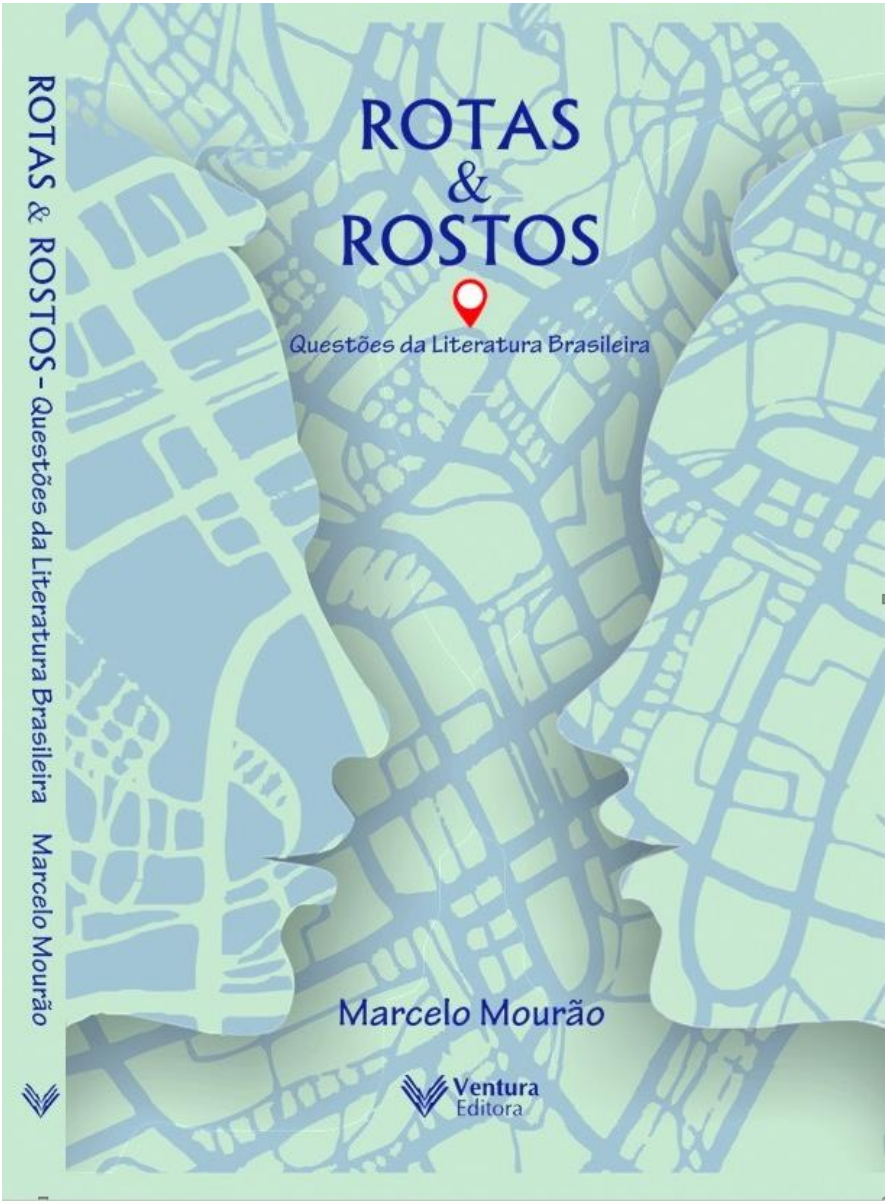
ROTAS & ROSTOS - Questões da Literatura Brasileira Marcelo Mourão
ROTAS
&
ROSTOS
Questões da Literatura Brasileira
Marcelo Mourão
Ventura
Editora

Marcelo Mourão

ROTAS & ROSTOS:

questões da literatura brasileira

2019

Copyright © 2019 by Marcelo Mourão.

