

ANGELA MARIA DE MORAES BERTHO

"DE PIRATAS E CANGACEIROS"

(Um estudo sobre representações sociais no  
movimento independente de literatura do nordeste na década de 80)

Dissertação de Mestrado  
apresentada ao Departamento de  
Ciências Sociais do  
Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas da Universidade  
Estadual de Campinas.

Este exemplar corresponde  
à redação final da dissertação  
defendida e aprovada pela  
Comissão Julgadora em 29 / 08 / 91.

Orientadora:

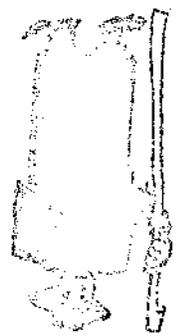
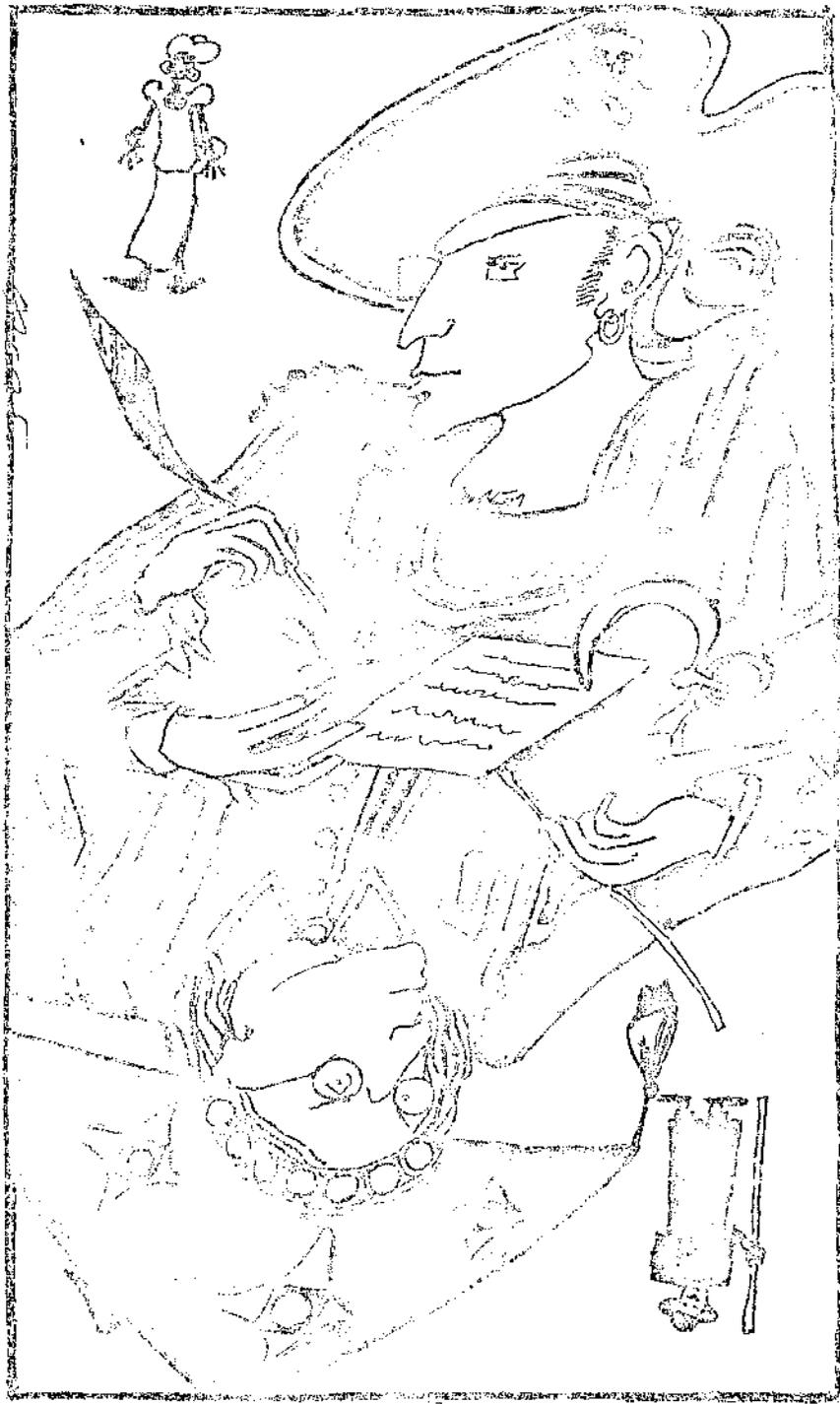
GUITA GRIN DEBERT

B. Grin Debert

UNIDADE	8C
Nº CHAMADA	B4640
V.	FX
TOMBO B7	14684
PREÇO	308,91
C [ ]	D [X]
PREÇO	G\$ 8.000,00
DATA	12/10/91
Nº CPD	

CM-00017012-5

9



C

## AGRADECIMENTOS

Esse trabalho teria sido impossível de ser realizado, se eu não pudesse contar com o apoio de várias pessoas e instituições.

Carlos Rodrigues Brandão, que, um dia, em suas andanças pelos "Gerais", trouxe-me um feixe de folhetos de uma publicação independente de Ouro Preto titulado "Poesia Livre", onde havia o registro de um primeiro encontro nacional de escritores independentes. A chave que abriu muitos caminhos.

Suely Kofes, em quem dedicação e sensibilidade é o porto seguro, para quem, como eu, com um punhado de idéias difusas na cabeça, pude aportar. A praia de longas conversas sobre poesia e utopia.

Guita Grin Debert, que me orientou, de cujos questionamentos me fez mudar o ponteiro da bússola várias vezes. Perdi-me e me içou de volta e, mais que tudo, permitiu que eu assumisse alguns riscos.

Adriana Waki, que arquitetou, com carinho, os altos e baixos relevos da datilografia desse trabalho.

As instituições quero agradecer ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Catarina, onde fiz meu curso de especialização em Ciências Sociais, do qual parti com o firme propósito de realizar essa pesquisa. Ao Departamento de Ciências Sociais na Universidade Estadual de Campinas, especialmente ao curso de pós-graduação em Antropologia Social, que acolheu esta pesquisa, no qual contei com o apoio de várias bolsas. A de demanda Social da Capes, a bolsa/ponte da FAP e a bolsa/trabalho de monitoria.

E, finalmente, pela capa, ao Oscar, que entre tantos "santos e poetas", conheci; e até chegamos a fazer a Juana.

# INDICE

	pgs
<b>I. INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>II. A CONTRACULTURA E A CONDIÇÃO PÓS-MODERNA NO CONTEXTO BRASILEIRO DOS ANOS 70</b>	<b>18</b>
A Contracultura e Produção Poética	19
A Produção Poética do Nordeste e a Contracultura	25
A Condição Pós-moderna e a Produção Literária	29
A Poesia Marginal Brasileira e a Condição Pós-moderna	32
O Nordeste e a Utopia Comunicativa	35
<b>III. METODOLOGIA DE PESQUISA</b>	<b>38</b>
<b>IV. MARGINAIS, ALTERNATIVOS, PIRATAS, INDEPENDENTES</b>	<b>50</b>
Os Caminhos do Poetariado: Dissonâncias	50
Da Circunstancialidade a Projetos Integrados	52
Vozes Uníssonas: Dados do Efêmero	57
Ser e Não Ser: Eis a Questão	63
<b>V. EVENTOS, GRUPOS E TEXTOS DO EIXO NORDESTINO</b>	<b>69</b>
<b>1. RECIFE: DA PIRATARIA À INDEPENDÊNCIA</b>	<b>69</b>
Pirata: A Poesia que não quis ser mercadoria, mas a voz dos Engavetados	69
Independentes: A Poesia que quis mudar as relações de poder na Literatura	92
A Frente de Grupos: ou como se unir para a tomada da União Brasileira de Escritores - Seção PE	120
<b>2. FORTALEZA : DO BANDO DE CANGAÇO À CULTURA DE RESISTÊNCIA</b>	<b>139</b>
Nação Cariry: "Só deixo meu cariry no último pau de arara."	147
Arsenal de Cultura: ou "Como a pele nova de uma cobra sucede à pele gasta"	173
A Crítica dos Marinheiros, da Sereia e do Canto	180
<b>VI. CONCLUSÃO</b>	<b>187</b>
<b>VII. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>191</b>

## I. INTRODUÇÃO

Quando um pesquisador se põe a escrever sobre seu próprio trabalho, para as primeiras páginas de uma tese, se vê na contingência de levar a cabo a revisão de suas próprias motivações, e as razões que o fizeram passar largos anos buscando entender, dimensionar e esclarecer uma problemática específica. E este começo de ajuste final de sua compreensão requer uma grande dose de despojamento e sinceridade intelectual para consigo mesmo e com os leitores; aqueles que se darão ao trabalho e algumas vezes ao prazer de ler os resultados de uma pesquisa sobre determinado tema.

O poema abaixo sintetiza meus primeiros impulsos e razões para começar essa pesquisa; escrevi-o em 1980.

### *Angelus Novus*

*Um anjo de súbita claridade me espreita  
(e eu o persigo),  
receio seu poder e sua força,  
pois que já foi vermelho e negro de asas  
e crítico;  
mora entre estreitas paredes brancas  
e pensa,  
escreve  
e quer ser dialético na história.  
Inconforma-se com os homens e com as mulheres.  
E é preso pela representação que faz de si.*

A imagem/idéia do Angelus Novus exerceu uma intensa "eficácia simbólica" sobre mim quando entrei em contato com ela pela primeira vez, através de Walter Benjamin. Esse autor tece uma série de considerações sobre um quadro titulado "Angelus Novus" de Paul Klee. O quadro, para ele, representa um anjo cujo corpo se lança para frente, mas seu rosto está voltado para trás; seus olhos estão fixos e escancarados, sua boca está dilatada e suas asas abertas.

Através dessa imagem, Benjamin compõe sua visão da história - um acúmulo de ruínas sobre nossos pés - que vemos simplesmente como uma cadeia de acontecimentos. O autor vê na figura atônita do anjo o que quer acordar os mortos e juntar os fragmentos, mas, sopra uma tempestade do paraíso que o impede de se deter e fechar as asas pela força do vento, impelindo-o inexoravelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas. A essa tempestade Benjamin associou a idéia de progresso.

O Angelus Novus do poema tem algo dessa figura interpretada de modo muito particular por Benjamin, e representou o apelo constante que eu sentia em entender o movimento marginal e ou Independente das últimas décadas no Brasil.

Era um movimento amplo, que abrangia vários campos da atividade cultural: cinema, teatro, imprensa (a chamada imprensa nani-ca) e literatura. O meu foco de análise estava centrado nesta última. Eu queria entendê-lo no seu sentido diacrônico, seu desenrolar histórico, com suas mudanças conflitos, diferenças, idéias, dentro do processo dinâmico em que estava inserido, já que alguns estudos realizados sobre o tema estavam circunscritos no contexto da década de 70, e eram trabalhos de cunho etnográfico ou de análise estética, centrados em grupos de uma única cidade ou através de antologias de poesia marginal, de grupos do Sudeste, como veremos no capítulo I.

Parecia-me que baixada a poeira da novidade que o movimento trouxe, e dos primeiros trabalhos interpretativos, era hora de pensá-lo de uma maneira mais abrangente, perceber a síntese das influências que havia elaborado, as propostas que havia perseguido, e as mudanças que haviam ocorrido.

Eu, que o havia acompanhado de perto, porque aficionada de uma de suas línguas - a poética -, e, de longe, porque afinal não era uma "militante", não fazia parte de nenhum grupo e não havia participado de nenhum dos eventos de "peso" que o cercaram.

Por outro lado, a imagem do anjo também compunha a própria figura do poeta do movimento, ou pelo menos de alguns que conheci; inconformados com o clima de repressão da época promoviam o que se poderia considerar uma "utopia comunicativa" tentando fazer da poesia a pedra de toque das relações pessoais e sociais.

Mas a racionalidade dos anos do milagre - a nossa entrada triunfal (e efêmera) na modernidade tornou rapidamente obsoletas as razões do movimento, muitos preferiram esquecer terem sido um dia poetas marginais.

Havia também os que acabavam, paradoxalmente, estancando o processo pelo qual tanto lutavam e se fecharam no círculo do espelho e da imagem refletida. O destino cruel de Narciso seduziu alguns adeptos da permanência. E havia, ainda, outros menos fiéis e mais realistas que procuraram repensar o ideário heterogêneo do movimento, colocando-o num constante caminhar.

Este último aspecto foi, aos poucos, se impondo na pesquisa, extrapolando a visão anterior que eu fazia do movimento; desatualizando o poema.

Alguns críticos analisavam o movimento como símbolo de rebeldia de uma época repressiva, sendo que, com a abertura política da década de 80, ele não fazia mais sentido. Não era exatamente a impressão que eu tinha ao avançar a pesquisa. O dado mais visível de que havia um desdobramento de 70 para 80 no movimento, encontrei numa coleção de um folhetim de poesia - Poesia Livre -, editado em Ouro Preto, que trazia a informação de um I Encontro Nacional de Escritores Independentes (I ENEI), a ser realizado em Fortaleza em 1981. Continuando a pesquisa, pude perceber que a maioria dos eventos se concentraram no Nordeste, nesta última década e, que o perfil ideológico do I ENEI deu-se a partir de propostas debatidas com antecedência, por comissões, em três eixos culturais de irrupção do mesmo (Sudeste, Centro-Sul e Nordeste).

Durante a década de 80, o movimento arrefeceu tanto no Sudeste, quanto no Centro-Sul, em compensação apresentava muita vitalidade no Nordeste. Esses dados delimitaram o tema da tese à particularidade dos grupos nordestinos nesse movimento cultural. Não só pela mudança do eixo dos eventos, o Nordeste se tornou importante para o trabalho, também porque alguns grupos apresentavam um discurso inusitado até então dentro do movimento como um todo, especialmente no Ceará, onde se propunham reformular o fazer literário, nos anos 80.

Mas, se é possível pensar na ação do poeta desse processo nestes termos, digamos, entre estancamento e continuidade histórica, é necessário também considerar a natureza social da poesia (e essa é uma das inúmeras leituras que se pode fazer da linguagem poética), da qual seus adeptos fizeram uso enquanto expressão individual e comunicação coletiva.

A poesia é tempo - mítico, histórico, indiossincrásico -, que se cristaliza fora do tempo, através de um indivíduo que a elabora; e, a ele (tempo), retorna através da coletividade que a lê. Mas a poesia, do ponto de vista social, só se realiza enquanto tal, quando é produto e, ao mesmo tempo, elaboração de representações do meio social.

A temática da pesquisa definiu-se então entre o que se convencionou chamar na Antropologia Social de estudos de representações ou estudos de ideologia, no sentido de idéias e valores próprios a um determinado contexto histórico.

O universo desse "movimento cultural" era, na verdade, bastante amplo, mas se cristalizava na produção de milhares de publicações artesanais; mimeografadas algumas, mais elaboradas outras; editoras de fundo de quintal na base do mutirão e da "vaquinha"; eventos, encontros, feiras. Uma das motivações prementes dos anos 70 era quebrar o silêncio, desafiando a intensa censura da época. Mas acabaria aí o seu significado? pulsações que se faziam sentir em várias cidades dos eixos cul-

turais do país. Qual sua(s) ideologia(s)? Se é que existia(m) alguma(s). O grande público só tomou contato mesmo com o movimento através de um personagem de novela baseado no protótipo de poeta que nele atuava. A novela - "O Amor é Nosso" -, em 1981. O poeta em questão era Ulisses Tavares, paulista, que posteriormente num artigo no Folhetim diria:

*"O melhor, mais longo e mais freqüente comercial que um livro de poesia independente já teve. Mas que não vendeu um livro sequer a mais de Ulisses Tavares". (1)*

Atingir o grande público - essa dificuldade sempre esteve presente, e abriu o contato "corpo a corpo" da relação entre autor e leitor, que será uma das características marcantes desse processo cultural. Neste mesmo artigo, este poeta dirá que no ano de 1979 havia percorrido 220 cidades do Brasil, em lançamentos, debates, recitais, shows etc. Essa prática foi bastante freqüente; viajava-se de norte a sul do país com uma mala cheia de livros que eram vendidos em bares, filas de cinema; algumas livrarias simpatizantes colocavam a venda esses livros em consignação e, quando se tinha contato com grupos de outras cidades, esses promoviam encontros para apresentações, vendas e hospedagem desses "viajeiros/mascates".

Várias são as formas encontradas de definição e auto-definição do movimento, seja pelos próprios atores sociais dele participante, seja pela imprensa. São elas: marginais, alternativos, independentes.

Essas categorias aparecem indiscriminadamente no discurso de vários poetas dos mais diversos lugares para se referir ao movimento, mas em cada um deles podemos perceber aspectos diferentes de uma definição.

---

(1) Tavares, Ulisses - "Cronologia Quase Pessoal" - Diário de Bordo - Revisto e Diminuído, Folhetim, Jornal Folha de São Paulo - SP - 28/02/82.

Para alguns, desde a expulsão do poeta na República de Platão, este é um marginal. Outros vêem-no vinculado aos excluídos da estrutura social advinda da ideologia do desenvolvimento a todo custo, patrocinado pelo Estado militar revolucionário em conexão com frações da classe dominante. Outro ponto de vista tem a ver com a relação desses poetas com o mercado editorial, e aborda dois aspectos. O primeiro é a necessidade de apadrinhamento para se conseguir uma edição em editoras. O segundo é a subversão do processo editorial tradicional, que cedia aos escritores apenas 10% da venda dos livros, em contrapartida esses poetas editavam, divulgavam e distribuíam seus livros, lançando-os fora das livrarias, nas ruas, bares, shows, fábricas.

E, para completar esse quadro, não se pode esquecer que o financiamento da impressão dos livros, principalmente de poesia, por seus próprios autores, vinha de muito sendo uma prática no mercado. O que normalmente acontece é as editoras financiarem os autores já consagrados, sem correr nenhum risco.

Havia também os que associavam a marginalidade à exclusão voluntária ou involuntária dos artistas com relação ao poder das instituições culturais.

A definição de marginal era mais comumente encontrada na década de 70 e trazia uma conotação ambígua, do poeta que se exclui, mas ao mesmo tempo é excluído de instituições e editoras.

Já a autodefinição de independentes será mais frequente na década de 80. Elaborada em detalhes por uma comissão estadual, foi aprovada no I Encontro Nacional de Escritores Independentes e teve uma conotação de manifesto. A definição de independente foi associada ao sentido de recusa, ou seja, de independência ante o governo, órgãos estatais e empresas editoriais em suas práticas de censura e interferência na criação literária. Independência também ante modelos culturais alheios à cultura brasileira.

Aqui há uma recusa explícita de qualquer cerceamento da criação individual e nacional, imposto por questões internas - políticas ou empresariais -, e por fatores externos - de dependência cultural e econômica.

Mas se deixarmos um pouco de lado as definições processadas dentro do movimento, que voltaremos a tratar no capítulo III, vamos achar esse conceito ou essa categoria do marginal bastante dissimulada entre produtores culturais do período que atingem um amplo público.

O Tropicalismo, por exemplo, que tem sua manifestação entre os anos de 1967/1968, erigiu uma canção a esse conceito, amplia-o a ponto de identificá-lo com a situação do terceiro mundo.

*"Marginália II*

*eu brasileiro confesso  
minha culpa meu pecado  
meu sonho desesperado  
meu bem guardado segredo  
minha aflição*

*eu brasileiro confesso  
minha culpa meu degredo  
pão seco de cada dia  
tropical melancolia  
negra solidão*

*...  
aqui o terceiro mundo...  
...conheço bem minha história  
começa na lua cheia  
termina antes do fim*

(Gil e Torquato Neto)".

Outro exemplo de como essa categoria é amplamente definida é de 1986. Numa entrevista, o cineasta argentino naturalizado brasileiro - Hector Babenco - colocava que, quando foi premiado com o OSCAR, se assustou pois a preservação de sua própria individualidade era mais importante, então se deu de presente um poster da exposição de Hélio Oiticica: "Seja marginal. Seja herói."; passou também a dormir com uma camiseta, onde estava escrita a mesma legenda. Nessa

entrevista colocava:

*"Eu continuava preferindo o anonimato do ganha pão sem nota fiscal, falando simbolicamente, a virar de repente um personagem dentro de alguma coisa que existisse, quando eu não acreditava nessa sociedade".*

Quando o repórter lhe perguntou sua opinião sobre outro cineasta - Bressane, ele respondeu:

*... "mas talvez ele seja mais marginal do que eu, mais anárquico". (1)*

Essa relação entre marginalidade e anarquismo não foi casual, ela existia de maneira acentuada nos produtores culturais. Há um estudo muito interessante sobre a retomada do ideário anarquista no começo dos anos 60 e a sua influência em vários movimentos (2), como Contra-cultura e os Movimentos Alternativos.

A colocação de Hector Babenco da importância da preservação de sua individualidade com relação à sociedade ou ao Estado é compartilhado por muitos marginais.

É clássico no ideário anarquista a crítica ao poder de ingerência do Estado sobre os indivíduos; a opção pela ação política dentro de movimentos em lugar da atuação em partidos, o internacionalismo, a criação de ação conjunta como o cooperativismo e a auto-gestão. Formas essas bastante praticadas nas pequenas editoras marginais.

Essas formas organizacionais também embazavam as chamadas "comunidades alternativas" em voga em vários países. Daí os marginais/independentes evocarem em seus discursos o fato de serem alternativos, e colocarem em várias ocasiões essas três denominações, de maneira que parecem

---

(1) "Seja Marginal. Seja Herói.", in Caderno 2 - Jornal O Estado de São Paulo - 13/04/86 - SP.

(2) Woodcock, George - "Os Grandes Escritores Anarquistas" - Ed. CPM - Rio Grande do Sul, 1981.

equivalentes, e, em certo sentido o são, na medida em que estão fora da estrutura.

Os movimentos alternativos, entretanto, têm características distintas de outros movimentos que estão fora da estrutura, como a Contracultura. Como mostra Huber (1), organizam-se em função de interesses particulares como são os de jovens, de homossexuais, de feministas ou, na luta e reivindicação de políticas públicas como o movimento ecológico, pacifista, de cidadania. Em todos eles ocorre a convivência de várias correntes político-ideológicas. Para este autor, esses movimentos não são estruturados como um todo, ocorrem ser algo bastante fluido e funcionam em micro-estruturas.

Segundo Ilse S.-Warren e Paulo J. Krischke (2), esses movimentos debruçam-se mais sobre os problemas que afligem o cotidiano dessas categorias sociais, do que interagem com o Estado.

Outros estudos tentam mostrar que esses movimentos se constituem na interlocução com o Estado, na medida em que as mobilizações são feitas em torno de reivindicações a ele encaminhadas. No IV capítulo, tentaremos mostrar em detalhes como o movimento independente se coloca no contexto brasileiro, e o tipo de relações que estabelece com outros movimentos e o Estado. (3)

O movimento que estamos analisando apresenta, na década de 70, amplas correspondências com a Contracultura e o Tropicalismo e se autodefinem mais comumente neste período como marginais.

Em 80, a definição mais corrente é a de independentes e a correspon-

---

(1) Huber, Joseph - "Quem deve mudar todas as coisas - As Alternativas do Movimento Alternativo" - Ed. Paz e Terra em colaboração com o Instituto Goethe, 1985 - pgs. 18 e 19.

(2) Scherer-Warren, Ilse e Krischke, Paulo J. (org.) - "Uma Revolução no Cotidiano? - Os Novos Movimentos Sociais na América do Sul" - Ed. Brasiliense, 1987 - SP.

(3) Cardoso, Ruth - "Movimentos Sociais Urbanos: Balanço Crítico", in "Sociedade e Política no Brasil pós-64" (org.) Sorj, Bernardo e Tavares de Almeida, Herminia - SP - Ed. Brasiliense, 1983.

dência será mais marcada junto ao movimento alternativo internacional e os chamados movimentos sociais. O capítulo III será dedicado à análise dessas definições e suas especificidades no contexto brasileiro.

Essa mudança de "ideário" no movimento, a nível temporal, é bastante visível nas propostas e discursos que o acompanham. Da atitude de "estar fora" da Contracultura ou "estar à margem" da Marginalia, denotando um significado de não inserção ou exclusão na estrutura social, vai paulatinamente dando lugar a um corpus ideológico, que mesmo esparso e heterogêneo buscava a construção de um espaço alternativo que se queria independente da estrutura, com forte ênfase na auto-gestão e no cooperativismo. O exemplo mais acabado dessa "construção" foi a proposta amplamente discutida no I Encontro Nacional de um Plano Nacional Alternativo que buscava organizar o movimento em três aspectos: municipal, estadual e nacional; e foi pensado para abranger todas as etapas da produção do livro: editoração, produção de material promocional, divulgação, distribuição e venda. Essa proposta cooperativista baseava-se em comissões formadas pelos próprios poetas e, eventualmente, um outro profissional qualificado para certas tarefas que os membros das comissões não poderiam desempenhar pela especialização requerida.

Esse Plano Nacional, na verdade, não chegou a se concretizar mesmo que essa prática já fosse usada, com muito menos sofisticação, em vários grupos de diversos lugares. Os impedimentos foram de toda ordem, desde os custos com viagens para a reunião das comissões ou mesmo a distribuição dos livros, até não terem chegado a um consenso entre "institucionalizar ou não o movimento". Além disso, a possibilidade empresarial, que poderia detonar essas e outras empreitadas relacionadas, colocava-se em contradição com a crítica que o movimento fazia do estabelecido.

O Plano morreria na praia, o que não impediu que algumas pequenas editoras continuassem a editar à base do mutirão e da auto-gestão; e que os autores passassem a ceder espaços de seus livros para outros poetas, institucionalizando-se assim a chamada "carona". O que não se realizou foi um maior intercâmbio e uma maior distribuição desses livros. O movimento passou a ter uma impressão localista, ampliando o seu circuito, mas não atingiu o circuito nacional, como era a intenção do Plano, em decorrência, seu público nunca deixou de ser restrito.

Depois dessa fase de euforia, discussão e não realização dessa proposta, uma parcela dos poetas do movimento passou a ser mais suscetível ao mercado tradicional no aspecto editorial; a Lei Sarney possibilitou algumas publicações, algumas grandes editoras se interessaram por outras, o que ampliou o circuito de alguns desses livros; algumas das pequenas editoras surgidas no movimento empreenderam co-edições com Secretarias de Cultura ou se estabeleceram como editoras que tinham uma relação menos comercial e mais maleável com os autores.

Houve os que criticaram essa "quebra", essa dispersão como uma traição ao movimento, mas houve também os que viam como natural e desejável a entrada no mercado, pois não se é escritor afinal, se não se tem leitores.

Turner, ao analisar, na década de 70, o movimento hippie norte-americano, um dos componentes dessa heterogeneidade chamada Contracultura, colocou que a relação de *communitas*, em que viviam seus membros, era uma forma de antiestrutura, pois era constituída de relações opostas à de estrutura, que, entre seus vários elementos, era competitiva, hierárquica, individualista etc. A *communitas*, ao contrário, caracterizava-se pelo caráter, solidário, coletivo, igualitário, respeitando as idiosincrasias pessoais. O autor via na *communitas* uma forma de rito de passagem, estando seus membros mergulhados na liminaridade, sem possuírem *status* ou propriedades, mas que

tendiam inevitavelmente a voltar para a estrutura. Essa emancipação temporária de normas sócio-culturais, que é vista pelo autor como um rito de passagem, tem 3 fases: separação, liminaridade e reagregação; é um tipo de processo dialético que ele considera um universal cultural, abrangendo experiências de alto e baixo, *communitas* e estrutura, homogeneidade e diferenciação, igualdade e desigualdade etc. Como vamos tentar demonstrar, a década de 80 desafiou essa abordagem, rompendo o caráter cíclico dessa "dialética" e criando outras questões.

Sob o ponto de vista das relações sociais e da vivência dos grupos que compõe o movimento, pode-se considerar que são típicos da *communitas*, mas o caráter antiestrutural de emancipação temporária das regras sócio-estruturais foi acrescido por objetivos de mudança nas relações micro, projetando-se reformulações a nível macro, numa outra estrutura paralela. Não mais antiestruturas, mas o projeto utópico de engendrar outras estruturas. O caráter de "eterno retorno" que Turner imprime às antiestruturas foi substituído pelo desejo de "não retorno".

Senão, vejamos como um poeta de atuação bastante orgânica no movimento pensa essa questão e outras relacionadas.

#### *"Inteiros Pedacos*

*Não há retorno,  
mas o corpo é nostálgica  
criatura que não esquece  
ter sido inteiro  
terra sol e bicho.*

*Não há retorno  
mas na pele ficou  
a história da primeira  
onde nem história havia  
e eram só sensações  
ritmo e pulso, as palavras.*

*Não há retorno  
mas quando o sol brilha e esquenta  
ou quando a noite vem e assusta  
recolhemos e juntamos membros  
artérias e músculos  
como quem monta de novo  
o quebra cabeças da esperança".(1)*

---

(1) Tavares, Ulisses - in "Poesia Livre" - no 8 - Ouro Preto.

Muitas vezes, constata-se o caráter efêmero dessas micro-estruturas, mas avalia-se também que elas podem efetivamente mudar relações e influir na estrutura, quando conquistam espaço.

É o caso de alguns movimentos sociais que, mantendo uma relação distante com o Estado, num segundo momento, buscam atraí-lo reivindicando mudanças que, eventualmente, conseguem. O movimento que estamos analisando também apresenta essas características, mantendo uma relação de independência e até hostilidade com relação ao Estado e à estrutura empresarial e comercial do sistema editorial, num primeiro momento, vai aos poucos adentrando e influenciando nessas estruturas. Caso da edição de livros, através da Lei Sarney, co-edições com Secretarias de Cultura, apoio da Embrafilme, reitorias e universidades, prefeituras etc.

Colocadas as mudanças do movimento a nível temporal, observa-se, a nível espacial, uma série de diferenças, e estas serão nossos focos privilegiados de análise. Essas diferenças ocorrem entre 2 eixos culturais significativos do movimento, entre o Sudeste e o Nordeste.

No Sudeste, os discursos dos eventos, de uma maneira geral, estão bastante circunscritos à crítica da repressão e da censura, muito atuantes em 70, a sua linguagem poética-coloquial, paródica, irônica, muito rente ao cotidiano, sugere também a exploração de temas mais próximos à individualidade. Chega-se, em alguns momentos, a uma ficcionalização do eu, do grupo imediato.

Já no Nordeste, lembrando que neste eixo o movimento ultrapassou a década de 70, os discursos dos eventos e da linguagem poética, além da presença dos temas encontrados no Sudeste, somam-se outras que são específicas desse eixo. Ecos das abordagens das teorias da dependência e dos movimentos de libertação das colônias africanas se fazem sentir. Explícitos em seus discursos, estão considerações sobre as relações

complementares, mas desiguais, entre centro e periferia, no modelo de desenvolvimento brasileiro, que dá o perfil da nossa "modernidade", reproduzindo internamente a lógica do sistema internacional; no caso, estando o centro gravitando no pólo mais desenvolvido - o Sudeste -, e a periferia, em especial o Nordeste, sofrendo os agravos dessas relações, tais como: redobrada exploração de mão-de-obra, intensa migração para o centro, grande massa de marginalizados, criação de minorias privilegiadas. A saída encontrada para o enfrentamento desta conjuntura é a sedimentação de uma "cultura de resistência", unindo vários grupos contra os cantos de sereia do "sul maravilha", representados pelo apelo constante da migração e pela homogeneização cultural criada pelas indústrias culturais aí localizadas e, que se expandem pelos meios de comunicação de massa, sufocando as culturas autóctones. Da mesma forma, buscou-se formas de resistir ao mimetismo cultural dos países cêntricos do sistema internacional, no processo cultural brasileiro.

Resistiu-se também editando, no Nordeste, de forma artesanal e cooperativista, denunciou-se o elitismo e o apadrinhamento no sistema editorial nordestino.

Uma das formas que assumiu essa "resistência cultural" foi a retomada, em alguns grupos, das questões da cultura popular. No Ceará, ocorrem críticas e reformulações das experiências do Movimento de Cultura Popular (MCP) dos anos 60, que surgiu em Pernambuco no governo Arraes, em 1961, e foi eliminado pela repressão em 1964. Esse repensar crítico das experiências do MCP, tidas como paternalistas por parte dos intelectuais "pequenos burgueses", segundo eles, redimensionou a cultura popular como forma de resistência e avanço revolucionário. Não lhes eram alheias as formulações críticas do alcance da cultura popular, no que ela poderia conter de "conservadorismo", reproduzindo a repressão de que era vítima, antes, procuraram dotá-la de um caráter

progressista, colocando-se enquanto compondo o quadro de seus intelectuais. Procuraram uma aliança entre o Movimento Independente e os Movimentos Populares, que resultou numa série de trabalhos (livros, peças de teatro e filmes), cuja temática privilegiada era o povo e o seu cotidiano. O exemplo do teatro popular - ou teatro de rua - é bastante ilustrativo, em que a população junto com os autores e atores escreviam e montavam espetáculos com base nas questões e dilemas de seu dia a dia, buscando saídas alternativas para a resolução de seus problemas.

A questão da cultura popular em Pernambuco é tratada numa das obras de um autor de primeira geração do movimento, onde fecha-se questão com relação ao caráter conservador e retrógrado da "consciência popular". A segunda geração, mais jovem, mesmo que seus poetas quisessem que sua poesia estivesse próxima ao povo, reduziram-se a denunciar a cultura dominante e a promover saraus literários, com leituras de poemas, cantorias e danças populares numa esquina da Rua 7 de Setembro (conhecida Rua da Arte), de grande movimentação popular.

Essa retomada da tradição - a cultura popular - é indispensável a partir dos discursos produzidos no Sudeste, pelo contrário, os estudos realizados vêem, nesse eixo, traços contraculturais e pós-modernos. Em momento algum, ocorre qualquer relação com o congênere do MCP, que é o CPC da Une (Centro Popular de Cultura), desativado na mesma época que aquele, nos discursos dos grupos do Sudeste.

O que notabilizou o Movimento Independente em Pernambuco foi sua liderança e organicidade para articular vários Encontros Estaduais e um Encontro Nacional de Escritores Independentes, que visavam, principalmente, discutir as políticas culturais do Estado, promover a reabertura da União Brasileira de Escritores - Seção PE, lutar pela democratização das relações entre editores, escritores e leitores, tentando desmistificar a idéia da "torre de marfim", do

elitismo na "instituição" da literatura.

Os capítulos III e IV serão dedicados à análise da peculiaridade desse eixo no movimento e a especificar as diferenças entre os grupos das cidades de Fortaleza e Recife.

A tese, propriamente dita, persegue o objetivo mais amplo de situar o movimento quanto a seus significados dentro do quadro dinâmico do processo cultural das últimas décadas no país.

Como as análises realizadas sobre o movimento são contextuais ao Sudeste nos anos 70, esse trabalho pretende ampliar do conhecimento do mesmo, a partir desse período, no eixo em que ele sobreviveu à abertura política e ampliou o debate através de uma série de eventos.

Permaneci cerca de dois meses entre as cidades de Fortaleza e Recife, onde se concentravam os eventos e os grupos. Realizei uma série de entrevistas, coletei material de imprensa e tive acesso a três arquivos pessoais de seus integrantes, onde obtive documentos, revistas e jornais editados pelos grupos. Conteí com a gentileza de quase todos os entrevistados, que me cederam exemplares de seus livros, como outros materiais e informações.

Ao longo de dois anos, mantive correspondência com informantes que, além de responderem as minhas dúvidas, continuavam a enviar-me todo tipo de material.

Consultei ainda dois acervos. O primeiro, público, do Centro de Imprensa Alternativa e Cultura Popular da Rio Arte, que possui uma enorme coleção de livros, jornais e revistas do movimento. O segundo, particular, na biblioteca de José Mindlin em São Paulo, que tem uma coleção quase completa das Edições Pirata de Recife, a ele doado por um de seus editores, e que me foi de grande valia, pois encontrei uma enorme dificuldade em obtê-los no Recife.

Para que pudesse entender a lógica específica do movimento, neste eixo, realizei uma análise dos diversos grupos atuantes

que, de alguma forma participaram dos eventos, desde seu começo, tentando estabelecer as "representações sociais e ideológicas" dos diversos discursos. Entre eles: atas de reuniões, manifestos, artigos de jornais, revistas, entrevistas, histórias de vida e produção poética.

Representações sociais, na medida em que, pretenderam resgatar em seus escritos os aspectos testemunhais de uma época de exceção; e representações ideológicas porque através de suas atuações, alianças, conflitos e fracassos, trouxeram elementos para o debate cultural e político que se travava na sociedade.

## II. A CONTRACULTURA E A CONDIÇÃO PÓS-MODERNA NO CONTEXTO BRASILEIRO DOS ANOS 70

Pensar nos movimentos literários que ocorrem no Brasil na década de 70 é sempre, antes de mais nada, apontar para um conjunto de transformações políticas e sociais por que passa o país naquele período.

Por um lado, o golpe de 64 e o autoritarismo estão instaurados, bem como o clima conturbado da luta armada. (1) Por outro, o tipo de desenvolvimento que tem lugar; a modernização autoritária e violenta, onde a indústria cultural anima as expressões da época e combina-se com o atraso e com a miséria social que se produz através de uma sociedade de consumo moderna. (2) A falência das utopias políticas dos anos 60 completa esse quadro. A desconfiança em relação às ideologias políticas desenvolvimentistas, nacionalistas e socialistas que marcaram os movimentos de protesto. O cinema novo, o CPC da Une, o MCP de Pernambuco, do período anterior, marcariam a produção cultural dos anos 70, mas sofrem um processo de estagnação, seja pela censura e pela repressão, seja por seu próprio esgotamento.

O final da década de 60 e começo da década de 70, amplamente discutido na literatura política, caracteriza-se pelo predomínio de uma depressão social, instalando-se na sociedade um clima de passividade e conformismo que expressa a alienação produzida pelo próprio autoritarismo. (3)

---

(1) Ver Schwarz, Roberto - "Cultura e Política, 1964-1969", in "O Pai de Família e Outros Estudos" - Ed. Paz e Terra, 1978 - RJ.

(2) Ortiz, Renato - "A Moderna Tradição Brasileira" - Ed. Brasiliense, 1988 - SP.

(3) Martins, Luciano - "A Geração AI5" - Ensaios de Opinião - setembro, 1979 - RJ.

Inserido neste conteúdo também está o Tropicalismo (1967-1969), que se inseria num processo de revisão cultural, consistindo numa certa redescoberta do Brasil e internacionalização da cultura. Processava experiências culturais cosmopolitas, ao mesmo tempo que redescobria a tradição brasileira, em especial a antropofagia de 22. Uma das características do Tropicalismo foi o caráter de privilégio que a música popular adquiriu entre as questões políticas e culturais por ele debatidos. A música popular também propiciou o seu relacionamento com a indústria cultural nascente. (1)

Os movimentos mais propriamente literários que ocorrem na década de 70 são explicados através de dois grandes modelos; o primeiro tem como base a idéia de contracultura e o segundo procura dar conta dessa produção, tendo como referência a condição pós-moderna.

Nosso objetivo é caracterizar essas duas abordagens, para depois apontar para as dificuldades que elas apresentam, quando queremos dar conta da especificidade do movimento no Nordeste. Para essa caracterização, tomamos como base os trabalhos de Carlos Alberto Messeder Pereira (2) para a Contracultura e, o de Iumna Maria Simon e Vinícius Dantas (3), para a pós-modernidade.

## A CONTRACULTURA E A PRODUÇÃO POÉTICA

Carlos Alberto Messeder Pereira realiza uma etnografia,

---

(1) Favaretto, Celso - "Tropicália - Alegoria, Alegria" - Ed. Kairós, 1979 - SP. e Schwarz, Roberto - op. cit.

(2) Pereira, Carlos Alberto Messeder - "Retrato de Época - Poesia Marginal - Anos 70" - Ed. Funart, 1981 - RJ. (Originalmente, dissertação de mestrado em Antropologia Social do Museu Nacional - UFRJ).

entre 1978 e 1979, de quatro grupos cariocas de poesia marginal: Frenesi, Vida de Artista, Nuvem Cigana e Folha de Rosto, através do levantamento de vários tipos de documentação: falas, entrevistas, produções poéticas; e análise de redes de relações sociais. Para o autor, essas várias manifestações apontam para um processo de questionamento mais amplo que se instaurou na virada dos anos 60 para os anos 70. Em termos "brasileiros e internacionais", esse movimento teria testemunhado um intenso debate ideológico entre várias correntes, ao mesmo tempo que as mais variadas formas de repressão se instalavam na sociedade brasileira. Anos de florescimento da Contracultura são, também, os da revisão de uma série de postulados do pensamento tradicional de esquerda.

Nesse contexto, o autor co-relaciona o Tropicalismo, o AIB e algumas formas de luta armada.

Esse processo cultural terá, para ele, pontos de contato com a Contracultura, esta entendida no sentido mais amplo de movimentos internacionais de contestação, que se resumem em três "idéias-chave". Essas "idéias" circunscrevem-se em termos de compreensão do significado da produção da poesia marginal, são elas: o "antitecnicismo", a "politticalização do cotidiano" e o "antiintelectualismo". (1)

Essas "idéias" não são termos estanques, mas estão intrinsicamente ligadas umas às outras.

O "antitecnicismo" é visto sob dois aspectos: o da literatura e o do desenvolvimento. No plano da literatura, as vanguardas: Concretismo, Praxis e poesia-processo, haviam longamente discutido questões relativas à técnica, modernidade e progresso, nos últimos anos. O antitecnicismo dos marginais traduziu-se especialmente pelo caráter artesanal dessa produção, mantendo uma relação de maior

---

(1) op. cit. - pg. 92.

pessoalidade entre autor e leitor, seja a nível de compra e venda dos livros, seja a nível do discurso literário, onde o autor encontrou intensa ironização da idéia de progresso. Este último aspecto refere-se a uma produção literária menos "carregada literalmente" e se relaciona com outra "idéia-chave", o "antiintelectualismo", como veremos posteriormente.

O outro aspecto relaciona-se aos grandes debates em torno do projeto de desenvolvimento calcado sobre a "modernização" tecnológica; o chamado desenvolvimento, debates esses, que se iniciaram na década de 50, promovem profundas mudanças em 60 e chegam em 70 tendo ocorrido, segundo Messeder Pereira, a transformação da racionalidade técnica em tecnocrática, na medida em que a técnica fôra dada como fundamental para o desenvolvimento, sensibilizando setores da sociedade, e transformando-se no processo, num vigoroso instrumento de repressão e dominação, por parte de um projeto de desenvolvimento fortemente excludente e centralizador, num contexto de grande autoritarismo político.

O caráter artesanal da produção marginal seria uma tentativa romântica de recuperar a "aura" da obra de arte. Sua análise apontará para alguns anacronismos dessa produção artesanal, com relação à modernidade. Se, por um lado, utilizou-se o mimeógrafo, que é uma técnica de reprodução textual, ou o próprio livro impresso; por outro, teria-se procurado estabelecer alterações na lógica dessa utilização técnica. O que teria-se configurado num significado de "crise da modernidade", na medida em que um dos aspectos da lógica da contracultura dá-se na "desconfiança frente à tecnologia, à modernização e ao progresso", (1) como também da ciência.

Outra "idéia-chave", a "politização do cotidiano",

---

(1) op. cit. - pg. 88

seria um processo advindo, enquanto reorientação, da crítica social, em termos pessoais e grupais; sendo que, tanto a censura, quanto a repressão desempenharam um papel importante nesse contexto, inseridas no processo mais amplo de fechamento político. Das "grandes questões" passou-se às "pequenas questões", redimensionando a experiência cotidiana, como temática privilegiada de crítica social.

