevia, não. Inclusive eu lia pouco, muitos contos de fadas, Monteiro Lobato. Gostava de escrever redação pra escola, mas hábito assim de escrever a troco de nada, não tinha não. De repente começaram escrever mais, escrever mais não, na época as pessoas

desenhavam. Eu também gostava de desenhar, então comecei a curtir a minha. Tinha um lance assim: eu não sabia desenhar cavalo, mas tinha um amigo dos tempos de colégio que sabia desenhar cavalo realisticamente. Eu nunca consegui. Então desiste de desenhar e passei a escrever. Não nessa época mais em 71. Aí fiz **Muito Prazer**, as pessoas em volta começaram a gostar, deram força. Um amigo meu, o Guilherme Mandaro, que também é poeta do grupo, dava aula num curso de vestibular e tinha acesso a um mimeógrafo. Foi ele que deu força pra mim e pro Charles, aí nós publicamos nossas coisas em mimeógrafo. Fizemos cem exemplares, eu o **Muito Prazer**, o Charles **Travessa Bertalha II**. Saímos vendendo, em porta de teatro, quer dizer, mais distribuindo que vendendo, né? Porque essa estória de vender em porta de teatro virou lenda, nunca se vendeu em porta de teatro e cinema. Bem, eu tive uma força muito grande porque o livro caiu na mão do Wally Sailormoon, que gostou bastante e botou na coluna do Torquato, no **Última Hora**. Depois ele mandou pro Hélio Oiticica e o Hélio escreveu e saiu publicado. Senti assim que numa certa esfera estava agradando, que dava pra continuar naquilo. Então em 72 fiz o **Preço da Passagem**.

Eu queria viajar, ir pra Londres, pois a turma toda tava indo, então resolvi fazer o livro pra descolar o preço da passagem. Consegui metade usando mimeógrafo eletrônico, desenhos, fotografias, uma colagem, negócio de envelope, folhas soltas. Fui, passei um ano fora, voltei em 74 e no início de 75 lancei o **América** em *off-set*. Daí a coleção **Vida de Artista**, que é uma série de livros mais ou menos desse tipo. Depois vem **Nuvem Cigana**, também um livro em formato assim, um mimeógrafo, uma maquininha multilite e aí foi. Agora estou com um novo livro em fase de diagramação.

**Wladyr: Como é que se chama?**

**Chacal:** Chama-se **Quamperes Nepomuceno**, que é o nome do personagem. Quamperes com Q mas se fala com G (risos). É uma retomada, talvez em termos de escrita, do que era Orlando Tacapau, o personagem do **Preço da Passagem**. Em termos formais, é um texto corrido.

**Wladyr: São todos livros de poemas?**

**Chacal:** Não. **Muito Prazer** e **América** são de poemas, mas **Preço da Passagem** não é, não. Nesse são textos corridos contando estórias do personagem. Não chega a ser um livro de contos ou romances. São contos de uma página. **Quamperes** é uma retomada disso.

### ADAUTO DE SOUZA SANTOS

Eu me chamo Adauto de Souza Santos e tenho 26 anos. O mucamo que estão vendo é um mulato padronizado do litoral carioca (risos), autor de um livro chamado **Konfa & Marafona II** (Urbanóide), que é de 75. Ele foi rodado num computador da Embratur mas a distribuição também é marginal. Estou na antologia **26 Poetas Hoje**, organizada pela Heloisa e em mais um livro que saiu agora, **Folha de Rosto**, com mais oito pessoas. É um livro de contos e poemas. Tem o Cláudio Portugal, que é um camarada que tem um livro chamado **Konfa & Marafona I**, que é uma carta à família, tem o César Cardoso, o Durval Barros, o José Castelo Branco, que é repórter, tem o Marcos Vinicius, que é fotógrafo, o Ricardo Arnt, a Maíra e o Fernando Martins. O Rio tem duas editoriazinhas marginalizadas, **Nuvem Cigana** e **Folha de Rosto**, que seriam de resistência que transam poesias, textos.

**Wladyr: Quem é da Nuvem Cigana?**

**Adauto:** Bernardo, Chacal, Charles, Xico. **Nuvem Cigana** está aberta, está na luta.

**Wladyr: E da Folha de Rosto?**

**Adauto:** Eu e essas oito pessoas que estão comigo na antologia.

**Wladyr: São grupos que se opõem?**

**Adauto:** Não, absolutamente.

### XICO CHAVES

Bem, tô na batalha já há muito tempo, certo, desde garoto venho escrevendo. Morei em frente a uma fábrica de tecido que me ensinou métrica. Ficava ouvindo a noite inteira, taque, taque, taque, taque, taque, taque. E a poesia começou a fluir muito rapidamente naquela métrica da fábrica. Eu tinha 14, 15 anos e rodava o meu trabalho em mimeógrafo, pregava em portas de colégios, na rua. Isso em Minas. Aí nessa época eu conheci um cara

que fazia música, meu colega de aula, o Paulo Edson, que é engenheiro agora, e começamos a fazer música. A música abriu uma nova perspectiva, que continua até hoje. Começamos a participar de festivais em Belo Horizonte, São Paulo, Goiânia, e a ganhar alguns. Isso deu mais força ainda. Mas aquele lance da fábrica realmente nunca parou e saiu uma coisa que eu chamei de processo eletroencefalogramático (risos), que procurava eliminar qualquer censura que você pode ter até mesmo a respeito da rima, da métrica ou da própria utilização da palavra, Também havia pouca preocupação com o conteúdo, uma vez que a gente observa todas as coisas e assimila tudo ao mesmo tempo. Então a poesia passou a ser uma forma de expressão contínua e instantânea. Daí a grande dificuldade que eu tive pra publicar os livros. Nessa época publiquei um em mimeógrafo, chamado **Pássaro Verde**, que correu Minas, distribuído de mão em mão, num lance que o pessoal faz agora... Depois saiu **Consumo 44**, que era um outro tipo de colocação. O seguinte foi **Olho de Vidro**, também de poesia. E aí foi. Acontece uma coisa: poesia pra mim, depois de determinada época, passou a significar tudo, certo? Então eu começava a descobrir poesia em todas as coisas e ficava muito difícil representar só literariamente. A partir daí você começa a descobrir o desenho, as artes gráficas. Então eu sempre desenhei muito, tentei aplicar o máximo, expressar o máximo que eu podia, e vi sempre isso como poesia. Por exemplo, eu vejo o desenho mais poeticamente do que plasticamente. Aí entrei na Universidade pra fazer arte. E a poesia continuou na gráfica. Então pintou o poema gráfico. A gente fez várias publicações em gráficas da Universidade de Brasília, tipo Poema-Processo, tipo poema concreto, qualquer coisa, monte de catacumba, poema estrutura, poema coluna, poema minhocão, um monte de nomes. Sabe as coisas não tem nome com o tempo é que passam a ter. Essa transa de Universidade me deu uma experiência muito incrível, porque, por exemplo, no caso da Universidade de Brasília, a gente estudava ao mesmo tempo biologia, física e artes, certo? Eu era levado a integrar esse negócio todo. Tinha época que você estava ligado à biologia e escrevia sinais biologicamente. Vomitava mais, observava mais o funcionamento do organismo. Outra época já era matemática. Aí pintou um período muito importante, de estudo da teoria da informação. A gente pesquisava no computador da UNB e procurava fazer combinações de palavras. Daí saiu o primeiro livro impresso em gráfica mesmo, que era o **Comp Geral**. Esse **Comp Geral** era uma espécie de repente computatório. A gente foi combinando as palavras e o computador

fazia o repente. Surgiram várias publicações minhas nos jornais de Brasília, enquanto se criava uma situação de agrupamentos de pessoas. Daí saiu um trabalho muito parecido com o da **Nuvem**, isso em 71, um jornal chamado **Tribo**. Esse jornal conseguiu reunir uma série de pessoas, mas não passou do terceiro número, por uma série de problemas, censura não, problemas internos. Apareceram também outras publicações, de desenhos e tal, e eu vim cair de pára-quadras no Rio de Janeiro, há três anos atrás (risos).

**Wladyr: Você é carioca?**

**Xico:** Não, sou mineiro. Aliás, eu não sou nada, porque quem mora 10 anos em Brasília, nove, cinco, deixa de ser qualquer coisa (risos). O vizinho de cima é carioca, o de baixo paulista, o outro mineiro, pernambucano. É uma mistura geral. Aqui no Rio eu escrevo demais, não paro de escrever um minuto. Chego em casa e escrevo uns 10, 20 textos e vou acumulando. No Rio então eu não tinha como editar, não conhecia o pessoal, não conhecia o processamento que a **Nuvem** utilizava. E não tinha a força de um grupo. Hoje não, hoje pra gente conseguir manter a poesia viva tem que se juntar mesmo, senão fica uma coisa muito individualista. O grupo além da formação te dá um aprofundamento ideológico e maior força pra você publicar. Um dia resolvi jogar tudo o que eu tinha escrito pro alto, os que caíam de barriga pra cima eu ia juntando e jogando de novo, até dar o numero suficiente pra montar uma página grande de jornal, que é o livro chamado **Pipa**. Ele tem a forma de uma pipa e um rosto de programa de computador, aqueles desenhos que o computador faz. São cem poemas, na verdade cem páginas numa página só. Achei essa fórmula legal e estou a fim de usar em outros livros, que estão quase prontos. Tem o **Bola de Gude**, o **Baralho**, tem o **Estilingue**. Pra ele tou querendo pegar uns textos que foram escritos assim como a forma de falar. Eu vejo a literatura de uma forma bastante falha. A forma de escrever literariamente não me satisfaz mais. A forma de falar é que eu acho que deve ser escrita no momento. Mas ora chegar a isso a gente tem que trabalhar muito. Então esse **Estilingue** vai ser mais ou menos isso. É a própria situação do poeta que hoje, embora viva em grupo, é um franco-atirador. Ele faz o livro dele, roda o livro, vende, é camelô por aí afora. Quer dizer, poesia pra mim tem um significado muito amplo, é todo momento. Agora estou no meio às voltas com o repente, talvez devido à relação com a música, que é uma coisa constante. Trabalho com o Macalé, com Marlui Miranda, Sidnei Matos, uma

série de compositores novos. Então o repente começou a aparecer e estou quase chegando à conclusão de que não é mais necessário escrever, nem sei por que também. Hoje, por exemplo, estamos com um *show* de música, lançamento do Grupo Bendegó, todo mundo, Chacal, Charles na luz, Bernardo dando uma força, eu fazendo a produção. Quer dizer, a função do poeta é altamente revolucionária, tem que estar aí atuando freqüentemente.

## CHARLES

Charles Peixoto, mais conhecido como Charles; 28 anos completos, é essa minha ficha técnica. Comecei a escrever quando me apaixonei pela primeira vez, como todo romântico (risos). Aí fiz aquela estória que começava com nuvem, inclusive, e agora estou nessa **Nuvem** aí, que está rolando. Sou formado em cultura cristã e comecei no mesmo lance do Chacal. Quando a gente podia roubar papel e tinta, descolava um mimeógrafo lá, pagava uma cerveja pro cara e o cara rodava, como aconteceu com os nossos dois primeiros livros, essa cascadeira. O meu era **Travessa Bertalha II**, onde morava o Orlando Tacapau, que depois veio no **Preço da Passagem**. Foi isso aí. Rodamos, mas o Chacal foi mais esperto, fez mais sucesso, ele é mais bonito. O meu já foi um livro horrível, parecia um relatório de firma, mal impresso, mal datilografado, não tinha desenho. Enfim, não foi muito estruturado. Posteriormente veio **Vida de Artista**, onde eu deveria fazer o **Creme de Lua**. Por motivos econômicos não foi possível e aí a **Nuvem** me convidou e eu topei e fiz o **Creme de Lua**, que é um *best-seller* (gargalhadas gerais): vendeu 500 exemplares.

Fiquei satisfeítíssimo com esse sucesso e aí fiz o **Perpétuo Socorro**. Agora estou assim, pensando sobre essas coisas.

**Wladyr: Os dois são em mimeógrafo?**

**Charles:** Não, já são em *off-set*. O **Creme de Lua** é em multilite, um negócio meio *off-set*, o **Perpétuo Socorro** é *off-set* mesmo. Então estou aí, sou um vagabundo original, como na família e vivo das forças das pessoas e de alguma birita.

## PERNAMBUCO DA SILVA

O nome oficial é Williams, já transei com o Xico a montagem de um livro, tenho 21 anos e trabalho atualmente na *Light*. Não faço nada na *Light*, fico lá enrolando e escrevendo o tempo todo, que é pra poder sobreviver e tal. Eu dou a luz lá (risos).

Fico de saco cheio quando as pessoas querem que eu dê nome à poesia, sabe? Então escrevo, e gosto de passar para todo mundo que eu encontro, no trem, nos ônibus, na cidade e para os amigos da **Nuvem**. Quando você sai pra fazer poesia começam a te sacanear, então você não pode ligar nisso, porque você nunca escreve. Os poetas todos que são meus amigos estão querendo fazer um trabalho no subúrbio, com o pessoal que é de lá. Sou pernambucano, vim morar no subúrbio e trabalhei na fábrica de São Cristóvão sempre escrevendo e tudo. Sei lá.

## O QUE FAZEM

**Wladyr: Que significa ser poeta marginal ou “sórdido”?**

**Bernardo:** Bem, depois de 32 profissões eu finalmente me encontrei. Estou me realizando profissionalmente como redator de propaganda. Gostaria de fazer um comentário sobre ser redator de propaganda, pelo fato de ajudar a construir uma realidade da qual eu discordo, entende? Mas a propaganda, no momento, é a única atividade que financia um desejo meu, que é de escrever o dia inteiro. Basicamente é isso. O que me impede por outro lado de escrever o que eu quero (risos). Ou seja, construir a minha realidade.

**Wladyr: E você, Chacal, quantos anos tem e como sobrevive?**

**Chacal:** Eu tenho 25 anos e me descolo com direito autoral e uns bicos daqui e dali. E também pintou uma nota de direito autoral com duas músicas que eu gravei com o Moraes Moreira. Foi uma das notas que pintaram ultimamente. Outra foi com iluminação de espetáculos, que eu tenho feito. Então é isso, estou tentando me manter no máximo dentro desse setor de arte e criação. Poesia não dá dinheiro, há cinco anos eu procuro viver de poesia. O primeiro livro era pra pagar aluguel, de cara vendi a três contos, vendi cinco exemplares e deu 80. Eu não sou comerciante, por isso realmente não tem dado. Há cinco

anos eu falo pra mim mesmo que vai dar e não dá. Mas eu acho que direito autoral é uma das opções para o poeta, assim como propaganda.

**Wladyr: E você Adauto?**

**Adauto:** Eu dou aula de literatura aí, em colégios, cursos. É triste mas é verdade.

**Wladyr: Você fala da poesia marginal?**

**Adauto:** É, entra também. Isso está dando desemprego, sabe? Tem um amigo nosso aí também poeta, o Antônio Carlos Libreto, que foi dar um curso de poesia prum pessoal novo da PUC e mandaram ele embora. Eu também faço um trabalho para o Serviço Nacional de Teatro, que é um levantamento de todas as peças do teatro nacional. Catalogar e tal, vai dar um grande catálogo. E às vezes faço um trabalho com o Museu Nacional, negócio de lingüística. Então é mais ou menos isso.

**Xico:** Já pra mim a estória é longa, bicho. Sou formado em comunicação, trabalho na divisão de audiovisual, mas ela no momento está sem verba.

**Wladyr: Ela pertence a alguma secretaria?**

**Xico:** Pertence ao Estado do Rio. Por falta de verba não tem possibilidade de fazer nada que deveria ser feito realmente, a não ser projeções em praça pública ou praia agora.

**Wladyr: Mas você recebe um salário?**

**Xico:** Recebo, embora atrase muito. É, atrasa mesmo, pra burro. Então eu entrei num lance assim de fazer *show* de música, o que não deixa de ser um audiovisual. Por exemplo: se o Chacal tá lá no *spot* e o pessoal tá tocando ali, é um audiovisual incrível, né? Depois a gente liga a água da piscina e põe um pára-quedas de descer tanque no Vietnã em cima do Parque Lage, é um trabalho de audiovisual, não é? Quer dizer, essa é a apelação, então eu estou fazendo isso aí. Recebo pra isso e sou *freelance* de jornal, faço matéria pro **GAM**, entrevistas de música. E de vez em quando para um jornalzinho aqui e outro ali.

**Charles:** Já fui diversas coisas, entre as quais revendedor de títulos do Flamengo, que é um grande barato. Sou também analista de botequim, faço análise popular de cerveja, o analista menos bem pago. Faço serviços gerais (risos).

**Wladyr: Quer dizer que vocês existem mesmo como grupo e desejam mostrar que os poetas não devem viver em torres de marfim ou coisa parecida?**

**Chacal:** Eu acho que realmente esse lance de poeta com aura de poeta, torre de marfim e tal, já dançou. A procura mesmo é de um relacionamento maior com a vida, com um estar

na vida mesmo e eventualmente escrevendo, eventualmente sendo poeta. Acho que isso aí torna a poesia da gente o mais popular possível.

**Wladyr: E o público aceita esse tipo de trabalho?**

**Chacal:** Tem aceitado. O livro do Charles foi vendido para uma classe determinada mas se esgotou. Mas talvez a nossa linguagem ainda não tenha tido prova de fogo, em termos de aceitação realmente popular, por uma série de injunções do sistema mesmo, né? Ser marginal não é uma opção, não. Ser marginal é impossibilidade de produção em larga escala ou suficiente pra gente fazer esse teste.

**Wladyr: Vocês nunca procuraram uma editora comercial?**

**Chacal:** Por base, não sei nem se ideológica ou intuitiva, eu acredito que a gente não deva fazer o jogo de editora. Primeiro porque a editora suga e se mantém em livrarias, e o povo não vai em livraria mais, certo? Quem vai em livraria são os livrófobos. Eu acho que não tem mais a ver com o que a gente está escrevendo, com a nossa batalha. Inclusive acho que nesse sentido a gente não é mais poeta, sabe? É livre-atirador, como falou o Xico.

**Charles:** De qualquer maneira, é uma sacanagem muito grande isso, porque dizem aí que poesia não vende, não é? E nós fizemos um negócio como esse **26 Poetas Hoje** e vendeu. Só recebemos 20 livros cada, quer dizer, nós bestalhões, que não conhecemos nada desse setor, ninguém é comerciante, aceitamos e assinamos essa merda e ficou por isso mesmo.

**Wladyr: Sem receberem direitos autorais? Nem promessa?**

**Charles:** Não recebemos direito autoral nenhum.

**Adauto:** O direito autoral no Brasil é uma roubalheira, uma máfia.

**Bernardo:** Não vale a pena esperar direitos autorais, porque direito autoral não existe. Em literatura não existe.

**Xico:** Em música também não.

**Charles:** Em poesia, não existe. **26 Poetas Hoje** esgotou a 1ª edição, tiraram uma 2ª, quer dizer, três, cinco mil exemplares vendidos. Então esse negócio do que não vende é uma coisa meio esquisita. Pois a gente vende, pô.

**Chacal:** Tem um lance aqui no caso da Labor, em termos de piada. Quando a gente fez o lançamento, eu me encarreguei de organizar, telefonar pras pessoas. No sufoco diário mesmo fiz um preço pra eles, um preço que julguei razoável e o cara falou pra mim: “Mas vocês poetas marginais, eu pensei que vocês não gostassem de dinheiro”. Essa frase, que

pode ser irônica e tal, acho que mostra toda a personalidade do editor, que não dá valor ao artista, quer mais sugar o artista, a parte do leão é pra ele. Por isso é que eu não gosto de editora.

**Xico:** Quem tá colocando a gente na condição de marginal são as editoras. Porque não existe na verdade poesia marginal, música marginal. Existe poesia, existe música. Eu acho muito negativo esse tipo de colocação, porque quando falaram em malditos da música brasileira era exatamente no mesmo sentido de marginalizar um tipo de música ou seja: “Não, essa música não é pra consumo”, certo? Consumo em termos de cultura de massa não existe, cultura de massa não existe. Quem faz cultura de massa é veículo, que veicula poesia, barulho de pedra, barulho de folha, disco de candomblé, banana musical, disco americano, bope, bope, bope, bipe, bipe, bipe, enfim, tudo. Então o problema está no sistema, marginal ninguém é.

**Bernardo:** Vou fazer um ligeiro histórico. Quando fiz a **Pomba** em 69, estava começando a aparecer uma série de publicações independentes. Apesar de todas as dificuldades, conseguimos levar pra **Pomba** o editor da *Fairplay*, que era na época a única revista brasileira de sacanagem. Já existia **Ele Ela**, da Bloch, que era mais ou menos o que é a **Pais e Filhos** hoje, mas só (risos). O projeto era tornar **Ele Ela** uma revista de sacanagem, mas como era o ano de 69 a barra tava meio pesada. Então nós lutamos com todas as dificuldades de uma edição paralela e tínhamos ainda que levar em conta o senso profissionalista que existia na época, por parte dos colaboradores. Talvez esteja aí um problema de defasagem de geração, mas esse senso profissionalista impedia o desenvolvimento das edições, caía o nível dos colaboradores, que tavam a fim de ganhar dinheiro. Mas com o passar do tempo essa noção profissional foi sendo destruída em função de algo mais verdadeiro, que era a possibilidade de você divulgar o seu trabalho numa publicação interessante, que ia dar a ele o verdadeiro sentido que ele tinha. Essa coisa começou a acontecer e vieram **Flor do Mal**, o **Pasquim** e uma série de outras publicações, que acabaram em **Almanaque**, **Folha de Rosto** etc., e é o que está correndo aí. Acho que se confunde hoje publicação marginal com edição de autor, que não é uma coisa pra consumo de massa mas para sua satisfação pessoal. Um outro perigo que eu vejo é uma tendência da cultura oficial, no caso o próprio Estado através da TVE, da Secretaria da Cultura, da Embrafilme e das rádios do governo, de tentar assimilar toda uma estrutura tida

como marginal, que tem como marginal mesmo o baixo custo de operação. Então esse baixo custo de operação, que existe pra mostrar um trabalho, é cortado, o sentido do trabalho é cortado. O Cinema Novo é um caso marcante nesse negócio. Ele existiu durante quase 20 anos como manifestação de autor, com financiamento às vezes dele próprio ou de pessoas envolvidas no sistema. Mas era muito mais como mecenato do que uma imposição oficial e hoje a Embrafilme está aí e a gente vê o que é. A Embrafilme é um sucesso no cinema e o autor independente está fodido. Ele não tem condições de veicular seu trabalho, porque o cinema brasileiro só existe em função de uma distribuição nacional de longa-metragem. E o cinema nacional é muito mais rico em curta-metragem.