Coordenação: Ventura Editora
jorgeventura@terra.com.br

Capa: Tchello d'Barros

Diagramação e finalização de capa: Alcides Pessoni
designer.pessoni@gmail.com

Revisão: Ricardo Alfaya e Marcelo Mourão

CIP - Brasil - Catalogação na Fonte
Dartony Diocen T. Santos CRB-1 (1º Região)3294

MOU Mourão, Marcelo.
rot Rotas & rostos: questões da literatura brasileira - Marcelo Mourão - Goiânia, Kelps, 2019.

128 p.: il.

ISBN: 978-85-400-2757-2

1. Artigo acadêmico 2. Estudo 3. Literatura brasileira I. Título

CDU: 821.134.3(81)+(045)

DIREITOS RESERVADOS

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei nº 9.610 de 19/02/1998, artigo 29 e seus incisos. Nenhuma parte deste livro, sem autorização prévia por escrito do autor, poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados: eletrônicos, mecânicos, fotográfico, gravação ou quaisquer outros.

Impresso no Brasil
Printed in Brazil
2019

Agradecimentos:

Sou muito grato a todos os apoios dados pelos meus professores e orientadores de pesquisa, Ítalo Moriconi e Leonardo Davino.

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

Meus agradecimentos à professora Zenaide Bassi Ribeiro e a Ricardo Alfaya, que valorizaram, com seus textos, ainda mais este trabalho.

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

Este livro é dedicado, com muito amor,
à minha base e amiga maior, minha mãe
Mariléa Ribeiro Vieira.

SUMÁRIO

Prefácio
Sete estudos sobre temas da literatura brasileira – Ricardo Alfaya 8

Rotas e rostos: questões da literatura brasileira

Capítulo 1:
Panorama da poesia brasileira nas décadas de 1960 e 1970 12

Capítulo 2:
Entre caprichos e relaxos: a poética de Paulo Leminski 28

Capítulo 3:
A poesia brasileira na década de 1980 37

Capítulo 4:
Poesia e política no Brasil dos anos 1980: *Feira de Poesia* e *Passa na praça:* filhos da redemocratização 66

Capítulo 5:
Machado de Assis, as escolas literárias e a formação de seu estilo único 99

Capítulo 6:
De Alencar a Rubem Braga: o desenvolvimento da crônica no Brasil 111

Capítulo 7:
Salomão, Bilac e Cecília: aproximações e afastamentos 120

Rotas e rostos: questões da literatura brasileira, livro da autoria do professor, poeta e crítico literário Marcelo Mourão divide-se em sete capítulos. Conferindo total unidade ao conjunto, duas preocupações aparecem reiteradas e constantes: que rotas devem-se traçar que conciliem os rumos da literatura nacional com a própria escrita literária de um autor, seja em poesia, seja em prosa? A essa pergunta soma-se uma outra: que espécie de método crítico deve adotar esse mesmo autor, não apenas para analisar as obras do passado e de seus contemporâneos, mas a sua própria, em função da rota a ser traçada para si?

O leitor atento notará que essas duas perguntas essenciais, cruciais, estão presentes o tempo todo, desde o primeiro ao último capítulo. É interessante, por exemplo, notar o jogo de contraponto entre a análise dos métodos de Leminski (no capítulo dois), relativos à poesia, e a exposição das reflexões de Machado de Assis (no capítulo cinco), sobre como fazer uma crítica eficiente e, melhor que tudo, como tirar proveito dela para o aprimoramento da própria escrita.

Aliás, como se pode notar por uma simples consulta ao sumário, há muito da história da literatura nacional nas páginas deste volume. Entre outros cometimentos nesse sentido, aqui se faz um breve, porém valioso, resumo crítico da história da crônica no Brasil. História contada, sobretudo, com base nos procedimentos técnicos adotados por Rubem Braga, autor que a maioria dos críticos considera nosso maior cronista. E um dos segredos de Rubem, o leitor descobrirá, reside em ter imprimido poesia ao estilo de sua crônica, renovando o gênero.