A cotidianidade seria a recorrência mais marcante desse discurso literário; o grupo, a célula social possível, onde se daria a troca de experiências e a produção de um discurso, já que através da censura e da repressão, no amplo contexto de fechamento político, as organizações partidárias ou qualquer forma de associação "ideológica" estavam barradas.

O ponto de contato com a Contracultura teria-se dado, na medida em que ocorreu um vigoroso questionamento das formas consagradas de luta política da esquerda tradicional, na qual as expectativas de mudança se colocavam no futuro e de maneira teórica. Assim, a ênfase recaiu sobre o presente.

A crítica dirigiu-se então para o sentido do particular, do cotidiano, dando forte ênfase nas questões comportamentais, buscando-se criticar o exercício do poder nos menores aspectos.

E, a última idéia-chave: o "antiintellectualismo", que se colocaria, segundo Messeder, enquanto crítica ao pensamento tradicional e às práticas de esquerda. O autor apresenta duas datas como significativas: 1964, enquanto falência de um projeto político de transformação social, rompendo o pacto populista entre a esquerda e a burguesia. E, 1968, com o fechamento político, a clandestinidade teria sido uma das poucas formas de algum engajamento.

O antiintellectualismo é, para Messeder, uma das marcas da Contracultura, dentro do contexto de questionamento do pensamento nacional, principalmente em sua vertente científica. Situa-se aí a busca de

outras formas de percepção e consciência, a utilização de tóxicos como recurso para despertar o pensamento místico.

No que se refere ao discurso poético, sua interpretação é que a literariedade não é o aspecto incisivo, mas uma crítica ao intelectualismo que teria tomado conta das últimas vanguardas. O aspecto mais vigoroso criticamente dessa poesia teria sido contra o tecnicismo do fazer poético, obliterando-o numa certa informalidade cotidiana referida em suas temáticas.

Queria-se trazer de volta a poesia à vida em contraposição aos claustrados vanguardistas em que havia-se perdido. Alguns de seus informantes posicionam-se com relação às vanguardas (em especial, poesia concreta), como academicistas, populistas e intelectualistas.

A identificação que o autor vê desses diversos movimentos de rebelião das camadas jovens dos países ocidentais, conhecidos como contracultura e com alguns dos aspectos do contexto brasileiro do período traduzido nas três "idéias-chave" de sua análise do movimento da poesia marginal, são prerrogativas das transformações políticas e sociais por que passa o Brasil a partir de 1964. As condições internas favoreciam não só a difusão dessas idéias e comportamentos, mas também o seu surgimento "nativo", principalmente quando se coloca em termos do grau avançado de industrialização de alguns centros urbanos.

Para Messeder Pereira, um dos traços característicos da "Poesia Marginal" dos anos 70, a partir dos quatro grupos por ele apresentados, foi o de aglutinar "duas gerações intelectuais", tanto na qualidade de "testemunhas", como na de "herdeiros". Na primeira acepção (testemunhas), os que viveram intensamente os anos 60 já haviam produzido poesia naquele momento, mas que apresentavam pouca sintonia, seja com a produção dos vanguardas: concretos, praxis, processo, violão de rua, seja com a poética cepecista, estes inseridos no

CPC da Une, engajados no que consideravam o poder revolucionário da cultura popular. E de outro (herdeiros), um grupo que ingressa no mundo da produção cultural, tanto em termos de entrada em instituições como universidades ou em termos de vivências culturais mais assistemáticas, primeiros textos ou publicações, inseridos num processo de intensas e profundas transformações. Inseridos no processo de formação e participação como produtores culturais, num clima de censura e repressão de algumas práticas do pensamento de esquerda, como por seu próprio questionamento quanto ao seu alcance e eficácia.

Messeder vê um grande distanciamento entre o movimento da poesia marginal de 70 e os cepecistas e vanguardistas de 60, tanto mais com o aparecimento do fenômeno cultural do Tropicalismo, que teria representado um profundo corte de ruptura entre as duas décadas, especialmente porque teria catalizado, em suas proposições estéticas e suas produções, um questionamento radical do vanguardismo e do populismo. Assim, o fenômeno da poesia marginal estaria associada às redefinições que aquele corte teria acarretado e seria fundamentalmente pós-tropicalista. Inúmeros traços do Tropicalismo seriam encontrados nessa poesia, tais como: subversão dos padrões de qualidade e do bom gosto, combinação de elementos contraditórios com sentido bastante crítico das noções de progresso, modernidade e técnica, intensa ligação entre transformações estéticas e comportamentais. O tom irônico e coloquial desses produtos literários combinar-se-iam com o desprezo pelo prestígio acadêmico e intelectual, apresentando um forte caráter artesanal e lúdico.

Citando, à exaustão, trechos de entrevistas de seus informantes, tenta compreender as caracterizações que eles mesmos forneciam do movimento. Entre tantas, contam-se as críticas ao formalismo e elitismo das vanguardas literárias especialmente os concretos, desvinculados da necessidade daquele momento histórico. Alguns apontavam aspectos posi-

tivos no que se referia à tomada de consciência da linguagem, que o Concretismo havia elaborado, mas que posteriormente teria levado, muitas vezes, à castração.

Colocavam também a insuficiência de uma literatura que não chegava à diversas camadas da população; a necessidade de se criar um público novo, composto não estritamente de literatos e, que aspirasse, antes de mais nada, por exprimir seu tempo, recusando o esquema de promoção reduzido do mercado/livro ou o favor de mecenas públicos e privados. Poesia/denúncia da miséria e da repressão, que não teria deixado lugar para originalidades, já que a luta se colocaria muitas vezes contra o desespero, a coação, a sobrevivência e a urgência de se compreender as contradições sociais do período.

Esse distanciamento de questões propriamente literárias será acentuado por Messeder Pereira:

*"Diante das diversas questões que vêm sendo levantadas até aqui é que percebo, cada vez com maior clareza, a impossibilidade de se pensar este fenômeno da "poesia marginal" dentro de um quadro apenas literário; transformações extraliterárias, mais propriamente culturais, desempenham um papel fundamental no sentido de possibilitar o seu surgimento e lhe dar uma enorme especificidade, a ponto de constituí-lo numa resposta extremamente particular ao problema geral e tantas vezes aludido da rigidez do sistema editorial brasileiro - principalmente no que se refere à poesia". (1)*

#### A PRODUÇÃO POÉTICA NO NORDESTE E A CONTRACULTURA

Poucos aspectos da abordagem teórica de Messeder Pereira, que resumimos nas páginas anteriores, são aplicáveis para o

---

(1) op. cit. - pg. 67.

contexto do movimento entre os grupos nordestinos, no que toca especialmente às três idéias-chave, nos seus pontos de encontro com a Contracultura.

O "antitecnicismo", com sua desconfiança frente à tecnologia, que teria engendrado, por um lado, a tendência romântica pelo artesanal, que muitas vezes foi apontado como de baixa qualidade gráfica, chegando a ser considerado uma lixeratura, e por outro, configurado uma "crise da modernidade", tem, no Nordeste, a contrapartida de um cuidado mais elaborado com a feitura do livro. O uso do mimeógrafo e do xerox é bem menos acentuado. Surpreende, no Nordeste, a alta qualidade gráfica dos livros, algumas revistas e jornais, esses especialmente no Ceará. Lugar de rica tradição artesanal, requintes como gravuras em bico de pena são comuns.

Na lógica da Contracultura essa desconfiança abrangeria também a modernização e a ciência; ora, alguns discursos naquele eixo apontam para tendências opostas. No editorial do Jornal Nação Cariry, por exemplo, assim se colocou essa questão:

*"não só a arte, como a ciência, deve fazer parte do cotidiano - falar de tudo com todos: filosofia, astronomia, nas portas das fábricas e nos povoados do interior como fazia Giordano Bruno nas esquinas noturnas dos subúrbios da Itália". (1)*

Já, a crise da modernidade vivida por estes poetas, no Nordeste, refere-se à modernidade brasileira, combinada, mas desigual, em detrimento das regiões periféricas ao centro hegemônico do sistema. No caso, o Nordeste que, para eles, não só econômica, mas culturalmente, sofreu dessa desigualdade, na medida em que é próprio da indústria cultural homogeneizar as expressões culturais, descaracterizando-as. A segunda idéia - "politização do cotidiano" -, também ocorre no Nordeste, mas convive e, em alguns momentos, é até superada por outras

tendências. O recurso à pesquisa histórica, propostas de recuperação de identidade étnica e da cultura popular, que transcendem os aspectos pessoais e grupais são muito recorrentes em alguns grupos do Ceará.

As "pequenas questões", próprias da reorientação da crítica social em termos do cotidiano, segundo Messeder, seja devido à repressão ou ao questionamento do pensamento da esquerda, encontram, em Pernambuco, com uma volta às "grandes questões", por exemplo, a construção de uma identidade latinoamericana. Os grupos do Nordeste, de uma maneira geral, colocam-se como processando uma ação cultural de resistência ao colonialismo intranacional e internacional.

E a última "idéia-chave" que, segundo Messeder, caracterizou o movimento de alguns grupos do Sudeste - o "antiintelectualismo". Este com seu rechaço às vanguardas literárias (Concretos, em especial) e, com o distanciamento das questões relativas às práticas políticas de arte para o povo engajadas da década de 60 (CPC da Une e MCP de Pernambuco), encontra, no Nordeste, outras posturas.

Criticou-se o coronelismo cultural e a falta de seriedade com que foram encarados os novos escritores por parte, tanto da crítica, quanto dos escritores consagrados; que sugere um desejo de reconhecimento do "mundo literário", o que não excluiu o rechaço do apadrinhamento dos novos por parte dos velhos escritores.

Se, no Sudeste, houve uma ruptura significativa com os anos 60, no Nordeste, as questões relativas à cultura popular estavam bastante presentes. Em Pernambuco, essas questões são retomadas em alguns autores, principalmente nas primeiras gerações que participaram do movimento. Depois, passam a ser um tema alusivo como forma de legitimar algumas ações culturais, sem ser amplamente debatida entre os grupos. Já, no Ceará, ganham uma dimensão de crítica a certas

---

(1) Jornal Nação Cariry - Editorial - no 1/no 5 - 1981/1982 - Fortaleza, Ceará.

concepções da cultura popular dos anos 60 e busca-se uma reelaboração de suas concepções, adquirindo dimensões de um debate teórico e de conflitos ideológicos entre os grupos.

Antonio Rosemberg de Moura, do grupo Nação Cariry, coloca que:

*"...e houve uma coisa importantíssima lá, foi nosso contato com a cultura popular. E é o que separa da década de 60. A década de 60 me pareceu assim, um pouco a classe média querendo pensar, tá, o país, um pouco à parte dos padrões europeus, não é... e querem impor essa cultura, não chamaria impor... conscientizar esse povo, né, quando na verdade jamais estive com esse povo... jamais viveu com esse povo, jamais compreendeu a sua cultura, jamais soube desse povo... Só o seguinte. É que a Universidade hoje representa muito pouco, né, você sabe disso. Nem o que houve com os equívocos e com tudo em 60, a universidade de hoje por mais que brigue, não consegue - ela se isolou, no bojo desse processo todo. O centro gerador das culturas, por incrível que pareça, estão novamente nas periferias, entendeu? Voltou novamente para periferia, então hoje você tem novamente os movimentos populares organizados, no bojo dos quais está surgindo a nova possibilidade cultural e revolucionária, diria até, nesse país..." (1)*

Portanto, os pontos de Encontro com a Contracultura apontados por Messeder Pereira não tem a contundência que ele observou em alguns grupos do Sudeste, diria mesmo que estes convivam com outros "axiomas" ideológicos que, muitas vezes, são mais evidentes.

Do "distanciamento" característico no Sudeste, com relação à cultura popular, ocorreu, no Nordeste, uma "aproximação" questionadora, uma reelaboração dessa tradição, cuja especificidade interessa pesquisar.

---

(1) Entrevista realizada em março de 1988.

## A CONDIÇÃO PÓS-MODERNA E A PRODUÇÃO LITERÁRIA

Para Frederic Jameson, o conceito de pós-modernidade está correlacionado com a emergência de novos traços formais na vida cultural, com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica - a da modernização ("da sociedade de consumo ou sociedade pós-industrial, sociedade dos mídia ou do espetáculo ou capitalismo multinacional"). (1)

Para este autor, os casos de pós-modernidade aparecem como reações a formas específicas e canônicas de modernidade.

*"Estes estilos, que no passado foram agressivos e subversivos... que escandalizaram e chocaram nossos avós, são agora, para a geração que entrou em cena com os anos 60, precisamente o sistema e o inimigo: mortos constrangedores consagrados, são monumentos reificados que precisam ser destruídos para que algo novo aconteça". (2)*

Essa nova fase do capitalismo poderia ser datada, segundo ele, a partir do crescimento econômico dos E.U.A. no pós-guerra, final dos anos 40 e começo dos anos 50 (ou na França, a partir da 5ª República em 1958), sendo que o período chave de transição seria os anos 60, período de nova ordem internacional com o neocolonialismo, a informatização e a mídia eletrônica, e a Revolução Verde.

Em sua perspectiva de análise, a pós-modernidade reiteraria a lógica do capitalismo nas sociedades avançadas, industriais e de consumo, e se agudizariam, quando da transnacionalização da economia. As pessoas perderiam a possibilidade de uma experiência direta, escapar-lhes-iam

---

(1) Jameson, Frederic - "Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo", Novos Estudos Cebrap - no 12 - 1985 - SP. - pg. 17.

(2) Idem

conhecer as origens das forças que mobilizam a sociedade, o que implicaria na perda do referente na obra de arte. Os indivíduos só perceberiam a realidade superficial desta, não podendo alcançá-la em sua profundidade.

Os traços básicos dessa "sintomatologia" seriam o "pastiche" e a "esquizofrenia". Resumindo o argumento do autor, as reações específicas a formas canônicas de modernidade teriam perdido o potencial de negatividade crítica, tornando-se movimentos reificados; com dissolução de algumas fronteiras entre cultura erudita e cultura popular. Uso do pastiche; tanto o pastiche, quanto a paródia, envolveriam imitação ou mimetismo de outros estilos, e seriam a cópia, a imitação. O "pastiche" seria um dos sintomas da passagem da modernidade clássica para a pós-modernidade. A invenção de um estilo pessoal, inconfundível, informaria os grandes modernismos. A estética da modernidade vincula-se organicamente à concepção de um eu singular, uma identidade e uma individualidade únicas. No pós-moderno, ocorreria a morte do sujeito, o "pastiche" negaria assim a experiência de um estilo como identidade pessoal, que deixaria de existir, ocorrendo, em contrapartida, o predomínio da voz coletiva.

O pastiche relacionar-se-ia com a "esquizofrenia", que por sua vez teria uma relação bastante particular com a vivência da temporalidade: uma presentidade constante, um significante que teria perdido o significado, em prol da imagem. A decorrência desse estado seria o desaparecimento do sentido da história, onde o tempo se fragmentaria em instantes perpétuos, em "agoridade" constante. (1)

Há inúmeras outras "leituras" da polêmica pós-modernidade. Mas fiquemos com o "centro-americano" George Yudice (2), que nos

---

(1) Ibidem

(2) Yudice, George - "O Pós-Moderno em Debate" - entrevista - Revista Ciência Hoje - no 62 - vol. 11 - março de 1990 - pg. 46 a 57.

interessa por duas razões. Primeiro porque tem levado para essa discussão teórica aportes sobre a literatura dos países latino-americanos e africanos, processando uma crítica às concepções de Jameson; tendo Yudice estudado as vanguardas latino-americanas de 10 e 20, que correspondem às vanguardas do modernismo brasileiro (1922). Segundo porque, como veremos no próximo item, a produção poética marginal dos anos 70 foi interpretada, entre outras coisas, como tendo traços pós-modernos, baseados nas concepções de Frederic Jameson, no que se refere especialmente ao pastiche, ou seja, como mera cópia ou imitação da poética de 22.

Para ficarmos apenas nesse aspecto da crítica de Yudice a Jameson, onde este coloca que tanto o pastiche quanto a paródia envolveria a imitação de outros estilos, Yudice estabelece uma diferença entre esses termos, uma oposição mesmo entre eles, e lhes dá outros sentidos.

As diferenças consistiriam em que a "paródia" se oporia ao pastiche, implicando ruptura e não lidando com a tradição; ironiza e escarnece do passado, ilustrando com exemplos da literatura brasileira:

O verso de Gonçalves Dias: "*Minha terra tem palmeiras...*" seria parodiado por Oswald de Andrade em: "*Minha terra tem palmares...*". O novo, para Yudice, se afirmaria pelo riso, pela ridicularização, significando transgressão, recusa.

Já o "pastiche" é visto como reatualização do passado e não imitação deste; trata-se de reatualizar as possibilidades do passado para intervir no presente. O exemplo, que o autor dá, também vem da literatura brasileira.

O pastiche de "Memórias do Cárcere", de Graciliano Ramos, seria "Em Liberdade", de Silviano Santiago, que se apresenta como um diário íntimo que teria sido escrito por Graciliano Ramos, um reverso de "Memórias do Cárcere". Como poderia ter sido o que não foi. Para ele

não há crítica, pretende-se antes glosá-lo, reativá-lo. Significando suplemento, homenagem. Para Yudice "a pós-modernidade não rejeita a modernidade, mas a repensa. Vem daí o princípio do pastiche. Retomar as coisas, repensá-la". (1)

#### A POESIA MARGINAL BRASILEIRA E A CONDIÇÃO PÓS-MODERNA

Os autores de "Poesia Ruim Sociedade Pior" (2), em sua análise da poesia marginal, caracterizaram-na dentro de um sentido regressivo da poesia brasileira, na década de 70, em que teria sobressaído um sentimento de deslitteralização. Poema fácil e de fácil aceitação, onde se reconheceriam experiências cotidianas com analogias na área da indústria cultural, como o rock, por exemplo, naquele momento, já despojado de qualquer expressão de rebeldia e inconformismo.

Os autores viram nessa produção poética uma ruptura com os valores literários recentes - o asceticismo formal e existencial das vanguardas construtivas (concretismo, especialmente) -, em nome da experiência e do comportamento. Teriam prescindido da educação e da tradição literárias, tidas como valores das classes dominantes, mas que na verdade encobririam muito de incultura, proveniente do cultivo da cultura de massas dos meios de comunicação, atendendo às demandas de uma nova sensibilidade adequada às solicitações de novos modos de vida.

Inserida num contexto de falência de projetos pós-68 (Tropicália, Cinema Novo e outros), no que depois teria se confundido

---

(1) Idem pag. 56.

(2) Simon, Iumna M. e Vinícius Dantas, op. cit.

com a versão nacional da Contracultura e do endurecimento autoritário da censura e da repressão, a poesia marginal seria "um fenômeno circunscrito a frações das elites culturais que têm notáveis correspondências com as sociedades capitalistas mais desenvolvidas". (1)

Após a falência da complexo ideológico da década de 60, colocam os autores, a modernização tornou-se impositiva e violenta. Passou-se a conviver com uma modernização desigual, perpetuando o atraso social ao mesmo tempo que implantava-se a sociedade de consumo. Essa contradição, onde o artista estaria mais próximo das formas e tendências da arte internacional e, ao mesmo tempo, exilado em sua situação de atraso, teria sido ainda mais agravada pelo esvaziamento político do começo da década de 70. Os debates na esfera cultural estavam circunscritos aos canais de comunicação, à indústria cultural e aos critérios rígidos do mercado.

Nesse contexto, a afirmação de um espaço alternativo de produção e consumo da poesia marginal em oposição ao mercado editorial comercial, nada mais teria sido do que as condições de produção de poesia no Brasil, autofinanciada ou cotizada. Essa resposta política às adversidades que cercavam esse gênero literário, no entanto, não teria tido a contrapartida de conteúdo e formas de alguma experiência social nova, em termos de produção poética. Vale dizer, para os autores, o valor simbólico de inconformismo, irreverência e rebeldia foi maior que o seu conteúdo poético, donde sua desqualificação literária.

Alguns traços recorrentes do padrão informal e antiliterário de estilização seriam: "a coloquialidade, a despretenção temática, a relação conversacional com o leitor, o humor, a cotidianização da metáfora extravagante, a simplicidade ..." etc. (2)

---

(1) Idem pg. 50.

(2) Ibidem pg. 54.

Os autores de "Poesia uim Sociedade Pior" vêm nessa produção poética traços de pós-modernidade e adotam as formulações de Frederic Jameson: baseiam-se sobretudo no conceito de pastiche para analisar essa produção poética da década de 70. Estilisticamente, essa produção poética teria procedido a um recuo a 22, com o uso da paródia e da ironia, a recorrência do pendor letrista para os jogos verbais e o trocadilho; a informalidade com versos de marcação prosaica, meio pastiche, variando em dicções "modernistas, retóricas, surrealistas e subfilosofais". Passando ao largo de realizações estilísticas, fundiram-se no anonimato de uma experiência coletiva, "onde não é mais possível a singularidade individual". (1) Assim essa sublitteratura expressaria mais características de uma sensibilidade da época que, por si só deporia contra a mesma. Sua linguagem seria mais uma espécie de gíria rotineira incapaz de se abrir para múltiplos saberes e linguagens, fechando-se sem direção utópica. Essa estilização se encontraria sobreposta aos dados imediatos de experiência, algo vago e genérico, sem qualificação literária (com poucas exceções, para o começo da década) e, paulatinamente, para o final da década, essa produção teria passado a ser aceita por grandes editoras, oficializando-se a poesia marginal "sem traumas e com láureas". Com a abertura política, teria-se perdido o melhor - o mercado alternativo -, dada a dificuldade de se editar poesia no Brasil e atingir assim um grande público.

"Para autores de outra geração, pouco interessados na modernidade como tal e pouco propensos à reflexão, a experiência pós-utópica é uma realidade empírica, não necessariamente incômoda, é antes um dado da sensibilidade que marcou irreparavelmente sua expressão". (2) A falta de alcance crítico, de plurisignificação e

---

(1) Ibidem pg. 50.

(2) Ibidem pg. 52.

dúvidas cederiam lugar à piada, à glosa, à paródia; o que seria uma versão hedonista do processo discriminatório da modernização brasileira. Reiterar-se-ia a ideologia da modernização com uma expressão evidente das vantagens do privilégio.

#### O NORDESTE E A "UTOPIA COMUNICATIVA"

No eixo Fortaleza/Recife, a Contracultura, se, alimenta um impulso de contestação, está longe de evidenciar elementos dessa prática cultural ou demandas estéticas. A "oficialização" da poesia marginal, colocada pelos autores, ou seja, a publicação em grandes editoras não ocorreu no Nordeste, e, sobre essa questão, alguns poetas daquele eixo, como por exemplo Batista de Lima, são enfáticos ao criticarem os poetas que passam a editar suas obras em editoras consagradas, vendo essa atitude como uma traição ao movimento. (1)

A abertura política na virada dos anos 70 para os 80 encontrou o movimento projetando Encontros Nacionais de Escritores Independentes, que ocorreriam em 1981 e 1982, em Fortaleza e Recife, respectivamente, o que questiona o seu sentido enquanto símbolo de repressão e censura, na interpretação desses autores.

Contrariando a interpretação de um horizonte pós-utópico, no Nordeste, no Ceará especificamente, coloca-se a inevitável incomunicabilidade do período, o ilhamento foi sentido de maneira tão premente, que o movimento traz a possibilidade de uma "utopia comunicativa"; como é possível a leitura de outros projetos utópicos de caráter social mais

---

(1) Entrevista em março de 1988 - Fortaleza, Ceará.

amplo.

Outro poeta entrevistado coloca:

*"A cultura brasileira não existe, a não ser quando todas as nações deste país falarem. Quando todas essas nações falarem, quem sabe um dia, uma utopia, nós teremos a cultura brasileira. Temos culturas sevicizadas, sabe quantas culturas índias resistem?... isso tudo um dia vai falar, quando tudo isso falar é a cultura brasileira". (1)*

Com relação ao recuo estilístico a 22, com o poema curto, instantâneo, de conotação parodiaca e irônica, encontrados no eixo Rio de Janeiro/São Paulo, segundo os autores, não é o que predomina no eixo Fortaleza/Recife. Aqui, mesmo que uma parcela da produção literária apresente formalizações referentes aos versos curtos/circunstantiais, predomina o verso longo, por vezes, um livro com um único poema longuíssimo, de conotação dramática, trágica. Troca-se o humor característico do primeiro eixo por um tom patético, irado. Adotou-se, inclusive, a formalização de tradição cordelística, como uma maneira de identificação poético-política com a cultura popular. Se, no Sudeste, os autores viram um recuo formal ao modernismo de 22 (e o pastiche decorreria dessa imitação), no Nordeste, observamos antes uma crítica às concepções regionalistas da literatura, próprias daquele mesmo período; em que os regionalistas nordestinos criticavam os modernistas paulistas de estrangeirismo, sendo que consideravam que o Nordeste teria preservado as raízes nacionais da cultura brasileira, dado ter, essa região, recebido menos imigrantes europeus. Crítica acoplada ao repúdio de apadrinhamentos de novos por escritores consagrados, que foram denominados de latifundiários da cultura em Pernambuco. No Ceará, a crítica ao regionalismo, muito mais articulada inclusive num manifesto, expressou o repúdio ao que os poetas conside-

---

(1) Entrevista com Antonio Rosemberg de Moura em março de 1988 - Fortaleza, Ceará.

ravam a condenação do regionalismo como caricatura, fruto do passado, que seria ritualizado no presente. Colocaram-se como anti-regionalistas; para eles, estar e pensar o Nordeste implicaria em também terem o direito de perguntar pelo país como um todo. À primeira vista, poderia parecer que questões relativas ao próprio modernismo teriam sido concebidas tardiamente no Ceará, mas há mudanças de perspectiva no tratamento da questão regional e nacional da cultura, como também da recuperação da etnicidade e da cultura popular.

Enfim, um dos propósitos desse trabalho é justamente analisar a lógica que emana dessas representações, e será realizada no IV capítulo.

---

(1) Entrevista com Antonio Rosenberg de Moura em março de 1988 - Fortaleza, Ceará.

### III. METODOLOGIA DE PESQUISA

Explicitar os passos da metodologia a ser aplicada, requer antes rememorar o objeto e os objetivos dessa pesquisa.

Durante a introdução apresentei as razões que me fizeram definir o objeto da pesquisa - um estudo das representações e, em decorrência de ideologias sociais, no sentido de idéias e valores advindos do Movimento Independente da Literatura - num dos eixos significativos de erupção desse fenômeno - o Nordeste. Não só porque os estudos realizados estão centrados em outro eixo - o Sudeste - e, naquele eixo, apresenta diferenças e particularidades significativas, como também porque foi ali o palco de uma série de eventos que buscou ampliar o raio de discussão e ação desse fenômeno que, mesmo acontecendo em vários lugares, era bastante fragmentário. Entre esses eventos, os mais importantes, enquanto "amostragem" do ideário do movimento nos diversos eixos em que o mesmo ocorreu, foi o I e o II Encontros Nacionais de Escritores Independentes (ENEIS) na década de 80.

Meu objetivo, então, é uma análise bastante localizada (sincrônica) dos grupos nordestinos por um lado; e por outro, ampliar o saber sobre o movimento em seu desdobramento histórico (diacrônico) para a última década, já que é um dado novo sob a perspectiva das interpretações anteriormente realizadas, que o analisaram antes desse desdobramento ou o viam como símbolo de uma década de opressão e censura, a década de 70, que teria-se desvanecido com a abertura política do começo da década seguinte.

A questão metodológica que se coloca é: Como operacionalizar essa análise? E quais os instrumentos analíticos próprios para essa operacionalização?

Para Clifford Geertz a antropologia é "uma ciência

interpretativa em busca de significados" (1) e a "cultura consiste em estruturas de significados socialmente estabelecidas" (2), o que vale dizer que para ele a análise antropológica consiste em escolher entre as estruturas de significação e determinar sua base social e sua importância.

Nessa "interpretação", segundo o autor, o texto antropológico seria uma interpretação de segunda ou terceira mão, na medida em que, somente os nativos (informantes) teriam a interpretação de primeira mão. Trata-se ambos de um construto, de uma "fabricação", o que não significa que sejam falsas. E ele acrescenta "convencer-se disso é compreender que a linha entre o modo de representação e o conteúdo substantivo é tão intratável na análise cultural como em pintura". (3)

A preocupação do autor neste ponto de seu texto é considerar que esse tipo de análise antropológica pode sugerir que a fonte desta análise não seja a "realidade social, mas um artifício erudito". Para ele, no entanto, essa ameaça é superficial, na medida em que antropólogo seja capaz de esclarecer e descrever densamente sobre o que ocorre nos lugares em que sejam realizadas as pesquisas.

"Deve atentar-se para o comportamento, e com exatidão, pois é através do fluxo do comportamento - ou mais precisamente, da ação social - que as formas culturais encontram articulação". (4)

Bela Bianco ao sintetizar essas questões metodológicas coloca que:

"Enquanto a "teoria da ação" enfatiza a observação do comportamento concreto, a análise de representações apóia-se principalmente em indagações verbais que têm como objetivo reconstruir "visões de mundo". Deve-se salientar que a

---

(1) Geertz, Clifford - "A Interpretação das Culturas". Zahar Ed. RJ, 1978 pg. 19.

(2) Idem pg. 23.

(3) Ibidem pg. 27.

(4) Ibidem pg. 27.

observação do comportamento concreto e as indagações verbais constituem dois procedimentos complementares da pesquisa de campo". (1)

Para ela, os desenvolvimentos da "teoria da ação", surgidas em grande medida pela necessidade de articular mudanças sociais, elaboraram instrumentais capazes de proceder a integração da história e de dados documentais à análise antropológica de processos sociais.

Um desses instrumentais de análise, que usarei para a análise diacrônica do movimento, será a seqüência de eventos, que possibilitará a visão de processo.

Sobre esse procedimento metodológico a autora coloca que:

*"Alguns de seus desdobramentos metodológicos permitiram combinar dados provenientes da observação e da indagação, a partir da seqüência de eventos que focalizam gente, tempo e lugar. Possibilitaram, dessa forma, a realização de análises que levam conjuntamente em consideração ação e representação, no contexto de circunstâncias específicas que se desenvolvem através do tempo". (2)*

O material proveniente da pesquisa de campo realizada em duas etapas nas cidades de Fortaleza e Recife, pode ser amplamente dividido entre dois tipos de discurso: o discurso coletivo e o discurso individual, como também, dos documentos provenientes de acervos públicos e particulares.

O discurso coletivo provém de Atas de Reuniões (Encontros Estaduais e Nacionais), listas de participantes, comunicados à imprensa, notas e críticas por parte da própria imprensa, respostas às críticas da imprensa pelos participantes do movimento, editoriais e reportagens em revistas e jornais editados pelos grupos. E, o discurso individual que são histórias de vida, entrevistas, artigos e textos literários.

O discurso coletivo seguirá de perto a cronologia dos eventos e dos

---

(1) (org.) Feldman - Bianco, Bela - Introdução - "Antropologia das Sociedades Contemporâneas" - métodos - vários - Global Universitária 1987 - SP - pg. 9.

(2) Idem pg. 11.

grupos que deles participaram, baseada nas fontes documentais e na visão dos informantes.

Max Gluckman (1), ao analisar as relações sociais entre grupos de Zulus e europeus, privilegia a descrição de eventos, seja para identificar aspectos do cotidiano, estabilidades ou mudanças sociais ocorridas nessas relações. A partir do encadeamento dos eventos, que se presta também para situações sociais de rápida transformação, abstrai os tipos de eventos sociais que são considerados representativos da "comunidade" estudada. A esses eventos típicos o autor propõe chamá-los de "cultura da comunidade".

Para esta pesquisa, adotaremos a descrição dos eventos no seu encadeamento temporal e, a noção de "comunidade" em questão, será plurada como "comunidade de sentido" para os grupos, na medida em que é o seu próprio significado que importa resgatar e descrever.

Embora Gluckman use essa abordagem para o estudo de relações interétnicas, essa perspectiva objetiva a notificação de interesses, valores, crenças e motivos dos próprios grupos, como abre-se para a análise do comportamento individual, já que este pode ser fator de mudança social.

No caso desta pesquisa procuraremos estudar os grupos e suas interrelações, conflitos e mudanças e perceber quais são seus projetos, idéias, valores e como concebem a sociedade e agem em função dessas concepções.

Para nossos propósitos, a utilização de documentação é fundamental, na medida em que a pesquisa cobre um espaço de tempo de, no mínimo, uma década e seria impossível estar em campo todo esse período. Com a necessidade de utilização de amplo material à base de documentos, as questões relativas à descrição, seja do cotidiano, seja do comporta-

---

(1) Gluckman, Max - "Análise de uma Situação Social na Zululândia Moderna" in (org.) Feldman - Bianco, Bela - "Antropologia das Sociedades Contemporâneas" - Global Universitária 1987, RJ - pgs. 227 a 344.

mento dos atos sociais, serão enfocadas do ponto de vista dos discursos de informantes, que provém de várias fontes já citadas.

Serão observadas redes sociais simples e complexas dos grupos entre si, relações estas internas ao movimento, e, externas a ele, como relações com o Estado, com instituições culturais ou políticas.

O conceito de redes sociais tem sido largamente pensado e utilizado nas análises antropológicas para a descrição de processos sociais. Os processos implicam sempre em dinâmica, ou seja, conexões entre indivíduos ou grupos e troca de grupos pelos indivíduos.

Para que essa dinâmica ocorra, depende se os grupos são abertos ou fechados, se são e porque são. O emprego do conceito de rede social, segundo Barnes,

*"nos ajuda a identificar quem são os líderes e quem são os seguidores, ou demonstrar que não há padrão persistente de semelhança". (1)*

Esse aspecto do conceito de redes sociais será amplamente empregado na análise dos grupos nordestinos do movimento, pois foi necessário identificar os líderes dos grupos, e o fizemos através da indicação de seus pares para detectar o discurso coletivo dominante.

Traçado o "ideário" do movimento, sincronicamente, através dos grupos, e, diacronicamente, através do processo de interrelação entre os grupos, esse procedimento nos remete aos discursos individuais que, na lógica decorrente, também seriam representativos. Assim, os textos e os poemas citados são dos indivíduos mais significativos, enquanto líderes para os grupos e o próprio movimento.

Se o discurso coletivo corre paralelo à observação e

---

(1) Barnes, J.A. - "Redes Sociais e Processo Político", in (org.) Feldman - Bianco, Bela - "Antropologia das Sociedades Contemporâneas" - métodos - vários - Global Universitária - Antropologia 1987 - RJ - pg. 163.

descrição das ações e representações dos grupos e às relações entre eles, o discurso individual terá necessariamente que passar pela "leitura" dos textos "literários", e requererá um tratamento adequado para os propósitos da pesquisa.

Em primeiro lugar, existe uma estreita relação entre poesia e história.

Octávio Paz, ao pensar a natureza do poema, dirá que ele é histórico de duas maneiras. A primeira como produto social, ser de palavras e circunstâncias, produto de uma sociedade e de uma história, filho de um lugar e de um tempo. A segunda, como algo que transcende o histórico, *"ocorre-lhe por ser uma categoria temporal especial, um tempo que é sempre presente, um presente potencial e que não pode realizar-se a não ser fazendo-se presente de uma maneira concreta, um aqui e um agora determinados"*. (1) Mas, o poema volta a ser história na medida em que repete-se entre os homens.

Essa segunda maneira de ser histórico é, para o autor, contraditória. O poema produz, inclusive sem que o poeta se dê conta, anti-história. *"La operación poética consiste en una inversión y conversión del fluir temporal; el poema no detiene el tiempo: lo contradice y lo transfigura"*. (2)

Portanto, para Paz, o tempo do poema é arquétipo, é "agoridade"; encarnando-se na experiência concreta de um povo, grupo ou seja lá o que for. A contradição do poema não decorre da história, mas no duplo movimento de operação poética: *"transmutação do tempo histórico em arquétipo e encarnação desse arquétipo em um agora determinado e histórico"*. (3) A condição para esse retorno à história, ao corpo social e coletivo é, em última análise, ser lida, dispor de um

---

(1) Paz, Octávio - "A Consagração do Instante", in Signos em Rotação - Ed. Perspectiva 1976 - SP (a 1ª edição foi em 1965) pg. 54.

(2) Paz, Octávio - "Prefácio in Los hijos del limo" - Ed. Seix Barral S.A. - Barcelona 1986.

(3) op. cit. pg. 54 e 55.

público que, no melhor dos casos, a decodifique.

Em segundo lugar, trata-se de chegar ao conhecimento das temáticas e representações individuais do próprio movimento, na medida em que os textos escolhidos e interpretados, mesmo que tenham passado pela nossa própria seleção e interpretação, são de autores tidos como importantes pelos participantes do movimento.

Representações essas, cujo sentido, a nível de sua própria linguagem, estabelece significados e propostas de prática social, no contexto em que foram produzidos.

E aqui se coloca a questão da instrumentalização teórica e metodológica dessa "leitura" dos textos literários. Uma forma possível dessa interpretação foi realizada pelo texto "Poesia Ruim Sociedade Pior", anteriormente referida. Os autores citam basicamente poemas, ou fragmentos de poesias de vários autores do movimento, inclusive através de antologias realizadas por outro autor. Esse material, basicamente literário e fragmentado, perde de vista, não só o autor individual, seus motivos, sua história de vida, sua relação com os grupos e o movimento, como também a análise do próprio movimento prescinde de documentações de primeira mão para estabelecer seu significado. Perde-se assim, uma certa noção de conjunto de "obra" de um autor, como também as mudanças ocorridas nesse processo cultural, cristalizando seu significado num determinado momento histórico. Fragmentos dispersos e significados cristalizados no tempo podem assegurar a linha argumentativa teórica de um intérprete, mas nem sempre assegurar uma leitura isenta de equívocos.

Entre outras questões, os autores compuseram essa "leitura" através da persistência de certos traços pós-modernos (via Fredric Jameson) encontrados numa série de poemas de vários autores.

Um exemplo de como pode ser polémica essa leitura, recorrendo-se à constância de traços formais, pode ser encontrado num poema do poeta Cacaso, várias vezes citado pelos autores :

*"E com vocês a modernidade  
Meu verso é profundamente romântico  
choram cavaquinhos luazes e derramam e vai  
por aí a longa sombra de rumores e ciganos.*

*Ai que saudades que eu tenho dos meus negros verdes  
anos!" (1)*

Os intérpretes de "Poesia Ruim Sociedade Pior" colocam que o pastiche seria um traço característico da poesia marginal, no caso, uma imitação da forma paródica adotada no modernismo de 22. Já vimos como George Yudice faz uma diferença entre pastiche e paródia. A paródia, para ele, seria aqui quase uma homenagem a 22.

Nesse poema de Cacaso, a citação não provém de nenhum poeta modernista, provém de Casimiro de Abreu (1837-1860), em pleno Romantismo:

*"Oh! que saudades que eu tenho  
Da aurora da minha vida  
Da minha infância querida ...".*

do único livro de poesias desse autor: "Primavera".

Podemos interpretar o sentido que o poeta quis dar à modernidade (pois é ela quem fala no poema), ou seja, há algo de romântico na modernidade brasileira.

Renato Ortiz chama atenção para os aspectos ideológicos da poética de 22. Entre uma série de questões estava a de atualizar o país em termos ocidentais, por um lado, e por outro, trazer à tona e preservar a originalidade nativa. Seria um projeto cultural que teria como contrapartida uma utopia social.

O autor demonstra que foi justamente na década de 70, que este projeto foi coroado, entre outras, com uma indústria cultural e uma sociedade de consumo. (2)

---

(1) Brito, Antonio Carlos de (Cacaso) - "Beijo na Boca e outros poemas" - Ed. Brasiliense, 1965 - participante da Coleção Frenesi, RJ na década de 70.

(2) Ortiz, Renato - "A Moderna Tradição Brasileira" - Cultura Brasileira e Indústria Cultural - Ed. Brasiliense, 1988 - pg. 32.

Outro tipo de discurso poético sobre o modernismo seria este, do poeta Charles:

*"Na minha cabeça não tem idéia de mofo nem farsa modernista". (1)*

No primeiro exemplo, há uma brincadeira irônica na "fala" da modernidade brasileira (uma homenagem ?), fruto de uma utopia romântica. O segundo exemplo é uma desconfiança com relação a esse mesmo projeto.

Parece-me que interpretar como pastiche, como imitação, essa citação, pela via formal, pode ser equivocada, na medida em que abre-se pela via da relação entre forma e conteúdo - o sentido - uma visada crítica e irônica do modernismo.

Outro exemplo seria dado pelo texto "MMPB (Movimento de Música Popular Brasileira): uma análise ideológica" (2), onde a autora buscou a reincidência de uma frase poética - "o dia que virá", encontrada literal ou alusivamente em diversas poesias (ou canções) de diversos autores da MPB.

A autora coloca que haveria uma mudança de enfoque da tradicional para a moderna música popular brasileira. Teria-se deixado velhos mitos, como a louvação da beleza do morro e do sertão, por exemplo, empregadas de um tom saudosista, para outros mitos. Mesmo que tendo um compromisso com a realidade quotidiana e presente, essa nova mitologia estaria encarnada na expressão "o dia que virá", e sua função seria absorver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico, na medida em que, "o dia que virá" passaria a ser o próprio sujeito da história, que denotaria imobilismo ou mesmo postergaria para um sempre

---

(1) Charles - "Perpétuo Socorro" - sem data, off-set. Grupo Nuvem Cigana - RJ - na década de 70.

(2) Galvão, Wainice Nogueira - in "Saco de Gatos" - Ensaílos Críticos Liv. Duas Cidades/ Secr. de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976 SP.

futuro a situação concreta de uma mudança social.

Numa pequena frase poética de um dos autores da MPB, a autora viu o ponto definidor dessa atitude ao longo de vários exemplos:

"O essencial - o caráter consolador dela - nunca é mencionado. Mas, na nebulosidade do MMPB, surge uma única vez, quase subliminarmente, uma fulguração de lucidez:

"... e uma canção me consola ..."

(Alegria, Alegria)

Tiremos o chapéu a Caetano Veloso: dentre nós todos, só ele ousou confessá-lo". (1)

Ora, parece que a autora busca no MMPB uma função política, cuja magnitude seria ingenuidade esperar de um movimento de música, e ainda que este assumisse tal responsabilidade histórica teria que vir acoplado a uma série de "forças sociais", do qual ele seria uma pequena parcela.

Não me estenderei numa discussão teórica sobre a função política ou estética da música, da poesia ou de movimentos culturais, nos cabe lembrar exemplos concretos desse dilema. O exemplo mais flagrante vem do CPC da Une, onde não só críticos, como seus próprios integrantes viam-se exercendo mais uma função política que estética (2), atingindo um público bastante restrito. Para Vianinha, o que era feito em termos artísticos, era mais um pronto-socorro político. Nos sindicatos e favelas, a receptividade que recebiam era apenas simpática, o povo os reconhecia apenas como um grupo afinado com seus interesses, mas não o artista, o que não sensibilizava o público. (3)

---

(1) Idem pg. 112

(2) Guarnieri, Gianfrancisco - "Como não confundir o trabalho artístico com o cultural", in Paiva, Cláudio e Picillo, Giovana - "CPC - Um lugar para a Arte Revolucionária" - Folhetim - 08/07/79 - Folha de São Paulo.

(3) Jornal Opinião, no 90 - julho de 1974.

Essa correlação de funções, uma em detrimento da outra, teria levado, enfim, ao comprometimento de suas obras, enquanto obras de arte, cujo impacto de absorção pública foi muito restrito, pois pouco sobreviveu na memória coletiva. (1)

Outra questão tem a ver com o contexto social e político em que os trechos das canções citadas pela autora ocorreram. Esse contexto compreende o famoso ciclo dos festivais, ou seja, entre 1966 a 1968.