**Xico:** Tem uma coisa aí. Hoje, por exemplo, a gente tá lançando um disco do grupo Bendegó, que não é novo não, é profissional e tá há muito tempo na luta. Como aqui todo mundo tá escrevendo há muito tempo e sabe o que faz. Não existe nenhum rótulo para caracterizar nosso trabalho, não. Por exemplo, a Continental, que lançou o disco, não deu a mínima força a esse lançamento. Nós partimos de menos zero. Então o que vai acontecer? Eles têm um sistema suficientemente organizado pra poder faturar em cima. Tem um pouco a ver com o que o Bernardo colocou, da cultura oficial procurando faturar em cima, porque é um preço barato. Então qualquer oportunidade que aparecer a gente tem que assumir. E nós temos que fazer alguma coisa para que as oportunidades aconteçam, que é o que faz a **Nuvem Cigana**, uma cópia importantíssima que está acontecendo neste país, porque não é um grupo definido, que é um grupo de todo mundo.

**Chacal:** Quando a gente começou, a dificuldade era de edição, como é a de todo editor novo, certo? Então a gente partiu pro mimeógrafo, conseguiu que as pessoas se interessassem por isso e escrevessem e editassem de qualquer forma. Aí surgiu a **Nuvem Cigana**, como um modelo catalisador dessas manifestações paralelas individuais. Ela funcionou como editora, a **Folha de Rosto** também funcionou como editora, da mesma maneira que **Vida de Artista**. Bem, aí veio o segundo passo, a distribuição. Como é que a gente ia distribuir esse material todo, os 500, 1000 exemplares que nós fazemos? Fica tudo encaalhado porque as livrarias não aceitam, e o distribuidor ganha 55,60%, o resto é da editora. Então na parte de distribuição, a gente deveria se reunir e pensar um pouco sobre o que seria interessante. Um circuito universitário, quem sabe, porque de uma forma ou de outra é o povo que mais consome esse material da gente mesmo, que está interessado. Em

76, quando a gente tava começando a fazer esse trabalho, a Censura tirou o almanaque da **Nuvem Cigana** das livrarias. Ele é o carro-chefe do grupo.

**Bernardo: Almanaque Biotônico Vitalidade.**

**Wladyr: Que aliás nós não vimos em São Paulo.**

**Chacal:** Então a Censura veio e pintou aquele lance “Vocês não podem falar porque estão sob censura”. A intenção era fazer um circuito universitário no Rio, lendo os textos, apresentando os trabalhos, depois ir a São Paulo, a Belo Horizonte, a Brasília. É uma forma de distribuição mesmo, de popularização. Portanto **Nuvem Cigana** funciona basicamente no Rio, por uma injunção geográfica. A gente esteve na Feira de Poesia em São Paulo, e lançou algumas coisas lá, então a intenção é abrir.

**Astolfo: Vocês conhecem o trabalho da cooperativa de escritores, do Domingos Pellegrini Jr.?**

**Bernardo:** Não.

**Astolfo: É um troço importante, porque o Domingos, o Reinoldo Atem, o Hamilton Fria e o Raimundo Caruso criaram uma cooperativa que faz concursos permanentes de poemas e contos e lança livros. Eles já estão no 3º ou 4º livro. Quer dizer, a venda de um livro implica na edição de outro e assim por diante. O único problema é que eles só vendem no Sul, não conseguem sair do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul.**

**Adauro:** Quanto a essa marginalização há um fato interessante. Antes da antologia da Heloisa, a poesia chamada marginal circulava muito precariamente por aí, não era nem ventilada nem impressa. Agora está surgindo um negócio meio esquisito, que anda virando até tese, na Nacional, na Fluminense. Mas é um negócio que foi uma imposição, não poderia mais negar, é uma editora de grande expansão e essas coisas todas. Agora eu pergunto: em termos de literatura, de história de cultura, de comportamento, o que é que a gente representa?

**Xico:** Os editores que se formaram em gerações passadas, como os homens que estão no poder, não gostam de nossa cara, nosso cabelo, nossa barbicha, sabe? E tudo isso tem a ver com nossa poesia. Eles não gostam de nossa poesia e isso a gente carrega.

**Wladyr: Quantas pessoas vocês acreditam tenham sido atingidas por essa poesia, a partir das apresentações em teatros, faculdades etc.?**

**Adauto:** O pessoal faz lançamentos aqui no Parque Lage. O público que vem aqui está acima da média, em termos de informação.

**Chacal:** Eu sou um tanto pessimista nesse ponto. Mil exemplares, 500, a gente vende para uma pequena parcela de universitários, um grupo.

**Astolfo:** **Vocês pretendem atingir quem mais, exatamente?**

**Bernardo:** A população.

**Chacal:** A gente quer chegar a um lance mais popular, de informação mesmo, porque o que a gente escreve acho que tem muita informação: a gente anda de ônibus, nas ruas, nos botequins, então recebe muito do popular, do povo. Não é universitário intelectual, nem classe média.

**Wladyr:** **Levando sua poesia para o circuito universitário, você nunca atingirá o povo.**

**Você já foi ao Maracanã com os poemas debaixo do braço?**

**Charles:** Tem um detalhe. O Abel Silva, que é mais contista, junto com o Capinan, foram à rádio Globo num programa do Adelson Alves, recitaram umas coisas lá. No dia seguinte o SNI foi lá e falou pro Sr. Adelson Alves: “Poesia nunca mais, meu filho”.

**Bernardo:** É, a Rádio Globo é a voz do povo, realmente Rádio Globo é você. Então o sistema Globo é isso, cara. O processo pelo qual você tem que atingir o povo é o sistema Globo, o sistema mais careta que você tem aí, não resta a menor dúvida.

**Adauto:** Uma vez eu fiz um teste pro **Fantástico**, recitei textos lá e dançou. E era um programa sobre poesia, saiu lindo.

**Bernardo:** O Chacal esteve na TV Globo, foi pro jornal **Hoje** e deu certo.

**Chacal:** Tem uma passagem assim: A TVE tem uma linha de procurar desenvolver as coisas e a TV Globo tem como dado ser uma coisa careta, reacionária. Bem, tem um trecho no meu texto chamado “Meio-fio”, que diz: “Existe um fio de saudade, entre eu e você recém-passado”. Então eu falei isso na TVE, numa das tentativas de sair na TVE, e eles vieram com o pretexto de que não se falava isso no português correto, que o português correto era “entre mim e você”. E é aí que se desmacara um lance. É uma das restrições mais fortes você ter a língua controlada. Não sei, tem uma praga assim. Agora, na TV Globo, foi aceita com a mesma letra, como tava. Aí eu fico achando o lance do quem é reacionário, mas ao mesmo tempo do que é popular de uma certa forma, ou o que é intelectual ou pretende ser evolutivo.

**Xico:** O negócio é popularizar a poesia. O jornal custa quanto? O **JB**? Cr\$3,00. É possível fazer edição popular de poesia em todas as linguagens, poesia pátria mesmo, concreta, absurda. Com preço popular vende. É questão de infra-estrutura, de ter possibilidade de fazer isso. Agora, quando é que vai fazer isso? Eu pergunto. Sei lá se um dia a gente consegue. O povo quer ler poesia também.

**Bernardo:** Vamos tentar encerrar esse assunto de distribuição e partir mais para a linguagem, que é o que realmente interessa. Essa coisa que a gente quer atingir, a quantidade de pessoas, resume-se no seguinte: nós não estamos disputando uma fatia do mercado, nós queremos é o bolo inteiro. A informação tem que estar ao alcance de todos, porque o poder econômico é fascista. Só isso.

**Wladyr:** **A poesia não é mais a mesma? Vocês fazem distinção entre poesia escrita e falada?**

**Bernardo:** Pra começar, fazer uma análise assim é um pouco difícil porque sou autodidata. Faço uma certa confusão para estabelecer sistemas, critérios e tudo mais. A poesia atual se perde muito no cotidiano, porque o cotidiano é a vida que está sendo morta. É a maior transformação que existe na vida das pessoas, realmente com todas as novas colocações, sobretudo de 64 pra cá, que foram a industrialização do país, a tentativa frustrada de integração nacional, a televisão que se desenvolveu barbaramente. Todo esse negócio contribuiu pra destruir um cotidiano romântico que existia no Brasil, um país amoroso, as pessoas que se encontravam se falavam. Toda essa coisa se prende nos pequenos gestos do cotidiano, encontros de namorados, assaltos, isto é, o próprio assalto já dá uma demonstração do cotidiano. Apesar de ser uma fonte muito rica, é uma fonte cheia de emboscadas, de percalços (risos por causa da palavra percalços, da maneira como foi pronunciada). Então não é simplesmente retratar o cotidiano, é você devolver o cotidiano da maneira que você sente.

**Wladyr:** **Seria necessária uma nova técnica, pra não repetir os poetas anteriores?**

**Bernardo:** Exatamente. O que eu acho importante retratar é justamente essa transformação violenta que está se observando no cotidiano brasileiro.

**Chacal:** Eu também não conheço direito a história da literatura, mas acho que a não-reprodução do cotidiano é realmente porque a gente vive num cotidiano industrial, de alto desenvolvimento. Então eu vou retratar é a minha vivência de Copacabana, da Zona Sul. Eu

nasci e me criei em Copacabana, moro há 25 anos lá, então não tou com nenhuma preocupação de ser original. Eu retrato aquela realidade de certa forma, é a minha referência histórica.

**Charles:** Acho que você tem influência ou não tem. Obviamente se você lê, você tem influência de qualquer tipo de coisa, de quem você gosta mais, naturalmente. Você escuta um tipo de música, você tem um músico que você gosta mais, então você é influenciado.

**Adauto:** O meu problema, por exemplo, é um problema de conflito, eu fico me dividindo muito. Tem uma estória pra você entender a minha poesia, o meu conflito é uma coisa muito íntima e ao mesmo tempo muito política. Porque eu venho de uma família suburbana, proletária, de um pai que dançou em 64. Dançou a família toda. Então acontece o seguinte: através da faculdade eu comecei a conviver com problema da classe média, problemas que até eu não tinha. Então a minha poesia vai refletir o problema do cara da classe média, angustiado, junto com a informação política que eu tenho do meu pai. Então no que vai dar a minha poesia? É uma poesia altamente anarquista. Tanto é que a briga que eu tenho às vezes com nosso amigo Charles é que ele fala um tipo de linguagem com que eu me identifico e que ao mesmo tempo me repugna. Porque, na minha concepção, arte seria uma forma de resistência. O grande conflito é conviver com poetas que estão falando uma linguagem voltada para o cotidiano, a minha preocupação está mais além do cotidiano. Não é só retratar meu cotidiano, minha casa com minha mulher, com minha filha, ou quando tou sem trabalho. O negócio é dar uma resposta em cima disso, tanto é que o grande problema é que eu tenho uma preocupação intelectual com as coisas. Eu quero saber o porquê de tudo. No momento em que eu me coloco para escrever dentro de um país, eu assumo um compromisso. Pode ser até uma forma inútil de resistência, mas é como eu me sinto como indivíduo, como ser social. Vou tentar me tornar o mais coletivo possível, transar os espaços maiores possíveis.

**Bernardo:** Sobre isso eu gostaria de acrescentar um detalhe que você pode detectar bem no **Almanaque**, que foi feito em 76, mostrava a partir de uma determinação de editoria, o trabalho de um número de pessoas que tinham um ponto comum, que era a denúncia de um estado policial, refletida no cotidiano de cada um. Então, o **Almanaque** é uma publicação que se caracteriza por vários tipos de abordagem de uma mesma realidade, sempre transportada pro cotidiano, nunca pro social.

**Astolfo:** É essa a tendência atual do grupo?

**Chacal:** A tendência é essa, é mamar no cotidiano, da vida da gente, que está ligada assim a uma classe média baixa, sofrível. O nosso trabalho reflete isso mas neste momento eu gostaria de falar sobre o texto, que é uma coisa que de certa forma me fascina profundamente. E onde eu furo, com o lance assim popular da visão geral. No momento que eu tou assim na máquina, na mão, eu tenho uma transação assim com a postura do texto, com o som do texto. A gente tem o lance de 22, de 45, da vanguarda dos concretos. Eu fiz poesia concreta, faço e farei. Agora a posição dos concretos é que eu discuto profundamente, tenho até uma discussão direta com eles. Tem um Haroldo, um Augusto, que fazem um livro produto luxo, talvez até assumindo a dificuldade da linguagem, enquanto a poetas-processos, concretos, filhos de concretos, filhos de bastardos e tal, práxis, que fazem poesia numa linguagem totalmente difícil. Acho que você pode fazer poesia concreta com o uma coisa absolutamente fácil, não precisa você chegar a ter três leituras e fazer todo um conceitual em cima daquela poesia. Eu curto mesmo Lamartine, é o Zé da Zilda, é o Paulinho, é o Chico, é o Cartola, é uma coisa que tem mais *swing* e altas filosofias. Cartola é uma pessoa que joga aquilo ali, aula de saber viver. Acho que essa declaração tá a maior colagem, mas é isso mesmo. Então, continuando, eu me fascino pelo texto e aí entra uma coisa assim que me esquizofreniza bastante. Fico pensando, no caso, tô fazendo esse livro, tenho insônias por causa de uma colocação de uma vírgula ou de uma letra maiúscula no texto. É uma preocupação visual, espacial, então fico pensando “que popular é esse que tem insônias por uma vírgula”.

**Wladyr:** Você teria então dificuldade de transpor o cotidiano para o papel?

**Chacal:** Não, de jeito nenhum, eu não sou juiz de mim pra saber se sou popular ou não, acredito até que não. Você transpor para o papel não é uma coisa fácil, independente de ser qualquer coisa, certo? Poesia, to falando. Talvez matéria paga seja até fácil, agora poesia é um negócio difícil, é um parto embora às vezes seja um parto adorável, uma coisa assim fluida mesmo. Acho que não existe não, esse problema de transpor o cotidiano popular, às vezes o negócio é você chegar e jogar.

**Bernardo:** Eu também gostaria de falar dessa dificuldade de transposição. Tem uma série de textos meus, que eu faço há algum tempo já, chamada **Ouvido ao Acaso**, que é uma transposição quase que imediata do cotidiano para a poesia, para um papel, um livro, uma

publicação. A dificuldade eu vivo na escolha do material que eu vou transpor para o **Ouvido ao Acaso**. Que tipo de informação eu vou veicular, ela é suficientemente necessária e rica para se transformar num **Ouvido ao Acaso**, que é uma série de textos que eu prezo? Então a dificuldade é essa. O Chacal falou pra mim, numa conversa que a gente teve no ano passado, uma coisa muito importante, que é o prazer de escrever. No momento em que você está diante do papel, jogando com palavras, não importa a forma, seja concreta, práxis, processo, abscesso, retrocesso, caguei, qualquer forma de poesia, o que importa é o prazer que você tem em estar brincando com aquela forma.

**Wladyr: Mas, se não existe um mínimo rigor formal, daqui a 50 anos as pessoas estarão no mesmo deslumbramento diante do cotidiano e refletindo a coisa da mesma maneira?**

**Bernardo:** O formalismo o que é? É o distanciamento que existe pro sujeito encarar o trabalho com a leitura que aquele trabalho se propõe, certo? O que a gente quer é acabar com esse distanciamento. Acho que a coisa tem que ser terra-a-terra, por contato direto. O valor do texto não está no distanciamento, sabe? As artes plásticas estão sofrendo por causa disso terrivelmente, o teatro sofre disso terrivelmente, o cinema tá evoluindo barbaramente em função disso, porque ele absorve mesmo o espectador. A poesia quase se ferrou em função do que a música fez, trazendo o espectador para um canto em que tudo era música. Inclusive as palavras. Então o que a gente quer é isso: que daqui a 50 anos qualquer pessoa tenha possibilidade de devolver aos seus contemporâneos o cotidiano que está vivendo, pra que realmente haja uma coerência no que se está vivendo e uma busca constante.

**Wladyr: A proposta de vocês é, portanto, tirar da arte essa *finesse* que incomoda?**

**Adauto:** Eu diria que é preciso desmascarar.

**Chacal:** O Xico falou num lance que me lembrou Surrealismo psicocardiografado, e isso é um material bruto como sai. Acho que o Xico, inclusive, tem isso no trabalho dele. Às vezes o texto flui e é irretocável. Outras vezes você trabalha, elabora, não gosta.

PS: O pessoal tava falando da oficialização da poesia, que a gente lê pra burro. Eu li todos os poetas brasileiros e não me identifiquei com nenhum deles. Acabei de ler agora duas poesias do Oswald de Andrade e achei um cocô, entende? Aqueles caras todos são um saco. Haroldo de Campos, Augusto de Campos, todos eles. Outro dia fui pra Central

apanhar um trem, sentei no banheiro e vi escrito assim: “Não cante cagando, senão a merda sai dançando”. Isso é poesia, pô.

**Charles:** Eu acho ótimos, também, os poetas de banheiro, acho, fantástico e morro de rir. Comecei a escrever a partir do Oswald, continuo lendo e adorando, é uma coisa da maior atualidade. Isso me toca um bocado. Meus primeiros poemas foram muito em cima do negócio antropofágico, sintético de certa forma. Hoje eu poderia racionalizar e dizer, na medida em que as coisas estão cada vez mais futuristas, cheias de *outdoors*, que ele estaria basicamente prenunciando a época que a gente vive. Foi nessa aí. “Como é fácil escrever”, eu pensei: não tem aquela espera, aquela aura, aquele negócio assim do brammmm, aquela coisa de fotografia.

**Xico:** O negócio é o seguinte: eu queria fazer minha primeira crítica literária. O Affonso Romano de Sant’Anna fez uma coisa terrível, uma crítica assim de baixíssimo nível, um negócio de mau caratismo absoluto, que foi o que escreveu na **Veja** sobre os **26 Poetas Hoje**, inclusive nem estou na antologia. Mas me chocou tanto que eu me pergunto se ele realmente tem acompanhado a história contemporânea da poesia, se tem observado as pessoas na rua, lido Oswald. Por que é um cara, que tem até coisas boas, se mete a fazer uma crítica tão terrível?

**Adauto:** Naquele negócio da revista **Veja** ele deu uma assim de pai que o filho renegou, quando diz que foi ele que começou essa onda toda, na PUC.

**Bernardo:** Não tinha ninguém na PUC, só velhos poetas experimentais, uns alunos débeis mentais escrevendo bobajadas, besteiras sem fim, era um saco.

**Wladyr:** O Affonso disse que a crítica que ele fez foi mal interpretada.

**Bernardo:** Foi mal escrita, então.

**Chacal:** Eu acho que o Affonso Romano de Sant’Anna não merece nem o apóstrofo do nome dele.

**Astolfo:** Falem um pouco agora da poesia falada, da poesia declamada.

**Xico:** A poesia falada tem levado a gente a uma coisa incrível, que vai acontecer dentro de breve tempo, que a gente chegou inclusive a fazer em São Paulo, na Feira Municipal. É uma espécie de espetáculo, não mais do tradicional jogral, que antigamente existia, que a gente nem chegou a ver, mas conhece, mas um tipo de poesia que não é só poesia falada. Que é poesia com fogo, que algumas pessoas tão fazendo, eu já fiz algumas poesias com

fogo, poesia com cheiro, poesia com fumaça. Em homenagem aos metalúrgicos, em homenagem aos enfermeiros de hospitais públicos e privados, em que você associa o texto à imagem. Isso a gente chamou de “artimanha”. Então existe uma série de climas que não são explorados na poesia, a poesia vai se transformar realmente em espetáculo, a poesia de cordel já é isso há muito tempo. Você lendo poesias de cara limpa na praça, sem violão sem nada. É possível que a gente consiga encontrar uma forma de comunicação direta, mesmo.

**Chacal:** A poesia falada que a gente vem desenvolvendo há muito tempo é uma coisa diferente. Como forma de veiculação, de distribuição, funciona, porque fazer noite de autógrafa eu considero devagar. Na poesia falada a gente fica num impasse entre música e teatro. Por isso a gente criou o nome “Artimanha” pros nossos trabalhos. Seria uma forma de denominar mas não categorizar as coisas já conhecidas. Um nome novo, que foi idéia até do Torquato. Agora a poesia lida, você tem o tal de *feedback*, você pode falar, ler de novo, reler, treler e tudo mais. Agora pra falada, você não tem esse tempo, pela prática você vai descobrindo esse lance. O Charles fala bem poesia comprida, o Piva também, ele falou bem aqui no Parque Lage.

**Bernardo:** O Piva, aqui, leu vários poemas curtos, em São Paulo é que ele leu poemas inteiros, longuíssimos. Então eu acho que o texto pode ser lido é inteiramente diferente daquele que é só pra ser escrito. Existe até um momento de radicalização em que você realmente escreve pra ler, aquele momento em que você percebe que pode ser o momento total. O poema domina o ambiente e você consegue atingir um leitor muito atento, raro hoje em dia, capaz de chegar até a uma trileitura. É uma hora de alta emoção, em que você realmente joga tudo que sente, o que passar pela cabeça em termos de manifestação de emoção, você joga no ritmo do texto. Então aí o texto tem que ter muito *swing*.

**Wladyr: Quer dizer que o poeta precisa também ser um ator?**

**Bernardo:** Ator cênico, músico, malabarista, trapezista, equilibrista, cantor.

**Chacal:** Daí a dificuldade de limitar. O poeta é um ator, no caso faz teatro, aí você lê um texto cantado e então o poeta é um cantor. O texto falado, longo, só escutado, precisa de um clima que a gente não tem conseguido, porque o clima que a gente tem é de festa, é o que está ao nosso alcance. É uma corda bamba, por isso eu não consegui determinar ainda o que seja poesia falada, quem ela pode atingir mais em cheio. Seria quase um *happening*, não sei.

**Adauto:** Eu não faço essa distinção entre poesia escrita e falada. Meu trabalho é poesia escrita. Posso pegar meu poema, chegar lá e falar.

**Wladyr: Você pode fazer isso com qualquer poema?**

**Adauto:** Posso, mas tem o clima e é aí que entra o problema da escrita, da “artimanha”. Porque eu tinha na cabeça uma concepção de poesia em livro. De repente fui pro palco e gostei demais, viro cambalhota, pinto e bordo lá em cima. Então é outro espaço. Acho que a poesia, já neste momento, entra com teatro, com balé ou qualquer coisa. Só que não é mais poesia pura, são várias artes convergindo.