Mas aqui já estamos tocando no coração da obra. Não há dúvida de que o assunto principal deste livro diz respeito à poesia. De tal forma, que o volume abre e se encerra falando de poesia. A propósito, uma delícia o último ensaio em que se comparam três poemas metalinguísticos de três autores: Olavo Bilac, Cecília Mei-

reles e Waly Salomão. Poemas, sobre o quê? Sobre como fazer poesia e sobre o que é ser poeta, claro. E quando se fala no baiano Waly Salomão (1943-2003) já se está falando de um poeta que fez parte da conturbada poesia de resistência ao duro regime.

Então chegamos aqui, realmente, ao coração do coração deste livro: a poesia feita no Brasil, em particular no Rio de Janeiro, no período de 1960 (desde os quatro anos anteriores ao golpe militar de 1964) até o final da ditadura, da qual o país somente se livraria, em definitivo, com a promulgação da Constituição democrática de 1988.

Assim, diga-se, desde já, que esta é uma obra de fôlego incrível. Marcelo Mourão não se limitou à consulta de gabinete. Foi para as ruas, correu atrás, entrevistou um monte de gente. Todos, claro, participantes dos movimentos que analisou. Investigou páginas e páginas da internet e, sobretudo, reuniu uma vasta e notável bibliografia sobre o tema. Organizou tudo de uma maneira admirável e costurou isso tudo com a sua notória habilidade de ótimo escritor. O resultado, uma obra que já nasce indispensável à compreensão e estudo do período analisado, no tocante à poesia brasileira.

Acrescente-se: não apenas mais uma obra. Porém, uma obra que se caracteriza pelo pioneirismo ao aprofundar-se no estudo de uma década do século passado, os anos 80, sobre a qual havia, de fato, pouco material escrito reunido. Portanto, sem dúvida, supre uma lacuna.

Não me envergonho de confessar que o livro de Marcelo me mostrou muita coisa de que eu simplesmente não sabia. Desde muito jovem, ouvi falar na chamada música de protesto, subitamente silenciada. Li Paulo Freire, a obra *O Teatro do Oprimido*, de Augusto Boal, e outros livros importantes. Acompanhei o Pasquim, o Opinião e o Movimento (que reproduzia todos os espaços em branco impostos pela censura). Participei de passea-

tas, enfrentei a censura federal (nos anos 70) e, quando deu, estive presente em greves. E, claro, soube do movimento estudantil.

Porém, nos anos 60, quando tudo começou, eu era um garoto e, em casa, certamente por medo e prudência, não se falava de política. Na verdade, somente comecei a "acordar" plenamente para o que estava acontecendo depois de 1974, quando fui trabalhar fora, no Banco do Brasil. Estávamos no auge da ditadura e eu tinha 21 anos. Então, para encurtar a conversa, eu não sabia nada do movimento "cepecista", dos anos 60, que, conforme nos mostra Marcelo, acha-se na raiz de tudo, no que concerne aos movimentos poéticos. Os jornais não falavam, ninguém em casa ou fora de casa tratava disso. Agora, vejo, existiam livros a respeito. E conforme lia o estudo de Marcelo, ia colando certos fragmentos dispersos na memória, certas referências lidas aqui e ali, algumas lembranças esparsas. Mas, sem dúvida, uma visão plena do que foi o ideário do Centro Popular de Cultura (CPC) e sua forma detalhada de atuação, essa informação me veio pela leitura deste livro.

Em relação ao que aconteceu nos anos 70, minha informação já é bem maior. Inclusive, por ter conhecido pessoalmente (e em livro) alguns desses participantes, como é o caso de Tanussi Cardoso e de Leila Míccolis. Além do mais, como estreei em livro em 1982, ainda peguei um pouco dessa chamada "geração do mimeógrafo".