A autora coloca muito bem a fulgurante lucidez da frase poética de Caetano Veloso, que subliminarmente teria sido o único a "confessar" ("... e *uma canção me consola* ..."), e eu diria mesmo a "provocar" uma auto-reflexão no movimento. É uma auto-reflexão até melancólica perante os fatos advindos da repressão e da censura, que granjeou num curto espaço de tempo a experiência do exílio de muitos artistas e intelectuais; sem contar com a repressão policial e a morte física de integrantes de movimentos políticos mais radicais, como a guerrilha, que diferente de outros setores, como o movimento cultural; sua "ação política" não estava circunscrita à palavra ou à metáfora.

Não se pode esquecer também que o recurso à subliminabilidade, à alegoria foi nessa época a forma possível (sentido ?) de transmitir uma opinião, uma provocação, e até uma mensagem política.

Temos então que "Poesia Ruim Sociedade Pior", como citamos e vimos no capítulo anterior, privilegia os recursos formais desses poemas, à luz de uma linha teórica (o traço pós-moderno da persistente recorrência ao pastiche, à imitação); enquanto o texto "MMPB: uma análise ideológica" privilegia os aspectos conteudísticos, substanciais, de uma conduta ideológica (irresponsabilidade com rela-

---

(1) Pode-se fazer uma analogia interessante sob esse aspecto. Sabe-se que a poesia clássica principalmente, fazia um uso constante da rima, porque o ritmo (e são aspectos estéticos) propiciam a retenção da obra na memória coletiva, ou seja, um traço formal, sonoro implica também numa função, no caso, histórica - a memória.

ção ao processo histórico).

Penso que a análise antropológica dos textos, tomados mais como discursos individuais, isolados em determinado número, deva considerar a constituição de sua lógica interna, que não prescindia das relações entre forma e conteúdo, texto e contexto. E para não ficar na eterna polêmica bizantina, entre a forma e o conteúdo (1), adotaremos a postura de analisar os textos do ponto de vista das relações entre esses termos estanques em busca de seu sentido.

Essa leitura busca antes, proceder a uma interpretação antropológica que a leitura própria da crítica literária. Mesmo porque, nem todo aglomerado de palavras é um poema, mas bem pode ser um discurso passível de análise.

Optei por uma fidelidade ao conjunto dos textos (encontrados) de cada autor analisado. Nesse sentido, procurei, para cada um deles, indicado como representativo pelos próprios pares, reunir o maior número possível de seus escritos, selecioná-los. Considerando que cada "obra" produza suas próprias significações relevantes e oriente os termos de sua própria interpretação.

---

(1) Ver Da Matta, Roberto - "A Originalidade de Gilberto Freyre", in Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais - Ampocs, no 24, 1987 - pgs. 7 e 8.

#### IV. MARGINAIS, ALTERNATIVOS, PIRATAS, INDEPENDENTES

##### DISSONANCIAS : OS CAMINHOS DO POETARIADO (ANOS 70)

Não se sabe quem cunhou a palavra, mas ela foi bastante usada entre os componentes do Grupo Pindaíba (1) de São Paulo na década de 70, e expressa muito bem a condição do autor do movimento.

A palavra é um trocadilho abrangente que comporta as várias denominações que os discursos dos participantes apontam, podendo nos remeter para seus muitos aspectos.

Por exemplo, este, de uma autora do Rio de Janeiro:

*"Aqui, o importante é a maior circulação do produto e da deselitização poética, e não a ação revolucionária do texto. Toda a movimentação marginal, alternativa, independente, não alinhada ou qualquer outro nome que se dê a esta poesia, muitas vezes caótica, tem como principal mérito não propriamente e seu conteúdo, mas a subversão do processo editorial tradicional, lançando o livro fora das livrarias, nas ruas, teatros, "shows", bares e até fábricas.*

*No entanto, se a maioria dos autores desta poesia só contesta o sistema editorial, há gente que se insurge também contra o "status quo" e o denuncia através de seus versos". (2)*

O importante então era fazer circular, participar essa poesia, deselitizar a literatura e subverter o processo editorial tradicional, principalmente no que se refere aos 10% de direitos autorais pagos aos autores pelas editoras.

---

(1) No dicionário Aurélio é designado como uma palavra tupi - "anzol + vara", mas em gíria brasileira refere-se a *sem dinheiro, duro*.

(2) Micolis, Leila - "Os Autores sem ISS", Folhetim 28/02/82 - Folha de São Paulo - SP.

Os tantos discursos colocavam a "via crucis" dos autores... o livro debaixo do braço; a má vontade de editores para com os novos, porque seus nomes não eram conhecidos e em decorrência, não comercializáveis, a preservação das editoras com assuntos e questões censuradas; a demora na leitura dos originais para uma eventual publicação; a falta de divulgação e distribuição; o encalhe nas prateleiras; o prejuízo; os 10%; a falta de público consumidor do gênero e o ter "caído de maduro", quando chegava a público; se chegava, já havia passado o "frescor da hora". A solução aventada e percorrida foi tomar esse processo nas próprias mãos. Deselitizar a literatura significou tornar a poesia mais próxima aos processos cotidianos, insulfando-a de vitalismo (arte-vida), com críticas explícitas ao formalismo e ao fazer poético / coisa de iniciados e para iniciados de parcela da vanguarda, concretos especialmente. "Todos entendem essa poesia." diz Akemi Waki, o que, para ela, não ocorria com grande parte da poesia de vanguarda. (1)

Outro tipo de discurso é o que pode ser encontrado no manifesto/catálogo das Edições Pirata do Recife:

*"A Pirata acredita, realmente, que se o escritor brasileiro despir da vaidade e do desejo de ser estrela, pode produzir seu próprio livro. Não interessa à Pirata o choro e as lamentações dos que ficam rodando originais debaixo do braço, dos muros das editoras e das instituições oficiais. Nem interessa à Pirata, enquanto movimento, as afirmações dos que dizem que bom mesmo é ser publicado em policromia, pelos editores do sul maravilha. A Pirata se propõe a ser uma alternativa editorial para os escritores brasileiros, como forma de resistência cultural independente, e independente de sectarismos e gerações". (2)*

Os discursos dos poetas e grupos nordestinos trazem uma

---

(1) Poeta campineira, participante do movimento. Entrevista em janeiro de 1989 - Campinas.

(2) Catálogo das Edições Pirata, 1984. Recife - PE. A editora começou a publicar a partir de 1979.

questão quase ausente no Sudeste, a necessidade de descentralizar a cultura, isto é, criar no Nordeste, periferia do modelo de desenvolvimento brasileiro, cujo pólo hegemónico é o Sudeste, um foco de resistência cultural, que visaria neutralizar o mimetismo e a hegemonização do processo cultural brasileiro, ao mesmo tempo que participaria desse processo.

Não foram só os autores reunidos em torno das Edições Pirata do Recife que mantiveram o discurso da descentralização cultural, também em Fortaleza, grupos rivais ideologicamente se uniram em torno desta proposta. A rivalidade em questão dava-se entre grupos pró-cultura popular revolucionária (Nação Cariry) e grupos anti-populismo, que propunham antes um novo humanismo (Arsenal de Cultura).

Em Recife, houve também rivalidades entre dois grupos: os que lutavam pelo revigoramento da ação poética e editorial (Piratas), e os (Independentes) que colocavam a redemocratização das relações no âmbito da literatura e, em decorrência, da sociedade.

Apesar das diferenças entre os grupos das duas cidades, a proposta que os une é a de lutar por uma autonomia nordestina com relação à hegemonia cultural do Sul; não só a nível da sociedade como um todo, como, e é o caso de um grupo de Fortaleza, contra essa hegemonia no próprio movimento. Não o disseram, mas bem que poderiam, a partir da lógica, considerar-se um sub-poetariado.

#### DA CIRCUNSTANCIALIDADE A PROJETOS INTEGRADOS (ANOS 80)

Até a década de 70 havia uma certa circunstancialidade, em termos de produção e distribuição. Na vida dos anos 70 para os 80,

procura-se produzir uma direção única no movimento, até então fragmentado.

Em 1980, durante o I Encontro Nacional de Estudantes de Letras (I ENEL), que reuniu 32 escritores de 11 estados na Bahia, surge a proposta de se fazer o I Encontro Nacional de Escritores Independentes (I ENEI).

A idéia do I ENEI volta a ser colocada em 1981 no II Encontro de Estudantes de Letras, que reuniu 25 escritores de 9 estados no Espírito Santo.

Marca-se finalmente o I ENEI para o mesmo ano de 1981, de 5 a 7 de setembro. Tira-se representantes de cada Estado presente, sendo que cada um deles deveria levar para o Encontro propostas de encaminhamento a articulação nacional do movimento. Essas propostas foram articuladas em Encontros Estaduais antes do evento. Três são as propostas que traçarão o perfil do movimento nos anos 80 e virão de três eixos culturais.

São eles:

1. Eixo Rio de Janeiro/São Paulo, com áreas de influência em Minas Gerais e, em determinados momentos, no Paraná.
2. Eixo cultural Fortaleza/Recife, com áreas de influência em Sergipe, Paraíba e Bahia.
3. Eixo cultural Santa Catarina/Paraná/Rio Grande do Sul, com áreas de influência em São Paulo e Rio de Janeiro.

Do 1º eixo, no Rio de Janeiro ocorre também o I Encontro Estadual de Escritores Independentes, no dia 26 de agosto de 1981. A proposta central era a organização, a nível nacional de um movimento de produção cooperativista, dado o modelo individualista da produção alternativa, apontando-se para a urgência de uma organização coletiva. *"Sugere-se a criação da Associação Carioca de Escritores e a ampliação*

das associações estatais através da Convenção Nacional de Escritores Independentes, que teriam seu I Encontro neste mês, em Fortaleza". (1)

Do 2o eixo, em Olinda, na Casa da Criança, ocorre o I Encontro Pernambucano de Escritores Independentes, de 22 a 23 de agosto de 1981. Lançou-se uma proposta de definição/manifesto do Escritor Independente:

- "a. Independência ante a sociedade opressiva que aí está e os seus valores estabelecidos.
- b. Independência ante o governo, órgãos estatais e empresas editoriais, não aceitando interferências a respeito do conteúdo e da forma das suas criações teóricas ou literárias.
- c. Independência ante pressões vindas do meio intelectual ou político, no sentido de impor, padronizar ou restringir temáticas - livre expressão dos momentos e vivência do escritor, que só a sua sensibilidade sabe determinar.
- d. Independência de cada escritor nos seus posicionamentos filosóficos, teóricos, político-ideológicos, nas suas opções por correntes e movimentos literários, em tudo o que diz respeito à edição, divulgação e distribuição de seus livros". (2)

Do 3o eixo, em Santa Catarina elaborou-se um extenso documento - O Plano Nacional Alternativo -, propondo a organização do movimento e a criação de um selo independente, a nível municipal, estadual e nacional, composto de três extensos itens.

Os três itens são:

---

(1) Hollanda, Heloísa B. - "Marginais, Alternativos, Independentes" - Caderno B - Jornal do Brasil - 19/09/81.

(2) Resoluções do I Encontro Pernambucano de Escritores Independentes - Arquivo pessoal de Eduardo Martins e Cida Pedrosa - Recife - Acervo IEL.

- "A. Comercialização, divulgação, distribuição e venda a nível nacional e de forma alternativa da produção literária independente.
- B. Editoração, abrangendo todos os aspectos da produção gráfica a nível estadual e regional: a realidade de cada estado e região, porém com o objetivo de atingir o mercado nacional, conforme item A supra.
- C. Produção do material promocional em âmbito nacional, estadual, municipal, porém com meios técnicos de produção gráfica a nível local". (1)

Essas três propostas oriundas de três eixos farão a pauta e a tônica do I Encontro Nacional de Escritores Independentes (I ENEI), ocorrido em Fortaleza de 05 a 07 de setembro de 1981, Ceará.

Durante o Encontro (I ENEI), a proposta de Pernambuco com a definição/manifesto do Escritor Independente foi aceita e ampliada em um item:

- "e. Independência ante todos os modelos culturais alienígenas à cultura brasileira".

A proposta de Pernambuco, como já aludimos, foi elaborada num Encontro estadual que antecedeu o nacional. Os representantes desse estado organizaram-se e formaram o MEIPE - Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco, e se reuniram na Casa da Criança de Olinda, participando 100 estudantes da Universidade Católica, Federal, Fesp e Fafire.

Na pauta deste encontro, o objetivo era a união dos escritores independentes "para que estes tomem consciência de seu papel na literatura e no desenvolvimento social do Estado", e organizar nacionalmente o movimento.

---

(1) Ata do I ENEI - Arquivo pessoal de Eduardo Martins e Cida Pedrosa - Recife - Acervo IEL.

De maneira bastante ampla, nas "Resoluções" desse Encontro, foi definido o caráter de independência desses escritores, ante a sociedade opressiva, seus valores, ante o governo, órgãos estatais e empresas editoriais; ante pressões vindas do meio intelectual e político etc., etc.

Estabeleceu-se como norma a não vinculação da entidade, a ser criada, a partidos políticos; a defesa de direitos autorais, a resistência da exploração dos escritores por empresas editoriais, e a consideração que "deverá ser, necessariamente, o fruto de um movimento que deitou raízes e não o resultado de uma vontade cupulista".

"Devendo-se partir para o desencadeamento de um movimento vivo, prático e imediato, ligado às necessidades vitais e aos problemas concretos do ofício de escritor".

Explicitam uma posição de repúdio ante todas as modalidades de censura ao trabalho intelectual; estimulam a solidariedade e ação conjunta de todas as artes, lutando pela regulamentação da profissão de escritor, estendendo-se "a todas as profissões marginalizadas e não reconhecidas pelo código do Ministério do Trabalho, como o dançarino folclórico, o passista de frevo, o capoeirista etc."

Além disso, ocorre a preocupação em articular professores de português e literatura, no sentido de sugerir a utilização de textos de novos autores em salas de aula. No item - "Ação e Organizações Imediatas" - instituem a Rua 7 de setembro como a Rua da Arte, propõe contato com artistas de várias áreas: teatro, música, cinema, pintura, desenho, charge, quadrinhos - para participarem nas atividades de levar Arte ao público, vinculando o desencadeamento em solidariedade a um poeta da Universidade Católica, suspenso, "devido à autoria de um texto e um poema".

Elegem também uma coordenação, que deveria reunir-se semanalmente, com abertura para participação de todos, que, através de grupos de ação, promoveria propaganda, contato com a imprensa etc. Seria tarefa dessa coordenação fazer um estudo sobre a experiência e os estatutos da UBE (União Brasileira de Escritores), incursão que lhe será extremamente útil, pois participarão do processo de reabertura da UBE em 1984, fechada em 1964, juntamente com componentes de outros grupos.

#### VOZES UNISSONAS: DADOS DO EFÊMERO

Durante o I ENEI - I Encontro Nacional de Escritores Independentes, propriamente - a definição do Escritor Independente foi aceito e acrescido de mais um item: "*e. Independência ante todos os modelos culturais alienígenas à cultura brasileira*", como foi anteriormente colocado.

Essa problemática, seja com a censura, seja com a desnacionalização crescente da cultura, era, na época, bastante consensual nas análises que procuravam diagnosticar as mazelas da cultura brasileira. Uma reunião, como o ciclo de debates Casa Grande, em 1975, por exemplo, catalizou toda essa discussão:

*"Sua outra fase é também irreconhecível. A invasão de valores estranhos e duvidosos e a imposição de modelos externos descaracterizou de tal maneira o nosso perfil cultural que ele hoje tem cara de tudo, menos de Brasil. Censurada ou colonizada, o que se poderia chamar de cultura nacional - crítica, polêmica, refletindo os anseios e angústias de seu*

tempo e de seu povo - vive uma interminável e assustadora fase de subnutrição e pobreza mental". (1)(\*)

No I ENEI, uma das propostas de maior destaque foi o Plano Alternativo Nacional. Ele representa a tendência que já vinha da experiência dos grupos isolados de auto-gestionalidade, em termos de produção, divulgação e distribuição de livros de poetas pertencentes a esses grupos. É um plano estritamente complexo, que visava articular "nacionalmente" todo o processo de mercado do livro em três níveis: municipal, estadual e nacional.

Alguns dos aspectos desse Plano são bastante significativos. Há uma preocupação em promover uma política inversa à de comercialização convencional, evitando-se, assim, a padronização massificante e despersonalizadora, onde a relação autor-leitor possa ser a marca. Sugere-se a criação de um símbolo ou selo e um slogan, que promovam o movimento como um todo.

---

(1) "O que fazer" in Ciclo de Debates do teatro Casa Grande - Ed. Inúbia - RJ, 1976 - pg. 8.

(\*) Renato Ortiz dirá que, não obstante o eixo do debate em 60 permanecer na questão nacional, uma nova dimensão política em 70 vai catalizar as interpretações: a luta contra o autoritarismo; a conjuntura política da época teria impedido, de certa maneira, de se vislumbrar o que estava acontecendo em 70: a consolidação de uma cultura de massas e a ampliação do mercado de bens culturais.

Um dos exemplos apontados pelo autor é a televisão e, será importante para nós, no caso específico do Ceará, que criticará a pasteurização da cultura, via Rede Globo, em detrimento das culturas locais, como veremos no próximo capítulo.

Renato Ortiz, através de dados de um estudo realizado pela UNESCO, apontará o índice de 84%, em 1973, de importação de "enlatados", para determinados países da zona de influência norte-americana na América Latina, o que implica na problemática ideológica e cultural dos países dependentes: "Os produtos estrangeiros, especialmente os enlatados, propiciaram às grandes redes uma forma mais barata de organizar a sua programação. Porém, paralelamente a este quadro de dependência, existe um movimento que se esboça, incentivando a produção industrial de programas nacionais". Com a implantação dessa produção, em 70, no Brasil, são incentivadas outras atividades, como o jornalismo, esporte, séries nacionais, telenovelas etc. Em 1972, a importação é de 60% e, em 1983, já está em torno de 30%.

Ortiz, Renato - "A Moderna Tradição Brasileira" - Ed. Brasiliense 1987 - SP - pgs. 15/16 e 99/200.

Distanciando-se da característica circunstancial do "feito em casa", que marcou por muito esses produtos, sugere-se acessórias de profissionais em propaganda, em programação visual, divulgadores, locais de venda, boletim informativo.

Para o transporte, seja de carga ou do divulgador, a sugestão é a "carona", através de contratos pessoais com viajantes, transportadora de passageiros. Para a pessoa do divulgador, pensou-se num "passe", com foto e número de carteira de identidade, vinculando-o ao movimento, a fim de conferir maior credibilidade ao convênio e dar segurança a quem concede carona. Pensou-se que seria melhor se valerem de um consultor jurídico, *"a fim de contornar a questão legal do ônus previsto em lei, segundo informações, que atribui ao proprietário do veículo transportador toda e qualquer responsabilidade de danos por eventuais acidentes aos passageiros do respectivo veículo"*.

Para a distribuição nacional sugeria-se a confecção de um mostruário elaborado pelas comissões estaduais a ser distribuído, para que os autores efetuassem trocas entre si e remetessem aos pontos de venda. O critério de troca seria baseado no preço da capa de cada obra e não em número de volumes, o autor que não se interessasse por este critério, poderia entregar à Comissão Estadual, de seu Estado, *"o número de volumes que lhe couber, a partir de critérios proporcionais e igualitários a serem criados a nível nacional"*.

Quanto à Editoração, sugere-se uma pesquisa de mercado em gráficas do maior número de trabalhos individuais, evitando edições isoladas, que encareceriam o produto; negociação com as melhores ofertas e condições de pagamento. Assessoria de profissionais para a elevação da qualidade estética do produto, contribuindo para a formação de uma imagem positiva do movimento independente a nível nacional.

As sete páginas do Plano são exaustivamente minuciosas

em cada item, sugerindo inclusive alternativas a esses critérios estabelecendo as funções das Comissões Estaduais, a quem, entre outros, caberia manter contatos permanentes, criar bibliotecas do Escritor Independente, estimular as edições independentes, promover debates, executar o Plano, propagandear o movimento etc.

Com o término da exposição do Plano Nacional Alternativo nesse Encontro, aprovou-se nos encaminhamentos a criação da Comissão Nacional, a quem foi atribuída uma série de tarefas. Entre as quais, a realização do II ENEI e centralização dos trabalhos; incentivar a realização de encontros e seminários regionais e estaduais de Literatura; promoção a nível nacional, de maneira mais ampla e representativa, "sobre a conveniência ou não de se criar uma Entidade Nacional do Escritor Independente"; encarregou-se a Comissão de um estudo aprofundado sobre cooperativismo, a fim de averiguar a possibilidade de implantação ou não de uma cooperativa que congregasse esses escritores.

Uma das repercussões do I ENEI foi ter proliferado por várias cidades varais de poesia, feiras, lançamentos, passeatas etc. Em Santos, ocorreu, de 18 a 27 de dezembro de 1981 no Teatro Municipal Brás Cubas, a 1ª Feira de Literatura Independente. Trezentos autores de diversos estados lançaram livros, houve recitais, concursos e lançamentos. Esse vai ser o 1º evento em que, fora os Encontros Nacionais, ocorre essa diversidade regional e as propostas, como divulgação, começam a ser trabalhadas.

O representante de São Paulo - Raul Christiano Sanches - lançou em 1982 o livreto informativo: "A Produção Independente na Literatura", onde faz um relato do I ENEI, informa autores, grupos, editores, colunas literárias, publicações, eventos, livrarias etc. Sobre o I Encontro, dirá que houve a participação de nove Estados brasileiros: Ceará, Pernambuco, Minas Gerais, Paraíba, Bahia, Santa

Catarina, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo, mas que a grande maioria dos participantes era nordestina.

Para a preparação do II ENEI, Pernambuco através do MEIPE (Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco) vai promover o II Encontro Pernambucano de Escritores Independentes, de 03 a 04 de abril de 1982, na Fundação Casa da Criança de Olinda.

Na pauta do Encontro:

- " - *Auto-crítica do Movimento Independente;*
- *Relação do Movimento Independente com a Imprensa;*
- *Organização do Movimento Independente para lançamento e produção de livros dos Escritores Independentes;*
- *Organização do II Encontro Nacional dos Escritores Independentes a ser realizado em Pernambuco". (1)*

Já no II ENEI - Nacional, de 30 a 31 de outubro de 1982 em Olinda, o Encontro foi aberto com um recital de poesias, depoimentos de representantes de cada Estado; o tema debatido foi: Entrosamento e comunicação inter-estadual e um palestra "A importância do periodismo/subterrâneo ou alternativo".

De uma maneira geral, os debates estavam longe do entusiasmo e das propostas mais significativas do ano anterior. É claro que a concretização do Plano Alternativo Nacional exigiria esforços, talvez impossíveis, em termos financeiros, e de disponibilidade temporal, mas essas certamente não são as únicas razões do arrefecimento de uma discussão que ficou a meio caminho. A lista dos participantes mostra que a totalidade dos que assistiram a esse Encontro Nacional eram nordestinos, de Pernambuco, Ceará, Paraíba, Sergipe, o que é um outro sintoma de quebra de uma unidade que acabava de começar.

---

(1) Acervo pessoal de Eduardo Martins e Cida Pedrosa.

Em 1983, houve uma tentativa de se realizar o III ENEI, o que resultou numa grande polémica e na sua não realização. A tentativa partiu da Fundação Espaço Cultural/Oficina Literária de João Pessoa, na Paraíba: "A Oficina Literária da FUNESC estará realizando no próximo mês de setembro o IV (1) Encontro Nacional de Escritores Independentes, nas dependências do Espaço Cultural. Para tanto, estamos convidando todos os poetas deste país, que tenham trabalho publicado ou não..." (2) Em resposta a essa circular, surge um "Comunicado aberto aos Escritores Independentes", assinado por quatro entidades, contra a realização: "...Inicialmente queremos denunciar que a Oficina Literária não é composta de escritores independentes que fazem parte do movimento. É uma entidade que vive às custas do governo estadual, gozando todas as regalias, e também fazendo as mais diversas concessões (estéticas, ideológicas, cabóticas, anáquicas etc. ...)" (3)

O documento foi assinado pelos movimentos de escritores independentes da Paraíba (MEI), de Pernambuco (MEIPE), de Sergipe e Aluá Edições Alternativas de Natal, RN.

A partir daí, não houve mais tentativa ou realização de nenhum outro ENEI.

Com a concentração dos eventos no Nordeste a partir de 80, mas no início com a participação dos três eixos, ser "independente" adquiriu uma conotação de manifesto, articulando vários níveis de sentido. Mesmo tendo uma participação dos três eixos no I Encontro, a maioria dos participantes era de nordestinos. E esse dado foi cada vez mais reforçado nos outros eventos, que buscavam uma articulação nacional do movimento. E ainda mais, com a liderança dos grupos da cidade de Recife. Mesmo os poetas de Fortaleza, tendo participado

---

(1) Era um equívoco, seria o III e não IV Encontro.

(2) Circular, arquivo pessoal de Cida Pedrosa e Eduardo Martins.

(3) Comunicado aberto aos Escritores Independentes, idem.

ativamente do I Encontro, foram se afastando dessa articulação. Penso que esse I Encontro e o II que se seguiu, mas o primeiro especialmente, foram importantes porque marcaram um momento único de consenso no movimento e, as questões que levantaram podem ser uma amostragem significativa das discussões que, no começo da última década, continuavam estimulando o debate cultural.

Quanto à proposta do Plano Nacional Alternativo, foi bastante polêmico, na medida em que muitos autores viam como contraditória a "institucionalização" do movimento; bem como a falta de condições para a sua organização, comprometeu a sua realização.

#### SER E NÃO SER: EIS A QUESTÃO

Tomar o processo de financiamento, produção ou distribuição de livros do gênero Poesia nas próprias mãos, não foi novidade entre os autores brasileiros.

São conhecidos os exemplos de vários poetas consagrados - Drummond, Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto - terem financiado a edição de seus primeiros livros. (1) No caso de João Cabral de Melo Neto, é ainda mais ilustrativo. Quando de sua estada na Espanha, adquiriu uma impressora manual para imprimir parte de sua produção poética, com a qual presenteava os amigos. Prática que não difere de muitas cooperativas dos escritores desse movimento, que estamos analisando. Ou, no caso das vanguardas das décadas de 50 e 60, "seus livros eram edições artesanais, praticamente fora do comércio,

---

(1) Simon, Iumna M. e Vinícius Dantas - "Poesia Ruim Sociedade Pior", Novos Estudos Cebrap, no 12 - SP - 1985 - pg. 50.

distribuídas individualmente ou editadas em convênio" (1), alguns desses livros saíram pela Editora Noa-Noa de Florianópolis, com prensa manual. Livros totalmente artesanais com edições reduzidíssimas - a maioria de 500 exemplares - feitos mais para presentear que para vender, sendo raro possuir um exemplar.

Pode-se indagar se esse processo artesanal e reduzido, que leva ao raro acesso a esses livros, não gera também a um elitismo muito particular - dos raros para os raros. E, no caso do Brasil, outros impasses se justapõe a esse. Poucas editoras arriscam o lançamento de um autor desconhecido e poucos são os compradores de livros, especialmente de poesia, o que leva ao círculo vicioso desse processo.

Em outras palavras, o mundo dos livros no país, por si só, já é elitista.

Muitos dos discursos desses autores levam a considerar que alguns editam em forma artesanal e vendem pessoalmente, até serem notados pelas editoras convencionais, onde o número de exemplares é maior e a distribuição mais abrangente; mas outros vêem nessa forma de edição uma forma de não concessão, portanto de autonomia, e uma maneira de restauração da "aura", seja da relação pessoalizada entre autor e leitor, seja do próprio trabalho poético, seja da obra de arte. A intuição benjaminiana de que na era da reprodutividade técnica, a obra de arte se transformou em mercadoria (2) tem nesses poetas, a contrapartida dos que querem preservar o lado não mercadológico da Arte.

Uma contradição sempre apontada tem a ver com o fato de alguns poetas no Sudeste, depois de editar nesse mercado paralelo,

---

(1) Sant'Anna, Affonso R. de - "Anotações sobre a Poesia Brasileira de 1922 a 1982", in O Livro do Seminário - Ensaios - LR Editores, SP 1982 - pg. 283/284. 1ª Bienal Nestlé de Literatura.

(2) Benjamin, Walter - "A obra de arte na era da reprodutividade técnica", in Magia e Técnica, Arte e Política - Ed. Brasiliense, 1986 - SP.

passarem a editar no mercado tradicional, principalmente a partir dos anos 80.

Na verdade, a marginalidade passou muito pela questão individual ou grupal e não constituiu um movimento estruturado, até a primeira tentativa em 1981 com o I Encontro Nacional de Escritores Independentes, como veremos a seguir.

Não havia um programa a ser seguido, a circunstancialidade é um dado a ser levado sempre em conta, além disso, esses autores, e não são muitos, tiveram bastante sucesso, como é o caso de Cacaso (RJ) e Leminski (PR), pois tinham um intercuro com a MPB, alguns de seus poemas foram musicados por seus autores e intérpretes, ou fizeram co-autorais. Outro, Francisco Alvim (RJ), já havia editado em editoras convencionais, antes de editar marginalmente, retornando posteriormente, o mesmo aconteceu com Angelo Monteiro, no Recife. Ana Cristina César (RJ), na verdade, editada depois de sua trágica morte. Exceto Angelo Monteiro, todos esses autores foram publicados pela Editora Brasiliense, que também manteve uma linha editorial bastante rente aos acontecimentos.

Outras "contradições" podem ser encontradas em vários autores e grupos nordestinos que no final dos anos 70 mantinham uma relação de repúdio e hostilidade com o Estado e suas instituições culturais, e em meados da década de 80, passaram a promover trabalhos conjuntos ou terem edições co-financiadas por estes. Mudaram as posturas desses grupos ou mudou o Estado? Ambos.

Em Fortaleza, ocorreram várias co-edições entre a Secretaria de Turismo e Lazer e a Secretaria de Cultura com uma editora alternativa, a Nação Cariry, na década de 80. Este grupo também teve um projeto cinematográfico - O Caldeirão, da Santa Cruz do Deserto - co-financiado pela Embrafilme, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e a Universidade Federal do Ceará. Em Recife, a lei Sarney

possibilitou várias publicações, e uma série de poetas junto com a Prefeitura e outros promoveram o evento - Poesia Circulante - com cartazes de poesias nos ônibus urbanos da cidade.

Circunstancial ou não, com exceções ou não, o mercado paralelo em torno do movimento tem números surpreendentes de publicações e editoras que se formaram ao longo de quase duas décadas. A seguir, apresento um quadro aproximado desses números, por mim coletados, no único acervo de caráter mais amplo existente no país. Abaixo, eis a distribuição de grupos e editoras:

#### GRUPOS

BAHIA.....	Codel, Hera
CEARÁ.....	Urubu, Saco, Grita, Cariry, Arsenal
DISTRITO FEDERAL/GOIÁS.....	Navégus, Anima, Oriente, Brasigóis
MINAS GERAIS.....	Roseta, Rebu
PARANÁ.....	Zé-Blue, Beija Flor
PARAÍBA.....	Macunaíma
PERNAMBUCO.....	Pirata, Bandavirô, Americanto, Gritante
PIAUI.....	Corisco
RIO GRANDE DO NORTE.....	Aluá
RIO DE JANEIRO.....	Nuvem Cigana, Frenesi, Vida de Artista, Folha de Rosto, Cais, Gang, Ponto Oito, Panela de Pressão.
SÃO PAULO.....	Pindaíba, Poeco, Taturana, Picaré, Algol, Vaccacheio, Poetasia, Vertente, Quilombhoje, Sanguinovo, Vênula, Pingente.
SERGIPE.....	Coopoesia.

#### EDITORAS

CEARÁ.....	Editora Nação Cariry
PARANÁ.....	Cooperativa do Escritor
PERNAMBUCO.....	Editora Pirata
PIAUI.....	Editora Corisco
RIO DE JANEIRO.....	Editora Trote
RIO GRANDE DO NORTE.....	Aluá Edições Alternativas
SANTA CATARINA.....	Editora Noa-Noa
SÃO PAULO/RJ.....	Editora Habá-Anta Produções, Ed. Scortecci, Ed. Pindaíba, Ed. Céu e Cinza, Ed. Taturana, Poeco Editores, Ed. Cira Paulistana
SERGIPE.....	Coopoesia.

Distribuição de autores, grupos e editoras:

ESTADOS	AUTORES	GRUPOS	EDITORAS
Amapá	1		
Amazonas	4		
Acre			
Alagoas	4		
Bahia	60	2	
Ceará	29	5	1
Distr. Federal	81	4	
Espírito Santo	9		
Goiás			
Maranhão	11		
Mato Grosso	5		
Mato Grosso Sul	4		
Minas Gerais	94	2	
Pará	9		
Paraná	74	3	1
Paraíba	17	1	
Pernambuco	124	4	1
Piauí	15	1	1
Rio Gr. Norte	17	1	1
Rio Gr. Sul	32		
Rio de Janeiro	311	8	2
Rondônia			
Santa Catarina	22		1
São Paulo	119	13	7
Sergipe	4	1	1
<b>TOTAL</b>	<b>1.165</b>	<b>44</b>	<b>15</b>

Fonte: Acervo Fundação Rio Centro de Imprensa Alternativa e Cultura Popular - Instituto Municipal de Arte e Cultura -FUNARTE- 1988.

Nos anos 80, ser independente recebe um conjunto de novas significações. Estamos muito distantes da forma como a contracultura e a condição pós-moderna foram caracterizadas para dar conta das manifestações culturais dos anos 70.

Ao mesmo tempo, uma recusa em absorver os valores e as ideologias vivenciados pela sociedade mais ampla, como é o caso da Contracultura. Ou, a ênfase nas formas de organização e a preocupação com os destinos da sociedade e do Estado lembram as utopias dos anos 60. Existe também uma familiaridade com as formas de manifestação política que caracterizam os movimentos sociais, que emergem no contexto brasileiro dos anos 80. A cooperação entre iguais, a crítica às instituições formais e ao Estado, combinada à aceitação de que estas e o Estado são interlocutores legítimos, na medida em que para eles se voltam as reivindicações, estão presentes nas práticas desses movimentos. (1)

É, portanto, preciso olhar com mais atenção para esse movimento, antes de identificá-lo como uma reprodução tardia das utopias dos anos 60, quer como a expressão do vazio próprio da pós-modernidade. É preciso entender a especificidade dessas manifestações, de suas diferenças internas e do tipo de diálogo que estabelecem entre si e com a sociedade mais ampla. Esse é o tema dos próximos capítulos.

---

(1) Ver Cardoso, Ruth - "Movimentos Sociais - A Construção da Cidadania", Novos Estudos - no 10 - out. 84 - SP.

## V. EVENTOS, GRUPOS E TEXTOS DO EIXO NORDESTINO

### 1. DA PIRATARIA 'A INDEPENDÊNCIA - RECIFE

Em Recife, existem dois grupos, basicamente, de poetas alternativos: os piratas em torno das Edições Pirata, que começaram a publicar a partir de 1979 (249 títulos e um jornal: Cultura e Tempo); e, os independentes, que em sua quase maioria fundaram o MEIPE - Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco - e, começaram a publicar em edições de autor por volta de 1981. Há, no entanto, autores que transitaram entre os dois grupos básicos. Alguns da chamada geração de 65, que se incorporam à Pirata; e alguns da Pirata, que se incorporam aos Independentes.

#### PIRATA: A POESIA QUE NÃO QUIS SER MERCADORIA, MAS A VOZ DOS ENGAVETADOS

Os poetas reunidos em torno do que posteriormente seria as Edições Pirata pertenciam em sua quase totalidade ao Instituto (hoje Fundação) Joaquim Nabuco. Segundo Myriam Brindeiro:

*"Era um sistema de cooperativa... mas sem fins lucrativos. Sem os moldes de uma cooperativa, pois ninguém tinha lucro. E quem apreciava fazia doações, tinha gente que dava papel, dinheiro... Mas a primeira cota para comprar a máquina (impressora), aí já foi uma fase posterior. Porque antes não tinha nem máquina, era a impressora daqui da Fundação mesmo. Então o menino que trabalhava na impressora, nos intervalos do almoço, preparava alguma coisa, era tudo aqui na Fundação - daí a pirataria... (risos)*

*Pirataria de papel, de tempo, de tudo. E o movimento cresceu realmente dentro da Fundação Joaquim Nabuco.*

...  
*Era pirata... o escritor saía da sua torre de marfim... porque de um modo geral os escritores não querem se sujar com as tintas, e a gente tinha uma curiosidade de mexer com tudo, né". (1)*

Cada edição era de 300 livros, quando faziam mais era de 500 exemplares e, no caso de esgotar, existiria uma segunda edição. Os direitos autorais eram 50 livros, e cada poeta vendia sua edição. Algumas livrarias aceitavam-nos em consignação.

Os lançamentos eram freqüentes. Lançaram-se livros na Livro 7, uma livraria do Recife, que também vendia-os em consignação; na Ponta da Boa Vista; no Parque S. Pedro; no Clube Atlântico Olindense (hoje Noites Olindenses); no hospital Jaboatão; nas Escadarias da Faculdade de Direito do Recife; na Praça Casa Forte; na Funarte - Rio de Janeiro; no Clube Português etc.

A feitura do livro era artesanal, "até o pessoal das artes plásticas colaborava. Muita gente 'dava rabiscos', ilustrando os livros. Era um sistema de mutirão: batia, revisava, ilustrava, até a capa colocávamos mesmo". (2)

Depois de certo tempo, o grupo começou a receber pressões, no sentido de mudar de local. Mudaram para o terraço (no 1o andar) da casa de Myriam Brindeiro. Mais tarde, tiveram outra sede, uma vacaria (estábulo), desocupado na beira do rio, perto do Instituto. Um poeta editado pela Pirata cedeu o lugar em desuso, que pertencia à sua família, para a instalação da editora. Nessa época, já tinham telefone e uma máquina off-set, adquirida via empréstimo bancário. Posteriormente, foram para uma casa alugada.

Os editores (e autores) da Pirata eram Alberto Cunha Melo e Jaci Bezerra. O começo da Pirata envolveu um grupo de poetas de

---

(1) Entrevista realizada com Myriam Brindeiro, autora e participante do Movimento Pirata, em dezembro de 1988.

(2) Idem.

Jaboatão (uma pequena cidade que faz parte do Grande Recife), a, chamada, geração de 65. (1) Esses poetas já haviam publicado alguns livros e, alguns deles, escreviam nas páginas literárias do jornal Diário de Pernambuco e nos boletins da Universidade.

Voltando ao movimento e às edições Pirata, num dos primeiros artigos de jornal sobre os mesmos, Jaci Bezerra coloca:

*"Há um falso consenso de que há poetas demais, mas ninguém fala que há muitos médicos, muitos sociólogos, nem que a poesia também é necessária".* (2)

Coloca também que existe uma completa independência com relação a escolas ou tendências:

*"É completamente anti-sectária. Não impomos nada, somos abertos a todos os ventos e fazemos subcultura no sentido sociológico da palavra. Estamos cansados de radicalismos estéticos. Queremos apenas valorizar a ação poética e divulgar a poesia como instituição social. Somos contra o facismo de certas vanguardas que queimam livros de Drummond ou João Cabral e chamam de burros os que não entendem, se eles aparecem".* (3)

Para Alberto Cunha Melo, a forma de trabalho da Pirata tem a ver com *"ajuda mútua, o 'ajutório', o mutirão, a velha forma de trabalho vicinal tão comum nas áreas rurais de qualquer parte do mundo. A forma é portanto o mutirão; o relacionamento é informal, baseado totalmente nos níveis de liderança carismática e no poder afetivo da motivação. A gente trabalha para ficar juntos... nada de estrutura empresarial".* (4)

---

(1) "Geração de 65" foi o rótulo cunhado pelo jornalista Tadeu Rocha em 1967, e usado pelo, também, jornalista César ao lançá-los no Jornal Diário de Pernambuco. Faziam parte desse grupo: Alberto Cunha Melo, Almir Castro Barros, Domingos Alexandre, Montez Magno, Celina Holanda Cavalcanti, Angelo Monteiro e Arnaldo Tobias.

(2) "Pirata, em termos", matéria no Jornal do Brasil, 29/09/79.

(3) Idem.

(4) "Os Homens da Pirata", mat. do Jornal Universitário, dez.79 Recife

Para ele, esse trabalho está muito longe de um projeto, no sentido técnico-administrativo, visando primordialmente publicar os livros, inicialmente de poesia, "o produto cultural mais abandonado pelo circuito editorial privado, e mesmo oficial". (1)

No manifesto da Pirata, que está registrado num de seus catálogos (1984), lê-se:

O movimento Pirata se identifica, no Recife de hoje, com movimentos situados no passado da cultura pernambucana, a exemplo do Gráfico Amador e do Teatro Popular do Nordeste, criado e liderado pelo escritor Hermilo Borba Filho. Parece que há uma identidade de ação entre esses movimentos, no sentido de afirmar os nossos valores. Se o Gráfico Amador não chegou a ganhar maior dimensão e alcance, o Teatro Popular do Nordeste afirmou-se, a partir do Recife, estendendo a sua ação para outras formas de manifestações artísticas e ganhando, com isso, maior consistência e duração. A Pirata, no princípio mais uma brincadeira editorial e irreverente do que um movimento, tende a seguir o Gráfico Amador e o Teatro Popular do Nordeste nos aspectos que, dentro desses movimentos, permaneceram inalterados no tempo o ânimo de criar, o de fazer, o de brigar, no Nordeste, pelas coisas em que acreditamos.

A Pirata acredita, realmente, que se o escritor brasileiro se despir da vaidade e do desejo de ser estrela, pode produzir o seu próprio livro. Não interessa à Pirata o choro e as lamentações dos que ficam rondando, originais debaixo do braço, os muros das editoras e das instituições oficiais. Nem interessa à Pirata, enquanto movimento, as afirmações dos que dizem que bom mesmo é ser publicado, em policromia, pelas editoras do sul-maravilha. A Pirata se propõe, de fato, a ser uma alternativa editorial para os escritores brasileiros, como forma de resistência cultural independente, e independente de sectarismos e gerações.

A Pirata, como proposta editorial, objetiva lavar o escritor brasileiro a produzir o seu próprio livro. O escritor não só deve escrever, mas diagramar, imprimir, colecionar, zurrar as lombadas, colar, encadernar, dar acabamento a cada exemplar e colocar, ele mesmo, o seu livro no mercado. A Pirata entende que o escritor, no terceiro expediente, pode ser também um operário. Dentro da proposta Pirata o escritor, além de ser um produtor cultural, deve sujar as mãos na graxa e na tinta das impressoras. Para a Pirata, como para qualquer pessoa com uma dose, mesmo pequena, de sensatez, o escritor não é um Deus nem um semi-Deus. Em nossa época não há mais lugar para torres de marfim. Há espaço, sim, para aqueles que não hesitam em misturar o seu corpo e a sua alma no barro da sua própria construção.

A Pirata não é uma empresa que objetiva amontoar moedas e cédulas. Nem é uma instituição. A Pirata é um movimento aberto cujo principal investimento é o trabalho e o suor dos que desse movimento participam. Como movimento aberto, todo escritor pode dele participar. Ao escritor compete, dentro da proposta Pirata, entrar com o capital do seu suor e do seu trabalho. É arcar, na base da vizinhança, esse selutar e fraterna instituição, com as despesas referentes à composição, papel, matrizes destinados à produção do seu livro. É a vizinhança que permite à Pirata publicar os livros dos autores sem condições de investimento nenhum. É este processo que, criando a independência do escritor, leva a Pirata, no Nordeste, a colocar a literatura em movimento.