**Wladyr: Existe outra maneira de conseguir público?**

**Chacal:** Bem, esse lance da poesia oral é o lance da divulgação. A gente não conta com máquina nenhuma, de jornal, de televisão. Então a divulgação seria através de circuitos universitários e espetáculos em teatro, onde a gente consegue vender alguns livros, muitos até. Outra coisa que eu gostaria de dizer é que no lançamento de livros do Municipal, em São Paulo, ficou patente uma diferença de tipo de leitura. Há pessoas que, não sei se por prática ou por opção mesmo, lêem o texto escrito normalmente, pensando que com o *feedback* aquilo pode passar como forma de uma pessoa ler. Eu acho que nessa linha chega um ponto em que cai a atenção dos ouvintes. A transação da gente tentou ser uma armação em que se misturam o texto e o teatro mesmo. Mas como produção foi muito fraco, só tinha um foco de luz e um microfone, a gente não conseguiu realizar o que queria. Inclusive foi uma das coisas que me deixaram triste e bronqueado em São Paulo: não houve condições técnicas para a gente apresentar nosso trabalho.

**Wladyr: Charles, você também acha que a poesia falada deve ter toda essa conotação cênica?**

**Charles:** Acho que tem que ter isso aí, sim. Porque, se não, você sobe no palco e tarará, não funciona nada. Tem todo um sistema de passar a coisa, de tempo, de espaço, de repetir uma palavra, de dar branco.

**Wladyr: Eu me lembro que em São Paulo vocês liam os textos rapidamente e se afastavam, de maneira muito dinâmica. Quando chegava a vez do pessoal de lá, a leitura era paradona, tinha o ar de qualquer coisa literomusical, de sarau. É parte da proposta de vocês o que o Tavinho Paes fez no palco?**

**Charles:** Uma das razões da gente fazer essas apresentações em público é ter um contato direto com os possíveis produtores da platéia, pra que as pessoas que estão produzindo possam ter um contacto mais simples com pessoas que estão apresentando. Não criar aquela distância do homenageado na noite de autógrafo de Fulano, o poeta. Então o Tavinho surgiu pra gente numa apresentação na PUC, uma apresentação belíssima, em seguida houve uma outra, também belíssima, aqui no Parque Lage, mas não temos vínculo nenhum.

**Chacal:** Ele tirou a roupa e caiu na piscina, depois de um texto nosso. Existe um limite que a “artimanha” possibilita, como um *happening* possibilita. O Xico, por exemplo, pegou um bombril e tacou fogo, balançou, saíram aquelas fagulhas, uma coisa assim pirotécnica, que estaria muito distante da poesia lida. Tão distante quanto mijar no palco, como o Tavinho fez no Municipal de São Paulo. Eu discordo da colocação do Tavinho, é pesar esse tipo de barra com uma abertura que a gente tá dando, uma abertura que a gente consegue ter. Não sei se é assumir uma radicalidade, não sei se é babaquice, mas já o Xico jogar aquilo é um conceito bonito.

**Xico:** Foi dedicado aos metalúrgicos de São Paulo e tinha um texto.

**Wladyr: Mas a atitude do Tavinho não foi gratuita?**

**Bernardo:** Nada gratuito e nada programado. E tem mais: sempre criaremos condições para o Tavinho entrar nos palcos, onde a gente estiver se apresentando. Ele surgiu dessa maneira pra gente e não seremos nós que vamos impedir. O Tavinho é um dos maiores comédicos do momento. Realmente é uma pessoa de alta graça. Quem tiver humor ri, quem não tiver adeus.

**Chacal:** Tem mais uma coisinha que eu gostaria de falar. Eu acho que a poesia oral é parte fundamental do trabalho da gente, na medida em que a gente procura se aproximar do cotidiano. Os cantadores são grandes poetas populares, têm uma tradição. Antes da palavra escrita, a tradição era oral, são os primórdios da poesia. Não sei se é pretensiosa essa colocação, mas acho que na medida em que se aproxima do popular cada vez mais a gente deve desenvolver o lance oral. Inclusive porque nosso tipo de poesia é cada vez mais próximo de linguagem falada.

**Astolfo: Você acha que com a televisão, com meios de comunicação visual, existiria ao menos teoricamente um futuro para a poesia falada?**

**Chacal:** Esse é o grande veículo popular de massa a televisão.

**WM:** A TV então também está nos seus planos.

**Bernardo:** Quando a gente tenta falar, pra divulgar um trabalho vivo. A TV, por exemplo, tem um aparato reacionário, mas não podemos negar, estamos na idade da informação. Então o que acontece é que nessa intenção de mostrar o futuro é morto e acusado de velho, ultrapassado e tudo mais. Não só pela própria televisão, que é veículo-mãe, como por toda a imprensa, que está concorde com a situação. Então o que existe é o seguinte: você lança uma publicação que você quer tenha uma vida anual que dure de ano a ano como no caso do **Almanaque**, que com três meses ela deixa de ser notícia nos jornais. Ao jornal não interessa uma coisa que aconteceu três meses atrás. Então o falar é manter essa informação atual, como fazemos não só com o **Almanaque**, como com a poesia de Oswald de Andrade e a de Raul Bopp e de todas as pessoas que nos interessam.

**Adauto:** É um trabalho de guerrilha cultural.

**Wladyr:** O que eu estranhei nessa conversa é que praticamente vocês não falaram em autores. De passagem tocaram em Haroldo de Campos, Raul Bopp, Oswald de Andrade. Quer dizer, toda uma tradição da poesia brasileira foi ignorada, involuntariamente ou não, ou quem sabe pra tornar a coisa mais dinâmica.

**Charles:** Eu falei mais ou menos sobre isso quando disse que a partir do que você lê desenvolve seu trabalho. Porque, obviamente, quem nunca leu não vai escrever porque é muito difícil. Eu, por exemplo, não tenho um autor preciso que eu goste. Li muitos deles, os modernistas, 45, 69 essa estória toda, e tirei o que achei de bom de cada um deles. Pois é, eu recolho de tudo, do trabalho da gente, das pessoas que estão pintando na hora.

**Bernardo:** As coisas que me emocionaram foram várias, já falei do Oswald, do Raul Bopp e do Sousândrade. Agora o que me emociona na poesia dessas pessoas é uma certa dignidade como ser humano, que eu encontro também nos sambistas cariocas, caso do Cartola, do Mano Décio da Viola, do Calça Larga do Salgueiro, do Manacea, do Candeia e de uma porrada deles, que exercitam mesmo.

**Adauto:** As minhas influências, não sei se seriam influências, seriam a leitura que eu faço e que iria da poesia ao romance brasileiro, sabe? Mas o primeiro cara que conseguiu realmente me grilar não foi nem poeta, foi um cara chamado Julio Cortazar, que me desbundou. Quando peguei **O Jogo da Amarelinha** cai assim. Apesar de eu ter Guimarães Rosa, de estar fazendo leituras como agora estou fazendo do Joyce. E em termos de poesia,

Gregório de Matos, que fica soprando em meu ouvido o tempo todo, Oswald, que pra mim é uma figura fundamental, e, mais recentemente, Torquato Neto. Tem um camarada que eu gosto pra caramba, o Rogério Duarte, e tem o Wally Sailormoon, sou fã. Em termos oficiais, gosto de Castro Alves e do Augusto dos Anjos, aliás eu escrevi uma poesia à Augusto dos Anjos falando das proteínas e do mar e tal. E Capinan, Torquato e, por incrível que pareça, um menino que trabalha na **Nuvem**, que é o Ronaldo.

**Bernardo:** O problema é que os meios de comunicação são dirigidos pelo sistema central, pelo poder. É uma luta que não termina hoje, temos a vida inteira pra fazer.

**Adauto:** No fundo nós somos Dom Quixotes, como todo artista brasileiro que está resistindo.

1978

## Treze Poetas Impossíveis Apresentam a *Ebulição da Escrivatura*

Treze poetas impossíveis: Gil Sevalho, Salgado Maranhão, Tetê Catalão, Louis Carlos Mello, Mario Athayde, Jorge Claudir, Antônio Caos, Narciso Lobo, Cynthia Dorneles, Éle Semog, Paulo Valente, Sérgio Varela, Joba Tridente.

O trabalho os baixos salários,  
a raiva são nossa principal  
a fome e matéria-prima  
para fazer poesia

**S**algado Maranhão, 25 anos, jornalista *freelancer* estudou Comunicação na PUC.

### O que é poesia?

\_ Poesia é a arte de sintetizar a vida. Tem a função de transformar, educar, e dar prazer às pessoas. Como em todo o tempo, a sociedade está sempre em evolução. E a poesia evolui com essa sociedade, na sua forma de expressar-se, na forma de focar o real.

Mario Athayde, 25 anos, formado em Pedagogia, trabalha em eletricidade.

### O que é poesia?

\_ Poesia está pintando como uma coisa, uma forma. Uma coisa compacta que tem a ver com uma conversa geral que estamos tendo hoje no Brasil. Essa conversa é sobre emoções e problemas. A poesia é essa conversa despida das dispersões. Sai direta, como um jorro de solidariedade no centro de cada homem, chamando sua atenção e despertando-o para uma vida solidária. A poesia tem um sentido de transformação. Mas recuso-me a aceitar esse negócio de cultura e arte *para* o povo. O povo é que é a fonte da cultura e da arte, elas não vão para ele, vêm dele. Ou então vem de fora do país. Só quem faz cultura e arte no Brasil é o povo. O resto é malabarismo estético, faz técnica de manutenção; mesmo a virtuose, em

geral, é um artista inculto em termos de cultura original e popular, é um especialista, é um homem diminuído.

Louis Carlos Mello, 23 anos estudante de Letras, tradutor.

**O que é poesia?**

\_ A poesia acompanha a transformação do mundo e é feita por todos os homens, inclusive os poetas. A poesia é uma das ferramentas na luta do homem contra o sistema que o oprime em determinado momento da história. Assim, a poesia tem um compromisso inalienável com a realidade.

Éle Semog, 25 anos, técnico em Administração.

**O que é poesia?**

\_ É como se tudo fosse uma grande rede, e a poesia um dos nós que segura e mantém a urdidura da rede. Nessa rede estão todos, está tudo. Cada nó sustenta um pouco a rede. Então aí estamos todos: poetas, professores, jornalistas, garis, lixeiros. Quer dizer: a poesia não é o assunto, perde seu caráter digestivo.

**O que é poesia de caráter digestivo?**

\_ É aquela que o leitor lê sem sentir, sem refletir.

Sérgio Varela, 31 anos, músico e compositor.

**O que é poesia?**

\_ Hoje e em todos os tempos, poesia sempre foi e continuará sendo a responsabilidade do ser diante de si mesmo de descrever a realidade de seu tempo, não de maneira puramente narrativa, mas sim com emoção e com honestidade que caracteriza a atividade do poeta. Essa atividade, em busca da verdade das coisas, transcende o simples relato, quase sempre mentiroso, de tudo o que se passou na história do homem. O poeta tem a função de registrar acontecimentos de maneira veraz, sem deixar lacunas, ou escrever nas entrelinhas.

Salgado Maranhão, Mario Athayde, Louis Carlos Mello, Éle Semog e Sérgio Varela são cinco dos 13 poetas que estarão lançando amanhã às 20h, no Teatro Tereza Raquel, o livro **Ebulição da Escrivatura** da Civilização Brasileira. Os outros oito: Gil Sevalho, Tetê

Catalão, Jorge Claudir, Antônio Caos, Narciso Lobo, Cynthia Dorneles, Paulo Valente e Joba Tridente. Eles se consideram “13 poetas impossíveis” e o lançamento do livro se dará durante *show* de música popular com Vital Faria, Moraes Moreira, João de Aquino, João Nogueira, Luis Melodia, Ubirajara Silva, Fernando Moraes, Francis Hime, Sérgio Sampaio e Kátia D’Angelo. **Ebulição da Escrivatura** apresenta 169 poemas, 13 de cada um dos 13 poetas. A compra de um ingresso para o *show* dará direito a um livro.

Sérgio Varela explica por que **Ebulição da Escrivatura**.

\_ Tudo está muito ligado ao 13. Deveria sair no dia 13 de maio. E é claro, o livro tem a ver com o sentido mais indireto dessa data. Daí o título. Está ligado à abolição, ao dia 13 e aos 13 poetas também.

Opinião de Mário Athayde:

\_ Quanto ao lance da publicação, essa antologia está conquistando um espaço. O negócio é ocupar todos os espaços, grandes e pequenos. Temos que veicular nossa palavra solidária por todos os meios. Ganhar espaços para a vida e o futuro, sem rastejar intelectualmente, ou cair nos desvarios da vaidade. Não concordo com o conceito de “poeta marginal”. Marginal era Lúcio Flávio. Agora, marginalizado é outra coisa, que não é só o escritor e o bandido, mas todo o povo brasileiro. Essa confusão entre marginal e marginalizado é coisa de intelectual metido a herói, que não sabe a diferença entre o marmiteiro pai de família e quem assalta e mata o marmiteiro. Quando se heroiciza e legitima o marginal, legitima-se a sociedade que o produz.

Salgado Maranhão:

\_ Fazemos uma poesia que expressa honestamente o momento histórico em que vivemos, somando sobre ele a nossa criticidade e o nosso conceito de justiça social. A gente está procurando preencher todos os espaços a atingir o maior número de pessoas. Acreditamos que assim ajudamos a efervescer, ebulir as emoções do público. A arte tem a função de acordar as pessoas. Embora a gente saiba que num país onde não pode escolher de forma consciente a cultura que expresse suas legítimas emoções e interesses, não há gosto popular. Não se pode querer que uma população cantando samba-enredo, lendo

fotonovelas, pornochanchadas e filmes enlatados de 1940, do mais baixo nível, tenha gosto próprio. O que existe é um vício. Um vício incultural que o sistema criou e que todos os mecanismos na mão para dar continuidade. É só olhar os meios de produção, as armas e os meios de comunicação de massa. A nós sobram o trabalho, os baixos salários, a fome e a raiva. E é esta a nossa principal matéria-prima.

### **Que poetas brasileiros costumam ler regularmente?**

**Sérgio Varela:** Augusto dos Anjos, Torquato Neto e Ferreira Gullar, Mário Faustino.

**Salgado Maranhão:** João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar, Torquato Neto.

**Mário Athayde:** Capinan, Torquato Neto, Ferreira Gullar, Thiago de Mello e Marcos Carvalho. **Luis Carlo Mello:** Joaquim Cardoso, João Cabral de Melo Neto, Ferreira Gullar, Augusto dos Anjos.

**Éle Semog:** Solano Trindade, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto.

Salgado Maranhão explica:

\_ Esta é uma geração que aprendeu sozinha o caminho da batalha. Não podendo reunir-se para criar movimentos de grande repercussão, viu-se obrigada a produzir isoladamente o seu trabalho. E como o momento é de pressão e ao mesmo tempo de síntese do que existia de maior coerência, nasce uma poesia reflexiva e bastante consciente do ponto-de-vista do uso da palavra. Desta vez mais uma linguagem elitista e inseqüente, mas diretamente ligada aos problemas enfrentados, sem se deixar cair no panfletarismo.

**Ebulição da Escritura** é a primeira antologia poética da Civilização Brasileira, desde **Poesia Viva**, de 1968, que contou entre outros com nomes de Moacir Félix, José Carlos Capinan, Eduardo Alves da Costa.

Para Narciso Lobo, que também participa da **Ebulição** “trata-se de coletânea livre e aberta, sem ser neutra”.

\_ São universos diferentes, convivendo na mesma realidade. O livro é apenas um pedaço da multipoesia que transita pelas ruas, pelos bares, pelas fábricas. Verdades às vezes tão pouco poéticas que colocam em risco até mesmo a segurança física do poeta.

E Salgado Maranhão conclui:

\_ É preciso que tracemos um perfil da cultura no esqueleto da estrutura social, para não cair no equívoco de supervalorizá-la e ficar nos enganando com alguns trabalhos que o sistema deixa a gente ir fazendo porque não chega a ameaçá-lo. Pois não há sistema masoquista. Ele não vai permitir, sem luta, que vingue uma cultura que contrarie seus interesses. E cultura não é coisa que se faça clandestinamente. Por isso, um trabalho cultural que se venha realizar, de vez em quando, fugindo da polícia num subúrbio qualquer, pode ser neutralizado em 30 minutos pela televisão, porque ele trabalha com vício das pessoas. Vício que ela mesma ajudou a criar.

Para se criar uma consciência ao nível da arte é preciso que se transforme a sociedade a partir de sua infra-estrutura econômica. É preciso que se melhore o nível da vida material das pessoas: comida, casa e saúde, porque só educação sem pão é conversa pra boi sonhar. A poesia de **Ebulição da Escrivatura**, é toda uma ressaca de vários anos de sufoco e emoções camufladas que cresceram a ponto de varar a própria repressão cultural e os cipós do formalismo, para se tornar viva e pungente como a dor de um quisto.

E porque a gente sabe que o momento é de união, é que nos juntamos numa antologia. Justamente porque achamos que o momento está mais para constelações que para estrelas isoladas. Agora, também nos colocamos contra todos aqueles poetas que contribuem para a mistificação da realidade: os poetas biônicos na definição de Sérgio Varela, e que se dão muito bem com tudo que está aí.

## A Poesia Vai à Luta

Heloisa Buarque de Hollanda

**C**uriosamente, nota-se no Brasil, hoje, um fenômeno de proliferação de poesia. De repente a poesia se torna o artigo do dia, moda que frequenta um circuito até então inédito para a literatura. Antes limitada aos restritos meios eruditos e universitários, a literatura começa a aparecer sob outra forma e numa outra camada, mais jovem e menos comprometida. Pode-se detectar nos meios urbanos brasileiros a emergência de novas manifestações poéticas como fenômeno geracional, como atuação jovem desvinculada dos circuitos tradicionais da legitimação literária.

Até então, no Brasil, a literatura havia se restringido a estes circuitos: mesmo os poetas jovens sempre foram lançados e consumidos no meio especificamente literário e não na cena cultural mais ampla. A renovação literária pra acontecer no âmbito superior da produção erudita; os produtos novos só conseguem circular inserindo-se na área que os reconhece. A grande novidade poética das décadas de 50 e 60, os experimentos das vanguardas (Concretismo, Práxis e Poesia-Processo) ainda que rompendo com a literatura vigente sob essa chancela, propõe-se a questionar a linguagem literária estabelecida, mas não chegam a tocar nos circuitos que a estabelecem.

Para situar o recentíssimo fenômeno da poesia “que vai para as ruas”, é necessário um recuo histórico mais preciso. Nas décadas de 50-60, o panorama cultural brasileiro era agitado pelas bandeiras ideológicas de desenvolvimentismo e do nacionalismo. A cena política é marcada por uma aliança de classes comandada pelo Estado, que renova seus apelos populistas à massa trabalhadora. Essa aliança de classes, com todas as suas contradições, permite um movimento de extrema efervescência, no terreno da cultura, de intensa participação dos universitários, artistas e intelectuais. A produção cultural responde ao momento e se volta para uma resposta de popularização da cultura nacional. Após as mudanças políticas do período pós-64, a cultura, ainda mantendo seus traços populistas,

avança, não sem contradições, na busca do contato com o público, agora constituído principalmente pela classe média e pelos meios universitários.

É a época dos festivais de música popular, que possibilitam atuações emocionadas diante de um público participante e o surgimento de novos compositores que transtornam os rumos da música brasileira, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque. Na área teatral, o Teatro de Arena e o Grupo Oficina de São Paulo despertam polêmicas, refletindo tendências contraditórias e tentando romper com a linguagem do teatro tradicional (representada pela atuação da chamada TBC – Teatro Brasileiro de Comédia). O Teatro de Arena, o teatrólogo Oduvaldo Vianna Filho, Guarnieri e Augusto Boal. A propósito do Arena, o teatrólogo Oduvaldo Vianna Filho diz que “o autor nacional ganha uma casa, experimenta, debate, faz seminários, começa a existir culturalmente, lota o teatro pela primeira vez, diante de um público extasiado...”. Esta declaração reflete o clima cultural de uma época. Ao mesmo tempo, o Grupo Opinião monta espetáculos e musicais que refletem a ânsia de comprometimento social e de contato vivo com o público de teatro jovem brasileiro. Por seu lado, o Oficina, através da direção revolucionária de José Celso Martinez Corrêa, quer abrir uma “guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil”, insistindo num rompimento a nível de linguagem com a dramaturgia tradicional. José Celso se opõe tanto ao teatro bem comportado do TBC quanto ao jargão ortodoxo de esquerda.

Mas é no cinema que essa intensa fermentação cultural encontra seu veículo mais expressivo. Surge o Cinema Novo nos primeiros anos da década de 60. Os jovens cineastas inventam um novo modo de produção – “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” – e lançam-se à aventura de criar um cinema brasileiro de autor, definido enquanto produção independente. Embora de formação nitidamente literária, os jovens cineastas buscam o cinema como um meio não de expressão, que coloque mais decididamente para o intelectual a questão do contato com o grande público. Não se trata apenas de buscar uma linguagem nova, mas “um meio maior, mais avançado”, no dizer de Glauber Rocha. Levado por essa necessidade uma geração emerge para o cinema, que desponta como expressão de uma certa ideologia da juventude brasileira do momento. Através dessa prática, são colocadas questões que a literatura não consegue encaminhar. Isso porque a

literatura não se faz presente nesse nível de mobilização, de atuação jovem e contato mais ou menos complexo com o público.

Enquanto expressão geracional jovem, pode-se afirmar que a literatura, nesse momento, está ausente da cena cultural, parecendo não ter encontrado a forma de se adequar a essa efervescência. É como se as questões que a literatura colocaria se articulada, se encaminhassem para o cinema, teatro e música. O Cinema Novo absorve estruturas literárias e não raro os filmes valem-se de uma retórica que denuncia a formação literária ou jornalística dos seus profissionais. Grande quantidade de filmes epígrafes poéticas tematizam, por exemplo, a problemática da contradição entre a palavra poética e a palavra política. É o caso de filmes como **Terra em Transe**, de Glauber Rocha, **O Bravo Guerreiro**, de Gustavo Dahl, **Desafio**, de Paulo César Sarraceni e outros.

Por outro lado, os compositores jovens revelados pelos festivais marcam uma nova expectativa em relação à letra da canção popular que passa a exigir um certo aval “literário, um estatuto de qualidade poética”. Isso não significa, contudo, que a nossa poesia passa a ser a letra da música popular, mas indica que a poesia, propriamente, ainda se expressa numa linguagem insatisfatória e superada. O equivalente literário dessas manifestações – a poesia populista da série **Violão de Rua** – é marcada pela linguagem velha e gasta da criticada de 45.

Frente a esse rumo da literatura da cena cultural, vale a pena levantar a hipótese de, se teria havido, por parte da geração intelectual jovem, um deslocamento do uso da palavra para artes de espetáculo, que pressupõem-se projetos coletivos, palco, público, euforia, disseminação de contatos. Teria havido nesse momento uma perda de interesse pelo desenvolvimento da técnica literária? Motivada pela atração dos “novos meios”, teria a literatura como que se ressentido com o aspecto “espetaculoso” e comunicativo das outras manifestações culturais do momento?