Porém, foi também com surpresa que li sobre os acontecimentos dos anos 80 do século passado. Isso porque eu lancei meu primeiro livro (que tinha caráter marcadamente político e social), mas realmente de maneira independente, totalmente desvinculada dos movimentos citados aqui. É até penoso dizer, mas não tive conhecimento deles. Mas, sem dúvida, algum eco me chegava, pois grande parte dessa obra eu distribuía graciosamente a quem interessar pudesse, como quem distribui um texto que pudesse contribuir para "conscientizar o povo".

Nesta obra, com muita justiça, se dá o devido mérito e valor à poesia falada, inclusive com a transcrição de manifestos e tudo mais. Porém, por outro lado, a chamada poesia experimental ou de "vanguarda", ou seja, aquela que trabalhava sobretudo com os signos impressos, é mencionada com menos destaque, muito embora ganhe o devido crédito por sua participação no movimento de resistência à ditadura. Compreende-se que isso não tenha sido feito de uma maneira enfática porque o objetivo deste livro foi o de suprir primordialmente as lacunas concernentes à poesia falada dos anos 80.

Devido a tudo isso, posso afirmar que esta obra certamente se tornará imprescindível, não apenas ao jovem estudioso que deseje desvendar o intricado passado de nossa história literária recente, mas até mesmo aos contemporâneos dos acontecimentos narrados (conforme eu próprio). Pois houve muita censura, muita sonegação de informação. E o material que havia se achava completamente disperso (quando não inexistente). Marcelo teve o mérito irrefutável de reuni-lo, de dar-lhe coerência e organicidade. Porém, o melhor de tudo é que o autor conseguiu transmitir o recado numa linguagem direta, fluida, envolvente, além de repleta de depoimentos e citações bibliográficas que enriquecem a obra. Aliás, recomendo aos leitores atentarem para as listas de obras constantes nas "Referências" de cada capítulo, pois lá encontrarão material substancial para o aprofundamento de seus estudos.

Ricardo Alfaya, escritor, revisor e livreiro, com cinco livros de poesia publicados. Colunista da revista eletrônica *Rio Informal*. Autor de inúmeras resenhas e prefácios. Nascido e residente no Rio de Janeiro-RJ.

Capítulo 1:
Panorama da poesia brasileira nas décadas de 1960 e 1970

No período de 1960 a 1964, o Brasil passou por uma fase de grande turbulência e instabilidade política, marcada pelos seguintes acontecimentos sequenciais: renúncia do então presidente da República Jânio Quadros; luta pela posse de seu vice, João Goulart, feita por intermédio da chamada *Campanha da legalidade*, depois uma breve experiência parlamentarista, seguida de um plebiscito para a escolha entre o parlamentarismo e o presidencialismo, que teve como resultado a retomada do presidencialismo. O momento foi também marcado por desgastes econômicos e pelo *Plano Trienal*. Houve também grandes comícios e manifestações populares. No Brasil dos anos 60, *pari passu* às labaredas dos embates políticos e sociais, fervilhavam os não menos acalorados debates travados na arena da cultura e, principalmente, dos movimentos artísticos.

Duas serão as tendências que irão polarizar os debates suscitados pela poesia brasileira, naqueles anos 60: os experimentalismos das vanguardas (em especial: os do Concretismo, Neoconcretismo, Poema-Práxis e Poema Processo) e a "arte popular revolucionária de esquerda", responsável pela produção de obras de protesto, emblematizada, principalmente, na figura do chamado artista "cepecista", termo derivado do Centro Popular de Cultura (CPC). Enquanto os cepecistas centralizavam as suas preocupações na conscientização política das massas, mediante uma arte na qual o conteúdo importava bem mais do que a forma, os vanguardistas se afirmavam pelas pesquisas e estudos, em que buscavam a constante renovação da linguagem estética.

Seguindo-se tal lógica vanguardista, essa renovação formal nas artes serviria de mola propulsora para mudanças nos âmbitos políticos e sociais.