A Pirata não interessa emitir juízos de valor sobre as obras que chegam ao forno das suas impressoras. Interesse à Pirata arrancar a mordaca que, durante quinze anos, calou a voz da inteligência brasileira. Interesse à Pirata, sobretudo, colocar em letra de fôrma, sobriamente, a voz das gerações engavetadas. Entende a Pirata que ao crítico compete julgar as obras que são por ela editadas. Agora, não deve o crítico, nem ninguém, confundir e medir os objetivos desse movimento editorial pelo nível ou qualidade estética das obras editadas. Do mesmo modo, em consequência desses próprios objetivos, não deve o crítico, nem ninguém, exigir, no caso do autor novo, que este seja um descobridor de caminhos. Não deve o crítico, nem ninguém, esquecer que, acima de qualquer julgamento, permanece o julgamento do tempo.

---

(1) Idem

A referência que o manifesto faz ao TPN - Teatro Popular do Nordeste -, requer um breve retrospecto. O TPN foi a continuidade do Teatro do Estudante de Pernambuco, de 1946; e teve como objetivo fazer arte popular, fundamentada na tradição e dramaturgia nordestinas. Seus fundadores foram Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. Numa primeira fase (1958-1962), montava clássicos e autores da região. Depois das temporadas normais, os espetáculos eram levados aos Centros Educativos Operários. Passou-se a fazer um teatro didático, formando atores e público, na medida em que seus participantes reconheciam que deveriam fazer um trabalho de base pela dificuldade que sentiam em atingir as camadas populares.

Pouco antes do final dessa primeira fase, coincidiu com a criação do MCP - Movimento de Cultura Popular -, fundado em Pernambuco durante o Governo João Goulart (1961-1964) e que findaria com a repressão. Entre os fundadores do MCP, estavam Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. No final de 1962, o TPN começaria a fazer críticas ao MCP, colocando que este fazia uma "arte dirigida", germen de uma polémica que se estenderia entre esses dois autores.

Posteriormente, de 1967 a 1969, o TPN teve grande receptividade junto aos universitários e intelectuais; formou um repertório constituído de autores nacionais e estrangeiros, mas continuou com problemas quanto a atingir as camadas populares. Para atingi-las, tentou, através de convênios com o SESI, o SESC, sindicatos etc., trazê-las para sua casa de espetáculo. Objetivo que continuou não sendo atingido e que gerou uma série de dúvidas quanto ao projeto de levar arte ao povo.

Em 1976, numa entrevista, Hermilo Borba Filho concluiu que só o povo poderia fazer teatro popular. Lembrou que, quando assumiu a presidência da Comissão Pernambucana de Folclore, da qual logo saiu, disse em seu discurso de posse que era um parasita do folclore, que este só o interessava na medida em que poderia recriá-lo em seu

romance ou teatro.

*"Nós eruditos somos uns bichos diferentes. Não nascemos povo (povo no sentido daquele que passa fome, que não sabe ler, que não vota, que mora na lama, ao mesmo tempo escória e sal da terra). Façamos o nosso teatro e deixemos que ele faça o dele". (1)*

Para ele, teatro popular é bumba-meu -boi, fandango, Pastoril etc; polêmico, colocou que "Gota D'água", de Paulo Fontes e Chico Buarque, foi uma peça admirável, uma excelente peça política de impacto nacional, mas que não era popular. Para ele, o popular iria além, ou talvez, aquém...

Essa posição não é a do outro fundador do TNP - Ariano Suassuna -, mas passaremos por ela mais adiante.

A identificação, portanto, da Pirata com o TNP é bastante ambígua; mas como o manifesto cita textualmente Hermilo Borba Filho, supõe-se que a Pirata se reservou de assumir que fizesse cultura popular, e se identificou com o TNP, na medida em que *"permaneceram inalterados no tempo o ânimo de criar, o de fazer, o de brigar, no Nordeste, pelas coisas que acreditamos". (2)*

O próprio manifesto enfatiza-se como proposta editorial que rompa o círculo da censura para *"colocar em letra de fôrma, sobriamente, a voz das gerações engavetadas". (3)*

Além do autor nunca publicado, a Pirata lançou também, ao longo de sua trajetória, autores já publicados e alguns consagrados. Entre eles, Gilberto Freire, Rubem Braga, Mauro Mota, como também os poetas da Geração de 65. Lançou ainda os primeiros livros de autores que ficariam conhecidos posteriormente, como Luzilá Santos.

---

(1) Entrevista realizada em junho de 1976, cit. in Maurício, Ivan; Cirano, Marcos; Almeida, Ricardo - "Arte Popular e Dominação - O Caso de Pernambuco 1961-1977" - Ed. Alternativa Ltda., 1978 - Recife, PE.

(2) Vide manifesto ou idem.

(3) Idem.

ganhadora do Concurso Nestlé de Literatura, e outros.

A Pirata tornou-se uma alternativa editorial não só para escritores pernambucanos, mas cariocas, paulistas, paraibanos, sergipanos etc., e estrangeiros.

Passo a analisar parcela dos discursos literários de dois autores típicos desse momento: Alberto Cunha Melo e Angelo Monteiro. São autores representativos porque apontados por seus próprios pares como tal, e porque perpassam todo o processo que antecedeu, durou e do que restou das Edições Pirata. Fizeram parte do que eu chamaria da primeira geração de poetas do movimento em Recife. A segunda geração, mais jovem, ingressaria no debate a partir dos anos 80, e seriam conhecidos como os Independentes. Terão uma série de conflitos com os Piratas e formarão o MEIPE - Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco.

Esses dois autores adotarão posições ao lado dos independentes, dando continuidade ao movimento, estando a Pirata estagnada por conflitos e divisões internas.

Mais tarde, parcela dos componentes da geração de 65, Piratas e Independentes formarão uma Frente de grupos, que terá como objetivo reabrir a UBE-PE, União Brasileira de Escritores, Seção Pernambuco, fechada em 1964 pela repressão.

Retornarei a todo esse processo, segundo a cronologia de acontecimentos e eventos.

Alberto Cunha Melo, sociólogo, diretor de Assuntos Culturais junto à Secretaria da Cultura do Estado, pertenceu à geração de 65, à Pirata, incursionou pelo MEIPE e participou do processo de abertura da UBE-PE, tornando-se seu 2º vice-presidente.

Seus livros de poesia são: "Círculo Cósmico"; "Oração pelo Poema. Publicação do Corpo"; "Dez Poemas Políticos"; "Noticiário"; "Poema à mão livre". Os três últimos pela Pirata. Tem

inéditos mais quatro: "Poemas Anteriores"; "Poemas Finais"; "Capoeira dos Juremas" e "Conjunto".

Seu livro "Noticiário", com poemas de 1969 a 1978, lembra um jornal, onde os títulos dos poemas são as manchetes. O livro em forma alegórica de jornal nos permite traçar um paralelo com o romance da década de 70 - o romance reportagem -, que teria adquirido a função informativa devido à forte repressão e censura da época. (1)

Os temas recorrentes são o militarismo, a repressão, a tortura.

*"Em Quatro Tempos: a ordem  
Não temos desejos: cumprimos ordens"*

Fernando Bethlem  
Ministro do Exército  
("Isto é", 05/04/78)

*"A ordem  
é obedecer  
sem discussão  
a ordem.  
A ordem  
é manter  
sem discussão*

*A ordem  
é lutar  
sem discussão  
pela ordem*

*A ordem  
é morrer  
sem discussão  
pela ordem." (2)*

*"Ritual de Espancamento*

*Espancado para aprender  
a espancar  
e ser espancado,  
espancado em nome de Deus  
ou de um jarro quebrado,  
espancado para falar  
e calar*

---

(1) Arriguicci Jr., David - "Jornal, Realismo e Alegoria: O Romance Brasileiro Recente", in Achados e Perdidos - Ed. Polis, 1979 - SP.  
(2) Melo, Alberto Cunha - do livro "Noticiário" - Ed. Pirata, 1979.

o próprio espancamento.  
Espancado para aprender  
que os homens aprendem  
espancado e sendo espancados,  
espancado para dizer  
que não foi espancado,  
espancado para morrer  
pensando que o mundo  
está povoado  
de espancados que espancam  
e espancadores espancados." (1)

Outro tema é a fome das populações carentes do Recife. O autor procura trazer à tona as contradições flagrantes dessa miséria. Grande admirador de João Cabral de Melo Neto, sua poesia tem muito o peso do social.

*"Meninos serpentes  
ou exportadores de rãs*

*Os charcos da Zona da Mata  
exportam rãs  
para o Mercado Comum Europeu.  
Dentro da Noite pobre  
elas são caçadas pelas crianças  
que dormem tarde  
e conhecem o canto  
das rãs adultas e gordas,  
tipo exportação.  
À hora em que Deus  
é louvado  
pelas outras crianças,  
esses meninos (répteis e órfãos),  
silenciam os pântanos". (2)*

Como num jornal, as temáticas são as mais variadas, muitas vezes o sentido crítico está em relacionar uma notícia com a outra no espaço gráfico do jornal, na seqüência das notícias, produzindo comparações, contradições e paradoxos, e é nesse mosaico espelhado, mediado que se conduz a uma criação de sentido. Assim, esses dois poemas que se seguem expõe as contradições do processo.

*"Quando chove no progresso de Recife*

---

(1) Idem.

(2) Ibidem.

As alegres e núbéis  
chuvas de janeiro  
paralizam o trânsito,  
e tumultuam a cidade  
que antes as recebia  
com festas e frutas,  
no tempo em que todos  
faziam parte da natureza,  
no tempo em que as chuvas  
faziam parte  
da natureza de todos." (1)

" 'Help', aos periféricos

Londres, a antiga  
capital dos estranguladores,  
compôs esta música  
este ganido de socorro,  
quando todos sonhavam habitá-la". (2)

No poema "Os Adamaneses", o autor procura decifrar o sentido da natureza para aquele povo, colocando o contraste entre nós e eles.

"Os Adamaneses

Não precisamos ser  
mais precisos que a natureza,  
quando as árvores nos dizem  
em que safra estamos  
quando as frutas e as crianças  
nascem no tempo certo

As árvores, nossas protetoras,  
com seu luxuoso  
calendário de cheiros,  
seus milhares de olhos  
maravilhosos  
presidem de tudo por aqui:  
marcam as horas em que as mãos  
percorrem o corpo das jovens  
procurando estrelas  
que nunca se perderam,  
marcam as horas dos rituais  
fúnebres de nosso povo,  
um povo educado pelas árvores,  
que aprendeu a safrejar  
em silêncio  
para não acordar os lenhadores". (3)

---

(1) Ibidem.

(2) Ibidem.

(3) Ibidem.

Já em "Kaapor", a situação de contato é levada, no poema, ao extremo do conflito e da morte.

*"Os Kaapor*

*Acreditávamos no reino de Maira,  
um céu longínquo, que ficava  
(depois soubemos)  
na cidade de São Luís do Maranhão.  
Para lá fomos  
despidos, mas portando  
os emblemas tribais.  
E vocês nos prenderam  
e vocês nos vestiram  
com suas roupas compradas  
e depois nos bateram  
com seus bastões de borracha.  
Quando Uriá, nosso grande chefe,  
humilhado compreendeu  
que aquele sofrimento  
não era desígnio de Maira,  
afogou-se num rio  
infestando as piranhas e piroques.  
E só nos restou acreditar  
que o reino de Maira  
É aquele onde Uriá,  
nosso grande chefe,  
agora está". (1)*

A história de Uriá é narrada por Darcy Ribeiro, numa tentativa de interpretação dos fundamentos sociais e mítico-religiosos da experiência de um índio Uruba, que se matou em 1939, depois de se sangrar e se jogar no Rio Pindaré. As razões de tal ato deveram-se ao contato com a gripe dos brancos. A partir daí, Uriá entra em estado de Inarón, que indica um estado psicológico de extrema irritabilidade, exigindo o isolamento total para ser banido.

Uriá percorreu vários caminhos prescritos para os infortunados e não se curou, esgotando todo sonho de viver, sem reencontrar o controle emotivo. A última empreitada para alguém nessas condições era ir vivo ao encontro de Maira - o herói civilizador dos Tupi. Durante a marcha até o rio, junto com a família, passando por

---

(1) *Ibidem.*

vilarejos, as autoridades obrigavam-nos a se vestirem, foram açoitados, sendo Uriá considerado louco, demente. Chegou a ser preso, e foi encontrado em péssimas condições pelos funcionários do S.P.I. Libertado, empreende novamente a marcha até o rio, onde se suicida, nas condições que descrevemos anteriormente e como é narrado no poema. (1)

Veremos, mais adiante, a utilização desse mesmo livro como fonte e subsídio de um discurso literário, no Ceará.

Neste caso específico, a poética de Alberto Cunha Melo oscila entre o caos urbano e o caos selvático, espaços onde se movem as relações humanas em conjunção com a Natureza, e em ambos o poeta vê o desacerto. No primeiro, os meninos (répteis) caçadores de rãs gordas para exportação ou as chuvas que transformam o chão impermeabilizado das cidades em tormento e que, em outro contexto (no passado), seriam motivo de festa - colheita.

No segundo, o suicídio de Uriá, o último reduto digno designado por Uriá para o aplacamento da dor e da humilhação causadas pelo desencontro com o Outro.

Expostos os desacertos, o poeta busca interpretar, o sentido que deles emanam. Do lado urbano, em "'Help', aos periféricos", o poeta lê a mensagem - um pedido de socorro - dos que, já civilizados, alertariam os que, em processo de atingir a civilização, sentem-se atraídos por ela sem saber de algumas de suas trágicas contrapartidas. Do lado selvático, a mensagem é - prudência e silêncio - "para não acordar os lenhadores", os arautos da civilização, que transformam tudo em objetos. Da árvore que pulsa e que presidiria a vida dos Adamaneses: o calendário, a hora, os rituais, correndo o risco de se transformar em ausência vital e objetos para Outros.

É uma poética de quem percebeu que o tempo em que vive

---

(1) Ribeiro, Darcy - "Uriá sai a procura de Deus" - Ensaios de Etnologia e Indigenismo - Ed. Paz e Terra, 1976.

é presidido por um relógio que tem ponteiros trocados, e seu trabalho de artesão consistiria em estabelecer o que "é" inexoravelmente e procurar descobrir como teria "sido" ou como poderia "ser".

A inquietação é o tempo, pretérito da busca. O resultado do meio caminho é sempre o tom melancólico do drama, a sensação de não retorno. Mas a certeza do eterno retorno seria, por sua vez, patética; trágico seria jogar o relógio fora, sem antes reaprender os caminhos do SOL e a sua hora; quem sabe para acertar Um no Outro.

O outro autor, já indicado, Angelo Monteiro, filósofo, jornalista, professor universitário, integrante da geração de 65, participou do Movimento Armorial em 1970, da Pirata, posteriormente compôs uma chapa como 1º vice-presidente, onde se incluíram vários poetas independentes, quando da reabertura da UBE-PE, chapa esta que não foi eleita.

Chamar esse autor de pirata, alternativo ou independente seria um contrasenso em termos; de todos os poetas que tiveram participação no movimento em Recife, Angelo Monteiro talvez seja o mais "independente", no sentido de não ter participado diretamente de conflitos ideológicos, que geraram facções dentro dos mesmos, antes, tem composto uma obra individual, que parece ser seu compromisso maior, mesmo que tenha uma presença constante, ao longo do processo, e seja reconhecido pelos outros poetas como um interlocutor e um escritor importante desse período.

Como estamos dando bastante atenção à análise dos grupos Pirata e Independente, e aos seus respectivos ideários, é interessante um pequeno percurso no Movimento Armorial, pois este autor foi o único do movimento, que estamos analisando, a ter incursionado por ele.

Angelo Monteiro foi convidado para participar do Movimento Armorial por Ariano Suassuna que, em 1970, foi um de seus fundadores.

Um dos objetivos do movimento era "realizar uma arte erudita brasileira a partir de raízes populares de nossa cultura". (1)

Surgido no âmbito universitário, contava em 1976 com o apoio da Prefeitura do Recife, quando Ariano Suassuna foi secretário de Educação e Cultura; o movimento tinha propostas no campo da arquitetura, gravura, dança, cinema, música, teatro, cerâmica, tapeçaria, escultura, pintura e literatura.

Suassuna manteve uma posição divergente de Hermilo Borba Filho, com quem fundou o TPN, anteriormente mencionado, a quem atribuiu ter uma visão folclorista. Suassuna, de certa maneira, não mudou a visão da cultura popular que tinha o TPN, mas a ampliou. A meio caminho entre o TPN e o Movimento Armorial, também articulou o MCP - Movimento de Cultura Popular (1961-1964), com o próprio Hermínio Borba Filho e outros, inclusive Paulo Freire. Em entrevista ao Jornal Movimento, colocou que o universo nacional e popular identificou-se com o universo particular dos participantes do Movimento Armorial. Definir a arte brasileira, para ele, seria uma tarefa levada por diversos grupos ligados a diversas regiões do país, dada suas dimensões continentais, e o Movimento Armorial estaria realizando esta tarefa no Nordeste. O autor via que, mesmo regionalizadas, haveria características comuns entre as culturas populares nas regiões:

*"O espírito mágico ao lado do realismo crítico e satírico, a presença do dionisiaco complementada pelo elemento pícaro, a tendência para o épico e para o total de unidade de contrários são algumas delas. É daí que se originam obras como 'Macunaíma' (SP), 'O tempo e o Vento' (RS), 'O Tronco' (GO), 'Grande Sertão: Veredas' (MG), 'A Tragédia Burguesa' (RJ), 'Terras do Sem Fim' e 'Capitão de Longo Curso' (BA), 'Os Sertões', 'A Pedra do Reino' (Nordeste) etc. É daí que surgem as tendências muralistas de Portinari, Brennand, Samico, João Câmara, Miguel dos Santos etc.,*

---

(1) Maurício, Ivan; Cirano, Marcos; Ricardo de Almeida - "Arte Popular e Dominação" - O Caso de Pernambuco 1961-1977 - Ed. Alternativa, 1978 - PE - pg. 19 e 20.

assim como o espírito da música de Villa Lobos..." (1)

Segundo Suassuna, existiriam correntes "estrangeiras" e "cosmopolitas" que obrigariam os brasileiros a se envergonharem de suas singularidades. Para ele, é o povo quem mantém essas características brasileiras, esse mesmo povo que, dentro de sua pobreza, organiza grandes espetáculos. Suassuna faz de seu trabalho como escritor o mergulho em busca dessas raízes. E complementa:

*"...para unir nosso trabalho aos anseios e ao espírito do Povo, fazendo nosso sangue pulsar em consonância com o dele e revigorando nosso pulso ao contato com aquilo que tais artes e espetáculos têm de festa - entendida no sentido latino-americano do termo, de celebração e sagração dionisiaca do termo, de celebração dionisiaca do mundo". (2)*

Para Mauro Barbosa de Almeida, a identificação processada de Suassuna com o "popular" se dá com a pontuação constante da diferença, não se resumindo nem à forma, nem ao detalhe de estilo; antes, vê nele um "notável exemplo de tradutor cultural..." simplesmente copiando largos trechos de folhetos publicados.

*"Ao montar os fragmentos de diferentes folhetos, em 'A farsa da boa preguiça', acrescenta-se à "tradução cultural" dos elementos novos: um, a própria estrutura final, nova porque mais complexa e longa, refletindo uma experiência do teatro universal; outro, a moral própria do autor, certamente apoiada em aspectos relacionados da "moral popular", investidos de função didática, empregados como símbolo regional contra as "idéias e posições de esquerda" do ambiente político urbano. Os exemplos compõe seleção, combinação e reinterpretação; poderiam ser multiplicados. O que há de comum nos citados é que a relação, anterior à tradução cultural e existente entre as classes e os grupos em questão, permanece intocada. Isto é, a*

---

(1) Entrevista com Ariano Suassuna - "Uma arte erudita a partir das raízes populares", in *Jornal Movimento* - no 97 - 09/05/1977 - RJ.

(2) Suassuna, Ariano - "O Movimento Armorial" - Universidade Federal de Pernambuco, 1974 - pg. 68.

tradução pressupõe aqui um espaço social e uma relação política, que o repõe". (1)

Para Suassuna, o popular se confundiria com o erudito, servindo essa divisão apenas para facilitar a comunicação, e que o importante seria fazer uma arte que fosse a expressão do país e de seu povo.

Angelo Monteiro, envolvido pela discussão da cultura popular, escreverá "O Tratado da Lavação da Burra", que analisaremos logo a seguir, mas o fará de uma maneira muito particular, crítica, que, de certa forma, amplia a polêmica em torno da cultura popular e traz, mesmo que de maneira indireta, essa discussão para o movimento.

Como professor ligado ao meio universitário, Angelo Monteiro tem uma série de trabalhos, como a tese: "O Conhecimento Poético em Jorge de Lima"; uma série de ensaios, entre os quais: "Raul Pompéia e a permanência do Ateneu", "William Blake - o primado da visão", "Frei Luiz de Leão, Santa Tereza e S. João da Cruz: Trindade Mística Espanhola", "Didática da Esfinge", "Proclamação do Verde" etc.

Seus livros de poemas são: "O Inquisidor" (1975), "O Ignorado" (1980), "O Rapto das Noites ou O Sol como Medida" (1983). "O Ignorado" é o único publicado pela Pirata; "O Rapto das Noites ou O Sol como Medida" obteve o Prêmio Othon Bezerra de Melo em 1979, antes de sua publicação. (\*)

---

(1) Almeida, Mauro W. Barbosa de - "Linguagem Regional e Fala Popular", in Revista de Ciências Sociais, Fortaleza - vol. VIII - Números 1 e 2 (1977) - pp 171-181 (mimeo Unicamp pg. 6).

(\*) O Prêmio Othon Bezerra de Melo (categoria poesia) faz parte do Concurso Literário Anual da Academia Pernambucana de Letras.

O trabalho do autor que analisaremos de perto é "O Tratado da Lavação da Burra", por nos parecer o que mais define o pensamento do autor sobre a cultura brasileira.

Em "O Tratado da Lavação da Burra", ou Introdução à Transcendência Brasileira, a epígrafe, como sempre reveladora, é de Tobias Barreto, pernambucano, "um discurso em mangas de camisa", datado de 1879.

*"O que mais salta aos olhos, o que mais fere as vistas do observador, que bem se pode chamar o expoente da vida geral do país, é a falta de coesão social, o desagregamento dos indivíduos, alguma coisa que os reduz ao estado de isolamento absoluto, de átomos inorgânicos, quase poderia dizer, de poeira impalpável e estéril. Entre nós, o que há de organizado, é o Estado, não a Nação; é o governo, a administração, por seus altos funcionários na Corte, por seus sub-rogados nas províncias, por seus infimos caudatários nos municípios; não é o povo, o qual permanece amorfo e dissolvido, sem outro liame entre si, a não ser a comunhão da língua, dos maus costumes e do servilismo". (1)*

O Tratado é construído na forma de sátira, num tom irónico e surrealista; numa mistura de interpretação cultural e psicologia social, vai perpassando possíveis arquétipos culturais e mazelas nacionais, constituindo-se numa alegoria.

Transcrevemos o prólogo - Vamos Lavar a Burra - onde o autor coloca a estrutura semântica desenvolvida em todo o tratado. A citação é longa, mas penso ser necessária para não perder a intensidade satírica que o autor lhe deu, além de ser um apanhado geral do livro.

---

(1) Monteiro, A. - "Tratado de Lavação da Burra ou ..." - Ed. Bagaço Palmares, Mata Sul de Pernambuco, 1986.

"De início pode parecer esotérico e pontifical apelo para que todos "lavem a burra". A "sua" burra. Mas para que se entenda semelhante prodígio se fará necessário, antes de tudo, que não tenhamos princípio; que não conheçamos origens; que iniciemos o trajeto virgem. Anterior a qualquer descoberta. Impressentido por todos os oráculos que por ventura antecederam a nossa existência enquanto tribo - ou grupo de tribos autóctones. A Grande Taba está de braços abertos. Os pajés em festa. Nesse triunfo de maracatus e maracás, brincamos com a civilização, mesmo suportando, com incrível galhardia, as suas mais refinadas e complicadíssimas técnicas, apenas pelo masoquístico prazer de nos abriremos para o mundo, numa diversão que nos vem custando não só os olhos da cara, e sim a cara toda.

Somos um povo em festa; um povo que faz de sua euforia a condição final de seu projeto de ser. Que não é um projeto: já nascemos prontos. E ao contrário de Minerva, que já nasceu armada, surgimos justamente desarmados da cabeça aos pés. O nosso primeiro postulado filosófico seria o seguinte: as coisas não estão aqui para ser pensadas. As coisas parecem não se encaminharem a nenhum destino: estão como existência apenas de hoje. Num hoje pronto e acabado que é em si mesmo o seu próprio futuro. No futebol, no samba e no carnaval, já temos a senha dialética dos três estágios que não lograram sequer ser atingidos pelo nosso esforço: pois nos foram dados simultânea e instantaneamente sem nenhuma necessidade de síntese, sem nenhum percalço lógico ou metafísico. A nossa metafísica se deixa expressar pelo mais simples dos axiomas: na prática a teoria é outra. O que significa dizer: não fomos feitos para as teorias. Contamos com uma prática, que antes mesmo de se constituir numa improvisação nossa, já nasceu um dom que dispensou a conquista. Sambamos, jogamos e brincamos no carnaval: logo existimos. Não há necessidade de um projeto criador da história. Nossa história é esse rodízio constante que, todavia, redundava no mesmo.

Mas nada disso importa. Eis o que nos importa: aqui não há tradição: há só presente. É como se o que houvesse de comum até agora, entre os homens, tivesse que ser revisado ou transmutado por uma experiência inteiramente nova de ser. Por exemplo, essa disponibilidade - ou bem mais docilidade que nos é nata - de aceitar e compreender tudo que é alienígena, e só porque alienígena, e que não nos deixa adquirir uma vida própria, pode ser um curioso sintoma da nossa mais radical diferenciação. E tanto isso pode ser interpretado como um desencontro conosco, um repúdio às raízes, para melhor acolher o que for corpo estranho - tal se fatalmente tivéssemos que nos virar sempre no outro - como pode sugerir ou apontar para um novo estágio de cultura sequer adivinhado por nenhum povo. O problema é saber a que isso nos leva.

A nossa disponibilidade para o outro, para o alheio, para o exterior à nossa própria configuração racial ou política, elimina, por princípio, qualquer barreira que os povos sempre mantiveram e sempre voltarão a manter. Não poderemos nos referir nem mesmo a uma possível barreira linguística, por termos recebido como idioma o português. Notamos, pelo contrário, que se os alienígenas aqui são tardos

em assimilar a nossa linguagem, nós aprendemos magnificamente as línguas mais exóticas, com sotaques, idiotismos e o resto, embora venhamos depois a descobrir, provavelmente deslumbrados, que não soubemos ainda falar o nosso português. E quando viremos a aprendê-lo e falá-lo? Se o país - que recebeu de graça a sua independência - poderá ser por um dom divino, potência mundial?

Eu, brasileiro incorrigível, um tanto xenófobo, talvez jamais venha a aprender bem uma língua alheia. Embora saiba que, por isso, esteja sujeito a terminar só nessa operação. Meu país até lá pode ter adotado as línguas de todos os povos, e perdido inteiramente a sua. Imprevisivelmente, por outro lado, quem sabe suceda o miraculoso: o de falarmos melhor o português depois que o tivémos desaprendido de todo... Somos a pátria do milagre. Duvidar da nossa inteligência, seria como duvidar de uma forma de ser - a nossa - de que não existe em nenhuma parte similar. Essa ausência de similitude na experiência humana, com os outros, contribui, por outro lado para que adotemos todas as demais similitudes.

Mas onde ficaria a fé no milagre, se o nosso grande profeta - Pero Vaz de Caminha - que foi português - no início da nossa história, não tivesse cunhado a frase paradigmática e definitiva da nossa feição nacional como "a terra em que se plantando tudo dá?"

Não só em música, e em jogo, e em perpétua festa, somos diferentes: porque não também em filosofia? Se o ser não é, entre nós, algo de pensável, temos na negação básica da tragédia e principalmente da tragédia de pensar, ou de qualquer outra transcendência - o nosso modo metafísico mais peculiar. Que é o tátil, o positivo, o imediato. O novo mundo já foi instaurado por nós, sem que nós déssemos ainda por conta. Quem sabe se a ausência de qualquer tradição não seja o nosso privilégio? Quem sabe, também, se o fato de sermos um povo sem memória, não venha a constituir precisamente numa nova concepção de humano?

De qualquer forma contamos com o mais buliçoso e festivo dos postulados: ser é "lavar a burra".

E este enunciado, de uma extensão incomum, possui ainda mais vasta aplicação prática, por atingir, não só a nossa ontologia, ou a nossa mestiça antropologia, mas a ética, a política, e todos os demais campos da nossa experiência humana.

"O lavar a burra" representa fisiologicamente, para nós o que em milhares de anos de sabedoria não tinha sido inexplicavelmente sancionado ainda pelo homem. O vamos lavar a burra não só nos indica o desáfogo em que habitualmente procuramos fixar a nossa práxis existencial, com exclusão de todos os outros os outros valores por acaso possíveis, mas o milagre de ser sem esforço. De um sumo milagre quero me constituir em profeta. Vamos "lavar a burra" meus irmãos. Cada um a "sua burra", é claro". (1)

A origem da locução, segundo Angelo Monteiro, seria: "A alegria dos nossos avoengos conquistadores a se refocilarem sobre o

---

(1) Idem.

fruto das suas pilhagens, transmitiu-se hereditariamente, até o nosso sangue. Essa graça de tirar o melhor partido das situações, parece ser o eco em nós do longuíquo brado heróico que ficou latente nos subterrâneos da raça: vamos lavar a burra". (1)

Para o Tratado, em nós o ser é sonho, sonho superlotérico, individual. A burra é a nossa metafísica suprema. Uma utopia. A coluna que sustenta nossa metafísica é a subserviência. A subserviência é de vários tipos:

- "a. temporal - a última moda, uma vez instalada, adquire a consistência dos ditames milenares.
- b. antológica - que se entronca na primeira, um soneto cretino do passado, ou uma modinha de mais baixa categoria, se agarra vigorosamente à nossa sólida memória nacional - aliás, memória sem memória.
- c. ao exterior - ser sempre no outro aquilo que não conseguimos ser para nós próprios.
- d. ser respeitável - fazer-se de respeitável constitui-se na ânsia suprema de nosso espírito.
- e. subserviência ao chefe - os múltiplos coronelismos regionais transplantados para as letras, as ciências, as artes, se encarregam de fazer o resto até culminar na transformação em dogma de culto... O chefe está em tudo: multiplicando os chefes. Embora não haja chefe algum..." (2)

Até que para o autor chega o momento em que nos damos conta que a burra está mais distante e inatingível, pois a subserviência não nos deixa.

Segundo Angelo Monteiro, somos religiosos - a burra de todos nós. "Salvemos a burra".

"Mas os nossos avatares e os nossos guias, cada vez mais

---

(1) Idem pg. 23.

(2) Idem pgs. 55 a 57.

raros, quando não invisíveis, que aspiram junto a tais deuses, a colaborar com a nossa salvação, não dispõe de meios - porque nos recusamos - a salvar ninguém. Não queremos a salvação e queremos nos salvar". (1)

A nossa contradição - a burra de todos nós não é a burra de cada um. Nosso dilema: ou tudo ou nada.

Para o Tratado, em sua última parte: "A Burra e a camada Inocência", a nossa história é um lógro - "o nosso futuro se endereça a uma burra que não conhecemos - o nome disso é mito".

A nossa festa é um desacerto: alegria alheia ou que poderia ter sido, e aí temos a síntese da liberdade. "Dessa forma desenvolvemos nossa esperança e nascemos velhos... a nossa tolerância jamais se quebra, ainda diante do que nos espolie, nos deforme e nos degrade? ... Tivemos alguns canudos - e isto há muito, muitos anos - mas para nos contentar basta macunaimicamente o selo na carne de um herói sem caráter.

Eis a forma que encontramos de ultrapassar a jamais aceita miscigenação: dispensamos o caldeamento que produz a têmpera. Dispensamos, portanto, a têmpera. A nós só nos interessa a misturação: Só não nos quisemos comprometer com a diferença".

O autor termina o Tratado dizendo que:

"Dançamos, pobres incolos, o nosso furor perante uma fogueira extinta: a nossa taba. ... A isso nos conduziu o nosso sonho.

... Porém se observarmos um pouco, não são nossas as tangas que nos cobrem o corpo, nem os cocares que nos enfeitam a cabeça, nem as danças que nos movimentam os membros - nem mesmo o tacape é o de nossas guerras". (2)

Para ele, teríamos estendido desmedidamente o nosso cachimbo da paz,

---

(1) Idem pg. 62.

(2) Idem pgs. 67 a 69.

mudando não só nossos gestos, como nosso conteúdo e forma.

O Tratado da Lavação da Burra pode ser lido como uma revistação macunaímica à questão da identidade brasileira.

Não é, entretando, como aquela - uma rapsódia, nem seu autor um rapsodo, como o próprio Mário de Andrade a definiu e se definiu. Para ele os rapsodos de todos os tempos... *"se servem dos mesmos processos dos contadores da mais histórica antiguidade, da Índia, do Egito, da Palestina, da Grécia, transportam integral e primariamente tudo o que escutam e lêem para seus poemas..."* (1) Certamente a grande fonte de macunaíma foi etnográfica: mitos e lendas do Taulipang e Arecuna de Theodor Koch - Grünberg. (2); uma das mais importantes contribuições à mitologia sul-americana, mas além desses mitos nativos, selváticos, outros mais - urbanos de muitos lugares.

Já o Tratado é uma sátira, escrita por um sátiro, cuja fonte privilegiada é o próprio Macunaíma, cuja busca foi percrustar os elementos componentes da cultura brasileira, Mário de Andrade coloca, *"O que me interessou por Macunaíma foi incontestavelmente a preocupação em que vivo de trabalhar e descobrir o mais que possa a entidade nacional dos brasileiros"*. (3)

Para Mário de Andrade - *"o brasileiro não tem caráter porque não possui nem civilização própria nem consciência tradicional"* (4) então, Macunaíma seria o representante do povo brasileiro e é - *"o herói sem nenhum caráter, porque não teria caráter definido"*. (5)

---

(1) Andrade, Mário de - Carta a Raimundo de Moraes, Conf. Telê Porto Ancora Lopes, "Macunaíma": a margem e o texto - SP - Sec. Esportes e Turismo/Hucitec, 1974 - pg. 98.

(2) Koch - Grünberg, Theodor - Von Rorania Zun Orinoco, Conf. Herbert Baldus - Bibliografia - Crítica da Etnologia Brasileira IV Centenário - SP - 1954 - pg. 349.

(3) Lopes, Telê Porto Ancora - op. cit. pg. 87.

(4) Idem

(5) Interessante desenvolvimento desses temas em: Berriel, Carlos E. - "Macunaíma: Sobre Gênero e Época" - Tese de Mestrado - IEL - Unicamp 1988.

Já para Angelo Monteiro a locução "Lavar a Burra", de origem colonial, definiria a metafísica brasileira enquanto forma, modo de pensamento e ação.

Para o autor, "os nossos maiores conseguiram lavar a burra...". Se os maiores da Taba começaram por exercer a pilhagem dos que nunca conseguiram ver a burra nem em sonho. A pilhagem dos que nada tem para ser pilhados. E o resultado é o mais curioso: a taba passa fome para que os seus caciques e pajés se locupletem.

*"Tais caciques e pajés forçam revoluções, à direita e à esquerda, que apenas retrogradam o tempo da taba. São liberais sem respeitar a liberdade. São autoritários desconhecendo o que significa autoridade. Os caciques e os pajés enlouquecem e a taba, toda taba, ficou muda: os primeiros não sabem de ideal; e os segundos não sabem de pão". (1)*

Em Macunaíma, o herói de nossa gente é três em um: é vermelho, preto e branco, dependendo do lugar e da peripécia do personagem. Essa mistura, entretanto, não deixa de iluminar mitos, crenças e hábitos dessas três gentes, mesmo que se justaponham e entrepentrem, mantém cada uma delas, uma autonomia relativa.

No tratado, a saga histórica é a da sobrevivência de um modo de ser, de uma idéia "Lavar a Burra", que paira transcendentalmente num povo que é dado como miscigenado - se a locução é portuguesa e colonial, os substantivos: caciques, pajés, taba, maiores são pura metáforas. Aspectos substanciais e transcendentais de um, dado que não quis comprometer-se com a diferença. E o que dizer da desigualdade?: fruto da pilhagem e da subserviência.

Macunaíma, fruto do modernismo de 22, tem o projeto de equacionar nossa diferença, quando apenas sonhávamos em ser modernos. Projeto que também nasce no bojo de uma mudança no pensamento

---

(1) Monteiro, Angelo - op. cit. "Corpo Descoberto, Alma Penada" - pgs. 49 a 51.

antropológico, do qual se alimentou.

Grosso modo, a idéia hegemônica do século XIX - o evolucionismo, projetava o futuro histórico como construção de uma civilização universal, cujo protótipo era a Europa. A colonização e a catequese foram aspectos menores desse grande projeto.

No começo do século XX, essas idéias vão sofrer um processo de revisão, uma série de correntes teóricas são críticas aos conceitos evolucionistas e as idéias sobre civilização que o evolucionismo havia engendrado. A antropologia começará a defender as especificidades e a preservação da cada cultura.

Para Mário de Andrade, nossas especificidades e a preservação de nossa tradição poderiam enriquecer a humanidade com um contingente original e nacional de cultura.

Já, a sátira que é o Tratado, procura expressar nosso grotesco modo de ser, nos colocando frente a frente o ridículo de nosso ser social à época do começo efetivo de nossa modernidade.

#### INDEPENDENTES: A POESIA QUE QUIS MUDAR AS RELAÇÕES DE PODER NA LITERATURA

Enquanto a Pirata mantinha suas atividades, outro grupo paralelo ia-se formando. Em sua maioria eram mais jovens que os integrantes da Pirata. Posteriormente, se tiveram muito em comum, tiveram também seus conflitos. Esse grupo é formado de muitos estudantes, e vão formar o movimento conhecido como MEIPE - Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco. (1)

---

(1) Os mais representativos poetas desse grupo eram: Eduardo Martins (estudante de Letras), Fátima Ferreira (estudante de Direito), Cida Pedrosa (idem), Hector Pellizzi (agronomo), Francisco Spinara

As atividades do MEIPE eram divididas entre manifestações artísticas junto à população e a organização dos Encontros Estaduais e Nacionais.

Os pontos-chaves dessas manifestações eram: O Alto da Sé em Olinda e a Rua 7 de Setembro, denominada Rua da Arte, Ponto Duarte Coelho, em Recife. O lançamento dos livros eram geralmente na Praça do Sebo. A partir dos Encontros Estaduais e Nacionais, várias publicações conjuntas surgiram: o Jornal Americano, o Litero-Pessimista, editados por Independentes.

A intensa atividade dos independentes junto à população da cidade, vai chamar a atenção da imprensa, que terá as posições mais diversas sobre o movimento.

*"Começam um bate-papo, às vezes descontraído, às vezes inflamado, em que as discussões político-sociais ocupam um lugar de destaque. Falam de livros que jamais escreverão, de músicas que jamais farão, de gestos edificantes que jamais acontecerão. Com lógica sapiência e justiça, vão salvar o país na primeira esquina.*

*...São jovens e são poetas. Têm direito à ilusão, à fantasia e às idéias mais suicidas". (1)*

É o começo de um intenso debate via imprensa. Um artigo de 1982 será contundente:

*"Antes de iniciar o seu misterioso périplo pelas Áfricas teve o João Sebastião a idéia de reunir os seus amigos mais chegados para uma feijoada de despedida.*

*...Quando o Jaci Bezerra (2), que se confessa um poeta dependente, chegou, a conversa já estava muito animada.*

*(João) Devagar, devagar! Muito cuidado também com a cerveja. Tenho a impressão que a cerveja é a maior responsável por tanto verso que se comete hoje na cidade do Recife.*

*...Mas que se trata de fenômeno patológico, inegavelmente mórbido, não há a menor dúvida. Muito cuidado, meus amigos, pois tudo faz crer que o diabo dessa doença, verdadeira poetite, é perigosamente contagiosa.*

---

(1) Rivas, Leda - "A Juventude pede passagem e lança nas ruas a poesia" - Diário de Pernambuco. 04/12/81.

(2) Um dos editores da Pirata, o outro foi Alberto Cunha Melo.

E pelo que pude observar, o seu vírus anda circulando principalmente pelos bares, universidades e repartições públicas. Eu próprio, imaginem já tive muito medo de ter contraído essa curiosa enfermidade. E o diabo é que há sempre, que me perdoe o Jaci Bezerra, a possibilidade de publicar o fruto dessa doença, pela Pirata, não é mesmo?

...Só não entendi mesmo porque é que o poeta Pedro Américo fez restrições à citação que fiz do Jaci Bezerra, que por sinal, editou, pela Pirata o seu Conversas de Pedra. Foi mesmo o Melke quem me informou. O João também não entendeu. E comentou:

... - Vai ver que o Pedro Américo gosta do Jaci como editor, mas não como poeta. E é um direito dele, Vila Nova, você não acha?" (1)

O pequeno Jornal "Americanto" estampa em 1982 o poema abaixo para responder às críticas.

"Em quem a carapuça couber

Calunistas literários  
auditores de cultura  
periquitos servis  
de casa grande:  
a poesia livre do Recife  
corre por fora  
das vossas escalas  
das vossas senzalas  
e alterna  
ativa  
o cuspe na mala  
o coice na fala  
de todos vocês". (2)

Os conflitos, via imprensa, ficaram cada vez mais acirrados, revelando diferenças ideológicas e conflitos pessoais.

Alberto Cunha Melo, outro editor da Pirata, que pertenceu à geração de 65 e participou dos Encontros promovidos pelos Independentes, sai em disparada em defesa destes, e se auto retrata nas páginas internas desse mesmo número do Jornal Americanto, em que foi publicado o poema acima, com o artigo: "Os Independentes e os Latifundiários da Cultura":

---

(1) Vila Nova, Sebastião - "João e os Poetas" - Diário de Pernambuco, Opinião, 11/02/82.

(2) O autor é Marcelo Mário Melo, in Americanto - Ano I - no 4 - Fev. 1982.

"De uma coisa os poetas Independentes de Pernambuco podem estar certos: começaram a incomodar muita gente. A tradição de clientelismo na literatura do Estado não perdoa esse punhado de jovens que dão o seu saudável recado pelas ruas do Recife, recitando seus poemas, vendendo seus livros, arengando, amando, vivendo. A falta de críticos literários abre um vácuo, onde a má vontade ocupa o lugar da análise, do estudo da produção desses jovens, na maioria pobres, crescidos nos 'anos nojentos da ditadura militar'.

Minha geração, a chamada geração de 65, ainda esteve atrelada ao afilhadismo literário. Teve seus salvadores, seus padrinhos. Alguns pagaram caro por isso. Esse pessoal novo veio com garra, veio gritando e cobrando seu merecido espaço numa imprensa que esqueceu propositalmente seu compromisso social maior: o espelhar a realidade como ela é, já que criticar os poderosos é querer demais dela. O jornalismo literário, antes de ser literário, deve ser jornalismo. Tem a obrigação do registro histórico. ...

... Aos ricos e consagrados, tudo aos jovens que dão continuidade à poesia, que se expõe para valorizá-la, a ironia, o descaso, o silêncio.

Essa é a pernambucanidade de que falam os latifundiários da cultura?" (1)

Os conflitos davam-se em vários níveis simultaneamente. Um deles entre Piratas e Independentes. Outro que advém deste deu-se entre os dois editores da Pirata, Jaci Bezerra, que tratava os independentes jocosamente, e Alberto Cunha Melo, que os ofendia. Ambos editores trabalhavam no Instituto Joaquim Nabuco, no qual o presidente era Gilberto Freire (a referência no poema "Em quem a carapuça couber" de "Casa Grande e Senzala"). Conflito este, que terá outros aspectos na entrevista a seguir.