Bloqueada essa tentativa de articulação e renovação cultural, no final da década de 60, a cultura brasileira começa a sentir mais definidamente o impacto das mudanças políticas e a organizar-se em novas bases. A burguesia nacional se consolida no poder e solidifica seus vínculos com as grandes corporações multinacionais. O modelo econômico, fechado e centralizado, dificulta a aliança entre o liberalismo da esquerda e a burguesia nacional, que havia possibilitado, com todas as suas contradições, o surgimento de

manifestações de arte e debates voltados para uma cultura nacional e popular. É a época de modernização e sofisticação do aparelho do Estado, de centralização do poder decisório.

No terreno da cultura, vinga a ideologia da competência e da qualificação. O cinema se assume como indústria e defende a sua maturidade comercial – a penetração no mercado e o padrão internacional de qualidade. Os produtores de cultura dos anos 60 têm de se recolocar em relação à modernização econômica. O grande jovem sonho de opor-se ao sistema penetrando nos canais abertos pelas possibilidades do liberalismo e transtornado, transformando-se em abastecimento “maduro” e “qualificado”.

É a época das superproduções cinematográficas como **Xica da Silva**, de Carlos Diegues, como **Dona Flor e Seus Dois Maridos** e **Tenda dos Milagres**, de Nelson Pereira dos Santos, justificadas ideologicamente em termos de qualificação técnica e da expansão econômica. Na década anterior o cinema fora talvez a manifestação mais crítica e questionadora do papel do produtor de arte nas mudanças sociais; na década de 70, é o cinema que adere mais sintomaticamente às novas exigências do mercado, à nova política cultural do governo, à ideologia da qualificação. Muitos dos antigos representantes do Cinema Novo lançam-se à produção cinematográfica em grande escala e à sua justificação ideológica tanto a nível da qualidade técnica quanto da tematização de conteúdos considerados “populares”. Fenômenos semelhantes podem ser observados nos vários setores de produção literária, teatral e musical. No terreno das artes plásticas, o *boom* do mercado de arte define e controla essa produção. O nacional e o popular, e a problemática da conquista do mundo que antes representavam questões vivas e contraditórias que a cultura debatia tornam-se conceitos estereotipados que respondem à política cultural oficial.

A Universidade também responde à modernização do país. O sistema de ensino se especializa, o pensamento tende à sofisticação, a abordagem tecnocrata, a valorização da “competência técnica”, a mão de obra intelectual se qualifica em todos os níveis. Porém, ao lado de um positivo e desejável aprofundamento teórico, de certa forma há no ensino universitário modernizado e sofisticado um equivalente do elitismo das vanguardas: a imperiação intelectualizada e tecnicista, afastada das questões nacionais e da realidade dos alunos e professores. Por outro lado, a nova geração, que já surge a partir das construções dos canais para manifestações jovens e contestadas, rejeita o mercado e aciona repostas marginalizantes, criando alternativas de produção e circulação dos seus produtos. É

exatamente nesse quadro que aparece a nova poesia dos anos 70, como atuação mais típica da opção marginal e que se articula com outras manifestações: grupo jovens de *rock*, grupos do chamado “teatro não empresarial”, pequenas produções de filmes em Super-8. Todas essas manifestações criam seu próprio circuito, não dependem da chancela oficial (seja Estado ou empresas privadas) e enfatizam o caráter grupal e artesanal das suas experiências.

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 **Asdrúbal 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.

A nova poesia cria um circuito paralelo de produção e distribuição de livros, que faz frente ao bloqueio sistemático das editoras e conquista um público jovem que já não se confunde com o antigo leitor de poesia. Mais do que valores poéticos em voga, os novos livros de poesia subvertem os padrões tradicionais de produção, edição e distribuição de literatura. O autor vai à gráfica, acompanha a impressão do seu livro, vende pessoalmente o seu produto ao leitor, pretendendo assim aproximar-se do seu público e com isso recriar o costumeiro esquema impessoal das editoras e a jogada individualista de promoção do escritor. A relação com o leitor não se fecha mais na compra do livro ou do texto, mas desenvolve-se em espetáculos musicais, *happenings*, encenações coletivas e leitura pública de poemas. O espetáculo em pequena escala é cenário de lançamento de novas coleções, que também são distribuídas em portas de teatro, butiques e bares da moda.

A nova literatura-70 chega pois à boca da cena cultural. A proliferação de livros com feição particular e personalizada, o empenho das encenações, seu caráter informal e momentâneo, a inventividade em saídas e alternativas, nos levam a crer que sua novidade não é apenas no âmbito da linguagem poética, mas basicamente se revela como uma nova postura frente à poesia. Parece que o que está importando não é tanto a subversão dos padrões literários, mas a subversão da ordem mesma do cotidiano. A feição fundamentalmente vitalista da nova poesia – onde inclusive a utopia parece estar ausente –

privilegia a transcrição da “vida imediata” constituindo quase um enorme *grafitti* poético. Sua linguagem aparentemente fácil, bem-humorada e “descomprometida” não é tão crítica quanto poderia parecer à primeira vista. Nem também é apenas ingênuo ou alienado seu marcado desinteresse programático. Nota-se, pelo contrário, a configuração de um traço importante dessa produção que é a apropriação espontânea da experiência do cotidiano, no sentido de um questionamento das “formas sérias de conhecimento” e, principalmente, da “forma séria de conhecimento por excelência”, que é a ciência. O antiintelectualismo do grupo não é apenas uma forma preguiçosa ou ingênua, mas uma *outra* forma de representar o mundo. Ela pode ser integrada num sinal mais amplo da rebelião jovem, que é a crítica à ciência, à técnica e à noção de progresso. Esses poetas não se interessam mais por mudar o sistema, por tomar o poder. Eles *desconfiam* da linguagem do sistema e do poder.

Diferenças respeitadas, os novos poetas empenham-se numa mesma luta: a revitalização do fazer poético, a busca do contato direto com o público, a desintelectualização da linguagem e do comportamento e o mercado alternativo.

#### A ANTOLOGIA 26 POETAS HOJE

As novas manifestações poéticas de caráter marginalizante e dicção informal, que proliferam na década de 70 no Brasil, apresentam-se dispersas e circulam em grupos restritos e mal articulados. A intervenção de uma grande editora européia, de outra forma vai alterar essa situação. Em 1973, a editora Labor, me encomenda uma antologia da produção marginal. As dificuldades dessa antologização são muitas exatamente pelo caráter circunstancial e desprogramado dessas manifestações, sem mencionar o aspecto de diluição e de modismo que limita drasticamente a força da nova poesia e dificulta uma seleção. Publicada em 1976, a antologia – **26 Poetas Hoje** – tem um efeito contraditório: a organização desse material provoca a própria diluição de sua força contestatória. Ao articular toda essa produção dispersa, coloca-se em debate uma questão ignorada pelas fontes – Universidade, crítica especializada, grandes jornais e revistas etc. Os críticos se vêem diante de uma produção não legitimada e, sem referências para criticá-la, passam à luta para rotular a nova poesia, surgindo as tomadas de posição de defesas apaixonadas de moralização, de conselho “maduro”, e a rejeição de modelos conhecidos como literário ou

políticos. Entretanto, a antologia ao se aproximar em grande estilo da poesia marginal, altera o seu padrão “desqualificado” e a força crítica da sua intenção paralela.

A definição de quem são os jovens poetas também conta com uma dificuldade mais específica. Na verdade, não se pode falar em poetas novos sem reconhecer duas tendências geracionais distintas, que talvez a antologia da Labor tenha apagado, embora assumindo os riscos dessa contraposição. Por um lado temos os poetas mais maduros, que já produzem silenciosamente nos anos 60, mas que não encontraram espaço para emergir num momento em que a poesia se compunha, ou como expressão das vanguardas, ou como expressão populista, de conteúdos “engajados” e dicção superada. São poetas como Francisco Alvim, Antônio Carlos de Brito, Carlos Schwarz etc., que aderem estrategicamente a alternativa marginal conscientes da função crítica do modo de produção independente.

Por outro lado, pode-se falar numa “geração 68”, que começa a produzir na década de 70. É a geração que viveu a Universidade pós-68, a era do fechamento político, e não vivenciou a efervescência cultural dos anos 60.

Em termos de linguagem, nota-se nos mais “velhos” um procedimento literário carregado de ironia crítica, de um distanciamento assumido e construído, de uma postura mais reflexiva e uma atenção mais definida em relação à questão política. Nos mais “novos”, ao contrário, ela é fundamentalmente vitalista. A experiência de estar fazendo poesia é muito prioritária à elaboração poética. Mas, mesmo correndo o risco da subjetividade muito forte, os mais novos são, por outro lado, mais ativistas, senão mais anarquistas.

Observando estas duas tendências que nem sempre se organizam conforme o critério de idade, pode-se levantar a hipótese de que, para além do fato literário em si, as respostas dos “novíssimos” são fundamentalmente críticas enquanto manifestações de rupturas com os centros de poder cultural e criação de um modo de produção alternativo. O outro aspecto revolucionário dos novíssimos se relacionaria com o seu bem-humorado descomprometimento com o discurso estereotipado e ortodoxo, dito de esquerda, que curiosamente domina hoje no Brasil fortes setores da produção cultural de “bom nível” e se revela nesse momento altamente rentável.

1981

## Rebate de Pares

Revista literária vinculada a departamento de Letras tem o seu rosto marcado: é o veículo de pesquisas acadêmicas de contornos definidos, ou pode ser o lugar onde se registram fenômenos em processo. Pouco ortodoxos, concedemo-nos o privilégio do livre trânsito.

Neste número da **Coleção Remate de Males**, o rebate é de pares: críticos de um lado, poetas de outro. A poesia é o tema. Por quê? Como há muito não acontecia, os últimos anos da década de 70 presenciaram o surgimento de experiências poéticas as mais variadas e vivas. Acompanhando as manifestações políticas que marcaram esta segunda fase da ditadura no país, a poesia buscou um espaço múltiplo de atuação e se fez presente em passeatas, concentrações, happenings, leituras coletivas, cartazes, panfletos, grafites etc. Proliferaram grupos reunidos em torno de propostas comuns, novas formas de produção, edição e distribuição, imprensas marginais, num contraponto alternativo ao mercado editorial que, de sua vez, também se expandiu muito quanto à publicação de textos poéticos em livros, revistas, coletâneas, jornais etc. Como sempre, vem, a reboque, o comentário jornalístico, a crítica de rodapé, a crítica acadêmica, e as discussões em torno do fato novo. Daí este número da revista, que se propõe como um veículo que recorta e registra o que pode.

O clássico recurso à mesa redonda foi o modo encontrado para reunir alguns poetas que dissessem seus poemas, seus projetos, o que pensam da poesia e da crítica. E alguns críticos, ligados à Universidade, que expusessem e discutissem suas idéias mais recentes a respeito da poesia. Faltaram muitos, é claro. Dificuldades geográficas, econômicas, problemas de trabalho, de horário, impossibilidades de contato, e outros lances que ficam por conta do acaso.

Alguém poderá dizer que os poetas participantes são poucos diante da multiplicidade de experiências que se vêm realizando. É certo. O recorte não chega sequer a dar conta da produção poética de São Paulo, mas comparecem tendências e projetos bem diferenciados dos circuitos alternativos ou marginais. Matéria fluida, difícil de classificar ou definir, como submetê-la aos critérios consagrados de avaliação? Como fugir ao fato de, a um tempo como o nosso, corresponder uma

poesia desgarrada como essa? Como reconhecer-se nela? Por onde resvalam os padrões poéticos, ancoradouros de nossa identidade? Estas e outras questões se colocam.

Poderão ainda dizer que não estão aqui presentes todas as linhas de abordagem teórica e crítica da poesia. É certo. Mas o recorte recobre uma boa parcela da melhor reflexão que se faz hoje sobre poesia na Universidade.

Enfim, se é uma boa amostragem, se o recorte é significativo, fica agora por conta do leitor. De qualquer modo, o confronto da produção poética e da reflexão crítica atuais resulta em matéria viva que focaliza questões relevantes para uma compreensão, ainda que parcial, de uma história que se está fazendo.

Apresentamos o material.

Campinas, setembro de 1980

Berta Waldman  
Iumna Maria Simon

P  
oetas:

Glauco Mattoso, Roberto Piva, Regis Bonvicino, Cláudio Willer, Lúcia Villares, Antônio Carlos de Brito, Léa Mara Langone, Alcides Villaça e Ulisses Tavares.

Coordenação:

Iumna Maria Simon e Carlos Vogt.

**Glauco:** Vou falar alguma coisa, depois complemento. Quem tem uma editora nas mãos (como é o caso do Willer), tem o poder. Eu diria que tenho a imprensa na minha mão, porque eu mesmo faço a minha imprensa. Então, eu poderia estar fazendo palavras cruzadas ou montando quebra-cabeça, preferi mexer com poesias. Mas mexer com poesia de maneira pouco ortodoxa, porque acho que se é possível dizer que a propriedade é um roubo, a propriedade intelectual seria um roubo, e então, a expropriação é um legítimo direito. Eu parto do princípio de que sou um plagiário, e não respeito a propriedade intelectual de ninguém. Esse é o meu ponto de partida. Como plagiário, eu mexo com coisas minhas e dos outros. Pouco importa se a idéia é minha ou de outrem. Eu ponho o meu nome embaixo de coisas que não são minhas e ponho o nome de outras pessoas em

coisas que são minhas. Então, partindo disso, comecei a fazer um jornalzinho. Quando me referi a palavras cruzadas e quebra-cabeças, estava falando sobre diversão, passatempo. *É assim que eu encaro a poesia: uma maneira de passar o tempo e me ocupar.* Não que eu tenha tantas horas vagas assim. Mas, eu sento na máquina de escrever, coloco uma folha bem maior do que esta, e vou batendo à máquina. O alfabeto para os cabeçalhos é composto de pontinhos feitos com a letra *o* minúscula da máquina de escrever. Então, a partir de uma informação que vem desde o Dadaísmo, Surrealismo, movimento modernista, poesia concreta – uma coisa bastante antropofágica – eu vou mexendo com idéias que não são minhas. O resultado é esse aqui. Um jornalzinho em que todos os números são números 1. composto só de frente e verso, a frente chama-se sempre **Jornal Dobrábil**. Inclusive eu não respeito o sistema ortográfico. Pratico a ortografia anterior à reforma de 43. Então, no verso, alternadamente, em cada número, sai ou o **Jornal Dadarte** ou **Galeria Alegria** ou o **Zero La da Esquerda**. O **Zero La da Esquerda** seria uma brincadeira política ou politizada e **Galeria Alegria** seria *gay*. Tudo mexendo um com outro. Quer dizer, eu fico meio em desvantagem se for o caso de ler poema, porque nem todos os poemas são legíveis. Alguns são visuais, outros, concretos. Eu poderia ler um que está neste número e que eu já declamei num concurso de poesia falada na **Revista Escrita**. Não sei porque, deram o primeiro lugar. Fala em merda do começo ao fim. Talvez seja por isso.

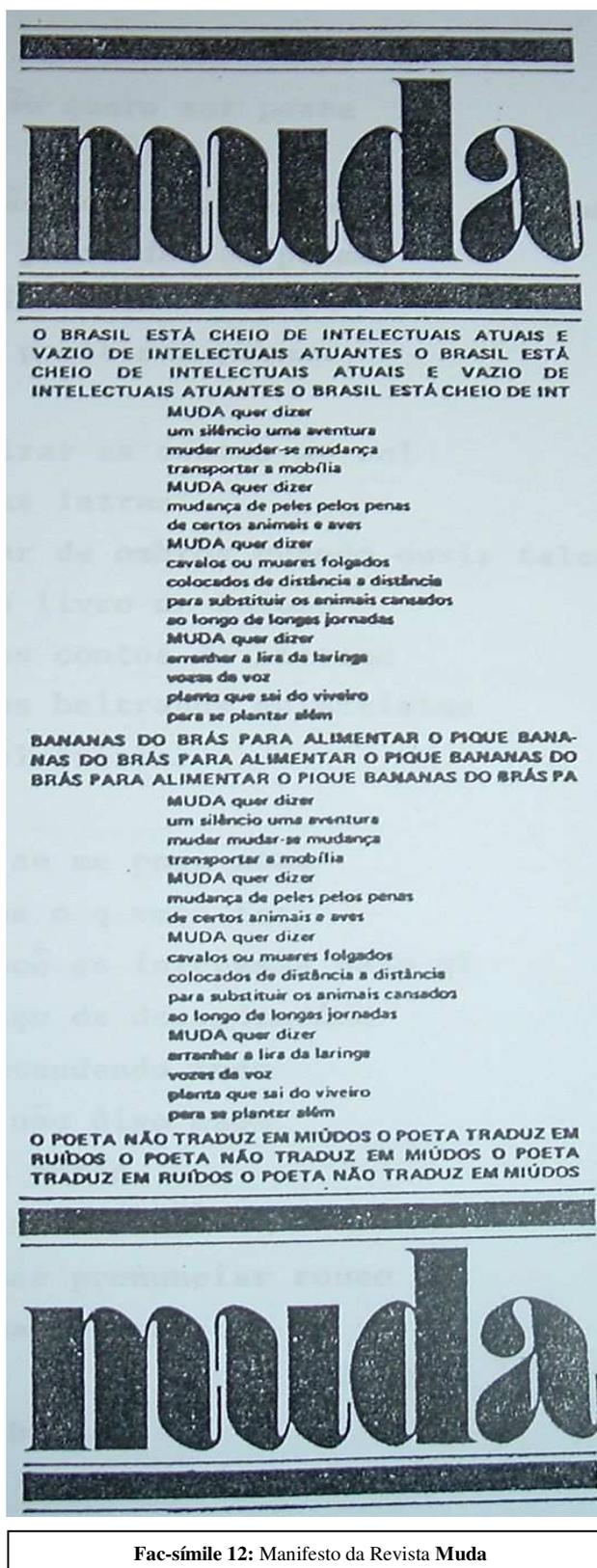
**Piva:** Publiquei o **Paranóia**, um livro editado pelo Wesley Duke Lee em 63, o **Piazza** em 64, depois só em 76, naquela Feira de Poesia e Arte no Teatro Municipal, o **Abra os Olhos e Diga: Ah!**. Todos esses livros, inclusive **Coxas** de 79, estão esgotados. Vou ler para vocês algumas coisas recentes, e um poema do livro **Coxas**.

**Regis:** Depois do Piva e do Glauco, quero apresentar para vocês uma publicação coletiva, **Muda**, que a gente fez no segundo semestre de 77, com a colaboração de poetas da Bahia, Rio, São Paulo, Curitiba. Por exemplo: Wally Sailormoon que vocês devem conhecer, Paulo Leminski, Duda Machado, Antônio Risério, eu e muitos outros. É uma revista, como é que eu vou dizer, sincrética, mistura muito: mistura poesia concreta com a coisa mais expressional, com a coisa *pop*, sei lá. Mais fácil mesmo é ler alguns textos que estão aqui. Vou começar pelo manifesto que a gente fez para a revista. Em seguida, vou ler o “Negrito



para Cesário”, uma homenagem que a gente fez para Cesário Verde. Um *ready-made*: a gente pegou um poema dele e colocou na revista. Por enquanto, é isso, **Muda**.

**Willer:** Tenho dois livros publicados, **Anotações para o Apocalipse**, de 1964, e **Dias Circulares**, de 1967. Este foi lançado na Feira de Poesia e Arte, um evento muito importante, quase um marco dentro de um processo, digamos assim, de abertura política e de abertura em outros níveis, que a gente está vivendo atualmente. Sabe-se lá por quanto tempo... Depois disso, tive uma experiência muito interessante com uma editora de poesias, no jornal **Versus**. Durante cerca de oito números me deram uma página dupla onde publicava poemas de vários poetas. Uma edição sobre *Poesia e Resistência*, outra sobre *Poesia de Mulheres*, outra sobre *Poesia Urbana*... E foi bom em dois níveis. Um, em que eu acho que consegui fazer um negócio aberto em termos de editar poesia, quer dizer, de ter uma representatividade, um estilo, digamos, não sectário de editar poemas. Outro, que me pôs mais em contato com o que



anda acontecendo, e com o que está se fazendo em poesia atualmente. Depois eu tive outra experiência editorial que foi a editora de cultura da **Revista Singular e Plural**, e, na medida em que eu sentia que havia público, havia interesse, montei uma editora, Feira de Poesia, que está no seu 6º título editado. Entre outros, o primeiro foi o livro do Roberto Biccelli, **Antes que Eu me Esqueça**, e esse do Piva, o **Coxas**. Também um livro da Renata Palotini, um do Queirós Teles, e, ano que vem, devemos continuar. Eu também tenho escrito ensaios; mês que vem vai sair no **Leia Livros** um texto bombástico meu, chamado “Paulo Mendes Campos e o medo Nacional da Poesia”. É um tema que está me sensibilizando muito atualmente; acho que há um medo nacional da poesia no Brasil – isso a gente pode retomar no debate. Eu queria ler um poema que é de 76, de agosto de 76. É sobre os 40 anos da morte de Garcia Lorca. Ele faz parte de um poema mais longo, em quatro partes, que é sobre, digamos, eu e Frederico Garcia Lorca. Esse poema, eu não sei, seja pela dicção ou pela temática, se continua atual. Mas, eu acho que ele tem inclusive um interesse documental. Não sei, não vou entediar mortalmente alguns outros participantes que já o devem ter ouvido. Ele tem uma história própria, é desses textos que começam a ter uma vida, que é o que interessa: escrever e o texto começar a circular e a precipitar, destrinchar os acontecimentos. Foi lido no começo de 77, numa leitura de poemas na Livraria Brasiliense. Depois, isso continuou acontecendo, teve a leitura em homenagem ao Neruda, no Largo São Francisco, num clima bastante pesado, porque foi na semana em que invadiram e queimaram a PUC. Toda essa participação foi muito importante para mim, porque eu realmente senti meu texto a partir do modo como o público reagia a ele. Quer dizer, o texto como uma forma de dialogar, de se comunicar diretamente não só através do livro. Então, para o poeta, isso é muito bom. Desde que ele tenha textos líveis. Nem todos são líveis. Alguns são só escrevíveis, certo?

A propósito de leituras de poesias, houve uma – numa livraria que infelizmente fechou depois, a Livraria Lorca, com pouca gente, umas 30 pessoas, apenas nós e alguns amigos – que deu um clima, umas situações muito próximas à orgia, quer dizer, todo mundo, de alguma forma, foi transar. Primeiro a gente foi para um restaurante. Foi uma coisa bonita, quase uma continuidade do clima da leitura. Então, no dia seguinte, eu poetizei, narrei poeticamente o que aconteceu (“A propósito dos fatos ocorridos após uma leitura de poesia na Livraria Lorca”).

**Lúcia:** Tenho alguns poemas em **Contramão** mas eu preferia ler outros poemas de meu novo livro, praticamente pronto, e que vai se chamar **Papos de Anjo**. Eu queria ler o primeiro, que é bem antigo, 68, eu acho, e que se chama “Papo de Anjo”.

**Cacaso:** Minha experiência com a poesia teve três momentos diferentes, que eu vou caracterizar, rapidamente. Primeiro fiz um livro em 67, que foi editado, distribuído e não aconteceu nada. Quer dizer, o livro nunca foi lido, nunca foi comprado por ninguém. Foi uma experiência muito frustrante para mim. E eu fiquei, depois disso, uns 7 anos sem conseguir escrever, porque foi uma coisa tão inexistente na minha vida, a publicação do livro, que eu tinha a sensação de ser editado, e não ser. Eu sei que tirei esse assunto da minha cabeça. Nesse tempo eu estudava filosofia e fazia uma poesia muito complicada, muito intelectualizada, com pretensão um pouco filosófica até, mas, enfim, foi isso. O livro chamava-se **Palavra Cerzida**. Uns sete anos depois, em 75/76, voltei a escrever poesia, por razões que não têm nada a ver com literatura, razões muito mais de desabafo pessoal e de vontade de juntar umas pessoas, fazer planos e editar coleções de livros. Nesse segundo momento, publiquei quatro livros, todos com dinheiro meu e com distribuição de mão em mão. E deu muito certo, revelou uma situação que até então eu desconhecia. Como o conjunto da vida poética é marginalizado, a iniciativa pessoal dá o maior resultado. Porque as pessoas acabam atingindo um tipo de gente que, com certeza, vê o livro, que se interessa. Esse período deu muito certo, mas eu tive despesas com o fazer poesia. A gente fazia, montava o projeto do livro, acompanhava a edição, fazia todo um trabalho artesanal junto com a coisa. Deu tão certo, que eu tive a sensação de ser um autor de livro de poesia. Porque tinha resposta, as pessoas vinham, falavam, mas isso num circuito minúsculo. Paralelamente a esse período, comecei a escrever letras de músicas, um hábito antigo, mas que eu tinha largado. Essa passagem para a área da música, que é, digamos, a fase mais agora, também deu muito certo, porque me possibilitou a profissionalização que para o poeta que faz livro é um negócio quase impensável. Sobretudo para poetas novos como é o caso da grande maioria dos que estão por aí. Essa entrada na música popular fez que eu me desligasse da Universidade, à qual eu estava ligado, como professor. Nestes últimos anos, eu fiquei em São Paulo, fiz alguns estudos, e agora ia preparar uma tese que não vou fazer

mais, porque perdeu todo sentido para mim. Apresentar uma tese para a Universidade, para mim, visava à qualificação profissional – queria ser doutor para trabalhar menos e ganhar mais. Essa idéia caducou... Quer dizer, a coisa caducou, e foi sem perceber. Foi um processo meio subterrâneo... Agora que me profissionalizei numa coisa que para mim é inteiramente grata – a poesia é, para mim, descompromissada, gratuita, a coisa por ela mesma – minha preocupação hoje em dia é assegurar a gratuidade da atitude criadora. É uma baita contradição, mas é assim que acontece. Eu faço esforço para ficar espontâneo. Essa é, mais ou menos, a minha situação. Nunca mais fiz poesia escrita. Na verdade, tem uns dois anos que eu não consigo fazer um poema, que eu não sei mais fazer um poema, a verdade é essa. Só sei fazer letra de música. Mas meu último livro, que saiu em 78, é um livrinho pequeno, porque a minha poesia foi ficando pequena, foi diminuindo o tamanho, e sumiu. O formato começou a diminuir também, e acabou. Nunca mais fiz nada. Vou ler aqui uns poeminhas que fiz nessa última fase de três ou quatro anos atrás. A maioria dos poemas que estão aqui são poemas que eu nem fiz. Alguém falava uma coisa eu escutava, escrevia e dava um nome. Então, muitas vezes, o trabalho que eu tinha era o de batizar uma coisa que eu escutava. Meu último esforço de escrever livro foi esse aqui, que depois desse não saiu mais nada. Se eu soubesse que ia ter essa coisa de gravador, de mesa, eu tinha trazido um gravadorzinho com fitas para mostrar músicas que eu tenho feito. Tenho trabalhado muito com várias gerações de músicos: com pessoas que inventaram a bossa nova, tipo Tom Jobim, João Donato; tenho trabalhado com compositores intermediários, digamos assim, Edu Lobo, Francis Hime; e tenho trabalhado com compositores que estão aparecendo agora, tipo Lourenço Barreto.

Se eu soubesse cantar... Vou ler um tipo de trabalho que é uma letra feita antes da música. Tem uma aqui chamada “Ser”, cuja música é do Francis Hime, está no disco dele. Uma intenção minha, hoje, é fazer música para as minhas letras, só que falta coragem. É que eu faço umas letras que já vêm com a música. Muitas vezes o compositor só tem o trabalho de cantar em voz alta, porque já está toda organizada. Eu vou ler mais uma que ainda não saiu gravada, mas que também tem música do Francis. Chama-se “Elas por Elas”. Mas há uma série de letras feitas em cima da música. Vou ler uma, chamada “Sem Fim”. É uma experiência gozada, porque, lendo, acho de uma falta de graça total, com música é diferente, tem mais força.

**Léa:** Acho que é muito diferente escrever poemas e editar poemas. Digo isso porque estou tendo também experiência de editar poemas e as duas experiências são bem diferentes. Este livro (**Índias Ocidentais**) é o primeiro editado com outras pessoas. E editar um livro também é um trabalho poético, diferente de escrever poemas.

**Alcides:** Chegou minha vez. Publiquei um livro em 75, pela Editora Ática que, depois, nunca mais publicou nenhum. Acho que se arrependeu. E estou com outro livro pronto pra ser publicado e imagino que agora eu vá ter que enfrentar realmente a barra de procurar uma editora, porque a primeira publicação pela Ática foi conseguida através de amigos e tal. Então vou ler um poema deste livro, **Amigo**, e mostrar para vocês uns dois ou três dos inéditos. Dentre estes, um poeminha contando uma história que talvez seja dispensável, de qualquer maneira, acho que dá uma moldura para o poema. Em viagens que fazia semanalmente para Ribeirão Preto, de carro, eu via as várias estações das cidadezinhas do interior, e se estabelecia uma espécie de circuito poético. Então, compus um poema, tentando dar um pouco conta dessa passagem de cidade em cidade, enquanto ouvia vozes de locutores, falando coisas incríveis, e anúncios interessantes (“Rumo Oeste”). Enquanto este poema está sendo procurado, vou ler um outro. Quando eu estava fazendo a seleção aqui, percebi o seguinte: eu tinha relacionado três poemas que são sobre uma mesma pessoa, e comecei a imaginar que, talvez, esses três poemas lidos na seqüência em que vou ler, tenham um certo poder didático, no sentido de mostrar como é que a percepção poética apanha, fixa e depois se livra do objeto. São três momentos que têm como unidade temática uma pessoa que eu vi numa passeata. No segundo poema, essa pessoa é trabalhada um pouco pela imaginação e, no terceiro, ela se converte, praticamente, num nome, quer dizer, se torna realmente uma composição verbal. Então, é uma trajetória que talvez seja interessante. Eu pensei nela agora, não foi nada premeditado. (“In the Wordland”, “Alice” e “Gritos e Sussurros”). Para terminar, vou ler uma curtinha, chamada “Rapaz de Fino Trato”, curtida um pouco em cima dessas folhinhas de mulheres, que ficam em armários etc.

**Ulisses:** Eu estava me lembrando, enquanto o pessoal lia poemas, de uma coisa que estava lendo no ônibus, quando estava vindo para cá. É assim uma reportagem de revista, um papo quase eufórico, em cima da linguagem das novelas. O pessoal agora está começando a dizer palavrão em novelas, o Chico Buarque usando “bosta” na música, quer dizer, isso tudo está chegando; evidente que por motivo político, pela censura que nós tivemos até agora. Mas eu queria registrar só a primazia da poesia em relação ao palavrão. Me parece que é um pioneirismo que não se tira da poesia, principalmente da poesia que se faz de uns 10 ou 15 anos para cá, no Brasil. Sempre que li poemas de amigos meus, o palavrão estava lá, mesmo numa época em que o palavrão se refugiava dentro da casa das pessoas. O meu primeiro contato com a poesia tem a ver com isso. Comecei a fazer poesia porque eu não sabia como colocar as contradições da minha vida. Até hoje não sei, então continuo fazendo poesia. Mas, naquela época (eu tinha 10, 11 anos de idade), eu fazia porque achava uma coisa, assim, bonita, achava uma coisa legal. Não sabia que poesia podia ser perigosa, inclusive. Senti que ela podia ser perigosa quando saiu o primeiro poema meu e o editor do jornal foi mandado embora. Aquilo me assustou, na época, porque eu achava uma coisa assim tão normal, quer dizer, que usava aquilo que aprendi em casa. Em casa, o que se falava de palavrão não era normal. Quer dizer, eu não sabia que não era normal diante de certos setores, de certos padrões. Foi daí que eu descobri que a poesia podia, inclusive, incomodar, porque ela conserva, na verdade, uma imagem, quer dizer, a essência da vida, a essência da liberdade do homem, da aspiração do homem ser livre, isso dentro de qualquer sistema, por mais fodido que seja, por pior que seja. Enfim, tem a tarefa de transmitir a esperança, seja de que maneira for, na porrada ou não. Eu continuei praticando poesia, publicando, participei de uma porrada de movimentos que aconteceram por toda essa época. Agora, das coisas mais recentes, o mais importante foi o jornal que fizemos em 77, de que participaram Lúcia, o Cacao etc. Acredito que tenha sido a primeira experiência ampla no sentido de aglutinar todos os poetas que estavam distribuindo poesia de mão em mão. O jornal se chamava **Poesias Populares**, fazendo um jogo em cima do **Notícias Populares**, quer dizer, um jornal sangrento, mas só com poesia. Um recurso para chamar a atenção. Esse jornal começou com um livro meu, que saiu como edição extra, lançando a proposta. Continuamos por um bom tempo. Depois disso, montamos um núcleo, que é o núcleo **Pindaíba**, com quatro poetas, porque descobrimos que é quase impossível trabalhar

com cem poetas juntos. Quer dizer, juntando dois já é muito difícil, que dirá com cem. A coisa se tornou totalmente inviável.

Algumas experiências até foram engraçadas, algumas deram certo. Por exemplo, **Iniciativa Privada**: sete mil cartazes colados atrás das portas dos banheiros, então, o cara sentava lá, ficava numa boa, lendo o poema. Tinha um lugar para participação do cara que estava lendo: “Rabisque aqui o seu poema”. Eu não tenho mais nada disso, porque um artista plástico levou, disse que ia fazer um trabalho e sumiu. Essa foi uma experiência que fizemos há três anos. Depois fiz um livro: dez mil exemplares, que foram vendidos de mão em mão.

Depois partimos para outra experiência que foi o **Contramão**, sobre o qual a Lúcia já deve ter falado alguma coisa. Está no final da 2ª edição. A antologia era maior, depois foi encolhendo para facilitar: tornar mais barato e colocar em banca de jornal. Com isso, fiquei ano e meio viajando pelo Brasil todo, nas piores condições possíveis; vocês podem imaginar, como é a acolhida para um poeta. Mas as coisas foram se tornando inviáveis. A gente precisava fazer tiragem maior, baratear o preço do livro. Mas como fazer tiragem maior, se a gente contava só com a própria mão para vender? Então, virou um círculo vicioso: não adiantava nada soltar 10.000 exemplares e não conseguir nem carregar o fardo... Comecei a fazer halteres para ver se conseguia, entende? Então, partimos para distribuição usual. Como nenhuma editora topou fazer a distribuição, nós fizemos. A Editora Abril, a princípio, tinha se interessado; depois viu o conteúdo do livro (nessa época a gente estava tendo alguns probleminhas com o Dops e esse tipo de coisa), aí recuou. Provavelmente, não recuaram por causa disso, mas porque não dava dinheiro. Depois do **Contramão**, fiz o **Pega Gente**. Apesar de individual, pude fazer uma experiência gratificante que foi colocar, no final, uma parte chamada “Pega Carona”, onde lancei dez poetas amigos, quer dizer, abri espaço para o outro, já que todos têm o mesmo tipo de problema. Além disso, acrescentei um “Memorando Interno” (“Use esta página para conversar com o poeta”). A idéia é expor o material que voltar. Nestes primeiros meses, chegou uma média de dez respostas por dia, sendo 80% de poetas. Então, dá para ver que quem lê poesia no Brasil são as pessoas que escrevem. Uns 10% de respostas são de um pessoal muito sonhador, aquelas meninas românticas do interior, que buscaram no livro um refúgio e não encontraram. Daí a resposta veio com raiva. O restante, ou bota uma análise,

ou dá uma força, e até tem gente que envia \$10,00. Tudo isso tem me cansado muito, mas o que se há de fazer? O jeito é continuar. Agora estou partindo para outra: um livro um pouquinho maior, mas que conserva as características artesanais. Porque não vejo outra saída, não conseguiria trabalhar de outro jeito. No começo eu fazia isso por necessidade, não tinha quem fizesse. Agora faço porque quero que seja assim. Quer dizer, eu quero continuar independente, no limite do possível. Agora vou partir para uma distribuidora alternativa que cubra, pelo menos, São Paulo. Nós nunca tivemos estrutura para fazer isso, além da pessoa física... E agora mais recente, o trabalho com *posters*. Este se chama “Em Carne Viva”, custa só cinquenta paus. Ele está ligado à Associação da Biodança. É uma experiência que estamos fazendo desde o começo do ano, com poesia e corpo. Quer dizer, a linguagem do corpo é uma linguagem poética, a linguagem da sensualidade, a linguagem do amor, a linguagem do que está vivo dentro da gente, apesar da sacanagem que nos fazem o tempo todo. Não tenho feito este tipo de experiência em Universidade, nunca consegui; tenho feito no colegial, com adolescentes principalmente. Não sei se pelo enfado com relação à palavra, ou por causa do saco cheio, isso conturba o adolescente. O poeta é um franco atirador. Amanhã eu posso mudar de idéia e atacar o outro lado. Tudo vai depender do que eu estiver sentindo.

## DEBATE

**Vogt:** Uma vez que todos se apresentaram, vamos deixar que a palavra corra, sem necessariamente seguir a ordem de depoimentos. Podemos fazer algumas sugestões que não precisam ser obrigatoriamente seguidas. Uma é relacionada com o que Ulisses acabou de dizer: quem lê a poesia que vocês fazem são os poetas. Então, se poderia, talvez, perguntar o seguinte: a poesia que vocês fazem recorta de alguma forma um público leitor, por faixa etária, classe social, sexo etc.? Então, que relação vocês vêem entre público, tema e forma da poesia? Outra sugestão seria perguntar, por exemplo, se faz sentido falar em vanguarda, a partir do fazer poético de vocês. Nesse caso, o que é vanguarda? Outra sugestão: situar esse fazer em relação aos seus interlocutores, isto é, os que são confirmados ou contestados, isto é, os termos e os contrários, em relação não só à poesia que se faz no Brasil, como

também fora, no contexto internacional. Obviamente, são sugestões, isso não significa que todo mundo tem que falar de tudo isto.

**Regis:** Eu queria fazer uma pergunta. É sobre o fato de a poesia ser lida pelos próprios poetas. Eu acho que isso é porque a poesia escrita, feita para o papel, não é, hoje, uma forma socialmente privilegiada. Daí decorre todo problema e toda confusão que se estabeleceu em meio ao fazer poético. Não adianta você levar o seu livro, dez mil exemplares, contra um milhão de discos... Enfim, é um problema da era industrial, da era eletrônica, que transformou a poesia numa forma não privilegiada em termos comunitários. Realmente, poesia hoje é coisa para produtores, infelizmente.

**Willer:** Se bem que isso está mudando...

**Regis:** Eu acho que está mudando, mas o que eu quero dizer é que poesia não é uma forma socialmente privilegiada hoje, no Brasil... Não por culpa dos poetas, é claro.

**Ulisses:** Eu achava interessante, talvez, a gente fazer um balanço geral no restante das perguntas, tem um tema cabeludíssimo aqui, esse da vanguarda poética.

**Regis:** E da retaguarda, também.

**Willer:** Talvez seja interessante saber o que o público deseja ouvir. Ficaria um pouquinho mais democrático do que nós darmos aqui a coisa pronta.

**Regis:** A poesia, em certo sentido, é a gíria do poeta. Em que ele é o pateta ou coisa assim.

**Público:** Eu gostaria de ouvir a opinião de vocês sobre a vanguarda. Afinal, depois de tudo o que se falou aqui eu me pergunto: vocês se inscrevem na vanguarda, contra, ou são a vanguarda da vanguarda?

**Regis:** Eu acho esse assunto muito confuso, porque como já disse, a poesia não é uma forma socialmente privilegiada, ela não flui, não tem consumidores, fica restrita a pequenos grupos mesmo. Acho que falar sobre vanguarda, hoje em dia, não tem muito sentido. O que é vanguarda? Vanguarda é uma coisa muito relativa. Acho que o que tem sentido é fazer as coisas, se divertir, como disse o Glauco, e deixar que tempo faça da sua cor, não é? Deixar que o tempo filtre. Essa coisa de vanguarda coloca muito em alta definição as coisas. Não estamos num momento de alta definição.

**Público:** Quando você fala em vanguarda, está contrapondo vanguarda a qualquer outra coisa?

**Regis:** Não, o que eu quero dizer é o seguinte: a idéia de vanguarda, de um grupo ou grupos sistematizarem propostas formais, conteudísticas, estéticas etc., está falida, para mim. Acho que a gente tem que viver uma saudável anarquia em relação à poesia. Poesia e anarquia são filhas de Maria. Deixar ir para a rua, deixar solto no ar, está tudo solto na plataforma do ar. Não vejo sentido em ficar querendo definir as coisas, arquivar manifestações que ainda nem foram consumidas, nem foram decodificadas. Deixa fluir, deixa... Deixa ser, deixa estar, Rolling Stones, Beatles... É isso... Eu acho que idéia de vanguarda, como projeto estético, a última que realmente teve um peso – mas que ainda não foi assimilada, não foi, digamos assim, decodificada por uma série de razões – foi a poesia concreta. Tiveram um programa sério, cultural, que abriu várias frentes com traduções, poemas, teoria, manifestos e crítica. Depois disso, eu acho que se encerrou. A Tropicália foi uma coisa anárquica, mais na área da música popular, na área industrial. Depois disso, eu não vejo vanguarda. E acho que essa idéia faliu. Está tudo solto aí na plataforma do ar. Deixa como está. É que a vanguarda dá uma idéia que soa como uma coisa militar. Nos anos 70, 80, isso não tem sentido.

**Willer:** Eu não concordo! Acho que a gente tem que aprofundar o conceito de vanguarda e tentar entender bem o que é. Em poesia, acho que uma parte da rejeição ao conceito de vanguarda, entre o pessoal mais novo, é decorrente dos mal-entendidos entre vanguarda e modernidade. Numa dada altura dos acontecimentos, aqui no Brasil, começaram a se associar os dois conceitos: a poesia que fosse mais moderna que as outras ou que tivesse alguma característica de atualidade seria de vanguarda. O conceito de modernidade é um conceito característico da nossa civilização. Tem muito de capitalista. Uma poesia para ser de vanguarda, não precisa ser moderna.

Octávio Paz faz umas considerações muito felizes a respeito disso num livro dele chamado **Los Hijos Del Limo**, que infelizmente ainda não foi traduzido para o português. Aí ele mostra que o que o poeta questiona em primeira instância é a própria noção de tempo, em nome de uma busca de tempo primordial, ou de uma outra forma de sentir o tempo. Nesse sentido, o Romantismo, no século XIX, era vanguarda justamente por estar recuperando a Antigüidade, recuperando a Idade Média, recuperando ritmos e formas de poesia que não eram aquelas usadas naquele tempo. Então, ele, aparentemente, parece voltado para o passado, parece saudosista e, ao mesmo tempo, tem uma atuação

progressista. O Surrealismo faz exatamente a mesma coisa. Então, a vanguarda é muito mais do que uma inovação em si, mesmo porque, o novo, em si, dificilmente existe e ocorre em poesia: é uma recuperação do poético. Voltando a veicular a poesia após um longo período de silêncio, de 68 para cá, estamos exercendo uma atividade intrinsecamente vanguardística. O trabalho de recuperação da linguagem e de revalorização da palavra, do texto escrito, em contraposição àquilo que seria uma comunicação eletrônica e todas as formas de comunicação da indústria cultural, é vanguarda, na medida em que questiona uma determinada ordem estabelecida. Então, a gente tem que ver esse conceito dialeticamente, certo? Quer dizer, vanguarda não existe em si. O novo existe em si na moda, na indústria automobilística, nessas áreas. A vanguarda, em arte, é sempre aquilo que se manifesta contra algo, num determinado momento.

**Público:** Pelo que você disse, toda recuperação ou toda oposição é vanguarda, nesse caso, fica fácil: tudo é vanguarda, até o Parnasianismo...

**Regis:** Só queria colocar uma coisa. O que o Willer falou a respeito de ditadura militar, concordo que foi uma coisa terrível, uma coisa que sufocou, que matou, que torturou, mas nem por isso as pessoas deixaram de fazer suas coisas. Eu acho que período ditatorial não significa necessariamente impotência poética ou impotência criativa, entende? Poderia dar milhares de exemplos na área da poesia, da música popular etc.

**Público:** Isso mesmo. De repente, a ditadura serve de desculpa para tudo: falta de criatividade, pobreza do imaginário etc.... E agora que a mordada parece estar mais afrouxada, quais as novidades?

**Regis:** Então, essa recolocação da poesia no panorama, essa coisa de distribuir de mão em mão, já existia desde o Modernismo. Veja-se Oswald de Andrade, com suas **Poesias Reunidas**. Tirou trezentos exemplares e os distribuiu por aí. Octávio Paz tem uma colocação importante em relação a isso: “a poesia não tem existência real”, quer dizer, não é uma coisa que existe na realidade. Diante do mundo industrial, do mundo eletrônico, do império, do deus-mercúrio, do comércio, a poesia fica fora, não é um valor de troca. Então, ela inexistente na realidade capitalista. E o papel dos poetas é resistir, e fazer aquilo que incomoda.