A polêmica entre ser e não ser independente, e porque ser, continua na imprensa. Desta vez, o Jornal Americano faz uma entrevista com Arnaldo Tobias, também da geração 65 e Pirata.

"Americano: De uma forma consistente, o que vem a ser a geração de 65? Marca uma época na poesia Pernambucana?"

A. Tobias : Sim, a G. 65 marca uma época. E nela há uma diferença substancial com as gerações anteriores. Eram grupos de poetas engavetados que não tinham condições de serem publicados. Então surgiu um movimento tipo Pirata, onde esses escritores começaram a publicar seus trabalhos, piratas mesmo.

Americano : Então quer dizer que os poetas reuniram-se a publicar seus trabalhos de forma independente, não engendrados a

---

(1) In Jornal Americano - Ano I - no 4 - Fev. 1982.

nenhuma editora, censura ou ideologia. Dentro do sistema, diante da censura, máquinas editoriais, ideologias etc... Você se considera um poeta independente hoje?

A. Tobias : Sim considero-me um poeta independente.

Americanto : Então, por que você intitula o tablóide PROTEXTO, que você dirige de 'imperiódico e dependente'?

A. Tobias : Isso não foi idéia minha. Mas sugestão de Jaci Bezerra, poeta que também colabora com o tablóide. Eu não concordei com a idéia e pedi-lhe que se justificasse, e ele respondeu-me porque depende do material que o pessoal manda.

Americanto : Hoje a Pirata é um movimento, ou uma editora?

A. Tobias : Uma editora. Temos a edição Pirata. Meu segundo livro mais recente foi editado pelas edições Pirata." (1)

Meses mais tarde Alberto Cunha Melo era editor responsável do Suplemento Cultural (Comércio Cultural) do Jornal do Comércio de Recife, tendo realizado algumas entrevistas com escritores pernambucanos. Abordaremos duas entrevistas, para nossos propósitos. A primeira com Jaci Bezerra (com quem compartilhava como editor, a Pirata) e Lourdes Horta (também da Pirata).

Duas questões eram fundamentais nessas entrevistas - O Movimento dos Escritores Independentes (MEIPE), e a política cultural do Estado.

Alberto Cunha Melo (ACMD) perguntou a Jaci Bezerra (JB) o que ele achava do MEIPE.

JB respondeu que "o movimento de escritores independentes de Pernambuco, para qualquer pessoa inteligente e sã, é um movimento organicamente belo dentro da literatura brasileira. A literatura se alimenta disso: de sonhos e garra, de desejo de mudar, de esclarecer e definir as coisas. A briga assumida no Recife por poetas jovens como Chico Spinara e Eduardo Martins - seus líderes - e, em certo, a minha briga é a briga dos que não estão acomodados".

Sobre a política cultural do Estado, colocou que o grande erro do Estado, sob seu ponto de vista: "é fazer política cul-

---

(1) Arnaldo Tobias - "No retrato e a guerrilha da palavra incendiada". Entrevista concedida a Héctor Pellizzi e Fátima Ferreira - Americanto - setembro 1982.

tural omitindo de seus programas, a nível de definição, a participação dos produtores culturais. Penso que, em certo sentido, o produtor cultural, o seu trabalho, é simplesmente utilizado pelos responsáveis pela Política Cultural". Quanto aos recursos, colocou a existência de discriminações diversas. (1)

A mesma pergunta foi feita para Lourdes Hortas. Para ela, "os movimentos literários são imprescindíveis para 'movimentar' a literatura. E de certa forma, todos os movimentos são independentes".

Outra pergunta de ACM: "O Estado distribui de maneira justa os recursos distribuídos à cultura? Ou melhor, você concorda com a política cultural brasileira?" Ela responde:

"Grosso modo sabemos que as verbas destinadas à cultura são escassas, daí a divergência quanto a sua aplicação. No meu entender os recursos que poderiam ser aplicados em programas de consistência e apoio a artistas locais, principalmente, são queimados em espetáculos de efeito pirotécnico, de muito barulho, mais de muito pouca duração." (2)

O órgão de divulgação da Pirata foi o jornal Cultura e Tempo. Esse jornal foi primeiramente editado por Iran Gama, em 1979, em 3 números. Esse editor conta num texto/balanço sobre o movimento, o processo de sua reedição, como a Pirata o encampou.

"Depois que o Cultura e Tempo parou - cerca de 2 anos, e por motivos que não vem ao caso relatar - tinha certeza de que não poderia voltar - Jaci Bezerra, durante minha ausência de cena como editor, tinha iniciado a Pirata com a publicação do livro Pomar. Ele e o poeta Alberto Cunha Melo. Em 1981, constatei, já o Movimento Pirata (já com "p" maiúsculo) assumira proporções necessárias para precisar de veículo próprio de divulgação. Assim 1981 me trouxe de volta ao cenário cultural de província, fazendo com que Cultura e Tempo voltasse à circulação estendendo, de mãos dadas, o símbolo Pirata". (3)

---

(1) Melo, Alberto Cunha - "Jaci - A Pirata cumpre via-sacra de porradas" - Comércio Cultural, 19/12/82 - Recife.

(2) Melo, Alberto Cunha - "Lourdes Hortas defende escritores independentes" - Comércio Cultural, 1982 - Recife.

(3) Hortas, Maria L. - "Edições Pirata: Santo de Casa faz milagre?", depoimento de Iran Gama, Verão 1982, Ano I - no 7 - Recife.

Os editoriais posteriores a janeiro de 1982 trazem sempre o título de "Conversa", articulando de uma forma ou de outra a denúncia da falta de liberdade, por um lado, e a acomodação social, por outro. *"O poder tem o seu visgo, para não falar dos seus encantos. E só promete ou faz promessas quem o retém em suas mãos... Quando uma promessa não é cumprida, é justo e natural que se indague pelas causas que impossibilitam a sua realização. E, se o fato se repete com demasiada frequência, é de se supor que estamos autorizados a por em prática as nossas idéias, por menor que seja o nosso espaço e por mínimas que sejam as nossas condições. Cada um estabelece o seu modo de combate - principalmente se a época é de crise - dentro do universo onde se situa".* (1)

As matérias do Cultura e Tempo são geralmente entrevistas com autores do movimento ou outros escritores consagrados, cobertura de eventos literários; pequenos contos, crônicas, poemas, resenhas de livros, listagem de livros recebidos para resenha, listagem das últimas publicações alternativas, resultado de concursos de poesia etc.

Depois de três anos de atividades do movimento Pirata, o jornal Cultura e Tempo dedicou a metade de suas páginas para uma grande matéria, baseada em depoimentos de seus participantes, visando reconstituir sua pequena história, avaliá-la naquele momento tentando explicitar as posições divergentes para sua continuidade, já que haviam ocorrido muitas mudanças, desde o seu início, e o consenso estava longe de ser uma realidade.

A autora da matéria, mesmo já tendo publicado anteriormente, era uma participante de movimento, sendo publicada pela Pirata. A autora coloca que, mesmo estando a Pirata vinculada

---

(1) Conversa (editorial) - Janeiro de 1982, Ano I - no 4 - Recife.

culturalmente ao surto de publicações alternativas do país, teria suas particularidades. Primeiro estava consciente da diversificação de propostas estéticas, mesmo porque sua proposta era mais sociológica que estética (o que constava do Manifesto), criando um espaço na literatura brasileira.

Coloca que era bastante significativo o fator amizade, alegria, o aspecto lúdico do movimento. O texto cita uma fala de Eugênia Menezes.

*"O movimento começou como uma brincadeira, liderada por Jaci Bezerra e Alberto Cunha Melo, para homenagear Tobias, no dia de seu aniversário, organizando seu livro de bolso, impresso de um só lado". (1)*

Cita também um trecho de uma entrevista de Jaci Bezerra a Paulo Gustavo (poeta editado pela Pirata):

*"A Pirata foi consequência, talvez, de um diálogo estabelecido ao longo dos vários anos entre meus companheiros de geração. Um diálogo descontraído, à vezes também, muito tenso e marcado por certo desespero. Exilados no Recife, e cada vez mais distantes das possibilidades de veicular nossas criações, sobretudo depois de 1964, tentamos, três ou quatro vezes, publicar nossos próprios livros". (2)*

Enfatiza-se também, o idealismo, a solidariedade que permitiu a produção de livros até abaixo do custo. Num depoimento de Alberto Cunha Melo:

*"A Pirata veio dar um pouco de saúde moral ao sistema editorial brasileiro". (3)*

É claro que ligado a todas essas características é

---

(1) Hortas, Maria de Lourdes - "Edições Pirata: Santo de Casa faz milagre?" - Ano I - no 7 - Recife, 1982.

(2) Idem pg. 4.

(3) Ibidem pg. 5.

mencionado o fato de terem partido do princípio de promoção de uma ação cultural e não a obtenção de lucros. O limite dessa prática era atingir sua finalidade última - o leitor.

Maria de Lourdes Hortas coloca o que significa a particularidade da Pirata:

*"Iniciando-se com uma proposta de descentralização cultural, dando aos novos escritores pernambucanos a oportunidade e possibilidade de terem seus originais publicados sem precisarem recorrer, de cabeça baixa e chapéu na mão, às editoras do sul, hoje, quase 2 centenas de autores que publicou, há muitos nomes, que de modo algum cabem no que se convencionou chamar de marginais". (1)*

O argumento da autora para equacionar essa denominação é o fato da Pirata não caber nesses limites, e daí a sua singularidade, não obstante o esquema de editoração ser tipicamente marginal, *"isso não afasta autores já consagrados, não só de Pernambuco, como de outros estados, e até fora do país". ... "A Pirata concretiza um trabalho plural, por fazer o registro de uma época, ao colher o que de bom e mau se está escrevendo em nossos dias". (2)*

Já em 1982, parte do processo artesanal da Pirata havia se transformado. Segundo Maria de Lourdes Hortas, *"não só pela decorrência do volume de trabalho, mas pela impossibilidade de encontrar horários compatíveis entre o grupo básico e os autores". (3)*

Discutiu-se por essa época sobre o possível destino da Pirata em transformar-se numa empresa ou numa cooperativa. Talvez a mudança mais relevante tenha sido o fato do escritor editado pela Pirata não produzir mais seu livro. Dispor de maquinário, descaracterizando a proposta inicial, leva alguns, segundo a autora, a crer que esse fato conduza-a a caminhos empresariais.

---

(1) Ibidem pg. 3.

(2) Ibidem pg. 6.

(3) Ibidem.

Alguns integrantes do grupo base afastaram-se pelas mudanças ocorridas, é o caso de Vernaide Wanderley, "por achar que o mesmo distanciou-se da proposta idealista com a qual tanto se identificara". Segundo Vernaide, "O movimento Pirata, nesta nova fase, deve ser entendido como uma atividade editorial, mesmo que seja renovadora, na medida em que mantém algumas características atípicas das editoras oficiais". (1)

Já Eugênia Menezes tem uma posição mais realista: "Suriram de necessidades observadas em nossa ação cotidiana e, sobretudo, de uma reflexão que nos possibilitou a distinção entre o possível e o impossível, a realidade e o sonho".

Jaci Bezerra, neste artigo, contesta radicalmente a transformação da Pirata em empresa. "O movimento nasceu, de certa forma, como uma contestação ao sistema editorial vigente, quer no nível oficial, quer no nível das empresas particulares. E deve continuar a avançar dentro desta perspectiva. O grupo que hoje constitui a Pirata cumpre apenas uma etapa de um processo que deve caminhar para o futuro. Acredito que à medida que os seus objetivos forem sendo alcançados, o seu próprio avanço criará instrumentos de controle, sendo o maior deles, e talvez o mais eficaz, a criação de movimentos paralelos, faces de um espelho único, que convivam no mesmo tempo e espaço cultural". (2)

Um outro item do artigo - Qualidade X Quantidade -, suscita posições diferenciadas. Eugênia de Menezes, recorrendo ao Manifesto, coloca que a "função da Pirata seria antes de tudo, fazer o registro sociológico da produção literária atual", mas prossegue: "Estamos convencidos agora de que certa triagem é necessária". (3)

---

(1) Ibidem.

(2) Ibidem.

(3) Ibidem.

Celina de Holanda também estabelece essa necessidade: "um critério mínimo, ou até um trabalho junto aos autores estreantes, de assistência e advertência"... (1)

Andréa Mota e Nilza Lisboa são totalmente contrárias a critérios e prioridades - "A prioridade já está estabelecida por ordem de chegada dos originais. Não acredito em nenhuma outra. Temo qualquer odor de sectarismo". (2)

Kátia Bento, por sua vez, pensa que "a qualidade, de fato, não acompanha proporcionalmente a quantidade. Mas, transferindo o problema para os livros que são editados profissionalmente, temos que concordar que a coisa se repete. De onde se conclui que esse lance não é característica exclusiva do autor independente, de um modo geral ou da Pirata". (3)

Já Arnaldo Tobias é enfático: "critério seletivo, nunca. Sectarismos também não!" (4)

Em palavra do Capitão - a autora cita o depoimento de Jaci Bezerra:

"Aplicar critérios ou juízos de valor sobre as obras que publicamos, implica na possibilidade de elitização do movimento. Estaríamos publicando aquilo que, no entender do grupo, seria marcante ou expressivo para a literatura. Obras boas ou más, conforme sabemos, fazem parte da literatura. Aceitando isso, não devemos recusar a publicá-las, para glória de poucos e o esquecimento da maioria". (5)

O artigo bastante longo tantas vezes citado, traz um parecer significativo de sua autora:

..."é possível que a Pirata tenha contribuído para acrescentar mais um sonho aos muitos do catálogo que aponia para os

---

(1) Ibidem.

(2) Ibidem.

(3) Ibidem.

(4) Ibidem pg. 7.

(5) Ibidem pg. 7.

possíveis modos de fugir da massificação". (1)

Essa problemática nos coloca frontalmente da questão da indústria cultural no final dos anos 70. A contradição entre cultura e censura para Ortiz, não é estrutural, mas tática e se desloca para o plano econômico. E o sistema de comunicações implantado pelo milagre do desenvolvimento econômico passa necessariamente pelo Estado, no caso brasileiro, que exerce um poder de censura econômica. É a época de uma espetacular expansão do consumo da cultura, passando pela produção e distribuição.

Em termos numéricos, a produção (milhares de exemplares) de livros passa de 43,6 em 1966, para 245,4 em 1980, segundo os dados oferecidos por Laurence Allewel, citado por Renato Ortiz. (2)

A tentativa de democratização de letra impressa, de preservar "a 'aura' da obra de arte na era de sua reprodutividade técnica" (3), sem torná-la mercadoria do homem-massa, leva a Pirata a um dilema existencial.

Em 1962, durante conferências radiofônicas na Alemanha, Adorno coloca que:

*"As mercadorias culturais da indústria se orientam, como disseram Brecht e Suhrkamp já há trinta anos, segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada. Toda a prática da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais".* (4)

A ressonância das interpretações sobre a indústria cultural, da escola de Frankfurt, nos movimentos contestatórios da época era muito grande e os rearranjos estruturais davam conta das especificidades.

---

(1) Ibidem pg. 8.

(2) Op. cit. pg. 121.

(3) Benjamin, Walter - "Magia e Técnica, Arte e Política" - Ed. Brasiliense, 1986 - SP - pgs. 185 a 196.

(4) Adorno, Theodor W. - "A Indústria Cultural", mimeo.

É claro que o mercado potencializaria, em termos numéricos, o público leitor que de certa forma estava restrito aos guetos, mas aí esbarraríamos num problema de qualidade literária, que não era o aspecto mais importante da editoração da Pirata. Desengavetar os engavetados era uma "razão de ser" sociológica - imprimir a voz, impedida de se fazer ouvir - um réquiem em homenagem à censura.

É taxativa também a crítica da Pirata ao sistema editorial, à sectarismos e aos estrelismos de autores publicados, tanto mais quando esses autores buscavam a publicação no sul do país. Propunha-se a forma de centralização cultural, resistência e alternativa editorial.

Segundo Myriam Brindeiro, em entrevista já mencionada, o esgotamento da Pirata se dá por volta de 1983. Para ela foi natural. *"A coisa foi acontecendo... como as pessoas... nasce, cresce e morre"*.

Enquanto a Pirata se caracterizava por uma ação cultural crítica ao sistema editorial vigente, os independentes vão dispendendo grande parte de seus esforços no MEIPE, organizando encontros estaduais e nacionais, tentando organizar um movimento fragmentário. A maioria de seus livros eram publicados em edições de autor.

A idéia surgiu no I Encontro Nacional, da viabilidade de uma cooperativa a nível nacional, não saiu do papel, perdeu-se nos descaminhos do desgaste.

A diferença da Pirata, com grande experiência editorial - em íntima relação entre autor e leitor -, os Independentes tentaram popularizar sua poesia em recitais públicos. Adotaram a via oral, com participação de músicos, teatrólogos, pintores, mostrando assim sua arte à população de passagem pelas ruas.

É paradoxal, que por um lado, tendo a Pirata o controle de um saber e uma prática editoriais não tenha avançado para uma proposta de cooperativismo e qualidade literária, passado o primeiro

momento "sociológico" de dar voz ao silêncio imposto; e por outro, que os independentes, tendo como objetivos a formação de uma cooperativa, não tenham conseguido levar essa discussão para a Pirata.

Parece ter havido dois fatores de quebra dessa possível cooperação. Primeiro, por parte da Pirata, que tendo permanecido irreduzível em seu impulso utópico inicial - "*solidariedade e quixotismo, força da amizade convertida em ação, crença no trabalho comum*" (1) -, desgastava em demasia seus colaboradores mais assíduos, quando alguns autores se espantavam em não receber direitos autorais, ou não contribuíam com a "vaquinha" e mesmo não venderem seus livros; ficando para a comissão a responsabilidade do pagamento do aluguel, água, luz, maquinário etc.

Além disso, esses colaboradores cumpriam a etapa que chamavam de "rodar a mesa", tarefa artesanal de colecionar as folhas dos livros, esquematizar, amarrar, colocação de capas etc.

Quando o volume de trabalho atingiu o limite de capacidade desse mutirão que trabalhava por idealismo, desencadeou ajustes, mudanças, estratégias na proposta inicial; a Pirata só via pela frente o fantasma empresarial que a negaria pela raiz. Muitos se afastaram, sem chegar a um meio termo possível, que contemplasse as mudanças inevitáveis, mas não chegasse a extremos que a descaracterizasse em seus princípios - a empresa e o inevitável destino do lucro. E a proposta cooperativista poderia ser esse termo médio.

Segundo, por parte dos independentes, que não levaram adiante a proposta de um estudo sobre cooperativismo surgido, como vimos no capítulo anterior, no I ENEI; tarefa atribuída à uma Comissão Nacional e que deveria expô-lo durante o próximo encontro, no II ENEI,

---

(1) Hortas, Maria de Lourdes - "A Manutenção do Movimento - Implicações Financeiras", in "Edições Pirata: Santo da Casa faz milagre?" Editora Cultura e Tempo - Verão 1962.

e quando da realização deste, esta comissão não se manifestou, e a possível "institucionalização" do movimento que o Plano Nacional Alternativo traria através de um selo independente, criou constrangimentos e divisões internas por parte dos que opinavam que essa "institucionalização" despersonalizaria o movimento. Outro fator importante de arrefecimento da proposta do Plano foi que este demandaria toda uma organização em termos humanos e financeiros, além do alcance do próprio movimento.

Além do abandono desse projeto, havia uma clara diferença de perspectiva entre Piratas e Independentes, diferença esta que a fala de seus participantes deixam explícita durante duas entrevistas que realizei.

Para Hector Pellizzi, independente, que chegou da Argentina em 1980 para Recife: *"Aqui em Recife o conservadorismo reacionário tomava conta da quase totalidade do espaço cultural. O mais liberal, digamos, era o movimento chamado Pirata, que tinha uma política de auto-afirmação pequeno-burguesa. O surgimento do MEIPE me fez, obviamente, incorporar e militar ativamente nele"*. (1)

Já Myriam Brindeiro, grande colaboradora e autora publicada da Pirata, dirá dos independentes:

*"Eu acho que os independentes tinham muito ideal, mas é difícil um grupo de literatura poder fazer o que eles estavam querendo - modificar as condições sociais através da literatura"*. (2)

Entre os Independentes, de Recife, ocorre dois grupos caracterizados principalmente por relações estreitas de amizade e por suas temáticas.

O primeiro, representado por Hector Pellizzi, Juhareiz Correya e Fátima Ferreira, com uma poesia latinoamericanista e de cri-

---

(1) Carta/entrevista, março de 1989.

(2) Entrevista realizada em Recife em dezembro de 1988.

tica social; e, o segundo representado por Eduardo Martins, Francisco Spinara e Cida Pedrosa, com uma poesia lírico-pessimista, crítico-existencial e social.

Analisaremos a seguir alguns discursos e a produção poética desses sub-grupos, a partir das pessoas dos poetas em questão e a sua inserção no movimento.

Hector Pellizzi, desde a Argentina, antes de 1980, quando se radica em Recife, exercia atividades literárias. Fundou em Buenos Aires - Siembra (Semeadura) -, um meio de difusão literária. Aqui no Brasil foi editor de *Americanto*, junto com Fátima Ferreira, um pequeno jornal, como o próprio nome diz - Canto da América -, que traz em suas páginas entrevistas, informações, poemas de poetas argentinos, colombianos, cubanos etc.

Perguntei a ele, se ele se colocava como argentino ou latino-americano e, como o movimento independente satisfazia suas aspirações políticas e estéticas.

Ele me respondeu: "*Já na adolescência tinha uma séria aversão pela coisa nacionalista, sempre me pareceu conservadora e reacionária. Eu sempre fiquei mais perto do ideal de S. Martí e Bolívar: a pátria grande. E me identifiquei plenamente com as bandeiras do Che Guevara. Em consequência disso eu me considero, como ele, um cidadão da América. Ninguém é estrangeiro quando as fronteiras só servem para dividir as lutas libertárias. Com respeito às minhas aspirações e satisfações, eu me sinto como um guerrilheiro que avança e recua junto ao movimento*".

Para Hector Pellizzi o movimento alternativo de uma maneira geral existe em quase toda a América Latina. "*É produto de uma mesma conjuntura político-econômica-social*". (1)

Quanto ao movimento independente no Brasil, colocou que:

"Creio que o movimento independente é uma continuidade dos movimentos de oposição à ditadura, ao poder cultural ali estabelecido, à censura e à castração etc. A passagem do tempo faz com que ele se renove e extrapole.

...Isso é porque, pouca coisa mudou e ainda a cultura está em mãos da classe dominante e de alguns setores que, com o avanço democrático ocuparam alguns espaços, mas que são distantes dos verdadeiros objetivos, apenas mudaram a gravata, o paletó é o mesmo. Nós queremos uma cultura transparente, sem paletó nem gravata, onde o produtor cultural represente os anseios das bases". (2)

Aqui há uma diferença radical com os poetas "marginais" analisados por Messeder Pereira e Iumna Simon e Vinícius Dantas. Estamos mais próximos de uma postura militante. À primeira vista pode parecer que essa postura seja a mesma que caracterizou, seja o MCP de Pernambuco ou os CPCs da Une em 50 e 60, mas não se aprofundou as polêmicas sobre cultura popular que tanto marcaram esses movimentos. O que é mais tangível é um claro sentimento de latinoamericanidade literário que se opunha aos regimes ditatoriais espalhados pelo continente, inclusive e especialmente no que diz respeito ao poder cultural estabelecido sob a sombra desses regimes.

Na Argentina, Hector, que é agrônomo de formação e participou da resistência popular, publicou o livro de poesias "Con las ventanas abiertas", editado pelo grupo literário Siembra, que dirige. Em Recife (Brasil) edita sucessivamente os livros: "Por Caminos de pájaros", "Entre el recuerdo Y la nostalgia", "Pequenos Poemas Bilingues", "Quatorze Poemas para quebrar o galho" e "América indignada" em parceria com Juhareiz Correya, com quem monta uma editora - a Nordéstal. Tem também um livro de contos inéditos, "A ordem das

---

(1) Pellizzi, Hector - Carta/entrevista citada.

(2) Idem.

Tumbas".

Hector, como outros latino-americanos, passou pela experiência do exílio e da revolta, com as ditaduras militares na América Latina, e para ele, especialmente na Argentina.

"Exílio

*No podré desprenderme jamás  
de la fisionomía baja  
de las casas de mi barrio  
ni de sus vecinos escondidos  
entre las hojas del verano.*

*Tampoco  
de esse ladrar manso  
de perros entristecidos." (1)*

"Com las ventanas abiertas

*Vamos a subvertir los colares  
el tiempo*

*las formas*

*vamos a subvertir*

*las calles*

*la iglesia*

*los cuarteles.*

*Vamos a darle el hombre*

*el espacio*

*Y subvertir los trenes*

*las estatuas*

*las escuelas,*

*Vamos a subvertir la ciudad entera*

*Para que podamos amanecer*

*con las ventanas abiertas*

*Y ver el sol*

*sin pedir disculpas." (2)*

Como exilado, Hector tem uma participação constante em acontecimentos que envolvam questões da América Latina. Participou do VII Encontro Nacional de Solidariedade aos Povos da América Latina ocorrido em Olinda de 30/09 a 01/10/88, na coordenação de textos, juntamente com Juhareiz Correya, como num evento de homenagem a Victor Jara, patrocinado pela Associação Brasil Chile de Amizade - PE, com

---

(1) Pellizzi, Hector - "Con las ventanas abiertas", Publi. Hernan; J. Comisso, Junin Argentina 1985.

(2) Idem.

apoio de várias entidades do Estado, da Prefeitura, partidos políticos e MEIPE.

Na imprensa pernambucana, Hector tem uma coluna literária: Espaço Hispano-Americano, no jornal Diário do Comércio, Recife.

A visão da América Latina para o autor é ser um continente colonizado, seus camponeses cansados da indiferença e seus jovens perseguidos pela repressão.

*"Nos lhamaron,  
nos dijeron que eramos  
imprescindibles,  
'La pureza necesaria  
para el futuro...'*

*Quando se dieron cuenta  
que aun seguimos pensando,  
volvieron a construir  
la guillotina." (1)*

*"'América Indignada' é um livro escrito em parceria com Juhareiz Correya, e começa com uma epigrafe de Juan Rulfo: 'Na América, seremos indignados ou indignos'." (2)*

Um dos temas desenvolvidos é a Guerra da Malvinas e a lembrança de alguns jovens que foram para o front.

*"Malvinas Argentinas*

*Los soldados del pueblo  
dejaron roja la nieve  
con la patria de sus cuerpos". (3)*

*"Eran de una ciudad pequena..."*

*Eran de una ciudad pequeña  
(fueron treinta y tres)  
de una ciudad  
con paisajes de trigales  
y juncos en las lagunas.*

---

(1) Ibidem.

(2) Correya, J.; Pellizzi, H. - "América Indignada" - Ed. Panamericana São Paulo, 1986.

(3) Idem.

*(fueron treinta y tres)*  
*Eran de Junín de Buenos Aires.*

*Yo los conocí en la risa,*  
*en las galaxias de las tardes,*  
*en los barriles de los barrios*  
*envueltos*  
*en banderas de acacias*  
*Tenían un sueño azul de multitudes*  
*Y en los pechos abiertos*  
*trincheras de pájaros.*

*Eran un galopar de versus,*  
*Una mujer*  
*un senal,*  
*un lucero.*  
*Eran una tarde entera,*  
*un hombre*  
*un mate,*  
*un abraço.*  
*Eran el secreto*  
*de la alegría compartida...*

*Eran todo eso*  
*por eso*  
*hoy*  
*guardamos en las calles*  
*el silêncio de sus rastros*  
*Y la humedade de sus nombres." (1)*

Juarez Correira é pernambucano de Palmares, jornalista, foi redator de arte do jornal Diário de Grande ABC, de Santo André. Atualmente é presidente da Fundação Casa da Cultura Hermilo Borba Filho, de Palmares, instituição criada com base em um projeto de sua autoria. Organizou a antologia Poeta dos Palmares. Tem publicado vários livros: "Americanto Amar América" (1975/1982); "O amor é uma canção proibida" (1979), pela Pirata; "Coração Portátil" (1984); uma novela: "A Clara História de Preta, o futuro presidente do Brasil" (1979), também pela Pirata. Tem vários livros inéditos: 3 de contos e 4 de poesias.

Com Hector Pellizzi publicou "América Indignada", em 1986. O tema que abre e percorre o livro é o contraste entre o sonho Latino Americano e o sonho Norte Americano. O primeiro é representado

---

(1) Ibidem.

pela Revolução Sandinista e a tentativa norte americana de impedir o desenrolar dos fatos.

*"Louvor à vida*

*E repúdio à morte de Ernesto Cardenal*

*O envio de uma frota naval norte americana a águas centroamericanas 'é uma bofetada no libertador Simon Bolívar', afirmou o ministro da Cultura da Junta Sandinista, Ernesto Cardeal (Diário de Pernambuco, 24/07/83).*

*Ernesto Cardenal, irmão necessário da nossa América sonhada." (1)*

...

*"Ernesto Cardenal, irmão revolucionário da nossa América vilipendiada*

*Com o teu coração cultivaste a esperança dos homens e das mulheres e das crianças renascidas na tua pequena Nicarágua, como novo sol, nova luta, novas armas, novo ardor. reconstruindo a pátria legitimada pela inteira libertação.*

*Ernesto Cardenal, irmão libertário da nossa América assassinada*

*Teus gritos não foram ouvidos por Deus  
Os gritos de Sandino, de Guevara, de Neruda e Victor Jara, os gritos americanos gritados há mais de mil anos, são roubados aos ouvidos de Deus pelo sanguinário presidente dos Estados Unidos da América assassina, que covardemente bofetou Bolívar - o Libertador, e traiçoeiramente maquinou a tua morte, com a outra mão". (2)*

O presidente norte americano é definido como um cowboy de 2ª categoria, a conduzir o sonho norte americano:

...

*"Hoje novamente conduzido pelas mãos cegas de teus eleitores, imundo racista imperialista, tu projetas o sonho americano do reino soberano dos Estados Unidos sobre toda a Terra  
De fato reinarás, porque a América mais uma vez estremece inteira.  
As nações de todo o mundo estremeçam porque tu tens o Poder de possuí-lo*

---

(1) Ibidem.

(2) Ibidem.

...  
Tu não és apenas o velho cowboy  
que volta a possuir a América  
e ameaçar o mundo inteiro  
com as tuas armas  
- eterno brinquedo." (1)

Outra componente desse subgrupo independente é Fátima Ferreira, estudante de Direito, uma das organizadoras do MEIPE e dos Encontros estaduais e nacionais; editou junto com Hector Pellizzi o jornal *Americanto*. Tem 4 livros de poesia: "Decomposição"; "Dedetização"; "Asas de Sangue" (Ed. *Americanto* 1982) e "Colagem dos Gestos" (Ed. Independente - do autor - 1985).

Os temas recorrentes da autora são a cidade miserável, a repressão, o medo, a saída possível.

"Em teus rios corre sangue  
do povo que aqui habita;  
massa e raça nas entranhas  
de quem sobrou para falar  
dos mercadores hipócritas  
de quem não se vendeu por pouco  
de quem não se perdeu no troco  
da dor que se pagou." (2)

"Poema Duro

Não é um poema concreto  
mas um poema de pedra  
tijolo  
sobre  
tijolo  
construindo as tardes perdidas  
no labirinto louco dos homens  
erguendo muros  
frente aos anos negros  
Um poema duro  
que nem marreta  
quebre." (3)

O medo é um tema constante, e ele traz como contrapon-

---

(1) *Ibidem*.

(2) Ferreira, Fátima - "Asas de Sangue" - Ed. *Americanto*, 1985.

(3) *Idem*.

to a política:

*"Política I*

*Um dia  
a estátua do medo  
será erguida  
num parque nacional." (1)*

O medo é também associado à paralisia social que dele decorre, à expectativa de impedimento de algum projeto coletivo pois ele castra as associações, ilhando os indivíduos.

*"Comunas*

*O meu medo é que essa tarde  
despenque em minha cabeça  
e me arranque as entranhas.*

*O meu medo é que alguém me solidifique  
me castre a força de ir e vir  
como um raio de flecha.*

*O meu medo  
é que ninguém tenha a coragem  
de sacrificar seus touros individuais  
por uma manada." (2)*

Uma outra vertente da poética de Fátima Ferreira é o feminismo, seja do ponto de vista político, seja erótico, a figura da mulher está sempre entremeada em seus poemas.

*"Batom Carmin*

*Uma mulher dilacerada de motivos  
é fogo, forasteiro, mais que mito.*

*Cancioneira da fome e do fastio  
república do não, sequela do sim.*

*Uma mulher dilacerada de motivos  
rompe o cerco, sangra a face oculta  
Se faz luta contra a maldição reinante*

---

(1) Ibidem.

(2) Ibidem.

a mentira, o medo, a pista suja." (1)

...

O feminismo se entrelaça com o tema por excelência desse grupo, tecendo constantes associações entre a mulher e a América; a começar pela divisão lingüística do continente: "Teu coração dividido em Tordesilhas", ou a imagem do ser latinoamericano mergulhado na "noite mais comprida".

"América, mulher latina", é um poema longo em quatro partes, por isso, cito alguns trechos.

"I

Teu coração dividido em Tordesilhas  
invade o meu peito latino  
ou sou eu quem te invade de destinos  
com o meu coração peregrino?...

II

Mãe solteira do destino foragido  
em teu ventre dormem filhos degregados  
e se és fiel a este amor que te fascina  
por que mulher, a dor, não assassinas?...

...

(Somos a noite mais comprida, por suposto  
ou, o corpo, claridão de miosótis?...)

III

Vem mostrar hoje o ar de tuas garças  
revoada de gaiólias no nascente  
serenata das cordas dos coqueiros  
para a dança tropical sobre a fogueira  
da aurora nos braços do amanhã..." (2)

No segundo grupo de Independentes estão os poetas a seguir. São os representantes de um grupo cuja temática privilegiada é o cotidiano. Aproxima-os fortes laços de amizade e trabalhos conjuntos. Seus poemas são líricos, pessimistas, de conotação existencial passando por uma crítica social; mas a percepção da realidade passa sempre pela subjetividade. São os que mais se aproximam da tendência testemunhal do cotidiano dos poetas "marginais", analisados no

---

(1) Do livro "Colagem de Gestos" - Ed. Independente, 1983.

(2) Idem.

Sudeste. Há, no entanto, uma mudança de tom, do humor característico daquele eixo, para um pessimismo neste.

Eduardo Martins, estudante de Letras, foi entre os independentes, talvez o maior articulador de encontros, seja no MEIPE, nos Encontros Estaduais e nos Nacionais.

Tem três livros de poesia: "Restos do Fim" (em parceria com Cida Pedrosa, 1981); "Eczema no Lírico" (1985) e "Procissão da Palavra" (1986). Cada um desses livros tem uma temática particular. "Restos do Fim", em parceria com Cida Pedrosa, tem uma poesia circunstancial, coloquial, intimista. Nele a palavra é o instrumento de contemplação do mundo, de reflexão de seus fragmentos. Seus poemas são curtos, críticos do cotidiano.

#### "Fronteiras

*Quando no escuro me perco  
e coço-me com as mãos  
Que mais parecem garfos  
Ouço sussurros nas esquinas  
Ainda vivos...  
São brasileiros  
Natos  
E ainda mirins  
Nascidos no Recife  
São Nordestinos  
Todos mirins  
(brasileiros)" (1)*

"Eczema do Lírico" é um livro pessimista do tragicismo urbano envolto em degradação: doença, medo, diluição de sonhos. A subjetividade é o lugar das impressões, narrativos, sentimentos, fatalidades. Questiona-se a possibilidade da poesia, do sonho frente a realidade.

---

(1) Do livro "Restos do Fim" - Edição do autor, 1981.

"Resistência do medo

...

O outro lado da rua  
O outro lado da rua é só silêncio e é só medo  
E eu mudo e eu mudo e eu

O outro lado da rua  
é pedra pútrida, luz que não é luz  
vaga-lume, sombra sombra,  
E também arma pronta  
E eu chão e eu chão e eu

O outro lado da rua  
É mundo mudo, mundo não  
É perigo, estação,  
É noite armada, comunhão  
E eu chão e eu chão e eu." (1)

"Eczema do Lírico" é contundente ao retratar o drama social e o pessoal, é mais que uma doença na possibilidade lírica de visão de mundo, é a fatalidade impositiva do anti-lírico de seu tempo.

Dois versos do poema - "Antologia de Mim" - retratam a velhice precoce de uma geração e o desencanto de um tempo:

"...Estou enrugado  
E castigo a metáfora  
                  primavérica  
Junto aos meus  
                  companheiros  
Estou engilhado  
E cada chuva  
                  ou sol  
Cada flor ou fera  
É sempre um sinal  
De perigo e alerta". (2)

Depois de 1985, Eduardo Martins transfere-se para Rondônia onde, após sua formatura, leciona. Longe do Recife, do movimento escreve o livro "Procissão da Palavra", o título do livro e dos poemas tem uma conotação metaforicamente religiosa. A poesia é vivida como missão, mas também como transtorno e uivo.

---

(1) Do livro "Eczema do Lírico" - Edição do autor, 1985.

(2) Idem.

"A procissão da palavra  
Traçada como missão  
Escora-se como perdão  
Em outra paz missionária." (1)

"O Verbo em Dilúvio

para mim importa  
Remover as águas  
Da arca que me leva  
O par pretendido.

Como verbo em dilúvio  
Que pretende tempo  
Em novo nadar, o vento.

Longe, muito longe  
Da terra e sobre ela  
O poema é transtorno e uivo.

Conquistador de outros mares  
Enquanto na arca vive  
O tempo bóia pelos ares." (2)

E finalmente, Cida Pedrosa, estudante de Direito, participante do MEIPE e, junto com os anteriores poetas citados, organizadora dos Encontros. Editou em parceria com Eduardo Martins o livro - "Resto do Fim" (1981) e "Cavaleiro da Epifania" (1986). O primeiro livro de temática bastante variada, com poemas curtos, instantâneos do cotidiano.

"Lavadeiras

As sujas águas,  
nos tanques,  
Refletem  
Fatigados  
Rostos  
De mulheres.  
Enquanto  
nos seus ventres  
Flores marchas  
choram de frio." (3)

"Não tardará

Ruas frias, silenciosas  
Consumem o último latido  
E no meu berço de morte  
Ainda vejo a última ferida  
iluminando  
O alcoólotra da esquina." (4)

(1) Martins, Eduardo - "A Procissão da Palavra", do livro "A Procissão da Palavra" - Ed. do autor, 1986.

(2) Idem.

(3) Do livro "Resto do Fim" - Ed. do autor, 1981.

(4) Idem.

Seu outro livro - "Cavaleiro da Epifania" - possui uma estética medieval. Epifania é uma manifestação ou aparição religiosa, ou mesmo uma festividade religiosa onde se celebra essa aparição.

Se a estética medieval tem algo de religioso, tem também muito de fantástico. O poema que dá título ao livro:

*"O Cavaleiro da Epifania*

*O cavaleiro da Epifania  
No alforge trazia ouro  
E todas as cores do tempo  
No corpo trazia mirra  
E todos os cheiros do vento.*

*De resto trazia incenso  
Enrolado em seu coxim  
E sempre de luz prometia  
Fazer um casulo para mim.*

*Oh! cavaleiro sem rumo  
Gladiador das alturas  
Seguiste a estrela exata  
Andavas sempre a procura.*

*Com silêncio ungiu meu corpo  
Num ritual de ternura  
Acobertando os desgostos  
E diluindo as agruras." (1)*

Este poema é dedicado a Eduardo Martins. Este recurso a uma estética medieval pode ter sua inspiração em estudos sociológicos que definem o regime latifundista do nordeste, como semifeudal, tendo no coronelismo sua característica; e nos sertanejos, a sua contrapartida, influenciados pelos exemplos de bravura dos cavaleiros medievais. Essa estética é também bastante difundida na poesia de cordel. A alegoria da nobreza do cavaleiro medieval.

---

(1) Do livro "Cavaleiro da Epifania" - Ed. do autor, 1986.

A FRENTE DE GRUPOS OU COMO SE UNIR PARA A TOMADA DA  
UBE-PE - UNIÃO BRASILEIRA DE ESCRITORES - SEÇÃO PERNAMBUCO

A partir de 1983, tanto os Piratas como os Independentes irão mudar, em alguns aspectos, radicalmente seu discurso e sua ação cultural.

As Edições Pirata, não superando suas divergências internas, não se transformam em empresa, nem tampouco voltam a editar, seus últimos lançamentos são de dezembro de 1983. Alguns de seus membros, como vimos, unem-se aos independentes, outros dispersam-se.

Os Independentes não irão realizar mais nenhum Encontro Nacional; o último havia sido o segundo Encontro em 1982; o terceiro, proposto pela Fundação Espaço Cultural/Oficina Literária de João Pessoa em 1983, rechaçado pelo movimento como ilegítimo, tendo-se alegado que tanto essa Fundação pertencia ao Estado, quanto seus membros se beneficiavam da relação com este, sendo que o movimento mantinha uma relação de crítica e distanciamento de qualquer instituição cultural governamental.

As divergências e diferenças entre Piratas e Independentes, como também o próprio esgotamento de suas propostas, não impediriam que uma frente de componentes de ambos os grupos se voltassem para um projeto comum - a reabertura da UBE-PE. Formam coalizões, chapas e disputam seu comando. Fechada pela repressão em 1964, será reaberta em 1984.

O primeiro evento ocorrido depois da reabertura ocorre em Olinda, de 5 a 7 de abril de 1985, e foi o Encontro Preparatório ao II Congresso Brasileiro dos Escritores, que ocorreria em São Paulo entre os dias 17 a 21 de abril de 1985. Entre os objetivos, estava o de convocar os escritores e instituições culturais pernambucanas, discutir os temas da pauta daquele Congresso e formar uma delegação de Pernambuco. A pauta

do Congresso tinha os seguintes itens:

1. *O Escritor e o Estado;*
2. *O Escritor e a Indústria Cultural;*
3. *Os problemas, os direitos e a organização dos escritores;*
4. *O Escritor e a Realidade Nacional;*
5. *O Escritor e a Política Cultural.*" (1)

Além dessa pauta geral, o Encontro deveria consolidar idéias e teses num documento único, representativo dos interesses dos escritores pernambucanos, e, particularmente, da cultura pernambucana.

O documento começa denunciando o autoritarismo e a política cultural desenvolvidos pelo Estado como desastrosos, marginalizando a comunidade brasileira dos processos de discussão, que serviram para o fortalecimento das oligarquias culturais e a estagnação do desenvolvimento da cultura.

Evocam o papel do escritor como trabalhador intelectual empenhado na democratização da cultura, tendo causa comum com o homem da rua. Em sintonia com os anseios populares, buscando eliminar as disparidades regionais, que amesquinham a condição humana no Norte e Nordeste, lutando, como vários setores da sociedade civil, para o fortalecimento da cidadania.

Para uma "política cultural", defendem uma política descentralizadora e de base. Com a reorganização da UBE, propondo o seguinte programa de ação:

- a. *O amparo legal ao escritor, através do reconhecimento da profissão (que se tome a iniciativa de preparar um projeto de lei).*
- b. *Participação na escolha dos componentes dos conselhos estaduais e municipais de cultura e nos conselhos editoriais das editoras ligadas às fundações e entidades públicas.*

---

(1) "As Reivindicações dos Escritores e os Direitos Culturais dos Cidadãos", Encontro Preparatório ao II Congresso Brasileiro de Escritores - Recife - Abril, 1985.