**Ulisses:** E, nessa medida, passa a ser vanguarda.

**Regis:** Mas o que eu quero dizer é que a idéia de vanguarda, como sistematização de princípios, como programa, é ultrapassada. É melhor deixar tudo solto. Um cara que assume a sua bissexualidade num país machista é vanguarda.

**Ulisses:** Exato, mas nesse sentido é que a poesia da resistência, mesmo, é o refúgio da vanguarda.

**Regis:** O cara que queima fumo na rua é vanguarda. Liberação é vanguarda de um modo geral, e poesia sempre foi liberação.

**Ulisses:** A diferença é que o poeta queima fuma e conta para todos. Essa me parece ser a diferença fundamental.

**Regis:** Mas é que poesia também não é só isso...

**Ulisses:** Evidente que não é só isso, mas isso é que é coisa viva.

**Regis:** Sim, mas a poesia também existe num plano sintático, semântico, pragmático, existe como forma, como conteúdo...

**Ulisses:** Ah, sim! Mas aí nesse plano, ninguém tem saco para discutir.

**Regis:** Não, acho que essa coisa de alta definição que você diz que ninguém tem saco para discutir, realmente não é o momento.

**Público:** Eu podia meter um pouquinho a colher no meio, só para passar um pouquinho a bola para o outro lado, também, e perguntar a vocês, ao Regis, por exemplo, qual é o sentido de abrir uma coletânea de poemas, um jornal, uma revista, com um manifesto? Qual é a diferença ente fazer poesia e fazer manifesto? O que é exatamente programar atividade poética e o que é esse espontaneísmo poético de que você está falando.

**Regis:** Eu não estou falando em orgasmo espontâneo. Poesia é mais ou menos como uma trepada, quer dizer, tem desde os atos preparatórios até o orgasmo, quando a pessoa não é impotente. Enfim, o que eu quis dizer é o seguinte: que deve existir uma conjunção de idéia, de pontos de vista, leituras, informações, com essa coisa, vamos dizer assim, da intuição. Um sincretismo entre cabeça e coração para se fazer poesia. Porque só com cabeça não se faz e nem só com coração. Agora eu disse aqui manifesto como eu poderia ter dito texto, poema, enfim, não é coisa de alta definição. Foi um texto que a gente fez para abrir a revista (**Muda**). Mas nada de falar em mudar, mudança, trocar de pelo, pena, trocar de tudo.

**Lúcia:** Com relação a programa, acho que hoje há outras formas de assumi-lo: chamar o público, fazer recitais e, como por exemplo o pessoal de **Nuvem Cigana**, no Rio, montar aquelas artimanhas, aqueles espetáculos... Quer dizer, eu acho que o poeta, agora, tem que assumir não só escrever, quanto inventar maneiras dessa poesia sair. Eu não acho que a poesia não é real, ela só não é real enquanto o poeta não a fizer real. Hoje, para se conhecer um poema é quase necessário se conhecer o poeta também...

**Regis:** É, mas no mundo capitalista, a poesia não entra num sistema de trocas...

**Lúcia:** Entra. O Ulisses vendeu não sei quantos **Pega-gente**. Entra! Estamos vivendo uma época em que escrever não é um ato solitário. Para mim, foi uma descoberta saber que havia toda uma geração fazendo o mesmo trabalho que eu. Esta é a marca que se evidencia em nossos projetos conjuntos de distribuição de poesia.

**Ulisses:** É, nunca houve tantos fazendo tudo. Evidente que só pode ser de uma maneira caótica, anárquica, como é a própria vida... Me parece muito mais espontâneo, muito menos literário. Quer dizer, os poetas, os poetas estão, me parece que pela primeira vez, de corpo inteiro na vida. Se jogando mesmo.

**Público:** Um ponto interessante, que me pareceu estar aqui solto, é o fato da Lúcia ressaltar a importância da pessoa do poeta, de sua atuação hoje, e o Glauco ter falado, inicialmente, que ele não assume a autoria, a posse de seus poemas, uma vez que se considera um plagiário. E entre esses dois pontos, coloca-se a questão da gratuidade da expressão levantada pelo Cacaso, e, ainda a questão do escrever ou não escrever poemas. E essa experiência corporal de que o Ulisses fala, necessita da expressão escrita ou não?

**Regis:** Tem uma coisa que eu queria falar sobre isso, do livro de Fernando Gabeira, **O Que É Isso Companheiro?** que diz assim: “como contar com palavras o que se passou sem elas?”

**Ulisses:** É, uma imagem vale por mil palavras. Quer dizer, fica muito difícil o fazer. Sobre a questão da autoria, estou me lembrando de um livro que li recentemente, dizendo que na China ninguém assina nada porque partem do princípio de que, se o lavrador não assina o legume que planta, então não há motivo para o intelectual, para o artista, assinar a obra que faz.

**Glauco:** Agora, eu não só não assumo a autoria dos meus, como me aproprio dos textos dos outros. Não respeito a propriedade intelectual de ninguém, porque ninguém é autor, ninguém pode assinar embaixo do que escreve...

**Regis:** Nada se cria, tudo se copia...

**Willer:** Eu acho o trabalho do Glauco seríssimo, porque de uma parte ele é filho de Lautréamont, já que sua obra é toda de plágios, paródias, criada em cima do texto dos outros. Coloca-se aqui ainda a questão da intertextualidade. Na verdade, o que o Glauco está fazendo é uma espécie de jogo aberto do que o poeta realmente faz. Quer dizer, nenhum poeta está escrevendo um texto realmente dele. Não existe uma autoria isolada do texto. A gente está sempre reescrevendo.

**Público:** Uma coisa é reescrever textos. Outra coisa é o que faz o Cacaso, quando registra o que ouve na rua.

**Regis:** Isso se chama *ready-made*, Marcel Duchamp.

**Público:** Mas o que estou tentando discutir é o problema da autoria, na produção de agora.

**Regis:** Não, mas *ready-made* de ouvido, de outro tipo, sei lá.

**Público:** Diante de uma coisa tipo *ready-made*, qual a importância da pessoa do poeta de que fala a Lúcia? É questão de autoria ou de pessoa? E a expressão corporal?

**Ulisses:** É, me parece que essa dicotomia vem sendo discutida ao longo dos tempos, e cada vez ela está ganhando mais corpo. Quer dizer, até que ponto somos pessoas jurídicas ou somos pessoas físicas? Até que ponto somos meramente autores de uma série de palavras que se alinham e que nós denominamos poesia, e que podem ser lidas de uma maneira e de outra? O que me parece indiscutível é que todo mundo que escreve, hoje, está tentando trazer mais para perto de si aquilo que está fazendo. É uma mudança de postura não encarar simplesmente o nível da “elaboração literária”, digamos assim, mas o nível muito mais amplo que é o da vida, da urgência da vida, seja em qualquer sistema, e principalmente no nosso. Isso é tão novo que eu não tenho resposta nenhuma para dar. É a primeira vez que eu vejo as pessoas tentando se aproximar tanto do que fazem. É a própria alquimia física do poeta no cotidiano.

**Willer:** Não sei, não... A gente teve um período de valorização de um determinado tipo de espontaneísmo. O termo até já apareceu aqui. Uma poesia muito coloquial, muito voltada para o cotidiano, muito direta, aquele negócio do ouvido da rua, e tal. Agora, eu acho que a

gente já está num segundo momento, o de pensar criticamente tudo isso. Quer dizer, não se pode aceitar o espontaneísmo como um modelo do processo criativo, e nem sequer como uma tendência que a poesia esteja assumindo. Tem um livro muito bom do Silviano Santiago, **Literatura nos Trópicos**, que coloca umas coisas importantíssimas sobre como é que o autor, o escritor, num país colonizado, se relaciona com a linguagem. Ele mostra que o escritor está sempre reescrevendo os textos da matriz, ou seja, a grande literatura. Acho que essa raiz do texto, a gente não pode perder, senão fica uma literatura pobre. Inclusive, a grande literatura latino-americana é toda barroca, uma literatura de reescritura, de colagem, mas muito próxima daquilo que é o literário. Em meio a essa agitação toda em termos de poesia, tem que haver realmente um processo mais acentuado de recuperação do literário, do texto. É o que o Glauco faz; de um lado um modelo, de outro lado uma paródia.

**Público:** Queria fazer uma observação, que é a seguinte: obviamente a poesia é real, no capitalismo, tanto assim que o poeta passa a assumir o papel, não só daquele que faz o texto, mas também daquele que vai produzir as condições de consumo, de criação do mercado para o texto. Então, ele sai pela rua, e vai vender a sua poesia. Segunda observação: seria interessante, talvez, considerar essas condições de produção, e como elas atuam no próprio resultado poético, como prática do poeta nesse sentido. Por exemplo, o Cacaso disse que durante um tempo fez poesia, editou um livro (tal como o Alcides), teve uma editora, e, depois, digamos assim, veio um certo dissabor por saber que o livro estava encalhado, ninguém leu o livro. Aí ele partir para uma outra coisa, que foi vender, distribuir, passar de mão em mão, e assim por diante. Quando você, Cacaso, diz que tem três momentos, é óbvio que esta segunda atitude deve ter interferido na própria qualidade, no sentido neutro do termo, da sua poesia, não é? E, no momento em que você entra para uma produção que tem uma infra-estrutura de mercado muito garantida, você diz: “Não consigo mais fazer poesia”. Talvez fosse interessante considerar, exatamente, qual a relação – e aí está a questão da modernidade – das condições de produção com o produto? Então de que modo a circulação e o consumo interferem nesse fazer poético e lhe dão um certo traço característico. Me parece um ponto importante da coisa.

**Glauco:** Eu queria talvez dar uma nota destoante a isso... No que se refere à circulação, eu não permito que a tiragem do **Jornal Dobrábil** passe de 100 exemplares: são todos remetidos pelo correio e a pessoa que recebe não sabe que vai receber, porque pego o

endereço com outras pessoas e ela recebe de surpresa; só sabe de onde veio porque eu coloco a caixa postal no envelope. Eventualmente, recebo resposta. Aí então, extraio da carta aquilo que me interessa, reproduzo e glosa. Mas não permito que passe de 100 exemplares, quer dizer, a hora que acaba, esgota. Não estou visando uma ampliação desse público que lê. Talvez isto prove alguma coisa nessa discussão toda.

**Cacaso:** Eu também não tenho vontade de entrar nesta batalha da distribuição. As próprias condições materiais da coisa não existem. Não alimento ilusões. Do que eu gosto é brincar, me divertir. Faço um exemplar único, às vezes fabrico uns livrinhos com cuidado, à mão, e estou satisfeito. Sei que a metade do povo brasileiro é analfabeto. Antônio Callado diz que o principal problema do escritor brasileiro é a reforma agrária, porque, com ela, a grande massa rural vai se alfabetizar e, assim, se tornar um mercado de consumo para o escritor. Não gosto nem de comentar esse tipo de raciocínio. O problema do escritor é a escrita mesmo, é a criação. No Brasil, o dado mais importante é a capacidade do indivíduo ser inteiramente arbitrário, o que é muito difícil. Hoje, só vejo alinhamentos. Em corrente literária, o alinhamento é uma perda de independência. Valorizo – e isso aprendi com a experiência modernista – a total arbitrariedade do artista, a liberdade de poder inventar.

**Público:** Será que esse não alinhamento existe? Será que existe esta liberdade absoluta de criação?

**Cacaso:** O que existe hoje, na poesia brasileira, são as tendências acadêmicas e aquelas que se autodenominam vanguardas. Muitas coisas estão acontecendo. Mas o que interessa saber é quem tem força para criar. Às vezes, o que é inovado vem disfarçado com roupagens antigas. Roberto Schwarz num ensaio sobre o Paulo Emílio mostra que o que tem no autor de vanguarda, vem disfarçado em coisa arcaica. Na música acontece o mesmo. O que a gente costuma chamar de vanguarda é coisa de publicidade. Colocar de novo o tema é uma maneira de sustentar verbalmente um cadáver que não tem mais sentido, que os fatos superaram, que a dinâmica do processo social jogou para trás. O que interessa é ver quem tem força criadora. Eu gosto de ver coisa original, coisa que minha mãe não viu. País que passou por colonização tem que formular o original, ser arbitrário ao extremo e ter força criadora. É isso.

**Regis:** Eu concordo com o que ele disse, era mais ou menos o que queria dizer quando me referi à vanguarda: deixar que o tempo faça tudo da sua cor, não é? Agora eu queria lançar

uma provocação: acho poesia escrita, na nossa geração, ou de dez, quinze anos atrás, uma coisa careta, uma coisa chata. O quente está na música popular mesmo: Caetano, Gil, Walter Franco, Cartola, Nelson Cavaquinho, eu acho que isso é o quente. Poesia é uma coisa careta. Eu sinto assim. Não dá mais tesão, não dá mais nem muita vontade de fazer, entendeu?

**Público:** Ah, eu não concordo.

**Ulisses:** Acho que essa sua posição é consumista. Não só colonizada, como com a cabeça feita pelos meios de comunicação, que você renega. Isso é altamente reacionário. Você está dando razão ao Cacaso, porque ouve o rádio, a TV. Aquilo que se faz como antigamente, contra o sistema, você acha uma chatice. Quer dizer, você não consegue nem mais captar que a vida explode de todos os lados.

**Regis:** Talvez você tenha razão, e eu tenha coração.

**Léa:** Há uma diferença fundamental entre escrever e editar poemas. Com a dificuldade que os poetas têm encontrado para editar seus textos, através dos métodos tradicionais, começaram a se reunir em grupos para conseguir viabilizar industrialmente um mercado para a poesia. Alguns acabam acreditando que, com isso, estão organizando movimentos literários novos. Assim surgiram muitos grupos que não chegam a ser movimentos, mas uma união de pessoas em função de uma dificuldade de mercado. Uma reunião de pessoas numa atividade realmente criativa, isso eu não vi até agora. Nesse sentido, acho que a produção ainda continua individual. Não se pode confundir criação e mercado.

**Piva:** Voltando à questão da vanguarda, quero lembrar aqui uma passagem de William Blake em “Casamento do céu e do inferno” que diz mais ou menos: “assim como a lagarta escolhe, para pôr seus ovos, as folhas mais verdes, o padre coloca suas maldições nas nossas mais belas alegrias.” Até hoje ele é vanguarda, porque continuam vivas as forças que oprimem, que amaldiçoam as nossas mais belas alegrias. Não só os padres, como todo o sistema de repressão vigente.

**Regis:** Homero também é vanguarda...

**Público:** Esse negócio de vanguarda está uma cartola de mágico. Cada hora sai uma diferente. E tudo vira vanguarda. Só falta dizer que a **Bíblia** é vanguarda também.

**Piva:** Eu, Roberto Piva, tenho dois diplomas universitários e ganho Cr\$ 5.000,00 por mês, exatamente para poder ficar disponível, porque só sei escrever poesia na total

desorganização e irresponsabilidade. O confronto com os bem comportados me deixa louco. Por isso, me senti obrigado, em 72, a fazer um *strip-tease* em cima de uma mesa, num Ginásio Estadual, para alunos da oitava série, em que a caretice formada pela música *pop* graçava. Alguém uma vez em Eldorado, me disse que tudo isso é união da Shell, do Vaticano, que produziu a música *pop* para embrutecer as pessoas e eliminar o problema da morte de seu cotidiano. Isso está bem explícito no **Último Tango em Paris** onde o cara pega uma menina de cuca *pop* e arrebenta com o coreto dela. Em última instância, nós sabemos que essa gente nos assassina, como a moça faz com o personagem do filme. Então, me senti obrigado a fazer um *strip-tease* em cima de uma mesa, numa escola de subúrbio, no pior período da repressão, no período Médici. Falei: olha gente, o problema é o seguinte, vocês têm quinze anos mas é como se tivessem noventa. Eu não aguento mais o bom comportamento de vocês. Eu estou enlouquecendo. Aliás, escrevo poesia para não enlouquecer. Diariamente tenho que escrever alguma coisa, e jogo fora depois, para não ficar louco. Você aí, Sérgio Jordão, você tem coxas lindíssimas, eu vejo você passar de bicicleta... Que é que você faz com essas coxas, a não ser sentar nessa bunda e ficar vendo TV, ou usar essas coxas para jogar futebol que é também uma forma de deterioração do corpo, praticada também pelos milicos? Convivemos diariamente com a loucura. Nós, poetas, não pudemos perder isso de vista. Eu estou doido. Tenho que mudar de uma casa para um apartamento, e isso é uma tragédia para mim, que não sei lidar com o cara que faz mudança. Tenho que chamar os adolescentes lá com que eu trepo: Ó meu, me ajuda aqui, pelo amor de Deus, põe isso aqui, que livro eu ponho ali? Vivo numa total negação do princípio de realidade. Sou realmente um aliado do inconsciente contra o princípio da realidade. Então, isso é terrível, não saber... Toda essa cúpula, esse inferno de opressão levando a gente para o tiro final na cabeça. Eles não vão me pegar. É brutal. A gente lida com pessoas altamente careteadas, conformistas, conformismo absoluto. A poesia tem que tirar as pessoas desse inferno. Qual é o meu público? Meus amantes metalúrgicos, que lêem **Coxas** e comentam comigo. Essa história de dizer que operário tem só necessidades primárias, econômicas, é uma visão fascista. Mussolini dizia isso. Manter as massas enquanto massas. Eles têm mais é que discutir Shakespeare que vai ser um poeta popular na medida em que a cultura for socializada. Não no sentido de Cuba, de todos esses países para-fascistas, de onde os poetas estão exilados ou são suicidados, tipo Maiakoviski. E no

caso de Cuba, o Severo Sarduy que vive em Paris. A gente lida com esses elementos delicadíssimos que podem nos levar à loucura. Eu lido o dia inteiro com o problema da morte. Para me levantar da cama, todo dia, tenho que desatar um nó de cascavéis para poder dizer: PORRA! Hoje vou continuar vivendo, caralho! Então, quase sempre já amanheço bêbado, já emendo, porque daí dá aquela falsa euforia e consigo empurrar mais um dia. Isso é anarquia vivida no cotidiano. É o cotidiano anárquico. Então, eu não consigo mais empregos, os editores, a esquerda, a direita, o centro, o alto, o baixo, todo mundo me arrebenta com a cabeça, porque realmente eu sou uma ameaça para eles. FÍSICA. É isso o que eu tinha a dizer.

1984

## Poetas da Palavra Cerzida: Tontas Coisas, Marca do Zorro, o Rapto da Vida

Elias Fajardo da Fonseca

Como vai a poesia hoje? Permanece resistindo ou foi sufocada pelas guitarras elétricas? Define-se a cada dia ou diluiu-se entre os modernos veículos de comunicação de massa? O poeta é um ser em extinção ou confundiu-se com o letrista de música? Existe a poesia marginal ou é apenas um rótulo? Como a poesia se encontra com os poetas: no ônibus, no meio do barulho do tráfego, na calada da noite ou ainda existe a famosa torre de marfim? A poesia é veículo de uma causa social ou deve valer por si mesma?

Para conversar sobre estas e outras questões, tentamos reunir quatro poetas contemporâneos. Mas os poetas são seres especiais. Cada poeta é uma cabeça, um estilo, um caminho. Não há dois iguais, nunca houve. Reunir quatro deles hoje para uma entrevista é coisa difícil, corre-se o risco de transformar a conversa num saco de gatos. Conversa vai, conversa vem, eles naturalmente se agruparam em duas duplas. Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, e Tite de Lemos, e Chacal e Bernardo Vilhena, que acabaram correspondendo a duas tendências mais ou menos nítidas dentro da poesia brasileira. Uma delas, sem desprezar a contemporaneidade, quer recuperar a tradição e aprofundar a pesquisa em todas as direções, encarando a poesia como forma de resistência. A outra, mais irreverente, nascida das conversas das turmas de rua, optou pela alegria como forma de luta e crê na agilidade da palavra como saída para a “geração do sufoco”. Não foi, talvez, à toa, que numa das conversas, Manuel Bandeira surgiu como a referência maior dos poetas Cacaso e Tite; na outra foi Oswald de Andrade o poeta que, reconhecidamente, fez a cabeça de Chacal e Bernardo. Mas, como nem tudo são divergências – se é que há realmente divergências entre dois mestres da poesia brasileira – surgiu como elemento comum, como

figura de unânime aceitação, o poeta e compositor Caetano Veloso. Não deixa de ser remarcável coincidência esse fato, já que os quatro poetas entrevistados são também letristas de sucesso e privilegiam a forma cantada de poesia como um dado da modernidade.

Cacaso é um poeta vulcânico, espontâneo, nele a poesia nasce aos borbotões. Publicou seu primeiro livro, **A Palavra Cerzida**, em 67. Depois vieram **Grupo Escolar** (74), **Segunda Classe**, com Luís Olavo Fontes (75), **Na Corda Bamba** (78) e **Mar de Mineiro** (82). Na música, tem parcerias com Sueli Costa, Nelson Ângelo, Novelli, Toquinho, Francis Hime, João Donato, Carlinhos Vergueiro, Mauricio Tapajós, Edu Lobo, Toninho Horta, Tom Jobim, Djavan, Sivuca, Macalé, Dulce Nunes. O grande público talvez não conheça Cacaso, mas certamente não ignora esta canção: “Quem me vê assim cantando / não sabe nada de mim / dentro de mim mora um anjo / que tem a boca pintada”.

Tite de Lemos é um poeta mais elaborado que trabalha também os aspectos visuais do texto. Nele a falta de ornamentos cria espaços para a própria poesia. Publicou **Marcas do Zorro**, em 79. Na música tem trabalhos com Sueli Costa, Sérgio Sarraceni, Liseux Costa e outros parceiros. Sua canção mais conhecida é “Medo de amar número dois”, com Sueli Costa.

Chacal e Bernardo pertencem ao grupo carioca **Nuvem Cigana** que, a partir do início da década de 70, renovou a poesia brasileira inaugurando novas formas de criação e veiculação dos trabalhos. Composto de artistas das mais variadas áreas, o grupo editava os **Almanaques Biotônico Vitalidade**, criou o bloco carnavalesco **Charme da Simpatia** e inventou as “Artimanhas”, recitais onde os poetas liam seus poemas e músicos mostravam suas composições.

Chacal é um poeta de grandes achados e fina ironia que capta a poesia em saques rápidos e surpreendentes. Publicou pela primeira vez em 71, **Muito Prazer**. Depois vieram **Preço de Passagem** (72), **América** (75) **Quampérius** (77), a trilogia **Olhos Vermelhos**, **Nariz Aniz** e **Boca Roxa** (79), **Tontas Coisas** (82) e a coletânea **Drops de Abril** (83). Em teatro, escreveu **Alguns Anos-Luz Além**, criação coletiva com o grupo “Lua Me Dá Colo”, essa coisa toda, com o **Asdrúbal Trouxe o Trombone**, em 80, e **Recordações do Futuro**, com o “Manhas e Manias”, em 84. Em música, tem parcerias com Moraes Moreira e fez a

letra dos seguintes sucessos da Blitz: “Volta ao mundo”, “Última ficha” e “Radioatividade”.

Bernardo Vilhena talvez seja o que mais trabalha a linguagem coloquial, poetizando e universalizando o cotidiano carioca. Publicou **O Rapto da Vida** (75) e **Atualidades Atlânticas** (79). Em música, fez letras para o disco **Cena de Cinema**, com Lobão, em 81, e quase todas as letras para o disco **Vôo de Coração**, de Ritchie (83), do qual o maior sucesso é “Menina Veneno”. Em 84, letras para o disco do grupo Prisioneiros do Ar.

## NA NOVA LINGUAGEM NÃO CABE MAIS O VELHO PAPO

### **Qual a diferença entre fazer poesia para um livro e poesia para música?**

**Bernardo:** A **Nuvem Cigana** tinha a característica de se apresentar com os poetas falando. Isso é uma coisa que já rolava. E era engraçado que no auge do negócio, de 75 a 79, a gente tinha poemas que foram realmente escritos para serem lidos, tinham uma vida muito mais intensa lidos do que impressos. Agora, fazendo música, essa questão fica cada vez mais colocada. Eu acho que são duas coisas completamente diferentes porque o poema te permite e quase te impõe colocar questões muito mais profundas do que a letra de música.

### **E não há letras de músicas mais profundas?**

**Bernardo:** Há, mas como letras de música. Você tem grandes poetas como Caetano e Bob Dylan em que as questões colocadas são questões cotidianas mesmo. A **Nuvem Cigana** teve essa característica de se aproximar do *rock* e querer fazer uns poemas mais simples, mais despojados, menos intelectuais, mas, de qualquer forma, você acaba criando a sua própria erudição. Se fosse uma coisa simples, livro de poesia vendia adoidado, e não vende no mundo inteiro. Os *best-seller* de poesia são raríssimos e a maioria dos que chegam a vender muito livro de poesia não são grandes poetas.

### **Alguns poetas dizem que, ao escrever, não se preocupam com quem vai ler. Você pensa no seu leitor?**

**Bernardo:** É muito raro o artista que faz um trabalho pra si mesmo. Esse tipo de abstração do mundo exterior é uma coisa meio furada. Se você abrir a janela, está ali, não adianta, você está sempre contagiado pelo seu *environment*.

**É nesse sentido, Chacal, que você dizia que não queria ser marginal, queria falar pro Brasil inteiro?**

**Chacal:** É claro, quando você faz um trabalho, você quer ser consumido, não faz pra falar pras paredes. Não que você também vá fazer uma coisa só pensando no mercado.

**Pra você a criação é sempre solitária?**

**Chacal:** Solitária!...

**Mas por que, se você inclusive é um poeta que apareceu numa turma?**

**Chacal:** Pois é, mas o trabalho em si, a criação da poesia é uma coisa solitária. A reunião vem depois, mas fazer junto me atrapalha um pouco.

**Bernardo:** Na época em que eu trabalhava mais com a poesia escrita, eu tinha uma sensação quase paranóica. Eu achava que alguém estava atrás de mim, me olhando, e geralmente armado! (risos) E agora, com a música, deu uma liberada a ponto de eu fazer música com outras pessoas presentes. Se eu to no embarque daquela história, não há quem me tire.

**Você tem a preocupação de se comunicar?**

**Bernardo:** Tenho a preocupação de deixar claro o que estou querendo. No meu último livro tinha um poema em que eu falava: “Adeus metáfora s/ não me corta o coração / não me corta a jugular / ar ar ar / leve e puro como o futuro de uma boca sem dentes”. Eu já estava querendo romper com essa coisa de metáfora na poesia e fazer uma coisa mais direta. Claro que a metáfora é um recurso, e eu não vou abrir mão de um recurso, e eu não vou abrir mão de um recurso que funciona há 5 mil anos. Mas dá pra brincar, não usar a metáfora como uma coisa obscurantista.

**A poesia marginal não mostra uma preocupação com a informação. Você tem essa preocupação?**

**Chacal:** Eu gosto muito de ler, mas não leio muito. A gente não tem muito a preocupação de ler a história da literatura, lê tudo, o gibi... A gente continua sendo marginal em relação a essa coisa de história da literatura, entrou meio pela janela, invadiu o quintal dos literatos.

**Vocês são representantes de uma geração que inaugurou a produção independente. Só depois de vários títulos, você está chegando às editoras comerciais. Isso não te impediu de ser o Chacal, de ter um trabalho. Como é isso?**

**Chacal:** Como é que é mesmo? Eu não...

**Você diz que vocês invadiram o quintal dos literatos. Qual foi o resultado dessa invasão?**

**Chacal:** Foi uma maior abertura de público de poesia, essa coisa que ninguém lia, só um pequeno grupo de iniciados. Como nós não fazíamos parte desses iniciados, a gente entrou com uma linguagem de turma de rua, mas dentro de um campo em que não era muito permitida essa linguagem. Se a gente fosse fazer samba, ficava encaixado, mas como a gente se propôs a ser poeta sem ter essa informação acadêmica, era uma coisa meio impossível.

**Chacal, você vendeu muito livro de mão em mão?**

**Chacal:** Não, não tenho tino comercial, acho chatíssimo vender livrinho. Aconteceu que caía sempre nas mãos de alguém que tinha acesso à informação...

**Bernardo (rindo):** Eu vi você vendendo uns nas “dunas do barato”...

**Chacal:** Isso aí é tudo lenda. Acho que levei uma vez um livro pro Macalé, aí pronto.

**Bernardo:** Quanto a esse negócio do marginal eu acho que é velho papo da nova linguagem, só que na nova linguagem não cabe mais o velho papo. Desde que a poesia existe sempre houve uma tendência de aproximação com o cotidiano. E sempre tem a reação do grupo anterior no sentido inverso, porque o esforço deles se consolidou, passam a ter determinado tipo de poder e não vão abrir prum movimento contrário. Então leva um certo tempo, que pra nós já vai pra dez anos.

**Vocês se dizem libertários mas criticam a poesia. O libertário de vocês não passa pelo político?**

**Chacal:** Sempre passou. Agora, a liberdade e a coisa literária pra mim está tudo interligado. A política não se limita à luta de classes, ela vai mais além. Torquato Neto falava isso, que a próxima revolução estaria dentro do campo da linguagem. Os concretistas só fizeram esse campo, o campo da linguagem, e não viam o mundo à volta; o pessoal do CPC da UNE que só olhava o mundo à volta, não via a linguagem. A **Nuvem Cigana** e os poetas marginais conseguiram, de certa forma, juntar essa duas coisas.

**Você começou a escrever numa época muito dura, de muita repressão e muita droga. De que modo a tua poesia alegre e brincalhona expressava essa época?**

**Chacal:** era uma época de repressão, mas nossa alegria era maior que a repressão.

**Bernardo:** A poesia marginal talvez tenha sido a única arte que não amarrou o bode dos anos 70. Na primeira reunião do **Almanaque Biotônico Vitalidade**, o Chacal disse: “O que a gente vai tentar retratar e combater é o estado policial que estamos vivendo”. Todos nós tínhamos consciência política, nenhum de nós era de direita, existia um combate. Ser libertário então era conseguir ser maior do que aquilo. Então, reunir 1500 pessoas pra assistir espetáculos de poesia, coisa que nenhum teatro conseguia, era alguma coisa. A **Nuvem Cigana** espalhou a semente de libertação através da linguagem pelo Brasil inteiro, fizemos espetáculos em São Paulo, Brasília, no Norte, e surgiram grupos de resistência poética pelo país. A **Nuvem** deflagrou essa brincadeira.

**Chacal:** e veio dar no *rock*. A gente segurou essa coisa da alegria nos dentes, numa época em que não se veiculava nada. Na primeira vez que fomos ao Parque Lage fazer uma artimanha (que eram aquelas recitagens da **Nuvem**), eu sentia no ar um clima de comício, era uma coisa tão libertária que eu podia estar falando até um poema melecas. E tinha um público que não era de consumir literatura, já ligado na mídia eletrônica, no *rock*.

**Bernardo:** E eles pediam bis para os poemas e não para as músicas.

**Vocês encarnaram o espírito de uma geração reprimida. Agora isso já não tem mais, mudou o país. Vocês estão querendo cantar o quê, agora? Não é mais o desbunde.**

**Bernardo:** Os nossos eram poemas violentos, denunciando a violência. Existiam o estado policial e o milagre econômico, que sabíamos que era mentira, tanto era que deu no que deu. Então, combater o estado policial era denunciar o milagre econômico. Hoje, quando você vive essa crise, tem de mais uma vez denunciar a mentira: não existe crise, o dinheiro está nos bancos, na bolsa, é só tirar e distribuir de novo. Não adianta chorar em cima do leite escondido, vamos fazer uma festa maior que a crise, cantar a alegria, fazer ao maior carnaval de todos os tempos.

**A Nuvem Cigana até se confunde com o Charme da Simpatia, um bloco de carnaval... No entanto, quando fazem música, vocês são mais do rock do que do samba. Tem alguma explicação?**

**Chacal:** Samba e *rock*, a essência é a mesma, quando escuto uma bateria de escola, é a cara do *rock*, a energia que veicula é a mesma. Como nossa formação é mais chegada pra coisa eletrônica, é natural que a gente faça *rock*.

**Você não vê uma diluição cultural no *rock*, ou seja, os centros urbanos irradiam *rock* pro interior onde ainda há samba e forró?**

**Chacal:** Isso é quase inevitável dentro da estrutura de centralização que a gente vive.

**Bernardo:** Discordo. Acabei de fazer uma excursão com o Ritchie, com *shows* em lugares onde nunca existiram *shows* ao preço que era. Em Candeias, na Bahia, quando a gente chegou, um monte de crianças começou a cantar as músicas de Ritchie na favela. O mesmo aconteceu em Piripiri, um bairro super popular da Bahia. A música é a única arte que carrega este estigma que você chamou de diluição do nacional na música. Você não concebe um poeta que não tenha lido ao menos Ezra Pound e nem um pintor que não tenha conhecimento de Picasso. Por isso acho que existe uma devolução, ou você invade o mundo ou o mundo te invade. Hoje a música brasileira está sendo surrupiada no mundo inteiro. O caso do Rod Stewart, que roubou uma música do Jorge Bem, é apenas um caso notório. “All night long”, do Lionel Ritchie, é um samba, “Sympathy for the devil”, dos Stones, também. Então a gente fica só dando, parece coisa de africano, que foi roubado séculos sem possibilidade de ver. Só que a gente está vendo. Então, se tem coisas modernas inventadas, vamos misturar. Arte é híbrida, não tem de ser folclórica.

**É por isto que você é a favor da Passarela do Samba?**

**Bernardo:** Completamente. O artista parte do regional para o universal, mas para isto tem de ter um conhecimento do universal. Essa coisa de defender demais o samba vai matar o samba, o samba inclusive precisa de uma pessoa libertadora como foi Paulinho da Viola, Martinho da Vila, como os Novos Baianos começaram a fazer e infelizmente abandonaram.

**O *rock* é brasileiro, isto é, a importação já não interessa, porque o *rock*, através dos mídia, passou a ser universal?**

**Chacal:** Dizer que o *rock* não é música brasileira é uma mentira, na mesma medida em que rádio e TV são universais. Não adianta mais dizer que Pernambuco é maracatu e Rio é samba. Há uma série de interesses nisso, mas sobretudo o desenvolvimento da tecnologia. É inevitável, não adianta chorar sobre o leite derramado, ficar se lamentando com esta conversa de raízes. Tem de usar as raízes de forma nova, tentar proibir o violino do Paulinho no samba, tentar proibir instrumentos de sopro nas escolas de samba é absurdo, é coisa de ditadura você limitar uma linguagem.

**O fato de não existirem mais escolas literárias dificulta ou facilita pra vocês?**

**Chacal:** Acho bom, precisa abrir o leque. Os mais diversos estilos sem a ditadura de um estilo único, que te obriga àquela camisa-de-força.

**Bernardo:** E sem vícios, não é? Tinha um poeta bom de métrica e outro bom de rima, e poesia não é isto. Poesia se faz com palavras, não com idéias e fórmulas. O mal desta conversa acadêmica é que ela é a negação da juventude do artista. Todo artista na juventude é libertário, quer sua linguagem. Mas a partir do momento em que se consolida, ele está negando a juventude do outro. É aquela briga eterna.

**Vocês são tropicalistas?**

**Chacal:** Sou contra o Tropicalismo, porque ele glorifica certas coisas regionais e não critica isto. Coloca só o ridículo e Orlando Silva, Vicente Celestino; eu não gosto desta coisa desmanchada.

**Vocês estão mais ligados ao rock, que seria pra frente, do que no Vicente Celestino, que seria pra trás?**

**Chacal:** Não, porque o Tropicalismo tem uma linguagem muito nova quanto à forma. Caetano é genial, porque pegava aquilo e dava uma nova vestimenta. Aprendi a ler Oswald através do Caetano e adoro mais os tropicalistas do que o Tropicalismo.

**Bernardo:** Pra mim a geléia geral é como o futebol hoje. Não tem mais espaço pro drible, o tempo pra chegar ao gol diminuiu. Então ou você faz ou explica. Se ficar na explicação, nego toma a bola. O tempo eletrônico exige uma produção muito grande.

**“O poeta que há em mim / não é como o escrivão que há em ti / funcionário autárquico / (...) O poeta que há em mim / é como o vôo do homem pressentido”.** São versos do Chacal e eu queria perguntar a ele: como é sua forma de criar?

**Chacal:** Nunca elaborei não. É quase um transe.

**Dá a impressão de que você estava num ônibus e isto bateu na sua cabeça.**

**Chacal:** É no ônibus, é antes de dormir. Estou na cama, vem na idéia, levanto e anoto, e no dia seguinte dou uma relida, mas é aquilo mesmo, uma coisa estranha de saques, *flashes*.

**Bernardo:** Letra de música pra mim é isso. Parto de uma idéia e desenvolvo, faço associação de palavras com sonoridades próximas: “você passou no circular pela praia do Leblon”. Tem letra que termino e pergunto: de onde tirei isto? E tem a coisa do tempo, da

fotografia, que me fascina pelo momento decisivo. O que é uma boa foto? É o melhor momento do percurso de um gesto.

Me lembro de um verso do Chacal: “um jeep cabeludo passou descabelado”, e de outro do

**Bernardo:** ‘cabeças sob pernas na areia”, o que me levou a pensar naquele verso do Oswald: “pernas e cabeças na calçada”, que é um verso fotográfico.

**Chacal:** Nunca li poesia, era mais chegado ao futebol, gibi, *rock and roll*. O Charles Peixoto me apresentou um livrinho do Oswald da coleção Nossos Clássicos da Agir, aquilo bateu e falei: é isso, aquela coisa rápida que eu estava acostumado a consumir na propaganda e nas manchetes, associada a uma coisa lírica e de humor. Na época, o pessoal queimava baseados imensos, botava Pink Floyd na vitrola, uns desenhavam, outros faziam som. Eu não fazia nada disso e ficava naquela angústia: pô, será que não sou criativo? Aí bateu o Oswald, falei: é isso, não tem mistério, é só fotografar um clima, um lance, e foi saindo assim.

**Bernardo:** O Ezra Pound falava disso... Era ele? Bem, se ninguém disse, digo eu: você elege um ídolo e vai copiando, até encontrar seu estilo. Essa coisa de plágio é mais uma imposição, porque só é detectado pelo meio acadêmico.

**Bia Borges (namorada do Chacal):** O Eliot tem um artiguete genial **Tradition and Individual talent**, em que fala que é maior burrice o artista fazer *tabula rasa* do que já existe. Ele tem de participar daquele sistema simbólico, daquele conjunto de obras, que é ali que estará fazendo sua fala viva. Essa é a passagem da tocha da arte. Você pertence a um sistema, querer ficar de fora é uma pretensão meio absurda...

**“Fugi da fome e encontrei a poesia que aos poucos me dizia: sou mais uma boca pra você alimentar”. Esse é um verso do Bernardo. A poesia pra você ainda é uma boca pra alimentar ou já mudou muito?**

**Bernardo:** Agora ela me alimenta. (risos)

**Chacal:** Por favor, não ponham risos na entrevista!

**Bernardo:** Esse mesmo poema diz: “A poesia me pediu um telefone e mais um dia de trabalho”. Aí começa toda uma história. Surgimos numa época em que o trabalho artístico era visto como marginal e sujeito a censura, mas descobrimos, com a **Nuvem**, que espetáculos grátis eram isentos de censura e deitamos e rolamos. A pessoa entrava de graça, chegava lá, comprava o livro ou não. Se fosse em São Paulo teria dado certo, porque

o paulista vai nos lugares e consome, e o carioca não. Pra gente isso acabou sendo uma censura econômica e por isto talvez a **Nuvem Cigana** não tenha crescido como projeto cultural. Nossos espetáculos existiram enquanto existia a tal flama da juventude. No que a gente chegou perto dos trinta, disse: chega desse negócio de ir oito numa kombi pra Brasília fazendo espetáculo pra não ganhar nada. Vai ser marginal assim...Quer dizer, fugi da fome e encontrei poesia.

**Você tem sempre personagens poéticos: uma hora é o Quampério, outra o Orlando.**

**Por que esses personagens?**

**Chacal:** Porque eu achava mais graça colocar na terceira pessoa do que na primeira. É um disfarce, até Chacal pode ser um disfarce. Eu achava meio ridículo assumir aquelas coisas todas na primeira pessoa.

**Bernardo:** A Heloisa Buarque dizia que a nova poesia juntava a vida com a obra, e isso é genial, mas não é nada novo. A gente infelizmente perdeu o teórico do grupo muito cedo, o Guilherme Mandaro, talvez a única pessoa que pudesse explicar isto, e infelizmente desistiu da vida. Então isso vai ser sempre um enigma.

**Chacal:** Mas a gente sempre foi libertário nas ações, nessa coisa de se queimar pela idéias em praça pública. Isso era a cara da gente e a poesia da gente diz isso também.

**Por outro lado, isso mostrou que era possível não depender das editoras, produzir o próprio trabalho. Isso vocês estão colocando para a história da arte brasileira.**

**Bernardo:** Glauber Rocha diz que o artista é aquele que se produz. Essa coragem da poesia marginal resultou numa porrada de coisas e o país estaria culturalmente falido se não fosse isso.

**Chacal:** Quando fiz **Muito Prazer**, em 71, mostrava pras pessoas e elas diziam: por que você não publica? Falei, é, mas não passou pela minha cabeça procurar uma editora.

**Também se procurasse não teria conseguido.**

**Chacal:** É esse lance de ir à luta. Quando o Guilherme falou “vamos fazer o livro em mimeógrafo, que têm um no curso de vestibular onde eu dou aula”, eu disse: é isso mesmo. Saíram cem exemplares, mas existia uma integridade.

**O Borges, quando começou, fazia uma revista em Buenos Aires com três exemplares, um pra ele, outra pra irmã e outro pra mãe.**

**Bernardo:** Aliás, uma das grandes sacanagens do momento é com o Borges. Não conheço nenhum poeta maior que ele e no entanto é relegado. **A História Universal da Infâmia** é a maior obra marginal que existe, apesar de ser execrada por uma elite de esquerda.

**Tem uma hora em que o sujeito fica condenado pela sua posição política. Aconteceu com Ezra Pound, Nelson Rodrigues e Guilherme Freire.**

**Bernardo:** Então essa coisa do regional, do passional. Do sem igual ou do nacional, não me leve a mal, mas não tá legal (risos).

**Como é essa coisa de produzir arte para a juventude?**

**Chacal:** não consigo escrever pra adulto, minha informação está mais ligada à rapaziada. Quanto ao meu trabalho com o grupo de teatro Manhas e Manias, eles estavam perdendo o contato com o verbo, o verbo dançou para glorificar o corpo. Partiram para o circo, mas na medida em que as portas começam a se abrir, as pessoas se interessam pelas questões fundamentais, que são melhor expressas com o verbo. Me propuseram escrever sobre a crise, a peste, a Idade Média, recordações do futuro. Precisavam de uma assessoria poética e esse foi o caso do **Asdrúbal Trouxe o Trombone**, com o qual trabalhei um ano e meio. A rapaziada de agora perdeu a coisa verbal; depois de tanta mentira, a palavra ficou desacreditada. A retórica da cultura ocidental cristã está falida pela má utilização. Mas o verbo vai ter sempre lugar, pois você pensa com palavras, tem de recuperar o verbo. Por outro lado, a juventude está com a bola, são menos viciados, menos acadêmicos.

**Dá para ser jovem sempre?**

**Bernardo:** Nada mais desagradável do que nostalgia, sentimento careta. Critica-se a música de hoje porque ela é desagradável. Tomara, eu não quero ficar com 50 anos ouvindo “Menina Veneno” e dizendo: ah, como eu era feliz naquele tempo. Vive-se um dilema com relação a isso porque arte você faz para ficar. De repente, como, pra quê?

**Então você não tem medo do tempo em termos de produção? Dá pra manter esse pique?**

**Bernardo:** Dá, porque durante os anos oitenta espero fazer música; nos noventa vou me dedicar ao cinema e no próximo século farei pintura, que são minhas grandes paixões.

## POESIA MODERNA É TODA RESISTÊNCIA

### **É diferente fazer letra de música e fazer poema escrito?**

**Tite:** Para mim sim, pois meu trabalho escrito tem uma preocupação visual, de impressionar pelo olho e não pelo ouvido. Em algum momento sinto claramente quando algo se destina a ser cantado.

### **É possível conseguir a mesma qualidade poética tanto na letra de música como na poesia escrita?**

**Tite:** Minhas letras não se sustentam se não estiverem acompanhadas pela linguagem musical. Estou habituado a fazer letras em cima de melodias postas. Então é como se eu não fosse o autor, mas entrasse no clima que o músico propôs e traduzisse verbalmente.

**Cacaso:** Poesia escrita e cantada são coisas inteiramente diversas. Esse negócio do olho e do ouvido é princípio geral, mas cada caso é um caso. Tem livros de poemas ilegíveis, velho, você bate o olho e o olho não suporta. E tem coisas feitas pro ouvido que não agüento ouvir. Tem o medíocre, o médio e o genial na área da escrita e na poesia cantada. Tem letras que leio feliz da vida de estar lendo sem música. E na poesia brasileira tem coisas escritinhas só, que nunca levaram música, mas você lê e sai cantando. E parte desta poesia é tão musical que acabou musicada.