- c. A compra pelas bibliotecas públicas de exemplares de livros de autores locais.
- d. A numeração da tiragem dos livros editados e a rigorosa fiscalização das edições.
- e. Participação na elaboração da Política Nacional de Cultura, com ênfase nos aspectos e assuntos diretamente ligados ao escritor.
- f. O estabelecimento de políticas editoriais para os órgãos públicos através de critérios de seleção que excluam o clientelismo e o apadrinhamento.
- g. A participação nas TVs.
- h. O cadastramento das organizações culturais do país, públicas e privadas, essencial para se desenvolver uma justa política de apoio e incentivo às atividades culturais nos vários níveis da cultura.
- i. A substituição dos pacotes culturais e das iniciativas calcadas meramente na "produção" e no "marketing" (promoções de um dia) pelo apoio às fontes geradoras da cultura em todos os campos: escritores, pesquisadores, artesãos, associações profissionais, grupos amadores e comunitários etc.

No Nordeste, os escritores tem diante de si a tarefa de defender os valores mais legitimamente expressivos da cultura regional. cabe à UBE reivindicar, por exemplo:

- j. A regulamentação da profissão de Poeta Popular e Dançarino Folclórico (frevo, maracatu, bumba-meu-boi etc.).
- l. O estabelecimento de uma política editorial para o INL (Instituto Nacional do Livro), que rompa com a concentração no Centro-Sul e contemple, sem discriminação, todas as regiões do país". (1)

De uma atitude de total distanciamento crítico com relação ao Estado por parte dos Independentes principalmente, já que os Piratas se colocavam mais como uma alternativa editorial, essa Frente de grupos, que tomou o poder dentro da UBE-PE, colocou-se numa atitude reivindicativa com relação ao Estado, e mais do que isso, buscou o reconhecimento por parte deste, querendo a participação, por

---

(1) In "Carta de Olinda" - "As Reivindicações dos Escritores e os Direitos Culturais UBE-PE 85".

exemplo, na elaboração de uma Política Nacional da Cultura.

Essa mudança do movimento em Recife, marca diferenças acentuadas com relação ao Sudeste, onde não teve continuidade na década de 80, nem voltou-se para uma possível relação com o estado; tendo permanecido às voltas com a alternativa editorial até o começo da década de 80 e depois, quando alguns de seus primeiros representantes passaram a editar em editoras do mercado tradicional. Em Recife, esse fato não ocorreu, e o movimento passou a apresentar características próprias dos movimentos sociais, então em voga em 80. Na Introdução do documento resultante desse primeiro evento da UBE-PE colocou-se a necessidade de decidir a posição e a função do escritor na sociedade, como também a expectativa, que do Congresso que se estava preparando, resultasse num *"Projeto de Política Cultural que seja uma contribuição ao processo de transformação democrática hoje vivenciado pelo país"*. Esse documento, primeiramente chamado *"Carta de Olinda - As Reivindicações dos Escritores e os Direitos Culturais UBE-PE 85"*, foi reutilizado no folheto da pauta de preparação do Encontro Preparatório ao II Congresso Brasileiro de Escritores, que teve como título: *"As Reivindicações dos Escritores e os Direitos Culturais dos Cidadãos"*.

A tentativa de ocupar espaços em instituições, que poderiam vir a ter algum poder decisório junto ao Estado, é o que vai marcar as características do movimento em Recife pós reabertura da UBE-PE.

Essa frente de grupos, que reabriu a UNE-PE, estará representada por uma delegação no II Congresso Brasileiro de Escritores, em São Paulo, e será elogiada no evento, não só pela Carta de Olinda, como pela sua organização.

Esse Congresso reunirá os mais representativos escritores brasileiros, cientistas sociais, políticos, incluindo o recém empossado escritor José Sarney, pela morte inesperada de Tancredo Neves.

Marcos Prado, enviado do Diário de Pernambuco, assim descreve o evento:

"O clima geral era de conagração e esperança. Afinal, havia a convicção unânime de que, no momento atual, o escritor tem a responsabilidade de participar de todos os movimentos que visam a efetiva realização da democracia brasileira, após a longa noite de autoritarismo e da intimidade que foi negada aos intelectuais e escritores, no debate amplo na sociedade nacional. Muitos temas foram discutidos tais como: a defesa permanente de nossa herança literária, científica, artística e técnica, estímulo às atividades literárias, científicas e artísticas; defesa das liberdades democráticas da livre manifestação do pensamento, justa retribuição ao trabalho dos escritores e respeito aos seus direitos autorais. Foram apresentadas propostas para o livro tornar-se mais acessível aos brasileiros e para a melhoria no processo de distribuição de livros. Exigiu-se também na Carta de Princípios, que os poderes públicos defendam o acesso do trabalhador à terra e ao emprego, assim como reafirmaram a defesa da autodeterminação dos povos, da paz entre as nações e do desarmamento nuclear, comprometendo-se com a renovação do compromisso da luta pelo prosseguimento do processo democrático do Brasil". (1)

A relação com o Estado vai paulatinamente tendendo a um contato, a uma aproximação crítica, a um diálogo e, finalmente, a uma cooperação. Em 1985, acontecia no Recife o Projeto "Poesia Circulante". Esse projeto "foi resultado de uma adaptação para o gênero poesia de um projeto original do artista plástico Marco Antonio Hanois, realizada pelo animador cultural e prefeito sentimental da cidade do Recife, Tarcísio Regueira. Ao apresentar a proposta ao presidente da EMTU (Empresa Municipal de Transportes Urbanos), engenheiro Paulo Queiroz, Tarcísio teve a mais efusiva acolhida, tanto do dirigente, quanto de sua equipe técnica". (2)

O projeto incluía a impressão de milhares de volantes com poemas escolhidos por Jaci Bezerra (1º Secretário da UBE) e Alberto Cunha Melo (2º Vice-presidente) para serem distribuídos e

---

(1) Prado, Marcos - "Congresso de Escritores I e II", Diário de Pernambuco, 27/05/85 e 28/05/85.

(2) Melo, Alberto Cunha - "Poesia invade 1.300 ônibus" - Comércio Cultural, 12/05/85 - Recife.

afixados nos ônibus, nos suportes de vidros que ficam atrás dos motoristas. Incluía também, a entrega de 50 cartazes a cada participante (poetas escolhidos) e, lançamento de um "livrão" - brinde, que consistia numa encadernação luxuosa dos 52 cartazes, com prefácio do escritor Gilberto Freire e apresentação de Paulo Queiroz.

Foi promovido pela EMTU, órgão do governo do Estado, contando com apoio da UBE-PE, Livraria Livro 7, Prefeitura Municipal de Recife e Bar Savoy. Durante quatro semanas, cerca de 52 poetas, majoritariamente autores vivos e alguns já falecidos, foram homenageados. A escolha se deu através da leitura de dezenas de livros publicados no Recife. Segundo o Articulista: *"O grande número de poetas que participarão do projeto garante uma cobertura não discriminatória, seja de idade, grupo, movimento ou proposta estética"*. (1)

Outro evento cooperativo, em forma de impressão conjunta de gravuras e poemas, aconteceu quando do aniversário dos 450 anos da cidade do Recife, 1987. Na época, o prefeito da cidade era Jarbas Vasconcelos, e é ele mesmo quem faz da introdução à encadernação luxuosa de textos e gravuras de 136 artistas locais e alguns residentes na cidade: *"Reunem-se neste livro, dentro da orientação que a Prefeitura traçou para conduzir sua política na área da cultura, um conjunto de poetas e artistas plásticos plenamente identificados no Recife... A leitura dos textos e a contemplação dos trabalhos que ilustram este volume, escolhidos sem privilegiar autores ou grupos..."* (2)

Esse trecho do parágrafo da introdução ilustra muito bem o "cuidado" em citar o não privilégio de grupos ou autores: ponto

---

(1) Idem.

(2) Album do Recife - Recife, 1987 - Prefeitura Municipal de Recife -  
Coordenação : Jaci Bezerra, Sylvia Pontual.  
Apoio Cultural: Grupo Industrial João Carlos.

de honra dos discursos do grupo Independente.

Em 1988, houve ainda o I Congresso de Escritores do Nordeste. No documento das "Resoluções" do Congresso fez-se menção dos grandes problemas como o analfabetismo, a exploração dos grandes empresários do livro que impõe a ditadura dos *best-sellers* e dominam os meios de comunicação; os *trustes* do papel, a política editorial predominante entre os órgãos oficiais de cultura, que se caracteriza pelo apadrinhamento, a ausência de critérios rigorosos e a não participação representativa dos escritores; a precária promoção do livro, o conteúdo alienante dos livros didáticos, a marginalização dos autores contemporâneos, o abandono de bibliotecas públicas etc.

*"O quadro destas dificuldades recai, com peso redobrado, sobre os escritores do Nordeste, em face das contradições do Sistema Capitalista Brasileiro serem, aqui, mais exacerbadas. Daí se imporem, como necessidade de sobrevivência, a unidade e a articulação regional dos escritores nordestinos".* (1)

Os 26 itens da "Linha de Ação", traçadas neste Congresso, tinham como objetivos a democratização da cultura alterando e criando dispositivos legais, reserva de mercado para 50% das publicações nacionais; distribuição do autor nacional pelo Instituto Nacional do Livro e formação do Instituto Estadual do Livro; inclusão de autores contemporâneos nos curriculums, reformulação do livro didático, valorizando linguagem e temas regionais e considerando as etnias; ensino da História e das culturas regionais; promoção pelas UBEs de estudos da história literária nos Estados etc.

Existiu a preocupação de se organizar nacionalmente, como a sugestão de se criar um Conselho Nacional de UBES, com o fim de se estruturar uma Federação representativa dos escritores brasileiros,

---

(1) Carta do Nordeste - Resoluções do I Congresso de Escritores do Nordeste - Recife - 13 a 15 de outubro de 1988.

e, a promoção de um Congresso Nacional de Cultura.

Sugeriu-se a "fundação de uma revista de cultura brasileira, sediada em capital nordestina, com representação nos estados da região e conselho editorial composto de diferentes tendências e gerações". (1)

É interessante notar que a proposta foi de uma revista nacional, mas com representação apenas regional.

A questão do "regional" volta com mais um item: "intercâmbio regional de obras e autores, através de caravanas de escritores, lançamentos e promoções, incluindo as cidades do interior". (2)

Criticou-se o empresariado ligado à cultura e tentou-se mobilizar o produtor último dessa cadeia - o escritor -, para a participação no processo de distribuição cultural. Para tanto, o item de no 26 esclarece: "estímulo a estudos e busca de assessoria em torno de aspectos estatísticos e econômico-sociais, relacionados à economia da cultura - indústria cultural, mercado do livro, linhas de financiamento etc". (3) O Estado é criticado, entre outras coisas, pela sua ineficiência em gerir a redução do analfabetismo e por não controlar as questões relativas à cultura de maneira ampla, mas não é contestado em seu papel controlador, o que dá margens a conferir-lhe legitimidade. Os itens 1 e 2 das "Linhas de Ação" sugerem propostas de mudanças na relação com o Estado.

1. mobilização visando consolidar as reivindicações dos escritores e a democratização da cultura, através da elaboração de leis complementares e regulamentadoras de direitos constitucionais e de dispositivos inscritos em Constituições Estaduais e Leis Orgânicas dos Municípios;
2. alterações na Lei no 5.988, reguladora dos direitos autorais, compreendendo: revogação do artigo 52, com o fim de impedir a cessão total dos direitos autorais; modificação do artigo 64, para que as tiragens de toda e qualquer edição sejam, sempre, numeradas; do artigo 66,

---

(1) Idem.

(2) Ibidem.

(3) Ibidem.

tornando mensal a prestação de contas do editor para com o autor, após o prazo máximo de 90 (noventa) dias, contados a partir da data da venda da obra à editora; do artigo 36, estabelecendo que a obra encomendada pertence, em qualquer circunstância, a ambas as partes, autor e editor; do artigo 68, diminuindo de três para um ano o prazo em que o editor se compromete a publicar a obra comprada; do artigo 6, parágrafo 126, ressaltando claramente a equiparação do tradutor ao autor; do artigo 2o (segundo), considerando o pagamento dos direitos patrimoniais do autor como um adiantamento, e não, uma cessão definitiva;" (1)

Através destas propostas pode-se concluir que o distanciamento radical com relação ao Estado, no primeiro momento do movimento, vai tomando aspectos de uma crítica mais centrada no "regime", na forma como o Estado brasileiro trata questões ligadas à cultura.

Em 1988, Hector Pellizzi e Juhareiz Correya, poetas Independentes, sendo que o segundo foi também Pirata, idealizaram um projeto de criar 100 bibliotecas em escolas de 1o e 2o graus no Nordeste. A Campanha Cooperativa do Livro/Biblioteca Escolar, através da Nordestal, editora que lançaram no começo dos anos 80. Para os editores, o processo educacional anda completamente à margem do processo cultural. A experiência dos autores, no interior do Estado, em suas andanças para divulgar e vender seus livros, deram a eles essa constatação. O projeto se situa, metaforicamente, como uma forma de se construir pontes que cubram o imenso fosso entre o processo educacional e cultural.

No projeto, constam três itens:

*"Estadual: com títulos que abordam temas específicos da cultura do Estado, com autores locais e publicados por editoras locais.*

*Regional: englobando autores e editoras do interior, com autores relativos à cultura regional.*

---

(1) Ibidem.

Nacional: dando prioridade à produção artística e literária brasileira de uma maneira geral." (1)

A Nordestal conta com o apoio da Associação Brasileira e Editoras Universitárias, Associação Profissional de Bibliotecários de PE e com o Departamento de Biblioteconomia da UFPE, que dispõe de assessores para o projeto, percorrendo núcleos educacionais do grande Recife.

Para se ter uma idéia, quando da conclusão do item Estadual, trazia uma lista de 117 títulos de autores locais, publicados pela Fundação de Cultura da Cidade do Recife, Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, Edições Pirata e Edições de autor. O plano previu contato com diretores e alunado, mas os educadores não permitiam qualquer participação decisória por parte dos alunos, o que para eles é um problema, na medida em que sem a participação efetiva dos alunos, a probabilidade de se alcançar os objetivos específicos da campanha torna-se duvidosa.

"Se a decisão dependesse exclusivamente da Diretoria, se estaria criando unicamente um núcleo para guardar livros. E não é isso que visamos. Com o envolvimento direto dos estudantes, talvez ele não vá à biblioteca apenas por obrigação. Talvez ele a sinta como algo que lhe pertence, que tem uma parte sua naquilo". (2) O plano funciona através de um convênio entre a Nordestal e a escola. A escola se compromete a reestruturar, manter em funcionamento pleno e renovar o acervo, aos alunos cabe contribuir com Cr\$ 100,00 por mês (visto como taxa simbólica), e a Nordestal compete doar os títulos que dispuser (através dos convênios com as entidades anteriormente citadas), ou, posteriormente, numa segunda etapa, através da edição dos livros.

---

(1) Modesto, Luíza - "Um plano para criar 100 bibliotecas" - entrevista com Hector Pellizzi - xerox artigo/jornal cedido por Fátima Ferreira, de seu arquivo pessoal, 1988.

(2) Idem.

Nesta primeira etapa - da Criação de Bibliotecas -, a Nordestal tem que ceder estantes para exposição de livros, concursos de redação e indicar uma assessoria para ajudar o aluno a desfrutar do acervo. Visam fortalecer o trabalho editorial, da cidade e da região, incentivando assim a produção literária e criando um público leitor.

Numa segunda etapa, pretendem lançar 20 autores pernambucanos, com títulos publicados e inéditos de poesia, conto, crônica, ensaio e reportagem, e também autores de cada Estado da Região Nordeste.

Em carta/entrevista sobre o plano, Hector Pellizzi coloca: *"A primeira (fase) tem como objetivo a introdução do autor nordestino nas escolas. Tarefa extremamente difícil, porque o projeto depende da iniciativa privada, no tocante a parte financeira e estas são extremamente insensíveis a educação e cultura. Por isso caminhamos a passo de tartaruga. A segunda fase dará começo este mês. A viagem promete ser interessante, 700 kms de estrada e sol. Vai ser de carona (caminhão), pois a grana é pouca para os 5 ou 6 dias que penso ficar por lá (alto sertão: Exu, Bodoco, Ouricuri etc.). Mas não há muita alternativa. Eu tenho um compromisso com esta América miserável, e vamos transformá-la, nem que seja na marra e no tapa".* (1)

Essa relação entre educação e cultura, talvez seja o aspecto mais interessante desse projeto da Nordestal, em seguida, vem o incentivo à produção literária autóctone e à criação, desde a infância, de um público leitor. De quebra, as viagens pelo sertão desse editor lembram a de um mascate de cultura; tão importante por aquelas plagas, quanto ao sabor de aventura e compromisso que Hector lhe confere, é mais próprio talvez de um estrangeiro em terras estranhas.

Nos últimos anos, houve uma tentativa de reorganização

---

(1) Carta/entrevista em outubro de 1989.

do MEIPE - Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco. Segundo Hector Pellizzi, por uma necessidade natural, perante um certo imobilismo por um lado, e por outro devido "ao avanço de intelectuais conservadores tomando conta das entidades culturais UBE-PE e Fundação Casa da Cultura da Cidade do Recife". (1)

A sigla dessa reorganização é UENE - União dos Escritores do Nordeste e, para Hector Pellizzi, tentou-se criar uma organização menos anarquista que o MEIPE e seria, em última instância, "uma tentativa de fortalecer a frente Independente contra o avanço conservador cultural". (2)

Colocava, nesta época, dúvidas sobre essa possibilidade, na medida em que, para ele, "este tipo de organização requer dedicação exclusiva e a maioria dos poetas independentes estão muito preocupados pela subsistência do dia a dia, somado ao engajamento de atividades políticas neste ano 'presidencial'. Por agora, a UENE vem sendo carregada pelo MEIPE, veremos se ela pode caminhar sozinha". (3)

No entanto, em setembro desse mesmo ano, a tentativa, segundo ele, havia fracassado, e coloca as razões do fato:

"...acho que ela morreu antes mesmo de nascer, pois o maior obstáculo seria a Fundação de Cultura da Cidade do Recife. A exoneração do presidente, a demora de um substituto (5 meses), a falta de verbas dessa entidade fizeram com que o projeto fosse por água abaixo.

Já não se fazem independentes como antigamente". (4)

---

(1) Carta/entrevista em março de 1989.

(2) Idem.

(3) Ibidem.

(4) Carta/entrevista em setembro de 1989.

Em Recife, existem claramente duas gerações que marcam a produção poética "alternativa" do final dos anos 70 e nos anos 80. A Pirata, geração que testemunhou a falência das utopias políticas dos anos 60 e, outra geração mais jovem, os "herdeiros" que começam a produzir frente o processo de consolidação da modernização autoritária que se implanta no Brasil pós golpe de 64.

A diferença acentuada entre os poetas analisados dos dois grupos, nos remetem a essa diferença contextual.

O "Tratado da Lavação da Burra", de Ângelo Monteiro, da primeira geração, pode ser considerado como um divisor de águas no tratamento da cultura popular, dentro do movimento, percurso privilegiado para a compreensão dos anos 60 no Brasil. Construído em forma de sátira e apontando para o grotesco quando trata da consciência popular, o "Tratado" não deixa pedra sobre pedra, sobre as aspirações de alguns setores, de que seria preciso apenas instrumentalizar politicamente o povo e sua cultura para se operacionalizar a verdadeira revolução popular - de baixo para cima. Essas aspirações e representações políticas caem por terra e nos dão uma "visão de mundo" bastante crua sobre as questões relativas à revolução proposta nos anos 60.

Mais que um "divisor de águas", o Tratado pode ser considerado a "chave" que fechou o cofre contendo uma questão inquietante, resquícios de uma época que, vez por outra, ainda produz ecos, questionamentos.

Entre os Independentes, da segunda geração, o tema de uma certa latinoamericanidade parece abrir o espaço para uma grande questão, mas o eco é surdo, fica a meio caminho - o Jornal Americano é pequeno e frágil em comparação com "Cultura e Tempo" dos Piratas. A latinoamericanidade gera temáticas políticas do rancor de ser dominado; da imprudência de uma guerra (Malvinas) perdida antes mesmo que começasse; do feminismo em "América Mulher Latina" de

destino dividido... em Tordesilhas e outras. A "grande questão" fica no ar, mas avança pouco.

Tanto nos Piratas, quanto nos Independentes quase que, qualquer tema é possível. Mas seria preciso um índice temático minucioso para cada poeta e não nos levaria a outra conclusão, que ocorre freqüentemente o tema da opressão: social, política, econômica, com a contrapartida de um discurso predominantemente subjetivo, chegando quase à ficcionalização do eu e do outro mais próximo, rente à uma experiência cotidiana, imediata. É a voz do indivíduo, é a estética do eu. Não há um projeto estético de conjunto. A falência de projetos anteriores onde o "NÓS" predominava, em 60 por exemplo, cede lugar a projetos discursivos individuais.

O que há que os une? A possibilidade de o monólogo poder propiciar o diálogo; entre si, entre o autor e algum leitor interessado. Uma "utopia comunicativa", quando muitos canais de comunicação foram cortados.

Se os Piratas fizeram de sua proposta, uma ação voltada para a editoração dos que escreviam e engavetavam - uma resposta à censura; os Independentes articularam uma série de Encontros e Congressos, visando democratizar as relações sociais entre os escritores e dotar a figura do escritor de poder de decisão e escolha em "políticas culturais" mais amplas; como também levaram o movimento independente de literatura a ter uma "ação social" correlata aos movimentos sociais. Aspirantes, ambos os grupos, a construir um espaço autônomo numa época em que o espaço público foi tomado pelo autoritarismo.

O antiintelectualismo, que observou Messeder Pereira nos grupos cariocas, não ocorre no Nordeste, mas o antitecnicismo e a politização do cotidiano estão presentes na maioria dos casos. Encontram-se também traços que lembram a esquizofrenia em vários

discursos políticos, tal como define Fredric Jameson. Entretanto o que une os grupos, mesmo havendo conflitos entre eles é a recusa à hegemonia cultural do centro-sul e a reivindicação da nordestinidade, mais para o final da década.

A temática da nordestinidade e do regionalismo são correlatas. Da década de 20 à de 80, a reivindicação de um espaço para o regional na cultura nacional permanece, mas mudam os termos em que a questão é colocada.

Em 20, o regionalismo reivindica a tradição com o argumento de que no Nordeste as crenças, a linguagem, costumes e sentimentos do velho Brasil teriam-se conservado mais vivos e puros.

A tendência regionalista no Nordeste começa, entretanto, em finais do século XIX e propunham, entre outras coisas, que os elementos para a formação de uma literatura nacional estariam mais preservados no nordeste que no sul do país, dado que aí haveria mais miscigenação com as culturas estrangeiras, devido à imigração.

Em 20, a tendência regionalista é reforçada com o advento do modernismo no sul. No Nordeste, a defesa da tradição evocava a realidade passada e suas temáticas: do engenho de açúcar, com seus senhores e escravos à culinária regional.

Noroaldo Pontes de Azevedo, num estudo (1) sobre essa época, coloca que Oliveira Viana traz à tona essas questões, em seu discurso de posse na Academia Pernambucana de Letras, a 13 de maio de 1920, citando Joaquim Nabuco:

*"O senhor de engenho de outros tempos, nem sempre mau para os cativos, antes bastantes vezes mais sinceramente caridoso do que alguns donos de fábrica da atualidade; a dona de casa laboriosa que ao seu lado fazia crescer a família, cuidava da escravaria, atendia ao sustento de tanta gente, pois que eram de manufatura*

---

(1) Azevedo, Noroaldo Pontes de - "Modernismo e Regionalismo" - Os 20 anos em Pernambuco - Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, João Pessoa, 1984.

*doméstica as farinhas, as carnes-de-vento ou o fumeiro, os requeijões, os doces e bolos, até os vinhos de caju e de jenipapo, são figuras que merecem ser gravadas com o relevo de águas-fortes".*

Noroaldo Fontes de Azevedo coloca, ainda, que Gilberto Freire tendo tomado conhecimento desse discurso cita-o em artigo no Diário de Pernambuco a 30/10/21. Essas também serão algumas das idéias centrais de seu livro "Casa Grande e Senzala", escrito posteriormente, em 1933.

Passado glorioso e saudoso, já que, à época, Pernambuco vivia sobre uma forte recessão de sua vida econômica, e era uma maneira das oligarquias regionais em declínio marcarem presença na discussão que começava a se travar, entre nordestinos e regionalistas.

A polêmica em torno desses movimentos é extensa. De um lado os modernistas do sul, que, passado o primeiro momento antropofágico de deglutição de idéias nordestinas bebericadas à Europa, propõe uma "brasilidade" para a arte nacional e, viam com suspeita propostas dos regionalistas que reputavam de separatistas. De outro, os regionalistas que criticavam a imposição tirânica do Rio de Janeiro ou a imitação de São Paulo sobre as outras regiões, que levaria à esterilidade outras culturas regionais. Para eles, a verdadeira cultura nacional seria feita do conjunto das regiões e seus valores locais. Propunham também a unificação do Nordeste, e Pernambuco sediaria as atividades do Centro Regionalista do Nordeste, com a finalidade de desenvolver o sentimento de unidade desta região.

Polêmicas à parte, o fato é que essa disputa entre modernistas e regionalistas refletia o contexto da disputa entre as oligarquias açucareiras do Nordeste e a cafeeira do Sul, com vistas ao controle do poder do Estado. Em ambos, à época, a preponderância das discussões em torno do regional e do nacional ofuscavam quaisquer questionamentos que pudessem haver, sobre as "tensões" entre classes

sociais em cada uma dessas concepções.

Na década de 70, o Movimento Armorial, na figura de Suassuna especialmente, retoma algumas questões do regionalismo, tratando-se todavia de um regional-popular, mas, da mesma maneira, afastando-se do questionamento das mesmas "tensões".

No começo dos anos 80, em Pernambuco, não há um discurso explícito sobre o regional; há antes um discurso sobre o popular que, por sua vez, foi deslegitimado pelo "Tratado da Lavação da Burra", que pretende ser uma Introdução à Transcendência Brasileira. O manifesto da Pirata cita Hermilo Borba Filho, o mesmo que anterior parceiro, finalmente, crítico de Suassuna: "*Deixemos que o povo faça seu próprio teatro*".

Assim a Pirata fechou a questão e tergiversou sobre o regional até finais da década, junto com a Frente de grupos, como logo veremos.

Os Independentes falam de povo, conceito vago e genérico, num olhar que o vê como outro, distante ou próximo, que emerge vez por outra como personagem em seus poemas. Hector Pellizzi, argentino, acrescenta aos personagens o discurso das discussões e tensões entre as classes, e quer, antes de mais nada, construir um "ideário" latino-americano de resistência.

Mas nesse jogo de espelhos quebrados, um caco se desprende e constitui-se num poema significativo, pois traz à tona a velha polémica.

*"Em quem a carapuça couber*

*Calunistas literários  
auditores de cultura  
periquitos servis  
de casa grande:  
a poesia livre do Recife  
corre por fora  
das vossas escadas  
das vossas senzalas  
e alterna  
ativa  
o cuspe na mala  
o coice na fala*

de todos vocês."

É o momento de tensão entre o movimento e a imprensa; entre Piratas/funcionários do Instituto Joaquim Nabuco, presidido por Gilberto Freire e, os Independentes/estudantes fundadores do MEIPE - Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco.

Crítica contundente, no ponto nevrálgico do regionalismo: a oligarquia literária. "Periquitos", os que repetem; o servilismo da senzala em contraposição aos que, autores da poesia livre do Recife, a poesia Alternativa. O poema não é um pastiche ou uma paródia, mas uma crítica que revela a conexão de várias relações polêmicas, ao nível literário e político nessa "comunidade de sentidos". Passo a passo ocorre uma mudança no processo de desconstrução das antigas representações.

No final da década, realiza-se em Recife o I Congresso de Escritores do Nordeste, 1988, com a participação de poetas de todos os grupos (Geração de 65/Pirata; Independentes e outros). Só nessa época a questão do regional volta a ser colocada de maneira explícita, juntamente com a questão nacional.

Como vimos, criticou-se o analfabetismo que estrangula o público leitor (1); os meios de comunicação de massas e a ditadura dos best-sellers; os trustes de papel; os órgãos oficiais de cultura etc. Buscou-se uma resistência a esse quadro, arregimentando os escritores nacionais para a construção e participação de uma política cultural ampla, e, em especial os escritores nordestinos, devido ao fato das contradições do sistema capitalista brasileiro serem ali mais exacerbadas.

---

(1) Em obra já citada, Noroaldo Pontes de Azevedo, ao analisar os artigos publicados por Gilberto Freire no Diário de Pernambuco, entre 1923 e 1925, coloca que este, no artigo 3 de 06 de maio de 1923, chegou a considerar útil o analfabetismo, ao considerá-lo útil porque exerceria o papel de agente conservador.

Semelhante postura marcou o discurso dos Independentes desde seu início, a resistência e a união de grupos do movimento frente ao predomínio do centro-sul e do Sudeste, em termos culturais, tanto mais que as indústrias culturais estavam ali localizadas.

Diferente de 20, as oligarquias econômicas e culturais passam por um processo de crítica, como também a própria "consciência" popular. Não discutiu-se uma estética do movimento como em 20, mas mecanismos jurídicos e políticos de se mudar as relações dominantes e paternalistas no âmbito da literatura.

O regionalismo em 80 adquire uma série de novas significações. Se em 20, os ecos de uma certa originalidade para a cultura nacional estaria mais presente no Nordeste, em 80, consolidado o projeto de desenvolvimento brasileiro, este mesmo projeto legou às regiões e ao Nordeste em especial a imposição de uma cultura de massas. Tanto em 20, como em 80, reivindica-se a presença das culturas regionais no cenário brasileiro.

Se em 20 os regionalistas tentavam suprimir a noção de estado e erigir a de região para assuntos de política cultural; em 80, os independentistas, depois de uma fase de distanciamento do estado e do Estado, realizou com estes uma série de alianças. Principalmente depois de 1984, logo após a reabertura da UBE-PE, fechada em 64 pela repressão. Época de gestão do governo Miguel Arraes no seu fechamento e em sua reabertura 20 anos depois; e, pode ser considerada como um símbolo dessa aliança.

Na década de 80, o estado também se abriu a esse tipo de apelo, como agente propulsor de um espaço a ser aberto para a cultura local, face à predominância da indústria cultural, reflexo também da hegemonia dos centros propulsores de desenvolvimento, promovidos pelo Estado, combinados, mas desiguais.

## 2. DO BANDO DE CANGAÇO À CULTURA DE RESISTÊNCIA - FORTALEZA

*"Floriano : ...existiam feudos literários em Fortaleza. Todo mundo trabalhava ali isolados.*

*Rosemberg: Não eram feudos, porque feudos tem terra, o poder e a dominação; a gente era mais bandos de cangaço, era mais chegando do interior, outros aqui da capital já resistindo. Eu me lembro do movimento: era você, o Adriano, os "Urubus", éramos os tártaros."*

(Trecho da entrevista com  
Rosemberg Cariry e Floriano Martins  
março de 1988 - Fortaleza, Ceará).

No Ceará, durante a década de 70, existem alguns grupos que têm uma produção cultural bastante variada. Passam por um processo de alianças e rupturas e vão desaguar, primeiro, no grupo Siriará e, segundo, depois do racha deste, em dois grupos: Nação Cariry e Arsenal de Cultura. Estes últimos com uma postura alternativa ou independente. Basicamente, os grupos são: o "Grupo Saco", de literatura; o grupo "Urubu", de literatura e cinema amador; o Grupo Independente de Teatro Amador - "O Grita"; e, no interior, na cidade do Crato um movimento chamado "Arte, por exemplo", de cinema super-8, teatro, música e poesia.

Dois desses grupos têm uma relação bastante estreita com a cultura popular: o grupo "Urubu", de Fortaleza, e "Arte, por exemplo", do Crato. No grupo "Urubu" (1977), Oswaldo Barroso e Adriano Spínola escreviam e editavam sob a forma de cordel, editados, inclusive, junto a editores cordelistas. Já Floriano Martins, também pertencente ao grupo, usava a forma mimeografada.

Oswaldo Barroso coloca que "publicando na forma de cordel, talvez, eu intencionasse afirmar uma distinção, não me filiava à nascente literatura de mimeógrafo pequeno-burguesa, mas a uma

*tradição bem antiga dos poetas populares.*" (1)

Além dessa aproximação com a cultura popular, o grupo fazia viagens ao interior cearense, filmando romarias, fazendo anotações, registrando essa expressão cultural e reutilizando-a em suas produções. O que valeu uma crítica em editorial na Revista Saco, de Jackson Sampaio, do Grupo Saco, atacando os componentes do grupo Urubu de pequenos burgueses fazendo-se passar por poetas populares.

O grupo do Crato que, tendo à frente Antonio Rosemberg de Moura, promovia uma série de festivais de música, cinema, poesia, teatro, lançou a revista chamada "Por exemplo". Segundo Rosemberg, "*um monte de gente que se unia e tal e começavam a produzir.*" (2)

Em 1976, Rosemberg transfere-se para Fortaleza e, trabalhando como supervisor do Mobral, viaja pelo interior cearense e toma contato com outras culturas populares, além da do Crato.

Em Fortaleza, toma contato com outros grupos e, como ele define - "*então encontrou o sertão e o litoral*" -, interior e capital.

Em 1979, os três grupos se unem, "Saco", "Urubu" e "Arte, por exemplo", durante a SBPC, cujo título foi "Cante lá, que eu canto cá", em homenagem ao poeta popular cearense Patativa do Assaré.

Segundo Oswaldo Barroso, do grupo Urubu, foram muitas as discussões do grupo, juntando-se a "*necessidade de projetar nossos nomes e a consciência da necessidade de resistir ao ostracismo em que é posta a literatura dos Estados periféricos da federação.*" (3)

Durante a SBPC, esses autores promoveram um seminário com alguns dos participantes do encontro. Entre os nomes por eles citados estão: Celso Furtado, Darci Ribeiro, Silviano Santiago.

---

(1) Carta/entrevista com Oswaldo Barroso, em 21/05/88.

(2) Entrevista com Antonio Rosemberg de Moura em março de 1988, Fortaleza, Ceará.

(3) Carta/entrevista cit. .

Lançaram um manifesto, promoveram uma teatralização de seus trabalhos, dirigido por José Carlos Matos, diretor do Grita.

Abaixo, o Manifesto lançado por este grupo:

# MANIFESTO SIRAIRÁ

Nosso regionalismo é um anti-regionalismo. O mercado literário nacional espera de nós a caricatura de nossa realidade: o exótico, o folclore do seco, do seco, do faminto, do sem terra, espera de nós cacto, canção e coloquialismos bizarros. Somente dentro desta roupagem nos permitem lançar nacionalmente nossa "mercadoria".

Contra este comércio de exotismos, alimentado inadvertidamente até por forças sociais conscientemente progressistas, nos contrapomos. Foi os meios de comunicação fazem com que vietnã, opop, nicaraguês e democracias relativas invadam nosso oceano labirinto. Pois o aspero, o seco, o faminto, o sem terra, o sem direitos, o sem voz, não é uma idiossincrasia da terra de marulacrus poetas ensandecidos e chãs de pura poesia.

Nosso estomago e nossa "máquina" de criar símbolos são obrigados a executar a faga de própria poesia, do modo industrializado que vem do Sul e da coriosa avalanche dos modernismos importados. Devemos assumir a postura de um velho filósofo alemão que sabia mais do que nós: nada do que for humano nos será indiferente.

Somos sinógrafos psico-sociais de uma região subdesenvolvida enclavada num país subdesenvolvido, colocado às margens da galáxia imperialista.

Mas SIRAIRÁ é também um arcaísmo exótico, com intenção de resumir o conflito numa só palavra sonora, com intenção de atrair o gosto do "mercado" carente de sabores fortes. Não nos furtamos ao exercício da contradição.

Ser escritor é esquadriñar, intuir, profetizar, é sugar-se na lama das décadas e dela fazer surgir a flor da estética.

Ser escritor é tentar colocar sobre a dor a estética da dor.

Mesmo os pintores marginais, por exemplo, quando ainda marginais, pudram, e a História confliênca amestras disso, trocar suas telas "absurdas" por um prato de comida. Que algum poeta tente trocar versos por feijão.

O escritor é, acima de tudo, um nervo dolorosamente exposto, um nervo à flor da pele dos indivíduos de qualquer classe social que detenham este duvidoso privilégio.

O escritor é uma central-potência de ritos. A literatura é a festa de si mesma, vergonhosa festa que sobrevive a situação do humano frente aos enigmas do universo, ao seu fogo e sua água, e sua corrente. Se não fossemos escritores pequeno-burgueses, dançamos na História e na Geografia, gostaríamos de ser anônimos criadores de lendas e mitos.

Sabemos que nossa literatura só faz o círculo da própria elite que a gera. Devemos lutar por uma literatura com a ampla respiração do povo.

Nosso espaço precisa ser criado, inventado, impactado, pois da ineficácia social de nossa literatura somos cúmplices. Os versos e a linguagem ainda não superaram a dicotomia entre o popular e o erudito.

SIRAIRÁ — andar para trás — como se voltar fosse necessário para seguir — como se dois passos para trás sempre resultassem em três passos para frente, como se o máximo do marginalismo fosse o salto para o futuro.

O sertão nordestino ainda gera seus escritores-camponeses mas as cidades nordestinas ainda não geram seus escritores-operários. Dá a irresistível atração e a imensa distância que separa o intelectual pequeno-burguês do poeta de cartão. Um e realidade alienada do outro. Ambos são produtos de classes sociais, idades, culturas e formas de produção enormemente afastadas. Mas, o primeiro, usando instrumentos práticos, precisa aprender o difícil materialismo de certo um pé em Si, o outro pé no Outro, e o corpo se letrizará: SIRAIRÁ.

A Província do Ceará não interessou nem ao colonizador português — mera passagem para o Maranhão. Até que os aventureiros fazejaram mata inexistente em Maranguape e os Jesuítas fazejaram almas e fertilidade na Ilha de Iguaba. Até que a seca se transformou em indústria de maivenação de verbais e de interesses demagógicos. Até que a indústria americana descobriu a cere que a carneada chora. Aqui temos prelos, vendas literárias "regionais", ministros jovens compositores, super stars do cinema o mito de Iracema. Perdidos em Paracuru e urânio em Iatuba.

Mas o que nos interessa é a alma molice a vara anel os padres macons e desobedecados do Império, os bidos-comunhões de agria, o arretir das unhas lindas pela Padaria Espiritual, a verde profusa e louca dos cantadores cegos da caatinga.

Parodiando Jader de Carvalho o cearense ia foi surpreender a puberdade da Amazônia e do "boom" industrial paulista. Sem querer pode arate boa-fria. E sua inteligência acompanha a mesma vocação expansiva da não-dinôbra. Em êxodo diáspora dispersa, espota sua força e nem ao menos se reconhece.

Por tudo isto, somos:

1) Contra a ritualística de um passado literário que formal e contredisticamente não mais representa a realidade nordestina do momento. Viva Graciliano, José Américo, Zé Lima do Rejo, "C" Quinze de Rachel, João Cabral, Grupo Clá. Viva Como ficão, roteiro, experiência, Superação, não supressão. A seca e o sonho continuam.

A favor de um texto terra (conteúdo) de um texto mestizo (forma), de um texto Siraíra (intenção e linguagem).

2) Contra o colonialismo interno do sul e a condenação regionalista da literatura nordestina.

A favor de uma literatura sem vassalagem, nordestinagem, inferioridade. Pensar e sentir o Nordeste. A ser o direito de perguntar pelo Brasil. E não somente o Nordeste, território à parte.

3) Contra modelos e formas de pensar e escrever importados — impostados, impostos — pastagem alienante da cultura/ávia tupiniquim mal pensante.

A favor de uma literatura brasileira brasileira. Autocritone. Sem totens nem tabus. Sem "servo reverencial" a cultura do sereno mamãe Europa e agências exou do executivo cartão do Arizone. O universo situado a partir de um discurso e uma linguagem crítica que reflitam a nossa própria situação/condição histórica. Pensar e sentir o Brasil no mundo. E o mundo no Brasil.

A favor de uma escritura nordestina/brasileira, brasileira planetária. Força centrípeta e centrífuga da linguagem. Da literatura. Da História. Da sabedoria cosmo-nativa.

4) Contra toda forma de opressão, de repressão política e ou cultural. Fora, Fuuu — a máscara oficialista da moral e dos bons costumes literários. Fora a censura planaluna. Fora, Fuuu — todas as patrulhas. E todos os pulhas ideológicos e literários. Queremos a verdade e a sinceridade. Ainda que tarde. Pra tudo rimar com Liberdade.

A favor de uma literatura de combate, de questionamento, de indagação. De si mesma. Do indivíduo. Da sociedade. Do Brasil D.R. isto é. Depois de Rosa. Aqui e sempre. AVE PALAVRA.

Fortaleza - CE, 14 de julho de 1979

Adriano Spindola  
Anton Monte  
Antonio Rodrigues de Sousa  
Batista de Lima  
Carlos Emilio Correa Lima  
Eugênio Leandro  
Fernanda Teixeira G. do Amaral  
Flaviano Martins  
Geraldo Markan Ferreira  
Jackson Samir  
Jovir Cavalcante  
Lydia Teles

Marcio Catunda  
Maryse Sales Silveira  
Marty Vasconcelos  
Natalcio Barreto Filho  
Nito Maciel  
Nilton Venancio  
Osvaldo Barroso  
Paulo Barbosa  
Paulo Veras  
Rodolano Leite Filho  
Romeu de Góes  
Silvin Barreira

Certamente, a tônica deste documento é a condenação do regionalismo como caricatura; negando-se a folclorizar a realidade nordestina, já que essa ritualística pertencia ao passado e não mais comportaria a realidade presente.

Essa crítica ao regionalismo vai marcar o distanciamento e a quase ausência da literatura cearense nas discussões sobre o regionalismo do começo do século. A querela Modernistas X Regionalistas tem seu palco, em Pernambuco. Como já vimos no capítulo anterior, com exceção de uns poucos, que aderiram à causa modernista, caso de Joaquim Ingosa por exemplo, a grande maioria dos pernambucanos se colocou como regionalistas.

No Ceará, há um distanciamento desta discussão e, em sua maioria, a causa modernista é abraçada, turvando a estética romântica e parnasiana ainda presentes em sua literatura. Chegou-se a fundar uma revista literária - "Maracajá" -, que abriu a trincheira do modernismo no Ceará, cujo fundador foi Demócrito Rocha.

O Manifesto Siriará faz uma referência explícita a Jader de Carvalho, que também participou de "Maracajá", tendo escrito "Canto Novo da Raça", editado em 1928, em moldes modernistas.

Outra referência expressa no manifesto é a da "Padaria Espiritual", que atuou no cenário literário cearense no último decênio do século XIX e nos primeiros anos deste. Não é, no entanto, um movimento programático, sua produção foi bastante heterogênea, como também, alguns de seus membros participaram de outras associações, como o Centro Literário de Fortaleza, e na sua quase totalidade chegaram a patronos das cadeiras da Academia Cearense de Letras.

Porém, em sua produção literária, deu-se uma certa concentração de temáticas/estilo entre o naturalismo (no espírito do francês Zola, que pregava a literatura que estudasse "cientificamente" a humanidade) e o regionalismo (no sentido de uma literatura que descrevesse tipos,

costumes e paisagens próprias da região).

No plano naturalista, estão romances como: "A Normalista", "O Bom Crioulo"; já no regionalista: "Literatura Sertanista", "A Fome". As obras da Padaria tem uma vinculação importante com o tema das secas e da imigração cearense para a Amazônia, como "Aves de Arribação".

A "Padaria" parece ser um tipo de associação de origem iluminista, que se perpetuou no romantismo, cujo modelo mais distante é a maçonaria.

Como os maçons, os "padeiros", seus membros estabelecem uma relação metafórica entre seu mistér "espiritual" e um ofício "braçal" (como o padeiro e, no caso da maçonaria, o pedreiro). Os "padeiros" em geral se dedicavam ativamente à política, como na campanha abolicionista; em cargos públicos, como jornalistas, sanitaristas, neste último, executando campanhas de higiene pública, no caso especial de Rodolfo Teófilo, no interior cearense.

Da mesma forma que os maçons, os membros da "Padaria" utilizavam "nomes de guerra". Antonio Sales era "Moacir Jurema", por exemplo. Existia a conotação de levar a literatura para o mundo das "artes e ofícios", afastando-a do mundo das academias.

O aspecto significativo da citação da Padaria no Manifesto Siriará tem, a meu ver, relação com o naturalismo e o regionalismo na tradição da literatura cearense, que vai de José de Alencar ("Iracema"); Antonio Sales ("Aves de Arribação"); Rodolfo Teófilo ("Literatura Sertanista") e Jader de Carvalho ("O Povo Sem Terra").

O Manifesto traz referências ainda ao Grupo Clã. Este grupo teve entre seus fundadores Antonio Girão Barbosa, pai de Oswaldo Barroso, um dos poetas que analisaremos. Na década de 40, o Grupo Clã propunha, entre outras coisas, uma "descentralização cultural" no país. Essa discussão deu-se não só em Fortaleza com o Grupo Clã, mas também entre vários escritores de Recife. Segundo Djacir de Lima

Menezes (1), o romance regional ficara esquecido pela crítica nacional e sem interesse por parte das editoras dos centros do sul, sendo que, para ele, muitos desses romances eram até superiores aos que se escreviam na metrópole.

O ciclo do Romance das Secas é dessa época, e o manifesto cita um deles, "O Quinze" de Rachel de Queirós.

Esse ciclo deu origem a uma série de romances que versam sobre o tema da diáspora cearense, imigração em massa em busca de regiões férteis, onde pudessem sobreviver: Amazônia, cafezais paulistas, cacauais baianos e outros centros.

O Grupo Clã participou também da discussão sobre o pós-modernismo, ou seja, viam como necessidade uma literatura mais séria que a modernista, de cunho mais declaradamente social. Na poesia, João Cabral de Melo Neto, também citado no manifesto, inovou, neste sentido, com "Morte e Vida Severina".

No final do Manifesto, Guimarães Rosa é ungido símbolo, manifesto que começa afirmando ser um anti-regionalismo, negando-se ser uma caricatura vendável como mercadoria no mercado da arte nacional. *"A favor de uma literatura brasileira/brasílica"; "contra o colonialismo interno do sul e a condenação regionalista da literatura nordestina"*. Negou-se o regionalismo, mas afirmou-se o regional e nacional; o universal e o naturalismo:

*"A favor de uma escritura nordestina/brasileira, brasileira/planetária. Força centrípeta e centrífuga da linguagem. Da Literatura. Da História. Da sabedoria cosmo-nativa"*.

Guimarães Rosa/símbolo, que, em Grande Sertão Veredas, afirmou: *"O sertão está em toda parte"*, que fez um romance regional sem ser

---

(1) Menezes, Djacir de Lima - "O Romance das Secas - 1. Romance rural e romance urbano", in (Org.) Academia Cearense de Letras: Antologia Cearense - Ed. Imprensa Oficial - Fortaleza, 1975, CE.

regionalista porque em lugar de propor uma oposição entre espaços, universaliza o sertão com uma descrição e uma fala densa e concreta.

Logo após o lançamento do Manifesto, o jornal "O Povo" abriu duas grandes páginas para a biografia e antologia dos participantes do grupo. Meses depois, surge a revista Siriará, que tem a participação de cerca de (30) trinta autores, com poesias e contos. É editada através da Imprensa Oficial do município. Mas sua duração é curta, cerca de um ano, ocorrendo a formação de sub grupos e dissidências. Para Oswaldo Barroso, o Siriará surgiu da necessidade de união para enfrentar o isolamento cultural e resistir aos colonialismos. Para Rosenberg, o grupo Siriará se desfaz pelas contradições internas, de classe, de diferenças sociais.

O racha se dá em 1980, desaguando em duas propostas posteriores, estas sim, com características claramente alternativas, mesmo que trazendo uma série de especificidades. Os grupos são: Grupo e Jornal (depois Revista) Nação Cariry (Oswaldo Barroso, Rosenberg Cariry (1), Natalício Barroso e Antonio Rodrigues) e, Grupo e Revista Arsenal (Floriano Martins, Batista de Lima, Lauro Maciel Jr., Airton Monte, Gentil Barreira).

A cisão do grupo Siriará é claramente ideológica. Nação Cariry vai se definir pela cultura popular, repensando-a e ampliando seus contornos, e Arsenal será crítico a esse apego ao popular, terá propostas várias, com uma certa indefinição ideológica, ora variando pelo contra-cultural, ora propondo um novo humanismo; como veremos a seguir.

É interessante mostrar o caráter não excludente dessas publicações. Financiadas pelos seus participantes; ambas as revistas editam autores dos dois grupos. E, juntos, continuam saindo nas

---

(1) Seu nome verdadeiro é Antonio Rosenberg de Moura.

páginas culturais do jornal O Povo, editado por Rogaciano Leite Filho, este também pertencente ao extinto grupo Siriará.

Entre Nação Cariry e Arsenal, há uma diferença notória no que se refere às suas relações com o Estado, mesmo que ambas se coloquem como alternativas, independentes. Arsenal é editado exclusivamente pelos poetas que dele participam, já Nação Cariry oscila entre edições financiadas pelos autores, colaboradores e colaborações de órgãos culturais ligados ao Estado, ou mesmo empresas particulares. Assim que, começando a ser editada em 1980, em forma de jornal, Nação Cariry contou com os recursos de seus participantes, mas em 1981 recebeu o apoio da Secretaria de Desportos e Cultura do Ceará e da Imobiliária Quixadá Ltda. Já em 1982, é censurada pela Imprensa Oficial do Ceará. Em 1983, volta a ser editada com recursos próprios, pois a revista era vendida. Quando converte-se em revista, tem dois números editados. O primeiro, em 1983, recebe o apoio da Pró-Reitoria de Extensão da UFC - Universidade Federal do Ceará -, e o segundo, em 1987, da Secretaria de Cultura, Turismo e Lazer do Ceará, com edições de 3.000 e 2.000 exemplares, respectivamente. Essa oscilação, que varia entre a censura dos órgãos estatais de cultura e o seu apoio, marca a trajetória dessa publicação, como também de outros trabalhos do grupo ligado a ela. Como veremos posteriormente, há casos de vários filmes que tem esse apoio estatal. O distanciamento com relação ao Estado, característica da produção independente até 1985, em Recife, pois depois se dá uma aproximação; em Fortaleza, caracteriza-se por essa oscilação constante. Aqui critica-se o Estado, mas também abre-se espaços em suas instituições para vinculação de seus trabalhos, desde 1981. Autores de ambos os grupos participaram do I ENEI, em Fortaleza. Natalício Barroso foi o representante do Ceará (seu nome também está no Manifesto Siriará), quando da decisão de promover esse Encontro na Bahia. A definição/manifesto do caráter independente desse Encontro,

no entanto é incongruente com as alianças que Nação Cariry promoveu com as instituições culturais ligadas ao Estado, para a edição de alguns trabalhos. Tal fato, ao que parece, em nada mudou essas eventuais alianças. Ser alternativo ou independente, para esses poetas, teve características bastante específicas, como se verá ao longo dessa descrição. Já Arsenal, sendo auto-financiado, será mais condizente com o caráter do manifesto, no aspecto de sua produção.

Nação Cariry: "Só deixo o meu cariry no último pau de arara."

Os primeiros números de Nação Cariry saem no ano de 1980, no Crato, e de certa forma cumprirão o Manifesto Siriará, em suas críticas e propostas.

Em seus editoriais, Nação Cariry denuncia a seca no Cariry, critica o uso indiscriminado de sua natureza, que processa o desastre ecológico de suas regiões, e a pobreza de seu povo. A devastação da serra para plantio de café, os coqueiros e buritis cedendo lugar às luxuosas casas de campo e aos clubes elegantes da classe dominante. Esta que, reivindicando fábricas poluidoras, mecanização dos latifúndios, pratica a caça indiscriminada de animais, cujas cabeças são exibidas como troféus. A desertificação acelerada levando a um calor insuportável.

A intelectualidade do Crato, para Nação Cariry, por sua vez, discute Teillarde Chardin, critica o marxismo, se interroga sobre Jean Paul Sartre e sabe de cor as músicas de Roberto Carlos e, quer construir um estádio de futebol no Crato, como o tem Juazeiro - orgulho provinciano. Discute tudo, menos o essencial... a necessidade de

transformação e superação da miséria.

*"A cultura dominante, herdeira do poder feudal e agrário e da nova burguesia ascendente, fechou todas as portas para as iniciativas culturais do povo e os movimentos mais legítimos da sua vanguarda. Só é permitida a arte que sofre o processo de dominação ideológica."* (1)

Nação Cariry se quer ser lutadora por uma nova arte e literatura, aguçando os sentidos para a cultura gerada por sua própria história. E pelo universo afora o que for criação do homem - testemunho de sua história - *"do momento presente sobretudo."* (2)

O jornal se nega a *"pintar adornos nos mantos dos poderosos"* (3), optando por unir sua voz à que vem dos *"becos sujos da periferia"*, colocando-se *"...ao lado do trabalhador que toda noite oleia suas ferramentas, criando uma nova forma, construindo um novo argumento para responder aos poderosos."* (4)

Lamenta-se que fazer cultura quando a tribo está dispersa é difícil, *"quando muitos dos mais habilidosos foram engolidos pela besta-fera das ilusões importadas."* (5)

O jornal ainda editado no interior terá como colaboradores, remanescentes do grupo "Arte, por exemplo" e do "Siriará"; mas vários deles haviam migrado para o Rio de Janeiro ou São Paulo, e mandavam seus artigos por correspondência. Rosenberg mesmo passara muitos anos em Minas Gerais, cursando Filosofia, e, ao retornar, articulara sua geração no Crato e os grupos em Fortaleza, para editar Nação Cariry.

Para Oswaldo Barroso, que também colaborava, coloca

---

(1) Nação Cariry - "Editorial" - Ano I, nº 2 - Julho/Agosto de 1980 - Crato, CE.

(2) Idem.

(3) Ibidem.

(4) Revista Nação Cariry - Ano I, nº 3 - Cariry - Jan/Fev. de 1981.

(5) Op. cit. "Editorial".

que, em seus primeiros números, organizada no Crato, a revista "com inegáveis marcas regionalistas, logo veio para Fortaleza e tomou outro rumo. Mantendo a amplitude de publicar toda literatura democrática e progressista, buscamos produzir e difundir uma literatura e uma arte que fosse ao mesmo tempo popular e desalienada, popular e avançada, na forma e no conteúdo. Essa foi uma busca consciente nos números posteriores do jornal, depois revista." (1)

Nação Cariry terá três aspectos o primeiro, a identificação de seu próprio nome, com a resistência dos Carirys, indígenas habitantes do litoral nordestino, que com a colonização se refugiam no vale que tem seu nome. O segundo, com a pesquisa da cultura popular nordestina, e especialmente cearense, com suas revoltas e messianismos, que os autores abordam sob o signo da resistência e da utopia. E, terceiro, quando se torna um movimento de Ação Cultural; a pesquisa se torna subsídio para o teatro, cinema, música. Promovendo encontros com grupos de arte popular; diretórios acadêmicos de história e letras; fazendo programação cultural em greves de estudantes; dando palestras em Associações de bairros da periferia de Fortaleza; caravanas culturais pelas cidades do interior etc.

A revista tem uma ampla aceitação, o que, segundo Rosenberg, os surpreendeu, pois tidos como radicais, no começo, passam do "bando de cangaço" para um "encontro com o país". (2)

Começam a receber cartas de todo o país e do exterior, pedindo números subsequentes, colaborações com poemas, artigos, livros, outros jornais etc. A revista era cobrada. Na lista de correspondências, que chega a ultrapassar uma centena, vêem-se vários nomes de deputados como: Mário Juruna, Etélio Dias, Câmara dos Deputado D. F., Biblioteca Nacional/Seção de Contribuição Legal,

---

(1) Carta/entrevista com Oswaldo Barroso, 21/05/1988.

(2) Entrevista cit.

Fundação Joaquim Nabuco - Recife, Instituto Cultural do Vale Catarinense, Comissão Pastoral da Terra - Ceará, Instituto Cultural Brasil-URSS do Ceará, SESC-Fábrica da Pompéia - SP, além de editoras, livrarias, pessoas jurídicas e físicas. (1)

Faremos um breve percurso desses três aspectos do Jornal/Revista Nação Cariry e do grupo ligado a ela, baseados seja em seus editoriais e artigos, seja em entrevistas com dois de seus mais importantes e assíduos articuladores: Rosenberg Cariry e Oswaldo Barroso.

#### IDENTIDADE: RESISTÊNCIA DOS ÍNDIOS CARIRYS

A revista Nação Cariry tem seu nome inspirado no fato histórico da "Confederação dos Carirys" ou "A Guerra dos Bárbaros", do ano de 1683. É clara a analogia entre a resistência da cultura cariry ao colonizador e a resistência do grupo e da revista contra o colonialismo cultural externo e interno por um lado, e a construção de uma identidade popular cearense, por outro.

Rosenberg narra que esses índios habitavam o litoral e várias regiões do Nordeste, da margem do São Francisco, passando pela Paraíba, Pernambuco e sertão do Ceará. O processo de colonização empurrou-os para o interior, para esse vale que leva o seu nome - Região do Cariry. Esses índios, segundo Rosenberg, passaram para a história pela sua bravura, pela sua luta contra o colonizador, impondo-lhe intensa resistência, chegando a disputar com este

---

(1) Revista Nação Cariry - 1º semestre de 1987 - Ano VII, no 10.

provincias, destruindo fazendas de gado, donde travou-se uma guerra que durou 30 anos, chamada a Confederação dos Carirys. Confinados ao vale, foi a última região de sua resistência, tendo-se dado de forma aguerrida e desesperada, dado a fertilidade da região e a sua disputa, tornando-se a terra sagrada deles. Esse vale fica na Serra do Araripe, atualmente com as cidades do Crato, Juazeiro do Norte e Baguara.

Com a civilização, segundo Rosemberg, vieram os desbravadores bandeirantes paulistas.

"Ai vieram aqui e massacraram - a guerra justa, né! -, matando tudo quanto era nações indígenas. Só que eles matavam os homens e os velhos, jamais matavam as mulheres e as crianças, então o Ceará é um pouco disso. Indias violadas. Eu acho que pelo lado da mulher, é incrível isso, a mulher mais submissa - submeteu. Mas os ouvidos dos filhos ficaram prenhes de histórias, daí nasceu essa magia chamada cultura nordestina. Que ainda resiste.

...Ai você pega todos os registros históricos e vê isso, as mulheres não eram tocadas, eram levadas e nós somos descendentes dessa história." (1)

Ao falar de sua ascendência, Rosemberg diz ser neto (lado materno) de tapuia e filho (lado paterno) de português, contruindo essa identidade a nível pessoal e literário.

#### PESQUISA DA CULTURA POPULAR

"Toda essa base popular foi da maior importância para mim porque toda cultura do povo é uma coisa muito sedimentada, no tempo, historicamente, é séculos e séculos de acumulação, de saber, de sabenças... né?" (2)

Rosemberg cita toda uma tradição de levantes populares, messiânicos, que o século XIX ofereceu ao Brasil (num total de 76) e

---

(1) Entrevista cit.

(2) Idem.

me pergunta se conheço, por exemplo, D. Bárbara de Alencar.

Eu digo que não e ele completa:

*"Foi uma mãe de filhos que os mandou estudar no seminário de Olinda. E vieram revoltados com a idéia da república e fizeram a república mais linda, mais louca, mais anarquista e mais romântica que já houve. Foi a revolução de 1817.*

*Depois, em 24, rebenta a Confederação do Equador. Confederação das Repúblicas Livres do Equador.*

*O Norte e o Nordeste levantaram em armas proclamando uma república libertária, muito louca, onde os padres participaram, onde houve a libertação dos escravos (a 1a do Brasil), mas tudo isso foi destruído a ferro e fogo... no tempo em que o Imperador D. Pedro I tinha dissolvido a Constituinte... Não é só a classe dominante, como a revolta de 17, entre o povo criou-se uma cultura de resistência onde 'rebentava' o seu messianismo da terra sem mal". (1)*

Quando eu pergunto a ele se o mito da terra sem mal não é Guarani, ele me diz que também os Carirys o tinham por incorporação, o "povo da língua travada" e que existe muita influência cultural desses índios da região, no povo.

*"Por exemplo é na mesma região que o Conselheiro (refere-se a Antonio Conselheiro - líder de Canudos na Bahia), quando resolve dedicar-se à missão religiosa junto ao povo, ele trabalha nos engenhos do Cariry. E me parece que foi lá que ele bebeu o mito das águas Cariry, que é o mito da pedra da batateira, uma lenda que tem lá que uma pedra rolaria e a água que estaria acumulada no centro da serra, o vale seria inundado e depois os índios voltariam para repovoar o paraíso - onde o sertão vai virar mar... O Conselheiro juntou tudo quanto era desperdado da terra e fez aquela coisa bonita que foi a cidadela de Canudos.*

*...Como é da região do Cariry também o fenômeno do Padre Cícero e de Juazeiro, com a transformação da hóstia em sangue na boca da beata Maria de Araújo. Não se discute a veracidade do fato, discute-se o que pode ter significado o fato. A verdade é que a igreja, na época, era assim muito ligada ao latifúndio, ao poder; e que os bispos eram os príncipes da igreja, representantes de Deus na terra. De repente, Deus resolve se manifestar na boca de uma filha de camponeses, numa lavadeira, isso foi realmente bastante subversivo, tocou fogo no sertão e a região do Cariry passou a ser vista como uma região onde se construiria uma terra sem mal...*

*O certo é que os mineiros, os sem terra, acharam que Juazeiro poderia ser uma nova Jerusalém, uma terra predestinada, onde o povo construiria sua irmandade, sua forma de vida, onde tudo seria farto, onde haveria pão para todos, que os poetas populares tanto falam". (2)*

---

(1) Ibidem.

(2) Ibidem.

Através desses dois elementos: "a terra sem males" - Cariry - e a "Nova Jerusalém" camponesa, Rosenberg lerá um sincretismo utópico messiânico. Esses elementos não se excluíam, pelo contrário, ocorreria um processo de englobamento, via mestiçagem: física e ideológica. Rosenberg afirma, em vários contextos, que o caboclo, o mestiço de índio e branco, é predominante no Ceará, quase não houve negros, mesmo com a escravidão seu número era reduzido. Essas culturas miscigenadas resultariam numa justaposição de utopias, numa resistência e numa identidade própria da região.

Se o "mito de origem" da revista passa por uma leitura sincrética entre a resistência índia e camponesa; a participação desses autores no ENEI e o contato com autores de outras regiões propiciará a seguinte articulação da resistência no movimento. Nação Cariry propõe que uma arte de resistência é a arte independente.

*"Nos propomos a uma arte de resistência. Se partimos de uma região, no caso o Nordeste, isto significa apenas que é possível a luta a partir dos espaços marginalizados. Partimos de uma constante revisão crítica da arte feita (até agora), quer pelas camadas marginalizadas, quer pelos setores dominantes da sociedade, quer num contexto regional (Cariry/Ceará/Nordeste), quer num contexto nacional. É aí que a proposta extrapola os limites geográficos e se afirma como movimento maior, integrando artistas que comungam a resistência em vários estados do Brasil. Não temos nenhum preconceito com o que vem de fora, a nós só não nos interessa trabalhar o lixo estrangeiro, quer seja o lixo nacional ou regional.*

*Arte de resistência é a arte independente, que compreende o processo histórico vivido por nós e sabe que mergulhar em um regionalismo fechado é abraçar a esterilidade e rever mecanismos nacionalistas fascistas. Interessa-nos o que é bom, forte, vivo, revolucionário, na forma e no conteúdo, o que não nos impede também de usar formas tradicionais, quando acharmos que é necessário, como um elemento a mais na confecção mais complexa de um novo contexto". (1)*

O grupo Nação Cariry foi certamente um dos únicos grupos, senão o único, que direcionou a arte independente com a questão da cultura popular tão presente nos anos 50 e 60, lembrando mais uma

---

(1) Editorial - Jornal Nação Cariry - Ano I - no 4, 1981 - Fortaleza.

vez o MCP de Pernambuco ou os CPCs da Une. É o único, inclusive, a retomar essa tradição e repensá-la crítica e teoricamente nos anos 70 e 80, como veremos a seguir.

## MOVIMENTO DE AÇÃO CULTURAL

Nação Cariry abre um grande leque de "ação cultural": cinema, teatro e uma ligação mais estreita com os movimentos populares.

### CINEMA

*"Existe uma 'santa cruzada' tentando questionar a produção cultural dos anos 60. Ora, mesmo que se admitam grandes equívocos, é inegável que foi nesta década que aconteceu o último grande momento na construção da cultura brasileira, deixando marcas que se estendem até nossos dias. Uma revisão deste período, se feita com o intuito de superá-lo positivamente, alargando seu alcance, concorreria para a conclusão de que, mais que nunca, é preciso voltar-se para a construção de uma cultura nacional e popular avançada, bem como concluir pela exigência urgente de uma maior ligação entre o trabalho artístico e o movimento popular organizado". (1)*

A pesquisa toma novo fôlego para servir de subsídio à produção de filmes e teatro popular.

Rosemberg, desde 1975, interessava-se por cinema. Segundo ele, dois filmes o despertaram para essa produção: "O Estranho Caminho de S. Tiago" e o "Santo Guerreiro da Maldade", de Glauber Rocha.

Em 1975, surgiu o primeiro filme em Super-8 - "A Profana Comédia" -, em cima da visão do inferno pelas culturas populares - "a gente pegava o universo mágico nordestino, e o refazia com os ele-

---

(1) Editorial - Jornal Nação Cariry - Ano III - no 8, 1983 - Fortaleza.

mentos da cultura popular. Era aquela coisa do céu, inferno e paraíso, mas só que a gente mostrava isso dentro das classes sociais". (1) Depois foi um filme sobre Padre Cícero, um longa metragem, onde o grupo de Nação Cariry integrou a pesquisa.

O terceiro foi o "Patativa de Assaré - O Poeta do Povo" - também Super-8, mas média metragem. Durou um ano a filmagem e o próprio poeta foi o principal protagonista.

Para eles, os "concretistas do passado reabilitaram seu poeta: Sousândrade. Nós projetamos o do nosso futuro: Patativa do Assaré". (2)

Consideraram-no poeta simplesmente, não poeta popular, exótico como querem os intelectuais da Sorbonne, que consideraram-no ingênuo, folclórico e pitoresco.

A razão da projeção de Patativa, como símbolo, deve-se ao fato desse poeta-camponês cearense, mesmo tendo adquirido fama, não deixar sua terra natal para administrar essa mesma fama. Pelo contrário, continuar na lida com a terra herdada de seu pai e junto com outros camponeses empreender uma luta sindical, reivindicando seus direitos. Patativa aprendeu a escrever, ouvindo e depois lendo cordéis. Tornou-se, além de cordelista, violeiro e animador cultural do Cariry. Entre seus inúmeros poemas políticos:

#### *"Reforma Agrária*

*Pobre agregado, força de gigante,  
escuta amigo, o que te digo agora  
Depois da treva vem a linda aurora  
e a tua estrela surgirá brilhante.*

*Pensando em ti eu vivo a todo instante  
minh'alma triste, desolada chora  
quando eu te vejo pelo mundo afora  
vagando incerto qual judeu errante.*

---

(1) Entrevista cit.

(2) In "Nosso Poeta do Futuro" (Artigo Editorial), Jornal Nação Cariry - no 5 - Dez/Jan. 1981/1982 - Fortaleza, CE.

*Para saíres da fatal fadiga  
do invisível jugo que cruel te obriga  
a padecer situação precária,*

*lutai ativo, corajoso e esperto  
poí só verás o teu país liberto  
se conseguires a reforma agrária". (1)*

O contato com o cinema profissional deu-se através de Jefferson Albuquerque e Hermano Pena, ambos nordestinos trabalhando com cinema no sul do país, mas que retornavam ou para filmar ou para dividir produções.

"Canto Cariry" é outro, onde foi organizado um *show*, com 40 artistas populares da região, e registrado em película e, por último "Caldeirão de Santa Cruz do Deserto" (com os mesmos diretores). A pesquisa durou cinco anos a cargo de Rosenberg Cariry e Firmino Holanda. O projeto foi enviado para a Embrafilme que o aprovou e financiou, contando com o apoio da Universidade Federal do Ceará e da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará.

"Caldeirão de Santa Cruz do Deserto" narra a saga do Beato José Lourenço. Este chega a Juazeiro, menino, com sua família, fugindo da miséria, da seca e da "exploração semi-feudal", esperançoso dos milagres de Padre Cícero e da beata Maria de Araújo. (2)

Místico, participa de grupos de penitentes, seitas secretas de auto flagelo. Aconselhado por Padre Cícero, arrenda pequena faixa de terra. Instala-se, sob sua liderança, uma comunidade que transforma a terra árida em produtiva. O produto da terra, segundo o autor, é distribuído igualitariamente e o excedente é vendido, para a compra do que lhes faltava.

---

(1) Entrevista de Rosenberg Cariry com o poeta: "Patativa do Assaré: Sua Poesia - Sua Vida", in *Cultura Insubmissa* (Estudo e Reportagens) Ed. Nação Cariry, 1982, CE.

(2) Cariry, Rosenberg - "O Beato José Lourenço e o Caldeirão de Santa Cruz", in *Jornal Nação Cariry* - no 5 - Dez/Jan. 1981/1982 - Fortaleza, CE.

Padre Cícero ganha um boi e o passa ao Beato para que o cuide. Cuidam-no carinhosamente e corre o boato, em Juazeiro, de adoração sacriliga do boi. O arrendatário não quer se envolver nestas questões e vende a terra. A comunidade entrega todas as benfeitorias e parte. Padre Cícero cede-lhes outro pedaço de terra de propriedade dos jesuítas, chamado Caldeirão. Novamente constroem a comunidade, segundo o autor, em 1930, esta é constituída de 1.000 pessoas, em 1934, de 3.000 pessoas, e ora organizada em moldes socialistas. Construiu-se engenho, diversos artesanatos, criação de animais e plantio.

A fama do Caldeirão cresce entre as populações míseras, que para lá afluem e começam a incomodar setores conservadores da política regional, de proprietários e do clero. Com a morte de Padre Cícero, os salesianos que herdaram as terras resolvem tomá-las. As autoridades decidem impetrar uma ação militar e destruir a comunidade; o clero fala na infiltração de "agentes vermelhos" a serviço do totalitarismo ateu. Invade-se o Caldeirão e massacra-se a população, incendiam-se choupanas e saqueiam o armazém. Os que se salvaram do massacre juntam-se novamente, fugindo da política do Ceará e Pernambuco, estabelecendo-se em "Pau de Colher", interior da Bahia. Novamente, dois batalhões do Exército e uma Companhia da Polícia Militar exterminaram os "últimos fanáticos".

## TEATRO

Oswaldo Barroso, no começo da década de 70, ingressa no Grupo Independente de Teatro Amador - o Grita, como ator, mais tarde como autor até chegar a ser seu diretor. O grupo vinha de montagens neoclássicas, mas a partir de 1973 já estava iniciando sua busca de um teatro mais popular. O Grita era dirigido por José Carlos Matos (quem tetralizou os trabalhos de vários grupos durante a SBPC, grupos que se

uniram no Siriará). Com a morte deste, Oswaldo tomou a frente do grupo, "aprofundando a linha de teatro popular em direção ao revolucionário". (1)

O Grita (em estreito contato com Nação Cariry) empreendeu uma série de pesquisas sobre cultura popular e, criando o Centro de Referência Cultural da Secretaria de Cultura do Estado, viaja por todo interior do Estado e busca expressar essa realidade em sua produção artística.

Para ele, não só a Nação Cariry, como o Grita organizaram-se à base a poética revolucionária de Bertold Brecht, com artistas ligados ao PC do B. Algumas encenações de sua autoria são: "O Pão", "A Irmandade de Santa Cruz do Deserto", "O Gato", "Democratina", "O Filho do Herói". Encenaram também "O Anjo da Guarda" de Augusto Boal; e Oswaldo tem o inédito: "A Classe Operária tenta sair do Inferno".

A experiência mais marcante dessa terceira fase de movimento de ação cultural foi com o Teatro Político e de Rua, do qual participou e teve várias de suas peças montadas, o chamado Grupo Grapo, com poetas e músicos ligados à Nação Cariry; 1982 foi um ano de intensa atividade para esse grupo. Suas apresentações eram feitas em "promoção conjunta com algum grupo organizado da cidade ou bairro visitado, entidade estudantil, sindical ou de moradores". (2) Uma das peças apresentadas foi "Voz do Morro", escrita por 2 membros do Grapo e foi baseada no episódio de ocupação e tentativa de despejo dos favelados da Rua do Avanço, no bairro do Pirambú.

Já a peça "O Gato" procurava discutir a questão do desemprego e as alternativas possíveis dentro da crise econômica que atravessava o país, do ponto de vista do trabalhador. "Democratina"

---

(1) Entrevista citada.

(2) Barroso, Oswaldo - "Teatro Político e de Rua" - Nação Cariry - Ano III - Fortaleza, CE - Maio/Junho 1983.

tinha a ver com as eleições no Ceará e tentava mostrar as articulações das "classes dominantes e a necessidade de se votar na oposição democrática". (1)

No final das apresentações os membros do grupo promoveram um debate com o público, seja para discutir a compreensão do espetáculo, seja para estimular o trabalho cultural no bairro. Os objetivos eram incentivar a formação de um circuito periférico alternativo, ligado ao movimento popular e divulgar trabalhos culturais marginalizados pela comunicação de massa.

Além dessas atividades, ligadas aos movimentos populares e à pesquisa das manifestações de arte popular, as páginas de Nação Cariry fazem reflexões teóricas sobre a Arte popular.

Para Oswaldo Barroso, a Semana de Arte Moderna de 22, foi o último movimento significativo, surgido em parte sob a inspiração da burguesia brasileira. A partir dele, o atrelamento de seu setor mais poderoso com o capital monopolista internacional, gerará uma arte, uma literatura e uma cultura que não passarão de repetições e tentativas apagadas e sem ressonância.

Do outro lado, "os latifundiários, por sua vez, apegam-se no máximo, com referência à arte e à literatura, a um regionalismo medieval e anacrônico, ao final de contas reflexo de sua ligação com os interesses neo-colonialistas". (2)

Para ele, resulta dessa conjuntura a penetração e a ideologia do imperialismo por um lado, e por outro a aceleração do processo de dependência capitalista brasileiro - multinacionais de cultura, comunicação de massa, manipulando a opinião pública, tentam inculcar idéias, padrões estéticos à população. Na outra parte desse

---

(1) Idem.

(2) Barroso, Oswaldo - "Por uma Nova Arte e Literatura Popular" - Nação Cariry - Ano II, no 7 - Fortaleza - Set/Outubro 1982.

processo, a arte e a literatura produzidas pelo povo.

*"Patrimônio mais representativo da cultura nacional.*

*Adaptando à nossa realidade elementos originários de fontes culturais diversas, as camadas exploradas de nossa gente souberam fundi-los em algo novo, de feição própria e original, inequivocadamente brasileira.*

*No entanto, porque gerada numa sociedade de classes, essa arte e literatura é contraditória. Se em determinados momentos revela a resistência do oprimido, com mais freqüência reproduz a ideologia das classes dominantes". (1)*

A razão apontada pelo autor, dessa reprodução, é que premidos tanto pelas dificuldades econômicas e pela repressão política, essas mercadorias são forçadas a agradar quem as compra, daí que abrem mão de uma estética e de um pensamento próprios.

Para Oswaldo Barroso, foi principalmente nos quadros da pequena burguesia que as classes exploradoras retiveram seus intelectuais. No entanto, também aqui reaparece a lógica da cooptação pelas classes dominantes, pelas mesmas razões apontadas acima; mas segundo ele:

*"O crescimento do movimento popular indica aos artistas e intelectuais quem são seus aliados mais consequentes.*

*...Cooptados à época do milagre, muitos foram atraídos com oportunidades de ascensão social, com o fim deste deu-se a queda das ilusões com as oportunidades se fechando. A resistência popular conquistou o abrandamento da repressão e da censura, e muitos artistas e escritores buscaram meios alternativos de elaboração e divulgação de seu trabalho". (2)*

O autor conclui o artigo propondo o aprofundamento dessa aliança entre classes, na cultura popular e no saber universal. Crítica nas manifestações de reprodução da ideologia dominante, preservação dessa independência, buscando democratizar a arte e a literatura.

---

(1) Idem.

(2) Ibidem.

A dinâmica desse processo gerará, para ele, novos conteúdos e novas formas estéticas, avançando na construção de uma literatura genuinamente brasileira, popular e revolucionária.

Esse texto de Oswald Barroso é bastante significativo do ponto de vista da articulação da arte e da literatura no Brasil e sua articulação com as classes sociais.

Como vimos anteriormente, as articulações dos aspectos estético/sociais e políticos do grupo vinculado a Nação Cariry pode nos remeter diretamente ao "nacionalismo cultural" do modernismo brasileiro, em especial o de Mário de Andrade. Mas, este em 1942 fará uma revisão crítica dessas articulações numa conferência na Casa do Estudante:

*... "o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, pelo seu espírito aventureiro, ao extremo, pelo seu internacionalismo, pela sua gratuidade anti-popular...*

*Consagrado o movimento pela aristocracia paulista, se ainda sofreríamos algum tempo ataques por vezes cruéis, a nobreza regional nos dava mão forte e... nos dissolvia nos favores da vida.*

*... Numa fase em que ela não tinha mais nenhuma realidade vital, como certos reis de agora, a nobreza rural paulista só podia nos transmitir a sua gratuidade". (1)*

Essa dramática auto-crítica feita por Mário de Andrade, três anos antes de sua morte, quando já dava como certo o fracasso de sua obra máxima - "Macunaíma" -, nos coloca frente a frente uma polémica acirrada: a questão do nacionalismo, seja do ponto de vista literário, seja do ponto de vista das ciências sociais no Brasil.

As opiniões se dividem, fazer uma genealogia de sua ocorrência e das razões de sua permanência por certo demandaria um

---

(1) "O Movimento Modernista", in Aspectos da Literatura Brasileira - Ed. Martins, SP - 1974 - pg. 236 - Conf. Berriel. CE.  
"Macunaíma: sobre gênero e época" - Tese de Mestrado. IEL - Unicamp, 1983.

trabalho a parte.

Para não nos furtarmos, pelo menos a ampliar essa referência, na construção de identidades os nacionalismos são formas específicas e estruturais de construí-las, mas por certo não as únicas. Têm-se colocado a emergência desses processos nos movimentos sociais e populares na América Latina.

Para Daniel Camacho, por exemplo, a definição do conteúdo de nacionalidade é radicalmente diferente quando determinado por um bloco oligárquico burguês ou por um bloco popular. No primeiro caso, coloca-se o nacional-estatal, no segundo, o nacional-popular.

Para este autor, *"a burguesia fracassou na sua missão de construir um Estado nacional, porque perdeu autonomia ao se converterem algumas de suas frações mais influentes em sócios menores do imperialismo. Essa condição de dominante e dominada a desnacionalizou"*. (1)

Essa tensão entre uma sociedade desnacionalizada e fragmentária, integrada por grandes empresas transnacionais e suas respectivas imposições culturais, gera um bloco burguês-oligárquico sem autonomia e cria, por outro lado, essa demanda por parte dos movimentos populares de um ideal democrático, no interior de uma nação que se constrói.

A sintomatologia dessa emergência factual, nos coloca no seio mesmo dessa polémica que é teórica, mas também ética.

Segundo Guitart G. Debort, três posturas teóricas têm marcado o debate do nacionalismo. De forma bastante suscinta, a primeira desqualifica qualquer tipo de nacionalismo, pois este encobriria os conflitos de classe e as contradições do capitalismo.

---

(1) Camacho, Daniel - "Movimentos Sociais: algumas discussões conceituais", in Os Novos Movimentos Sociais na América do Sul, Ed. Brasiliense, 1987 - pg. 229/230.

sugerindo uma colaboração entre as classes. Uma outra, vê o nacionalismo de forma positiva, quando ocorre uma aliança do proletariado com setores progressistas da burguesia nacional, numa perspectiva de luta antifeudal e antiimperialista. Essa aliança seria antes tática do que estratégica, na medida em que seria uma etapa que antecederia uma prática classista e uma perspectiva internacionalista. A terceira postura não vê o nacionalismo como uma categoria historicamente transitória, mas permanente, na medida em que, considera que os movimentos sociais e políticos que geraram uma revolução socialista só obtiveram amplo apoio popular porque se fundiram a uma ideologia de libertação nacional, enfatizando a identidade nacional. (1)

Sob essas três perspectivas, parece-me que as articulações político-sociais e teóricas do grupo Nação Cariry encontram uma ressonância na segunda perspectiva, com a ressalva de que os setores progressistas, em aliança com o proletariado, seriam antes os setores médios que a burguesia nacional, a "pequena burguesia", do ponto de vista desses autores.

Talvez não seja demasiado prematuro estabelecer uma série de relações entre os movimentos sociais e o perfil da política partidária no Ceará.

---

(1) "É importante para pelo menos começar a pensar na questão nacional, poder opor duas formas de nacionalismo: aquele que, ao propor uma aliança de classes, procura realmente neutralizar os conflitos potencialmente existentes no todo social e aquele que, ao propor uma aliança articula significações que poderiam ser identificadas com a idéia de "nacional popular". Um nacionalismo onde o conflito de classes não esteja ausente, mas que proponha um tipo de aliança na qual as classes populares, ao tomarem parte, colocam-se contrapostas ao bloco do poder, capaz de articular, portanto, a idéia de soberania popular. Em cada uma dessas situações, o espaço aberto para a participação política popular é muito diferente, daí a importância de matizarmos o nacionalismo".  
Debert, Guita G. - "Identidades Regionais e Nacional Popular", in Revista Veredas, PUC-SP, no 101 - SP - 1984.

Vimos que existe uma relação entre o grupo Nação Cariry e os movimentos populares, notadamente em sua terceira fase, a partir de 1982, não só na capital como nas cidades do interior. Contrariando uma série de posturas teóricas sobre os movimentos sociais, esse grupo não só tem articulações com partidos políticos - no caso, o Grupo Grapo de Teatro Popular com o PC do B -, como com entidades estudantis, sindicais, e organizações de bairros.

É interessante lembrar que, em 1984, a esquerda coligada do PT (e o PC do B participa dessa coligação) faz a primeira prefeitura petista do país. É sintomático que as co-edições da Editora Nação Cariry com a Secretaria de Turismo e Desporte de Fortaleza sejam muitas a partir dessa época.

Dois autores são representativos do Grupo Nação Cariry. O primeiro, Antonio Rosemberg de Moura ou Rosemberg Cariry, filósofo, jornalista, escritor, editor, cineasta, professor universitário, pesquisador e editor do Globo Rural Ceará pela Rede Globo de Televisão.

Rosemberg Cariry escreveu com Oswaldo Barroso "Cultura Insubmissa", sobre cultura popular. Rodou quatro filmes: "A Profana Comédia", super-8; "Canto Cariry", super-8; "Patativa do Assaré - O Poeta do Povo", super-8; "O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto", longa metragem. Também escreveu um livro de contos: "A Lenda das Estrelinhas Magras", infantil. Em poesia tem quatro livros: "Despretencionismo"; "Semeadouro"; "S de Seca" e "Inarón". As temáticas da maioria desses trabalhos giram em torno dos flagelos do povo nordestino, a seca, a fome, os messianismos, as figuras sinistras desse universo e a sua indignação ao retratá-las.

#### "Aterro Sanitário

*Com urubus*

*homens disputam  
migalhas de pão e lixo  
no aterro sanitário.*

Não, não me perguntem  
de onde vieram  
estas castas de deserdados  
ou como suportam parir filhos  
No catre podre  
do que restou dos abastados.

Por favor, não me perguntem!  
Espiem nesses rostos amargos,  
rugas sangrando contam  
de cortejos andrajosos  
de intermináveis caminhadas.  
da fuga, da fome dos latifúndios". (1)

Seu livro "Inarón ou Na Ponta da Língua Eu Trago Mil  
Desaforos" traz como epígrafe:

"Inarón - palavra usada pelos índios.  
urubus - Kaapor para designar raiva.  
cólera - indica um estado psicológico de extrema indignação e  
irritabilidade.

(Vide Darcy Ribeiro - "Uirá sai à procura de Deus...")"

Esse é o "clima" dos poemas deste livro, onde, com muita ironia e, em  
alguns momentos, muita fúria, se processa uma espécie de denúncia  
social e política e, principalmente, crítica aos artistas e à  
intelectualidade nacional. O poema abaixo é uma paródia de alguns  
versos do romântico Gonçalves Dias:

"Minha Terra tem palmeiras  
Onde canta o sabiá  
Os pássaros que aqui gorjeiam  
não gorjeiam como lá".

"Esta terra tem palmeiras...

Na sombra desta agonia  
onde reina a mais valta  
quase todos os artistas  
escritores e críticos que conheço  
se dizem indiscutivelmente gênios  
...tem muitos gênios esta terra!

Se a luz da noite é pouca  
(não importa)  
brigarão pelo sucesso até que o vencedor

---

(1) Cariry, Rosemberg - "SS de Seca" (Panfletos Poéticos) - Ed. Nação  
Cariry e Livraria Gabriel - 1983 - Fortaleza, Ceará.

(o mais apto à sobrevivência na selva capitalista)  
receba a bênção do rei

fica fácil concluir  
tem muito pouco fôlego  
os gênios dessa terra  
de palmeiras  
e coronéis". (1)

Sob a égide do "desaforo", o autor dessacraliza a visão do poeta e da poesia que é alvo de suas críticas. Sob o signo de Inarón, esse desequilíbrio emocional causado pela revolta, escreve:

"Anoto aí

não me queira um poetinha  
                  >um inútil poetinha burguês  
com segurança assegurada  
pelos muros pelos cães  
com sua biblioteca de "best sellers"  
                  seu re (trato) de beletrista  
                  nas colunas sociais

; a mediocridade em versos  
metrificando o vazio  
nos suplementos literários

...  
dá não doutor  
nasci na banda suja da vida  
pesando uns quilos a menos  
não morri de mal-de-sete-dias  
resisti a sezão lombriga fome  
espíndela caída tuberculose  
tosse braba diarreia e mau-olhado

: não nego  
cheguei à adolescência  
                  com as costelas de fora  
e alguns dentes podres  
decorando o sorriso enviesado

sei que a hora da tarde é estreita  
mas já não corro atrás  
                  daquela paixão sem cor

; quero a certeza  
do momento exato de dizer: basta!  
e erguer os punhos da revolta

---

(1) Cariry, Rosenberg - "Inarón ou Na Ponta Da Língua Eu Trago Mil Desaforos" - Co-edição Ed. Nação Cariry e Secretaria de Cultura e Desporto - 1985 - Fortaleza - pg. 70.