**Tite:** O padrão de qualidade é sempre único e serve para avaliar qualquer produção, mas nos poetas de tradição culta, como Vinícius de Moraes, sinto uma defasagem de qualidade da obra escrita para a musicada. A escrita tem mais pregnância, está mais carregada de significação.

**Cacaso:** É o negócio da comunicação de massa. Letra de canção é comunicação de massa, e isso muda inteiramente o problema.

**Tite:** Vinícius já tinha uma obra poética quando começou a fazer canção. Já Caetano Veloso não, não tem nada anterior ao seu trabalho de letrista, ele encontrou a poesia dele de alta qualidade como letrista.

**Cacaso:** Caetano influenciou a poesia escrita e também foi influenciado por ela e no entanto sua tradição é poesia cantada. Ele é um menestrel, não faz poesia sem violão na mão, ele sai cantando. **Quer dizer que a poesia talvez fosse a entrada num campo mais**

**lento, mais reflexivo da vida. Tem certos temas que não podem ser tratados na música.**

**Cacaso:** O lado mais ligeiro da poesia marginal, que não tem complexidade, é isto. Está escrito, foi feito pra ler e não é nada.

**Não é nada, mesmo? Talvez seja alguma coisa...**

**Cacaso:** Fica muito igual a tudo, o autor desaparece, fica uma coisa de senso comum. Se desaparecer o autor e tiver complexidade fica bom, como é caso de Manuel Bandeira. Por outro lado, muitas letras do Caetano são poemas para entrarem na antologia da poesia brasileira, velho. Ele não destinou para um livro, mas se você separar da canção e botar uma antologia, ela está lá, velho, em pezinha. Então, que mistério é esse?

**Cacaso declarou “toda minha obra tem origem suspeita. Abro um bom livro, seleciono o que me interessa e trabalho até conseguir transformar num trabalho pessoal”. Como é isto? No seu trabalho, a gente se depara com uma estrutura tipo Casimiro de Abreu, mas na verdade você está dizendo outras coisas com aquela estrutura.**

**Cacaso:** Se você acha que estou dizendo outras coisas eu acho ótimo, porque nem sempre fica claro pra mim. Às vezes me pergunto se fiz algo que vale a pena ou se estou só tagarelado. Não sei muito disto, sei só um pouquinho. Nunca investi em carreira literária, escrevia por outros motivos: um pouco porque era muito sozinho, conversava comigo mesmo e comecei a conversar por escrito, depois por uma questão que vou dizer em duas palavras para não encompridar. Vim para o Rio com 11 anos e era mineiro, sou mineiro, quer dizer, era porque já deixei de ser esse mineiro que eu era.

Eu falava diferente; faziam a chamada e eu respondia: “É eu”. Desse “é eu” todo mundo ria. Então, parei de falar pra ninguém perceber que eu era do interior. Eu achava até uma inferioridade, olha que loucura, então eu escondi. Como tinha muita coisa na cabeça, passei a falar por escrito. Então, parte da motivação não era literária. Hoje em dia tem as coisas que são muitas e tem certas coisas que estou procurando e que estão no canto popular, no folclore. Um poeta de que eu não gostava e hoje em dia amo é Manuel Bandeira. Ele foi se despersonalizando, vai ficando sem autor, parece folclore, mas está cada vez mais parecido com ele. Isso me faz bem. Como não tenho pretensão literária, vou em cima do que está feito, quero esquecer meu sotaque, sei lá...

**Mas seu livro Mar de Mineiro dá uma impressão diversa. Começa moderno, urbano e vai entrando até chegar no mineiro com sotaque, na reprodução do falar do interior...**

**Cacaso:** Eu sou tão cosmopolita que não tenho de fazer esforço pra ser. Não quero parecer que estou em Nova Iorque, não quero o código da vanguarda tal como está estabelecido, já sou tão esse troço sem fazer esforço que meu esforço é pra encontrar esse troço, é pura recuperação, memória.

**O poema “Sete Preto” é uma coisa assim.**

**Cacaso:** Velho, se eu contar a história do “Sete Preto” a gente não acaba de conversar hoje. Sete Preto é meu avô, pai do meu pai, que não conheci e me marcou mais que meu pai, que eu conheci. Ele virou Sete Preto. O que é Sete Preto? Não sei dizer, é uma memória, e ao mesmo tempo tem uma modernidade que não sei qual é. Mas que tem tem, posso garantir.

**Tite, na apresentação do seu livro o Ivan Junqueira fala em despojamento verbal e ascetismo. Você se sente um poeta despojado?**

**Tite:** Eu trabalho, não parece uma coisa espontânea, imagino que deva parecer uma coisa elaborada, cabralina, quase obsessiva na busca da lapidação até chegar à forma mais pura. Na realidade, isso corresponde a um movimento interior. Drummond disse que a falta de ornamentos verbais na minha poesia cria um clima ideal pra própria poesia. Foi uma grande lisonja que ele me fez. Para mim, escrever poesia é extremamente trabalhoso. Na poesia brasileira, você encontra desde João Cabral, representante da coisa mais elaborada, até um Jorge de Lima, que não pode ser considerado menor do que João Cabral e é caudaloso, produzia aos borbotões e saíam obras-primas.

**Você acha que ele não trabalhava?**

**Tite:** Acho que não. **Invenção de Orfeu** foi feito quase em estado de febre permanente, o inconsciente brotando sem controle nenhum.

**E você, trabalha?**

**Tite:** Trabalho até determinado momento, mas nenhum poeta desprezaria esse jorro do inconsciente, ou essa coisa que a gente pode chamar de inspiração.

**Cacaso:** Há um tipo de espontaneidade – do Modernismo pra cá cada vez mais elaborada – que é a espontaneidade que já vem trabalhada, velho. Você vai acumulando coisas, então quando uma emoção te pega você está cheio de complexidade, já sai trabalhando. Mas há

também uma barreira emocional, o que às vezes te freia não é o conhecimento, é a emoção. Gosto de ser espontâneo, mas sei que meu troço é trabalhadíssimo. Eu é que sei o que trabalho minha espontaneidade. Mas sempre que posso improvisar um versinho, não perco a oportunidade.

**Paulo Leminski escreveu: “a poesia de Cacaso oscila entre o Brasil antigo, cheio de bois e vaqueiros, e um Brasil contemporâneo, que poetiza nos muros de cidades de mais de 500 mil habitantes”. Você se sente assim?**

**Cacaso:** Os dois Brasis são contemporâneos. Dizer que o Brasil do boi é antigo e o da cidade é contemporâneo é uma visão sulista do Brasil. No Nordeste, hoje, é até antes do boi. O Brasil é um somatório de anacronismos. Essa visão do Paulo – que saca mais minha poesia do que essa frase deixa transparecer – que é preconceituosa. O artesanato no Brasil não é coisa do passado, é do futuro, velho. O Brasil precisa encontrar um caminho que valorize o trabalho e as coisas arcaicas, pois tem coisas que não vão sumir nunca. Eu sou do interiorzão, sou de Goiás. Sou mineiro de Uberaba mas Uberaba pertenceu a Goiás no século XIX. Sou goiano, sou do centro do Brasil, quando cheguei aqui já tinha muita confusão na minha cabeça. E eu viajo, vou e volto.

**O que a poesia tem a ver com o Brasil de hoje?**

**Cacaso:** É uma questão de identidade. O poeta brasileiro (porque o Brasil foi colonizado, a cultura veio de fora) criou um problema de identidade que é nacional e é de cada um. O Brasil está inteiramente invadido, não tem sentido mais o nacionalismo em termos de cultura. O Brasil é um segmento do mundo. Eu estou querendo saber demais o que sou; então procuro referência dentro da tradição. Sei que, se não achar, também não me acho. O grande tema da poesia é a própria poesia, ela tem de poetizar a valorização dela mesma. Nada deve ir a reboque de nada. A política da poesia é antes de tudo liberar a área dela.

**Tite, tem gente que diz que escrever por profissão atrapalha a inspiração. Como dá para você se encontrar com a poesia se tem de passar parte do tempo editando entrevistas sobre o *show* da moda ou sobre receitas de bolo?**

**Tite:** Eu acho que dá numa boa, até porque quem suportaria uma convivência de 24 horas por dia com a linguagem poética? Não atrapalha, pelo contrário, dá um pouco mais de flexibilidade, pois, embora eu não incorpore na minha poesia elementos do meu trabalho

jornalístico, ele me dá um contato permanente com a realidade. Tenho uma tendência forte pra sair de órbita, não estar nem aí...

**“Do outro lado da rua e de mim / o mar deságua em si mesmo”.** Esse seu verso é muito querido, a crítica aponta, as pessoas se amarram. Você fica contente ou nunca está satisfeito?

**Cacaso:** Eu acho ótimo. De repente nem é um verso em que prestei atenção, e passo a prestar. Tenho certezas que às vezes não dão certo e tem versos que eu depreciava e depois dizem que são ótimos. Faço crítica literária e, se em relação ao trabalho alheio já tenho dúvida, em relação ao meu próprio a dúvida é monumental.

**Você tem dúvida se vai atingir mais à crítica ou ao público?**

**Tite:** Para mim o público não existe. Entenda isso não como uma elitista, mas jamais vou sacrificar o que tenho a dizer em função de um suposto público que nem sei o que é, um monstro de mil faces. Certas coisas que Caetano faz não poderiam dar certo em termos populares, e no entanto deram. Ele não sacrificou seu trabalho em função disso.

**Com qual das duas você fica: agradar ao público ou a crítica?**

**Tite:** Você tem esta expectativa, Cacaso? Eu não tenho, não posso avaliar. Você quando faz uma coisa diz: isto está bom, gosto disto. Então, acha que tem que dar certo, porque brotou de um sentimento legítimo seu, você não trapaceou naquilo.

**Cacaso:** Tem duas coisas aí: uma é como o autor se sente, outra é que muita coisa passou em branco pela crítica e depois se viu que era muito boa. Você não pode ficar ligado na crítica. Mas as coisas boas certamente sobrevivem.

**Seu primeiro livro, A Palavra Cerzida, saiu em 66. Nele você assume a herança do Modernismo e a ultrapassa, está em construção, cerzindo palavras. No último, Mar de Mineiro, você está inteiramente espalhado, estão lá o letrista, o poeta antigo, o novo, os Cacazos todos. Que distância os separa e que proximidade os une?**

**Cacaso:** Quando fiz este livro em 66, estudava Filosofia. Ele está cheio de metafísica existencialista, o ser e o nada. Os poemas são um pouco forçados por alguém que tinha assuntos abstratos, queria escrever e tinha lido muita poesia modernista. Eu leio hoje e pergunto: será que fui eu que fiz? De lá pra cá fiquei mais espontâneo, li me informei mais. Hoje busco um pouco a falta de autoria. Eu era estudante de Filosofia e estou ficando filósofo.

**Tem um poema seu que me chamou a atenção, “Acras Cristais”, que é uma coisa de dizer e desdizer. “Os violões são doces, os cristais são acres / conheço os nomes destas nuvens transitórias” e logo em seguida: “mas não creio isso tudo não passa de histórias / cariocas mentiras graças e brinquedos”. Como é isso?**

**Tite:** Isso é isso. Sei lá. Perguntaram a um poeta o que significava um poema. Ele respondeu: no começo, duas pessoas sabiam, eu e Deus. Hoje só Deus sabe.

**Cacaso falou muito em Manuel Bandeira. Você falaria de algum poeta?**

**Tite:** Manuel Bandeira. Cacaso disse que Bandeira vai se desbastando, até chegar nele mesmo.

**Cacaso:** Não sobra nem falta. Pesa um quilo certinho.

**Tite:** Corresponde ao movimento de individualização. Quando a pessoa vai ficando velha, ela se vê envolvida num processo de encontrar seu próprio centro, vai tirando o ornamento, o supérfluo, vai desaparecendo até aparecer o núcleo, aquilo que Jung chamou de mandala.

**Drummond ficou como um mestre, Bandeira como um poeta de Recife. Você concorda?**

**Tite:** Ele próprio, Drummond, deve se sentir constrangido de ser chamado incondicionalmente de poeta maior. Tem muitos grandes poetas: Bandeira, Murilo Mendes, Joaquim Cardozo e por aí a fora.

**Mas esses começaram a produzir há 40 anos. Será que a poesia hoje baixou de nível?**

**Cacaso:** Acabei de ler um poeta supercontemporâneo, o Carlos Penna Filho, um recifense que morreu aos 30 anos nos anos 60. Quem conhece Carlos Penna Filho? Ele é tão bom poeta quanto Drummond ou Bandeira. Tem um troço que só o tempo explica e não sei como dizer.

**Mas os grandes poetas daquela época foram conhecidos no seu tempo. E hoje?**

**Tite:** As pessoas que transitam hoje pelo círculo da poesia. Sabem que Chico Alvim é um grande poeta. Mas este é um círculo fechado.

**Cacaso:** Como isso é objeto de controvérsia, tem muita gente que ignora em voz alta. Daí a controvérsia na poesia brasileira, que é muito politizada. Há vários partidos políticos na poesia brasileira.

**Isso é um dado da modernidade ou sempre houve vários partidos?**

**Cacaso:** Sempre há um anacronismo no momento, ou porque o poeta está antecipando o futuro ou porque é um defunto que não foi enterrado ainda. A subpoesia está aí vivinha e faz planos pro futuro. A geração de 45 não pára de editar e faz planos para o futuro.

**Tite:** Mas não vamos esquecer que João Cabral era da geração de 45, ao menos cronologicamente.

**Cacaso:** Mas João Cabral vinha de Murilo Mendes e Drummond, e a geração de 45 não.

**Sempre se contou a história da arte com movimentos e hoje isso vai ser difícil, porque houve uma diversificação maior. Você dizia: geração de 45, sim ou não. Hoje são 45 poesias. O que acha disto?**

**Tite:** Hoje, um movimento que se fizesse segundo os procedimentos de 22 não teria chance de vingar, pois hoje existe uma diversificação de meios, os poetas procuram outros meios para alcançar um público maior. Hoje se você não fizer isto fica simplesmente abafado, a tal ponto que uma colega nossa, a Ana Cristina Cesar, só foi notícia e começou a vender livro a partir do ato trágico que foi sua morte. A poesia só é notícia quando alcança uma dimensão fora de seus próprios limites e aí entramos na questão que o Cacaso colocava no começo, que a poesia deveria valer por si mesma.

**Mas a proposta do poeta não é ser ouvido? Você tem de escolher entre ser obscuro em vida ou consagrado depois da morte?**

**Tite:** É claro que você sempre espera ter um leitor, mas você não avalia e nem projeta. Se você fosse um autor de *best-seller*, diria: agora quero escrever pra tantos mil leitores. Não, poesia, não, hoje em dia pelo menos não. Você sempre tem um círculo restrito de leitores. Num mundo de massificação galopante, a poesia não pode pretender mais, nesse sentido a expressão poética é anacrônica. A música não. É claro também que a poesia não se restringe só ao que você chama de poesia, ela está em cada coisa, em cada momento e brota mesmo. Mas isto é outro lado.

**Então fica meio difícil distinguir você de uma dona-de-casa, porque também para ela a poesia brota num momento...**

**Tite:** Mas eu sou um dono de casa... (risos)

**O Chacal diz que não queria ser poeta marginal, queria falar pro Brasil inteiro, assume isto. Você assume?**

**Cacaso:** Penso nisto desde que virei compositor; mas antes disto e quando faço poema que não se destina à canção, falo pra mim mesmo e, se me agradar, acho ótimo, senão joga no lixo. O que vai pro lixo aqui, velho...

O autor, que tem de ser espontâneo, também tem de ter senso de autocrítica. Muita coisa que você libera é bobagem. Em geral o poeta não tem autocrítica, daí que entra cabotismo, tanta vaidade e auto-estima, porque nossa tradição é paternalista. A carreira literária não é feita através do mercado, mas do apadrinhamento, do sujeito que faz prefácio e já é mais conhecido. Se fosse através do mercado, dava liberdade maior, porque não tinha que prestar contas a ninguém. Outro dia o Drummond citou uma frase do Bandeira: “tem pessoas com tão pouco talento, mas com tanta habilidade pra administrar esse talento, que acabam fazendo sucesso, entrando pras academias todas”.

#### **Você se considera marginal?**

**Tite:** Publiquei apenas um livro, numa grande editora. Mas me considero marginal porque a poesia é marginal nessa editora que, no ano passado, nada da sua coleção de poesia. A poesia marginal tem a vantagem de restabelecer o impulso natural de escrever. Me considero marginal e acho que o próprio Drummond se você pergunta, também se considera.

**Cacaso:** Todo poeta é marginal, sobretudo no Brasil, onde a poesia nunca teve mercado. Não há nada que humilhe mais do que depender de favor pra publicar. Mas não é só agora que tem muito poeta, sempre teve poeta demais no Brasil. Mas hoje quem escreve não tem mais referência de escola, e, se tiver, é arbitrária, não tem relevo social nenhum. O talento então ficou fundamental. Ninguém embroma em versos livres. E quando poetas de quinta categoria fizeram sonetos inesquecíveis? Hoje as escolas acabaram e sobrou um ceticismo social grande. Qual é o assunto? Se não tiver assunto fico louco. Tem assunto demais; por outro lado, qual é o assunto? Hoje depende da força de cada um.

**Tite:** Qual é o assunto do Valéry, do Mallarmé? É impecável na lógica, Cacaso, mas os poetas que realmente ficaram não precisaram de assunto. O famoso *subject* nunca foi fundamental pra poesia.

#### **Vamos definir o que se entende por assunto?**

**Tite:** Entendi o Cacaso falando como se o assunto estivesse fora de você; ele na verdade está dentro, você arruma dentro do seu sentimento, da sua emoção, se você preferir.

**Você falou no início que tinha uma preocupação visual. Você acha que a poesia pode prescindir do verbal?**

**Tite:** Se a gente adotar uma definição mais larga da poesia, ela pode comportar qualquer coisa. Ela pode prescindir do verbal, mas aí você tem de ser craque. A poesia concreta, que usou muito este tipo de recurso, pode ser de alta qualidade sem usar palavras, ou usando palavras como mais um elemento da construção do poema, quase invertendo a coisa, a palavra ilustrando o aparato visual.

**Quase como um pintor.**

**Tite:** Talvez seja isto que eu gostaria de ter sido, músico em primeiro lugar, ou artista plástico, mas nunca poeta. Mas as circunstâncias da vida me levaram a isto.

**Cacaso:** A poesia é tão sem fronteiras que pode virar uma coisa plástica. Outras vezes é barulheira sonora, ritmo e melodia, não quer dizer nada. O Bandeira é música pura e o que tem de poesia concreta não está no gibi. Então são fronteiras, que você explora pra lá e pra cá. Mas quando a coisa é só visual, que a publicidade pode usar sem questionar, não gosto. Poesia não pode se confundir com técnica de comunicação, senão ela pode ser usada. O poeta não pode ser usado, velho, ele tem de resistir. A poesia moderna é toda resistência.

**Mas nada impede que seja usada também.**

**Cacaso:** Se você é só usado, nunca mais vai recuperar. Mas, voltando à questão do assunto, pro poeta o assunto é a visão do assunto.

**Tite:** Por exemplo, o Brasil está cheio de assunto pra poesia social, e no entanto é difícil encontrar a mão pra poesia social.

**O que a poesia social tem de ter pra ser mais íntegra?**

**Tite:** Tinha de ter o que, graças a Deus, foi o lema da entrevista toda: a poesia tem de se referir a ela mesma.

**Cacaso:** Se for a reboque de alguma causa, ela se degrada. Quero ser reconhecido como poeta; poesia não é instrumento do socialismo, ou pode até ser, desde que você já tenha liberado a área dela.

**A poesia nunca teve esta função ou isto é coisa de hoje?**

**Cacaso:** Basta ver **A Rosa do Povo** ou **Sentimento do Mundo** de Drummond, que são sociais e são geniais.

**Cacaso, você foi professor de Teoria Literária. Será que a teoria pode dizer o que é ser poeta nas várias épocas?**

**Cacaso:** Eu dava aulas na PUC baseado em autores de teoria e na mesma época convivia com poetas sensacionais e nunca consegui introduzi-los na PUC. No único curso em que introduzi poesia marginal fui despedido. Houve uma aluna que me denunciou com um livro de Charles na mão, o **Creme de Lua**, dizendo que era pornográfico, como é que uma escola católica tolera isto. Acho que tem lugar pro pensamento, pra teoria literária, mas a instituição universitária degrada isso, transforma num troço contrário ao conhecimento vivo. Eu vivia uma situação e falava outra, já estava doido.

**A poesia está ligada a seu tempo?**

**Cacaso:** A poesia tem uma função de conhecimento, então está ligada ao tempo, à matéria local. É um tipo de conhecimento, resta saber qual é.

**Um tempo angustiado produz uma poesia angustuada?**

**Tite:** Não necessariamente. A poesia marginal, que começou num contexto repressivo, não é angustuada; pelo contrário, é irônica e procura a recuperação do célebre poema piada, que já em 22 era feito e é a coisa que menos ficou. A poesia hoje só reflete a pulverização, a fragmentação do meio.

**Uma época de repressão produz uma poesia corajosa?**

**Cacaso:** A poesia pra ser boa não precisa ser corajosa no sentido de externar opinião. Fui conversar sobre poesia no Piauí e lá a causa social é tão barra pesada que se a poesia não for engajada não tem papo. Fui dizer que o Modernismo é uma questão de forma, não de conteúdo, e quase apanhei. Não deu pra levar esse papo. Tive que pegar rapidinho a sintonia do lugar. E tem sintonia, é fortíssimo e muito interessante. Levei uma questão que no Rio e em São Paulo funcionava. O Brasil são muitos anacronismos. Brasil antigo lá? A fome é antiga mas existe. Todo mundo lá é de esquerda e é poeta. São multidões de poetas de esquerda. E você vai dizer que esse troço está por fora? Não está. Por outro lado tem muito regionalismo boboca, falta de horizonte pro mundo. Então você tem de relativizar ao

máximo cada questão. Em Fortaleza, um cara me interrompeu e pediu permissão pra ler um poema. Ele tinha sido preso político, foi torturado, e disse um poema com retórica de advogado de cearense que achei um horror, mas tive o maior respeito pela experiência. Aí embolou meu meio de campo, voltei pra cá com outra visão. Hoje cada vez mais faço cordel, uma forma nordestina, e não sou nordestino. Então cadê o Brasil moderno? Não tenho resposta pra isso, não sei. No mundo todo, sinto nostalgia da forma popular, da forma criada nas fontes. Às vezes, não sei onde está o ponto de equilíbrio mesmo da coisa.