*ficaremos aqui mesmo  
firmes e decididos  
entoaremos a nossa luta  
o nosso canto de resistência". (1)*

Oswaldo Barroso cursou Ciências Sociais, militou durante dez anos no movimento estudantil de esquerda. Foi preso pelo DOI: CODI de Pernambuco, tendo seus direitos estudantis cassados pelo decreto 477, ficou preso vários anos. Depois de ter cumprido anos de pena, em recurso ao Superior Tribunal Militar, foi absolvido. Saindo da prisão, tornou-se ator e autor teatral, chegando a dirigir o grupo Grita de Teatro. Escritor, jornalista, diretor do Departamento de Ação Sócio Cultural da Secretaria de Cultura do Estado em 1988. Este trabalho tinha como objetivos a criação de centros de ativação sócio cultural - entidades autônomas de artistas e escritores de cada lugar, em 1988 já haviam sido implantados os CACs em três cidades do interior: Sobral, Iguatú, Juazeiro e, em dois bairros de Fortaleza: Mucuripe e Pirambu.

Escreveu várias peças de teatro: "O Reino da Luminura ou A Maldição da Besta Fera"; "O Gato"; "O Pão"; "O Caldeirão"; "Democratina"; "A Classe Operária tenta sair do Inferno".

Possui vários livros de poesia: "Poemas do Cárcere e da Liberdade"; "Almanaque Poético do Interior"; "Histórias Populares, Periferia".

A experiência na prisão é a temática de seu primeiro livro de poesia:

#### *"Conclamação*

*Poeta  
a ti cumpre escrever  
o trágico poema  
desse tempo submerso  
mesmo que te doa  
a lembrança*

---

(1) Ibidem pg. 104/105.

resgata o suprimido verso  
sem omitir nenhum instante.  
É preciso desvendar  
o subterrâneo  
desse circo de horrores  
para que ele seja  
cada vez e sempre  
uma coisa insuportável". (1)

Seu livro "Almanaque Poético de uma Cidade do Interior"  
é um extenso poema narrativo das relações sociais entre personagens de  
uma cidade interiorana. A estrutura narrativa é ficcional e feita por  
ele mesmo - poeta -, quem narra esse mundo e suas circunstâncias:  
existenciais, políticas, afetivas, contraditórias. Os personagens são  
múltiplos (o poeta, o povo, os doutores, o roceiro), como também as  
circunstâncias (a TV, a usina, o latifúndio, o processo tecnológico,  
chuva emergência, o futuro, novos coronéis).

No pequeno trecho abaixo, as presenças dos doutores, do  
povo e do poeta e suas contradições apontadas pelo narrador desse  
mundo, da visão de mundo de seus personagens e a sua própria.

#### "Entresafra

Quando eu cheguei a cidade  
olhou-me com seus olhos  
estranhos com seus olhos  
estrábicos com seus trágicos  
olhos de entresafra.

O Poeta chega  
à cidade

...  
Quando eu cheguei, abre-te sésamo  
o prefeito o juiz o delegado o promotor  
afirmaram-me tudo em perfeita ordem  
a cidade era o poema  
romântico sertão da minha infância  
os morros suavizam a paisagem  
campanários no cantar dos passarinhos.

Como mais nada houvessem a dizer  
apresentaram-me aos Justos da cidade.

Os quatro Doutores

São quatro doutores  
os abnegados

---

(1) Barroso, Oswaldo - "Poemas do Cácere e da Liberdade" - Ed.  
Mutirões do Povo - Palma Publ. e Promoções Ltda. - 1979.

os benfeitores

os únicos  
que dão consulta de graça  
e repartem com os pobres  
pão e água  
alpercatas  
amostras grátis  
e outras utilidades  
como dentaduras  
por exemplo.

...  
como se eles fossem os melhores  
reprodutores de suas propriedades  
São quatro doutores

os primeiros  
os generosos  
das festas da Igreja  
das mesas do Lions  
do Rotary  
da Maçonaria.

...  
São quatro doutores

os santos modernos  
ungidos dos bancos  
eleitos das armas  
os abençoados  
são quatro doutores  
de mil afilhados  
de mil hectares  
por latifúndio

A televisão

Seus sorrisos TV Globo  
estão na casa de todos  
na cara de todos  
suas ferraduras  
estão nos muros  
nos muros  
dos artistas  
dos homens de seis milhões de dólares.

...  
Mas um dia eu vi  
em outra cidade do interior  
não muito distante  
não muito distante  
não muito distante

O outro lado

o povo dos sítios penetrando  
por entre os bancos  
firmas e  
palacetes.  
E em seu canto diziam  
terra  
e em suas faixas traziam  
terra  
e seus passos eram tantos  
que faziam tremer as paredes dos prédios

Arrebando

...  
Noite escura assim, os doutores  
desconhecem  
porque a noite uiva

na distância  
e as mãos se fecham nos casebres.

...  
Eles conhecem a todos  
cria por cria  
calo por calo

...

Canto de agradecimento

Seu doutor dono da vida  
olhos de prata e de cristal  
pelos filhos que salvaste  
das filas desse hospital  
nossa gratidão eterna  
na terra não tem igual

...

Os doutores querem-me ao lado deles  
porque "se esporte é cultura"  
cultura também é progresso

saibam os senhores  
que para orgulho da cidade temos aqui  
um poeta de renome nacional  
Minha cabeça no chão

O poeta engole um sapo

o ridículo de fora  
avestruz  
E o poeta paga  
seu imposto municipal". (1)

Oswaldo Barroso e Rosemberg Cariry reuniram uma série de reportagens, artigos e entrevistas, em 1982, no livro "Cultura Insubmissa" sobre cultura popular. O livro foi dedicado a vários artistas populares cearenses pelo "seu canto de beleza e resistência" (2). A epígrafe de abertura do livro é de Glauber Rocha:

"A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura será a primeira configuração de um novo signo popular revolucionário". (3)

Os autores polemizam várias questões sobre a cultura popular. Fazem a distinção entre cultura de massas, manipulada pelas elites dominantes, e cultura popular, que, segundo eles, formam uma

---

(1) Barroso, Oswaldo - "Almanaque Poético de uma Cidade do Interior" - Ed. Nação Cariry - 1982.

(2) Cariry, Rosemberg e Oswaldo Barroso - "Cultura Insubmissa" (estudos e reportagem, Nação Cariry Editora - Fortaleza, 1982.

(3) Idem, grifo nosso.

rede marginal de comunicação.

Criticam a visão bastante estendida nos estudos sobre cultura popular, de seu caráter conservador, de sua reprodução da própria dominação a que são vítimas. Citam vários exemplos onde se dá justamente o contrário, ou seja, exemplos de resistência da cultura popular ao regime político vigente na época.

Os alvos dessa crítica são dois, segundo os autores, os "folcloristas" e os "jovens críticos".

*"...Esta eu caracterizaria como uma corrente conservadora, que se empenha por fazer crer ser o povo conservador. Sobre o pretexto de defender a preservação do folclore, esta corrente procura influenciar na literatura popular e limitá-la a seus aspectos mais tradicionais e defasados no tempo. ...O intento desses senhores é o de frear a literatura popular, fazê-la morrer por inanição e utilizar suas formas tradicionais, readaptando-as aos interesses das classes dominantes, eruditizá-las, inclusive, como o fazem os camponeses do Movimento Armorial. Esses senhores estão certos no seu papel de representantes das classes dominantes junto aos estudiosos da literatura popular". (1)*

Sobre os "jovens críticos" colocam:

*"Partindo de uma crítica correta os folcloristas acadêmicos, esses jovens críticos, no entanto, chegam a conclusões falsas, que, por ironia, aproximam-se das de quem eles tanto criticam. As premissas dessas correntes são verdadeiras, quando afirmam que a cultura popular, principalmente a que aparece aos olhos do turista e do intelectual, já está perpassada pela repressão das classes dominantes". (2)*

Admitem, em primeiro lugar, que as manifestações da cultura popular "não são o produto da miséria, mas da resistência do povo a essa miséria", mas esses "jovens críticos" para eles: "pecam por exigir que o povo alcance, no atual estágio da luta social no Brasil, uma consciência de classe científica" (3), mostrando uma enorme falta de familiar-

---

(1) Ibidem - "Literatura Popular e Comunicação" - pg. 23.

(2) Ibidem.

(3) Ibidem.

ridade com o modo de expressão do povo.

Colocam-se a favor do desenvolvimento crítico da literatura popular, sendo que o êxito dessa tarefa caberia aos próprios artistas populares. São também a favor do desenvolvimento de formas independentes de comunicação popular, mas sem descartar a possibilidade de utilização de brechas, seja nas grandes empresas, seja na comunicação de massas, a favor dos interesses populares.

Colocam-se ainda, a favor da aproximação do intelectual de classe média com o escritor popular, pois, para eles, em sua grande maioria, esses intelectuais são também vítimas da mesma dominação política, cultural e econômica. Nessa aproximação, em pé de igualdade, "terão muito que aprender e uma contribuição a dar".

#### ARSENAL DE CULTURA, OU "COMO A PELE NOVA DE UMA COBRA SUCEDA À PELE GASTA"

A Revista Arsenal tem seu 1º número em 1980, seu editor chefe é Floriano Martins, que já havia participado tanto das revistas Saco e Siriará, como da Nação Cariry. Em seu primeiro editorial, posiciona-se criticamente com relação aos escritores consagrados, conhecidos do público, que ignoram os jovens escritores.

*"Tem toda uma geração cheia de selva sufocada por velhas árvores esclerosadas que levam o tempo a reunir-se em saraus ridículos em determinadas agremiações político-literárias, no mor das vezes mais polti-queiras que literárias, salvo algumas honrosas exceções".*

O editorial critica também o fato de se medir cultura pelos padrões estéticos da rede Globo ou orelha (mal digerida) de autores importados. Da mesma forma que "o assunto jamais tratado

antes, inovações da linguagem, experiências estéticas enfermigas e transplantadas dos *Caramurus do sul maravilha*". Fazendo alusão "às profecias de pitonisas que, por volta de 1976 teríamos uma eclosão semelhante à 22... Só se aconteceu lá pelas bandas do sul maravilha, no Nordeste continuamos na mesma vidinha, incapazes de furar o bloqueio e a colonização das panelinhas do eixo São Paulo-Minas-Rio". Critica ainda a atitude de esquerda, que procura decifrar "o enigma que a esfingética palavra 'povo' representa". Mesmo assim, "apesar de tudo e contra todos, estamos numa fase de brotamento".

Para o autor do editorial, existe uma atitude impassível da "crítica literária" e, seus caciques não os considera como um movimento muito sério e merecedores de respeito, partiu-se então para a alternativa óbvia: A imprensa nanica. Mas esta cumpriria sua função num âmbito restrito, não teria o poder de chegar ao grande público. (1)

Como seu próprio nome indica, Arsenal é um conjunto vário e diverso de linguagens, tendências e formas literárias: tratados de poética, crônicas sobre futebol, contos, poemas, fotos eróticas, manifestos, críticas de livros, irônicas provocações políticas, entrevistas etc.

A publicação dessa revista é feita em gráficas, não havendo nenhuma co-edição, também não é cobrada. Em termos de uma estética conjunta dos autores publicados também não há. Se há algo que poderia ser considerado uma linha editorial é "O Poema - Alguns Tratados" de Floriano Martins, seu editor, que divide-se em dois blocos: I. Poética do Diálogo; II. A Dimensão Humana. (2)

Neste poema a metáfora do corpo se entrecruza com a

---

(1) Monte, Airton - "Editorial" - Revista Arsenal - novembro de 1980.

(2) Martins, Floriano - "O Poema - Alguns Tratados", in Arsenal de Cultura - janeiro de 1981 - Fortaleza, CE.

história, o destino, a memória, o poema, as canções do novo mundo etc.

"O teu corpo em mim se abre  
a que eu te mostre outra sede".

O autor propõe um poema diálogo "Uma constelação de signos vai se construindo no dentro universo de dois seres: o que escreve e o que lê", criando um clima dialógico em oposição ao poema estático, sem vida. "Poema cujo zênite é o leitor, POEMA FUSÃO.

...Noção exata de minha função poética. Criar um poema que ajude a criar um mundo dentro de si, ou antes, que já traga um novo mundo (implícito) dentro de si.

...Poema que estimule o leitor a descobri-lo, torná-lo seu, negá-lo, ou recriá-lo.

O poema-alimento em contraposição ao poema opressor. Poema instigador de vida, inquietante... Creio que a partir desse momento o poema já poderá falar em revolução... O poema centelha:

Os caminhos são de fogo  
e neles o vento sopra  
com a minha força, seiua  
sopro que cultivo em ti  
fagulha do que vamos colhendo  
nas canções do novo mundo... linguagem  
que nos levará à luz de um novo tempo".

Para o autor, buscar o leitor é buscar o humano. A dimensão humana é a sua fonte e a sua senda. E, antes de mais nada, propiciar a comunicação humana.

"estas páginas são de sangue  
são de fogo, cristal, suor  
estas ilhas que a palavra une  
  
e saberemos desatar as fibras  
do que nos fere em silêncio  
até que se teça a célula nossa".

"Mas o poema deve querer mais. Sondar o maior número de relações entre a vida humana e o fato poético em si".

O poema deve seguir sua trilha "denotando a sua exploração de signos, que se fundem numa preocupação mútua: texto/contexto e estética/conteúdo".

A experimentação de palavras/sons/signos puros - o trabalho semântico não é excluído, mas é o que possibilita novas variantes da real compreensão humana.

O autor propõe, por fim, que é a partir daí, dessas variantes anteriores, que se pode tecer um novo humanismo, em que a experimentação semântica é um recurso para uma "humana geografia" e não um fim em si mesmo. E completa dizendo que não se pode negar ao poema novas maneiras de ser, como ao homem; Falar de poesia e homem sem conceber a experiência e a aventura.

*"Novas maneiras de amar, de se buscar, de descobrir um mundo mais comovente, de ir ao encontro de seu plasma"*. Corporalidade e poética da busca de uma "humana geografia", onde o poema é alimento, instigação de vida e libertação. A função do poeta é criar um mundo novo dentro do poema, que por sua vez ao ser descoberto pelo leitor, este o possa recriá-lo - poema centelha revolucionário.

A diferença da Nação Cariry, que é uma proposta de exterioridade via identidade, crítica e interpretação de fatos da cultura sob o signo do popular revolucionário; Arsenal tem, na interioridade, na subjetividade, e na busca da comunicação dessa mesma subjetividade, seu lugar privilegiado.

Não só quanto às propostas, nos editoriais dessas revistas percebemos essa diferença, mas também em seus livros essa oposição: exterioridade/interioridade é bastante acentuada.

Florianos Martins tem 7 livros de poesia: "Composição" (1976); "Ruínas do Silêncio" (1978); "Nenhuma Correnteza inaugura Minha Sede" (1979); "Di versos em versos" (c/ L. Maciel - 1981); "O Amor pelas Palavras" (1982); "Contradições Terríveis" (1987); "O Lugar

do Encontro" (c/ L. Maciel - 1988).

"Contradições Terríveis" é um livro de poema único, longuíssimo, ao começá-lo, o autor lança a primeira frase:

*"Quem pode entender o que vem depois do homem?"*

Na segunda página, em negrito, lemos:

*"tendo mergulhado em um tempo estranhíssimo  
não conheço o cansaço  
tenho um cansaço enorme  
ido às profundezas de tudo o que pulsa".*

Estabelecida a contradição, vemos duas quadrinhas nas quais Mefisto toma de um espelho e pergunta:

*"Escute minha voz, ó tu que tens mil faces, mil nomes e  
mil formas!  
Escute a minha voz e responda  
...cérebro incendiado permanentemente a gritar  
- foz de um emaranhado de contradições  
com elas, que mundo decifro?"*

O poema em si, começa com um diálogo/provocações com Tolstói, Heine, Shakespeare:

*"o jovem delirante que ama seu carrasco  
e a ele entrega sua vida".*

*"latia o cão na infinita possibilidade de não ser  
hamlet oh hamlet  
o ser é uma matilha  
dispersa no labirinto"*

Recorre à temática privilegiada do moderno, o anti-herói:

*"os heróis eram órfãos"*

*"(alguém aí, me responda)*

*- Só o super-homem nos trará a cabeça de Apolo?"*

*"o anti-herói viria nos visitar"*

*"OS HERÓIS ERAM ÓRFOS"*

A história e suas contradições, e no sexto item do poema, uma abertura insólita do caminho a percorrer:

"existe um caminho  
cemitério de automóveis  
uma cruz fincada no crânio da história  
o pecado atômico  
explosão de pulmões & túmulos oceânicos  
crianças famintas na Etiópia e no nordeste do Brasil  
existe um caminho  
o que sobrou do amor em todos nós  
escombros de nossa indigestão de utopias..."

Ao estabelecer as "contradições terríveis" externas de sua visão de mundo, o poeta mergulha no paradoxo e na dúvida de sua condição de poeta.

"existe um caminho  
ou o poeta será sempre uma bomba relógio  
e sua angústia um beco sem saída?"

Novamente a contradição de um herói que foge, porque anti-herói (moderno) e, sobrevoa o 3o mundo: Tristes Trópicos.

"oh meu herói por que foges  
e vais ao golfo  
                  pérsico  
                  ao comando central  
da KGB & CIA  
sobrevoas o terceiro mundo a casa fora de sua hora  
o imaginário sangrando no espelho  
a ideologia fincada na névoa  
.  
.  
.  
tristes pergaminhos  
trópicos carbonizados  
                  alma terrífica  
as anotações de dívidas e neuroses".

A modernidade com todo seu aspecto fragmentário, automatizado.

"cenas truncadas

*falas alterados  
mórbida sobrevivência  
avalanches de bárbaros hipnotizados  
& computadores drogados  
Cacaso os uroboros já não teriam devorado a terra  
restando-nos apenas a página seguinte  
em que o lobo devorará o sol?)*

*- façam suas apostas  
a informática sucumbe no calabouço das insatisfações  
(parábola de Kublai Khan sobre o cavalo)"*

E, por fim, a última página do poema volta a considerar sua própria subjetividade:

*"tenho a alma que se desloca em todos os sentidos  
imersa no labirinto do precário  
a alma que vagueia*

*terrificada  
imóvel*

*- quem ousará remover os barulhos do ser?  
Eu! Eu, que antes de entrar nas fileiras dos anjos  
negros, ainda terei de passar sete anos nesse reino  
dos abismos, ajudando os senhores da noite a  
cumprir seus diabólicos desejos.*

*não tenho alma  
tenho uma contradição terrível  
EU?" (1)*

Ao inventariar os elementos paradoxais de sua leitura da modernidade, o que resta são as contradições à flor da pele. A única possibilidade é entrar nas fileiras dos anjos negros, não sem antes ajudar os senhores da noite a cumprir seus desígnios. A consciência do inevitável, pensando-o inviável, terrível - a modernização do nordeste?

Buscando, nas citações de outros poetas, uma comunidade do sentido trágico de sua visão de mundo, a sua inquietação por uma poética mais abrangente do dilema do homem moderno encerra-se nas malhas de um EU que vagueia e explode em contradições de todos os sentidos possíveis.

---

(1) Martins, Floriano - "Contradições Terríveis - One Way" - Ed. L. S. Serviços Gráficos - 1987 - Fortaleza, CE.

## A CRÍTICA DOS MARINHEIROS, DA SEREIA E DO CANTO

Os grupos do Ceará apresentam a característica de se aliarem alternadamente a órgãos culturais do Estado para o financiamento de suas produções. Assim, como vimos, os grupos "Urubu", "Saco", "Grita" (de Teatro) e "Arte. por exemplo" se uniram em 1979 para formar o grupo e revista Siriará, que foi editada pela Imprensa Oficial do Estado. O grupo que lançou o manifesto, já citado, usava não só a crítica à folclorização da cultura cearense, como também a resistência ao canto da sereia do sul, onde vários produtores culturais cearenses já haviam migrado para edição de sua produção cultural: música, cinema etc.

Resistiu-se tapando os ouvidos para a hegemonização cultural processada pelos meios de comunicação de massa, centrados no Sudeste, e, permanecendo no Ceará, tentando fazer e editar sua arte, grande parte dela advinda da pesquisa do ser nordestino nas manifestações de cultura popular.

Com a divisão do grupo Siriará em: Nação Cariry e Arsenal de Cultura, as edições de seus trabalhos passam a apresentar características próprias da produção independente, alternativa. Características de autofinanciamento, longe de editoras e de qualquer vínculo com o Estado, mas novamente, de modo alternado, voltam a ocorrer os vínculos estatais e empresariais em Nação Cariry.

Mas não parece ser que essas relações, ou o modo como se dão essas relações, tenham sido um aspecto polêmico para esses poetas. Antes, parece existir um consenso, no grupo, de que, em havendo brechas, seriam utilizadas.

Ser independente ou alternativo para a maioria deles tem um significado muito mais próximo do repensar as questões relativas à cultura

popular, projetando novas formas do fazer político e de ação cultural, que propriamente guardar uma independência com relação ao Estado. Quando esse apoio, ou co-edição, foi possível, estes se deram, sem se levantar qualquer discussão sobre alguma possível ilegitimidade dessa cooperação.

A auto-crítica do movimento independente estava na pauta de discussão do II Encontro Nacional de Escritores Independentes, 03 a 04 de abril de 1982, que ocorreu em Olinda, Pernambuco. Curiosamente, com a ausência quase total de cearenses, mas foi no Ceará que ela realmente se deu.

Vários discursos nos apontam nessa direção. O primeiro do 1º editorial da revista Arsenal de Cultura.

*"Estamos sós... Ficamos dentro de um círculo restrito de iniciados..."*

*Estamos preocupados demais com nossa presença na história da literatura no Ceará. Muito preocupados com sofisticacões temáticas, desenvolvendo frescuras estéticas sobre o sexo dos anjos. Seguir os autores da moda e contestar, deixar o cabelo crescer, usar roupas extravagantes, pulseiras, braceletes, androginar, bichar, gabeitar, citar em inglês, francês, japonês. Nós também somos culpados pela nossa precária situação. Não tentamos nada. Não fazemos nada. Preferimos ir às intermináveis reuniões, tomar cerveja no Estoril, ler os livros da Editora Vozes e maldizer o universo". (1)*

Essa autocrítica ao movimento no Ceará traz vários símbolos dos ideários hippie, contracultural e libertário em voga no período. O editorial ironiza certos padrões comportamentais, chamando a atenção para a insuficiência destes em promover uma real mudança.

Outro discurso vem de um editorial de Nação Cariry:

---

(1) Arsenal de Cultura - no 1 - novembro de 1980.

*"Alguns intelectuais do triângulo "café-leite-carnaval"*

tá-tudo-bem" (leia-se curriola a serviço das indústrias de cultura e serviços do ramo) insistem na cegueira de enxergar apenas os "movimentos culturais" da chamada "doirada juventude" de alta-média-pequena burguesia do eixão sul maravilha. Restringem sua análise de arte à produção dileitante destas camadas e se negam a reconhecer a imensa produção cultural do povo deste país. Nós achamos que o Brasil, com certeza, é algo bem maior e mais complexo na sua diversidade que o que pensam os patotas do "Baixo-Leblon-Ipanema-Bexiga-papai-eu-queiro-um-carro". Aqui no Nordeste a vida estrebucha e nós gritamos alto, sabemos que o curral é grande". (1)

Neste, critica-se a produção independente do Sudeste como dileitante, produzida pela "doirada juventude", advindas das classes sem compromisso com o popular. Ironiza-se os poetas como "filhinhos de papai" dos "lugares da moda", onde ocorreu o movimento no Sul.

Outro, ainda, ressaltará a inconseqüência política dos movimentos literários de minorias:

*"Tudo bem quanto às reivindicações por uma fala livre das minorias, por uma tomada de consciência (política obviamente) do problema ecológico, pela liberação saudável da sexualidade. Mas a realidade política de um país que mal encontrou a luz no fim do túnel, se é que encontrou - não é tão simples que se resolva somente a partir das soluções desses aspectos. Antes de ser este um tempo de se dar as mãos e brincar de rodas, como gostariam alguns, é mais necessário que, de cuca mais fresca, sempre que possível, se busquem caminhos mais conseqüentes para a transformação da sociedade". (2)*

Para esses poetas, o ideário contracultural e libertário eram suficientes para promover uma transformação na sociedade.

Em Fortaleza, a maioria dos poetas do movimento pertencem à mesma geração, pertencentes à vários grupos, como vimos, se juntam em Siriará e depois voltam a se dividir em Nação Cariry e Arsenal de Cultura.

Nação Cariry coloca-se como "herdeira" das lutas sociais e políticas da década de 60, e como lá entendem que a arte deva ter uma função

---

(1) Nação Cariry - Ano III - no 8 - maio/junho de 1983.

(2) Campos, Marta - "Processo Político e Processo Cultural", in Nação Cariry - Ano I - no 5 - Dez/Jan. 1981/1982 - Fortaleza, CE.

social. Sob a inspiração de Glauber Rocha, a construção de "um novo signo popular revolucionário" é seu objetivo. Processam uma do populismo de 60 - setores médios fazendo uso da cultura popular para a instrumentalização revolucionária do povo, mas distantes desse povo e sem compreender, por dentro, suas expressões. Rosenberg Cariry coloca-se como um intelectual orgânico que, vivendo no Crato, passou a infância toda em contato direto com artistas e manifestações populares. Nação Cariry procura uma estreita relação entre a pesquisa dessas manifestações e a literatura, o cinema e o teatro.

Os números desse jornal/revista vêm recheados dos resultados dessas pesquisas. Os títulos de algumas dessas reportagens nos dão a dimensão dessa relação: "Festa do Pau de Bandeira em Barbalha"; "Caldeirão e o Beato José Lourenço"; "Bandas Cabaçais"; "Patativa do Assaré - Poeta dos Oprimidos"; "Ordem de Penitentes"; "Cego Oliveira - profissão: cantador"; "Rituais de Morte no Nordeste" etc.

Projetam o "novo signo popular revolucionário", onde setores intelectuais e artísticos, juntamente com o movimento popular organizado, conduzam, pela via da resistência cultural, mudanças a nível político. Não só no que diz respeito à cultura política dominante local, como também a resistência à cultura de massas da indústria cultural centrada no Sudeste e consumida por todo o território nacional, o Nordeste, uma das periferias da lógica do desenvolvimento moderno brasileiro.

Sob este aspecto, os títulos são também suficientes para expressar essa problemática: "Nordestinagem e Dependência"; "Processo Político e Processo Cultural"; "Nordestinados - solidão e contemporaneidade"; "Porque a juventude atual faz pouco caso da história"; "Por uma nova arte e cultura popular".

Suas principais temáticas, portanto, passam sempre pelo crivo do social, tentando resgatar a "história marginal" e as formas

de resistência, seja à dominação política - a indústria da seca, oportunamente mantida pelas classes dominantes -, seja às dificuldades do meio ambiente, próprias do naturalismo da literatura cearense. A diáspora cearense, tema de tantas obras dessa literatura, encontra, nesses poetas, mais uma resistência, a da migração. Por isso, Patativa, o pássaro cantor do Assaré, constituiu-se em símbolo maior, temática de reportagens e filmes no movimento.

Essa opção crítica à tradição da cultura popular teve o sentido de uma alternativa ao movimento alternativo ou independente, onde predominava um ideário contracultural meio vago, meio eclético.

A outra vertente oriunda do Siriariá é representada pela revista Arsenal de Cultura. Em termos de ideário, é crítica, tanto da cultura popular, como dos cacuetes comportamentais, seja da contracultura, seja dos movimentos libertários.

No entanto, fica a meio caminho dessas correntes, aparecendo, em suas páginas, temáticas e autores das três tendências. Sem uma proposta coletiva, falta-lhe a força e a permanência de Nação Cariry.

Perpassa-lhe, todavia, momentos de um clima político/erótico, pornó até, com outros de intensa seriedade, por vezes dramático. Há de tudo, fotos eróticas, crônicas sobre futebol e de crítica ao regime, críticas de livros recém-publicados, poemas sobre o massacre dos Yanomami etc.

A proposta de um "novo humanismo" de seu editor parece meio vaga, destoante da série temática da revista. Baseada na construção de uma poética que visa sobretudo a comunicação, a proposta tem como pedra de toque o poema mesmo. Poema que é a própria relação entre quem escreve e quem o lê. "Poema-fusão". "Poema/centelha/revolucionário". Definição abstrata, já que, em última análise, o poema em si é pura contingência de individualidades.

Quanto aos ENEIS - Encontros Nacionais de Escritores

Independentes -, dos quais o primeiro foi em Fortaleza, ficaram aquém de suas expectativas, tendo, segundo eles, acrescentado pouco à vida literária do Ceará. Para eles, o I ENEI não trouxe novidade, pois quando aconteceu, já era uma atividade franca, em Fortaleza, a ocorrência de grupos à margem do estabelecido.

Floriano Martins coloca que:

*"A circunstância, quer dizer, o olho desse siri era um olho político e ele visava uma única e exclusiva coisa... era escapar de um fantasma editorial, mesclado com o fantasma político que era ideológico, que era o fantasma das pessoas". (1)*

Perguntados sobre a razão estética do movimento, esses poetas ora afirmam que não havia, ora colocam que eram tantas as que surgiam nos ENEIS, que era impossível chegar a algo que fosse coletivo.

A experiência da fracassada "Antologia de Poesia Independente", que era intenção ser produzida após o I ENEI, mostra a dificuldade que os responsáveis em articulá-la tiveram. Akemi Waki, poeta campineira, e Floriano Martins, de Fortaleza, foram os encarregados de receber pelo correio os poemas e selecioná-los para a antologia. Akemi Waki (2) coloca que desistiram depois de terem recebido centenas de poesias e ficarem embaraçados com a baixa qualidade do material que receberam.

Num dado momento da entrevista, que fazia com Floriano Martins e Rosemberg Cariry juntos, este colocava que bem antes de surgir o mimeógrafo, esse movimento, já o povo, tinha o cordel, a oralidade que nem a televisão substitue, porque é muito forte no Ceará e exclamou:

*"Dá licença. Um poema de Patativa (do Assaré). Uma vez*

---

(1) Entrevista realizada em março de 1988 - Fortaleza, CE.

(2) Entrevista realizada em janeiro de 1989 - Campinas, SP.

fizeram uma entrevista com ele e ele fez esse improviso. Bota aí: meu mestre.

'Gravador que estás gravando  
Aqui no nosso ambiente  
Tu gravas a minha voz  
Meu timbre e meu repente  
Mas gravador tu não gravas  
A dor que meu peito sente.

Gravador tu és feliz  
E de mim o que será  
Bem pode ser desgravado  
O que em tua fita está  
Mas a dor que meu peito sente  
Jamais se desgravará'". (1)

---

(1) Entrevista citada.

## VI. CONCLUSÃO

O Movimento Independente no Nordeste tem em comum com o Sudeste, a partir dos grupos até agora estudados, a construção de um sistema editorial paralelo ao estabelecido. Essa "construção" decorre de sua crítica e ao mesmo tempo da dificuldade desses autores em se inserirem no sistema editorial vigente. Dificuldades de várias ordens: a censura, implantada na década de 60 pelo regime político vigente, que ecoaria até o começo da década de 80, censura a que as próprias editoras estavam submetidas, a reiterada negativa das editoras em publicar o gênero poesia que, do ponto de vista das mesmas, implicaria na falta de demanda. Crítica à exploração do trabalho intelectual e, principalmente, o estabelecimento de uma rede de comunicação, dado o aspecto repressivo politicamente, que o modelo de desenvolvimento autoritário implantava. Esse, o aspecto mais expressivo do movimento como um todo, e que pode ser denominado de uma "utopia comunicativa". As edições Pirata, do Recife, talvez sejam os exemplos mais radicais a essa conjuntura editorial e à censura da época. Valorizando aspectos como a amizade, relações igualitárias, o anti-sectarismo, o cooperativismo, o desprezo pelo lucro, colocou em segundo plano qualquer "ameaça" de seleção crítica em suas publicações. Levando às últimas conseqüências sua postura anti/censura, menosprezou se editava ou não literatura. Antes, definiu que editava subcultura e que seus livros teriam uma importância mais sociológica que literária.

Tem-se constatado que o romance-reportagem, gênero que proliferou na década de 70, não se realizou literariamente, mas adquiriu outra função. Dada a censura dos meios de comunicação da época, tornou-se esse meio, não atingindo o seu fim. Pode-se perguntar, obviamente, o fim da literatura. Mas esse é um problema para a crítica literária.

Se ocorrem traços pós-modernos no Sudeste, com o pastiche de 22, ao mesmo tempo que uma atitude anti-últimas vanguardas (concretos) pelo seu formalismo, com uma opção pela arte-vida, no Nordeste outras são as influências.

Ocorrem, de uma maneira geral, uma crítica ao regionalismo da década de 20 em ambas as cidades, por um lado, e uma certa influência ideológica, não formal a 45, no pós-modernismo, por outro. No Ceará, através do romance e da poesia regional, do ciclo das secas e, em Pernambuco, com a poesia de cunho social de João Cabral de Melo Neto. Em 45, ocorrem já propostas de "descentralização cultural", no país, entre escritores do Ceará e de Pernambuco.

Neste eixo, não existe uma crítica expressa às vanguardas, mas um anti-elitismo literário, traduzido pelo apadrinhamento de autores consagrados, aos novos e às oligarquias literárias em Pernambuco e, o domínio literário das gerações passadas, no Ceará.

A inspiração ideológica da Contracultura e os pontos de contato desta, no contexto da contestação ao regime político pós-64, aliado à falência dos projetos utópicos de 60 no Brasil, encontram outra ressonância no eixo Nordeste do movimento.

Certamente alguns traços ocorrem, como o "impulso" para a contestação e a crítica, muita recorrência ao presente com temáticas voltadas ao cotidiano, mas outros "ideários" são mais marcantes.

No Ceará, para Nação Cariry, ser "alternativo" não implicou trilhar o caminho de uma certa mística contracultural, significou retrilhar os caminhos da tradição popular e imprimir-lhe outro significado dentro de uma práxis cultural. Arsenal ficou, na crítica aos caracteres comportamentais da contracultura, abrindo-se a todas as tendências. Editorialmente autônomos, mas utilizando "brechas" de eventuais apoios estatais e empresariais.

Já, em Pernambuco, ser "alternativo" significou, para a Pirata, ser

completamente independente de escolas e tendências, e promover uma alternativa editorial. No caso da segunda geração, em Recife, significou ser independente de qualquer relação com o governo, órgãos estatais, empresas editoriais e modelos alheios à cultura brasileira. Não conseguindo levar a cabo seu projeto editorial autônomo, como faz a Pirata, mudam seu radicalismo e participam de eventos que tem a presença de órgãos estatais.

Em todos os grupos desse eixo, sem exceção, ocorre a crítica ao modelo de modernidade brasileiro, em cujo pólo hegemônico - o Sudeste - pasteuriza-se a cultura de massas, consumida em todo território nacional, sufocando culturas próprias às outras regiões. Trata-se de resistir às imposições dessa indústria cultural. Trata-se de reivindicar as diferenças e negar as desigualdades.

O regionalismo, nos velhos termos, cede lugar à reivindicação de uma nova nordestinidade.

Em Pernambuco, a militância literário/política ocupa espaços em instituições literárias, buscando mudar o caráter oligárquico de suas relações, democratizando-as. Aqui o regional é proposto como forma de organização dos escritores para a reivindicação de políticas culturais que valorizem o autor regional frente às políticas culturais nacionais, dada, por um lado, a hegemonia sulista, e por outro, o domínio da indústria cultural com sua ditadura de "best sellers" estrangeiros que sufocam a produção nacional.

No Ceará, a literatura de resistência passa pela pesquisa do ser nordestino e, se projeta, ela mesma como "ação cultural", através da produção de livros, peças teatrais e cinema.

A busca do ser nordestino implica, antes, num anti-regionalismo, pois as teses próprias a essa "escola", para esses poetas, condenaram a cultura nordestina à caricatura e à folclorização. Reivindicam a cultura regional, não o regionalismo, através da busca de uma estética

capaz de expressar e compreender essa cultura para, junto com seus artistas, dotá-la de conteúdo revolucionário e, como resistência, às imposições da indústria cultural do modelo de modernidade brasileiro, estabelecido no sul do país.

...ou como a "literatura" nordestina foi surpreendida por piratas e cangaceiros.

## VII. BIBLIOGRAFIA

01. Adorno, Theodor W. : "A Indústria Cultural", in Público, Massa e Cultura, mimeo.
02. Almeida, Mauro W. Barbosa de : "Linguagem Regional e Fala Popular" in Revista de Ciências Sociais, Fortaleza, vol. VIII, nos 1 e 2, 1977 (mimeo Unicamp).
03. Arantes, Antonio Augusto : "O Trabalho e a Fala", Ed. Kairós/Unicamp, 1982, SP.
04. Arrigucci Jr., David : "Jornal, Realismo e Alegoria: O Romance Brasileiro Recente", in Achados e Perdidos, Polis 1979, SP.
05. Azevedo, Nercaldo Pontes de : "Modernismo e Regionalismo, os anos 20 em Pernambuco", Sec. Ed. e Cult. da Paraíba, 1984, João Pessoa.
06. Baldus, Herbert : "Bibliografia Crítica da Etnologia Brasileira", IV Centenário, 1954, SP.
07. Barbosa, João Alexandre : "Um Utópico Brasileiro - O Indianismo", in Opus 60, Ensaios de Crítica, Ed. Duas Cidades, 1980, SP.
08. Barnes, J. A. : "Redes Sociais e Processo Político", in (org.) Feldman - Bianco, Bela : "Antropologia das Sociedades Contemporâneas", Ed. Global Universitária, 1987, RJ.

09. Berriel, Carlos Eduardo : "Macunaíma: Sobre Gênero e Época". Tese de Mestrado, IEL, 1988, Unicamp.
10. Benjamin, Walter : "A Origem do Drama Barroco Alemão", Ed. Brasiliense, 1984, SP.
11. Benjamin, Walter : "Magia e Técnica, Arte e Cultura", Ed. Brasiliense, 1986, SP.
12. Camacho, Daniel : "Movimentos Sociais, algumas discussões conceituais", in Sherer-Warren, Ilse e Paulo J. Krischke : "Uma Revolução no Cotidiano - Os Novos Movimentos Sociais na América Latina", Ed. Brasiliense, 1987, BH.
13. Cândido, Antonio : "Formação da Literatura Brasileira", vols. I e II, Ed. USP/Ed. Itatiaia Ltda., 1975, BH.
14. Cândido, Antonio : "Literatura e Sociedade", Cia Ed. Nacional, 1967, SP.
15. Cardoso, Ruth : "Movimentos Sociais Urbanos: balanço crítico", in "Sociedade e Política no Brasil Pós-64", Ed. Brasiliense, 1984 SP.
16. Cariry, Rosenberg e Oswaldo Barroso : "Cultura Insubmissa" (estudos e reportagens) Nação Cariry Editora, Fortaleza, 1982, CE.
17. Da Matta, Roberto : "A Originalidade de Gilberto Freire", in Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais, Ampocs, no 24 1987.

18. Darton, Robert : "Boemia Literária e Revolução".
19. Debert, Guila G. "Identidades Políticas e o Nacional Popular", in Rev. Veredas, PUCSP, no 101, 1984, SP.
20. Durham, Eunice Ribeiro : "Movimentos Sociais: A Construção da Cidadania", in Novos Estudos Cebrap, no 10, 1984, SP.
21. Favaretto, Celso : "Tropicália - Alegoria, Alegria", Ed. Kairós, 1979, SP.
22. Geertz, Clifford : "A Interpretação das Culturas", Ed. Zahar, 1987, RJ.
23. Gluckman, Max : "Análise de uma situação social na Zululândia Moderna", in (Org.) Feldman - Bianco, Bela : "Antropologia das Sociedades Contemporâneas", Ed. Global Universitária, 1987, RJ.
24. Feldman - Bianco, Bela (Org.) : "Antropologia das Sociedades Contemporâneas" - métodos - vários - Global Universitária, 1987, RJ.
25. Hollanda, Heloísa B. e Carlos Alberto Messeder Pereira : "Poesia Jovem - Anos 70", Lit. Comentada, Abril Cultural, 1982, SP.
26. Huber, Joseph : "Quem deve mudar todas as coisas - As Alternativas do Movimento Alternativo", Ed. Paz e Terra em colaboração com o Instituto Goethe, 1985.
27. Jameson, Frederic : "Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo", in Novos Estudos Cebrap, no 12, 1985, SP.

28. Karner, Hartmut : "Movimentos Sociais: revolução no cotidiano", in Sherer-Warren, Ilse e Paulo J. Krischke : "Uma Revolução no Cotidiano - Os Novos Movimentos Sociais na América Latina", Ed. Brasiliense, 1987, SP.
29. Lyra, Pedro : "Poesia Cearense: A Realidade Atual", Ed. Vozes/Fundação Ed. Édson de Queiróz, Fortaleza, 1975.
30. Lopes, Telé Porto A. : "Macunaíma: a margem e o texto", Sec. Esp. e Turismo/Hucitec, 1974, SP.
31. Martins, Luciano : "A Geração AI 5", Ensaios de Opinião, 1979, RJ.
32. Maurício, Ivan, Marcos Cirano e Ricardo de Almeida : "Arte Popular e Dominação: O Caso de Pernambuco 1961-1977", Ed. Alternativa, 1978, PE.
33. Mello, Maria Amélia (org.) : "20 Anos de Resistência - Alternativas da Cultura no Regime Militar", Ed. Esp. e Tempo, 1988, RJ.
34. Menezes, Djacir de Lima : "O Romance das Secas - 1. O Romance Rural e o Romance Urbano", in (org.) Academia Cearense de Letras - "Antologia Cearense", Ed. Imprensa Oficial, Fortaleza, 1987.
35. Ortiz, Renato : "A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural", Ed. Brasiliense, 1988, SP.
36. Paz, Octávio : "Signos em Rotação", Ed. Perspectiva, 1976, SP.
37. Paz, Octávio : "Los hijos del limo", Ed. Seix Barral, Barcelona,

Espanha, 1986.

38. Pereira, Carlos Alberto M. : "Retrato de Época - poesia marginal - Anos 70", Ed. MEC/FUNARTE, 1981, RJ.
39. Ribeiro, Darcy : "Uirá sai à procura de Deus", Ensaios de Etnologia e Indigenismo, Ed. Paz e Terra, 1976, RJ.
40. Roszak, Theodore : "A Contracultura", Ed. Vozes, 1972, RJ.
41. Rouanet, Sérgio Paulo : "As Razões do Iluminismo", Cia das Letras, 1987, SP.
42. Sant'Anna, Affonso Romano de : "Anotações sobre a Poesia Brasileira de 1922 a 1982", in O Livro do Seminário, 1ª Bienal Nestlé de Literatura, LR Ed., 1982, SP.
43. Scherer-Warren, Ilse : "O Caráter dos Novos Movimentos Sociais", in Scherer-Warren, Ilse e Paulo J. Krischke (Org.) : "Uma Revolução no Cotidiano? - Os Novos Movimentos Sociais na América do Sul" Ed. Brasiliense, 1987, SP.
44. Schwarz, Roberto : "O Pai de Família e outros estudos", Ed. Paz e Terra, 1978, RJ.
45. Simon, Iumna Maria e Vinícius Dantas : "Poesia Ruim Sociedade Pior", Novos Estudos Cebrap, no 12, 1985, SP.
46. Suassuna, Ariano : "O Movimento Armorial", Universidade Federal de Pernambuco, 1974, PE.

47. Velasco e Cruz, Sebastião C.; Carlos Esteven Martins : "De Castelo a Figueiredo - Uma incursão na pré-história da abertura", in "Sociedade e Política no Brasil Pós-64", Ed. Brasiliense, 1984.
48. Woodcock, George : "Os Grandes Escritores Anarquistas", Ed. LPM, 1981, RS.

ACERVOS PESQUISADOS:

1. Centro de Imprensa Alternativa e Cultura Popular do Instituto Municipal de Arte e Cultura / RIOARTE, RJ.
2. Biblioteca Particular de José Mindlin, SP.
3. Arquivos particulares de : Eduardo Martins (Recife )  
Cida Pedrosa (Recife )  
Rosenberg Cariry (Fortaleza).