Dessa forma, embora divergentes em vários pontos de vista, tanto o lado cepecista quanto o das vanguardas tinham, ao menos, um objetivo em comum: o engajamento político através das artes. Heloísa Buarque de Hollanda vai chegar a denominar um de "engajamento cepecista" e o outro de "engajamento experimentalista". A ensaísta e crítica literária definirá esse ponto em comum da seguinte forma:

> (...) ambos atualizam e participam de um mesmo debate: há também nas vanguardas a crença nos aspectos revolucionários da palavra poética, a integração aos debates a respeito de projetos de tomada do sistema e a militância política de seus participantes, cuja história de vida, em muitos casos, se submetida a um exame, revelaria uma atuação próxima às organizações de esquerda. (HOLLANDA, 1981, p. 37).

O Centro Popular de Cultura (CPC) surgiu em 1961, ligado à União Nacional de Estudantes (UNE), na cidade do Rio de Janeiro. Foi movido por um grupo de intelectuais de esquerda, cujo objetivo maior era o de produzir e propagar uma "arte popular revolucionária". Tal propósito se obteria pela adequação da produção artística à "sintaxe das massas". Com isso, os cepecistas sonhavam "salvar" a maioria da população brasileira da alienação e da submissão. Porém, só conseguiram permanecer em atividade até 1964, quando o CPC foi fechado abruptamente pelo regime militar.

Em seu curto período de existência, o CPC produziu várias peças, filmes e livros, como a coleção *Cadernos do Povo* e a série *Violão de Rua*, que buscavam, pela linguagem poética, conscientizar as massas sobre a necessidade da luta contra os imperialismos, sobretudo, o norte-americano. Os cepecistas promoveram,

ainda, cursos de teatro, cinema, artes visuais, filosofia, feiras de livros e *shows* musicais. Criaram a UNE-Volante, que foi uma excursão de três meses pelas capitais do país para contatos com as bases universitárias, operárias e camponesas. Os projetos do teatro de rua (de Carlos Vereza e João das Neves), assim como o do teatro camponês (de Joel Barcelos), tiveram como objetivo levar a arte diretamente ao povo, encenando peças em seus locais de trabalho, moradia e lazer. Eram peças geralmente curtas, de caráter dramático, repletas de crítica política. Em meio a tantas, a que ficou mais famosa foi o *Auto dos 99%*, uma sátira sobre os problemas da universidade brasileira, que mesclava humor e crítica, na intenção de conscientizar o público sobre a necessidade de uma reforma no ensino superior. Nesse curto período de atuação do CPC – como se pode ver –, teatro, música, literatura e outras artes foram utilizadas para tentar realizar essa tal de "conscientização popular".

De acordo com Heloísa Buarque (1981, p. 18): "Os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos do seu exército no *front* cultural." No entanto, ao se realizar uma observação um pouco mais atenta, vamos constatar que a maioria dos artistas cepecistas era de origem universitária, estudantes de classe média ou intelectuais de esquerda. Não que não houvesse cepecistas originários do proletariado, mas a maioria era constituída por artistas bem (in)formados, provenientes de classes sociais mais favorecidas. A partir dessa constatação, a maioria dos críticos concluíram, então, que o CPC teria instaurado uma contradição na produção artística da esquerda engajada: a de arrogarem-se como únicos e fiéis representantes das pretensas vontades populares; porém sem dar, de fato, voz ao povo, para que se pronunciasse sobre as suas próprias mazelas. Dessa forma, os cepecistas falariam "do" e "pelo" povo, mas não "com" o povo, impossibilitando, assim, o diálogo. Portanto, o

artista engajado seria uma espécie de missionário, um pregador de "verdades", que acreditava piamente na força das artes, das palavras, das linguagens. Impregnadas de sua particular visão de mundo, suas obras artísticas convenceriam o povo da necessidade de participar da luta pela transformação da sociedade. Em uma típica relação vertical, de cima para baixo, a um cabia falar e, ao outro, somente escutar. Perante a isso, os críticos enxergaram nas propostas dos cepecistas uma simbiose desencontrada dos artistas e intelectuais com o chamado "povo", conforme fica bem caracterizado quando Heloísa Buarque de Holanda assim afirma:

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

Renato Ortiz (1979, p. 35) é um outro crítico que terá a mesma visão: "Fala-se sobre o povo, para o povo, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade." Sobre isso, Manoel T. Berlinck (1984, p. 108) pensa igual: "(...) seus membros, por não pertencerem às classes populares e por viverem numa sociedade autoritária, onde a distância entre as classes é muito grande, tinham uma visão exterior e isolada tanto da consciência popular como das possíveis maneiras de alterá-las." Em 1972, Arnaldo Jabor (apud Hollanda, 1981, p.28), ex-integrante do próprio CPC, reforça ainda mais essa mesma visão predominante da crítica:

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

Por um outro lado, quando estudamos mais profundamente a questão, percebemos que não é tão simples assim caracterizar as relações entre o CPC e o seu público-alvo, as massas populares. Se, a princípio, os cepecistas realmente cometeram equívocos nas escolhas de estratégias e de abordagens a seu público, à medida que as experiências foram acontecendo e as autocríticas se fizeram, muitos fatores nessa relação artista-público foram se construindo e reconstruindo. Desse modo, ambos os lados, pouco a pouco, puderam entender-se melhor, evoluindo para uma dialética que tendeu muito mais à identificação do que ao estranhamento.

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

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

> depois desse trabalho de observação da realidade. Isso aí, talvez, tenha sido a coisa mais criativa que nós fizemos.

Carlos Estevam Martins (apud BARCELLOS, 1994, p.87) também refuta a acusação de que haveria uma relação vertical, autoritária e doutrinadora dos artistas do CPC para com o público, com base no fato de terem sido justamente os cepecistas que instituíram no país

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

Assim, bem ao contrário do que proclama a antiga opinião da crítica especializada, o depoimento de Carlos Estevam demonstra claramente que, ao invés de produzir uma arte e um discurso impostos, o que o CPC buscou foi, sim, promover um dialogismo com os públicos que encontrou pelas ruas e em outros espaços nos quais atuou. E isso se deu através dos debates – que sucediam os espetáculos teatrais – ou pela captação de elementos e linguajares das culturas locais, transpostos para as suas peças e textos.

Outra figura de extrema importância na construção e direção do CPC foi Oduvaldo Viana Filho – o Vianinha. Em sua última entrevista, concedida a Ivo Cardoso, em 1974, Vianinha reforçou bastante essa ideia de que a autocrítica e o dialogismo fizeram com que o público e os cepecistas se modificassem, à medida que entravam, mais e mais, em contato uns com os outros:

> Acho que a massa trabalhadora é que ajudou esses intelectuais a dimensionar melhor os problemas. Realmente, no início, havia muita aspiração, muita ingenuidade no CPC da UNE. (...)

> A paixão pelo encontro do intelectual com o povo informou muito mais a nós do que aos trabalhadores com que nós entrávamos em contato. E nós estávamos lá, dávamos uma pequena contribuição através de um espetáculo, mas aprendíamos muito mais com eles. E fomos aprendendo e, ao mesmo tempo, fazendo um processo autocrítico.[1]

Conforme o tempo passou, e a partir de vários debates internos, o tal processo de autocrítica, descrito acima por Vianinha, fez surgir dissensões no interior desses dois grandes grupos. Dessa maneira, tanto o CPC quanto as vanguardas acabaram por ter artistas ou grupos dissidentes, que formaram outros grupos, outras siglas, ou então, que anexaram-se aos já existentes, pulando, assim, de trincheira. Houve ainda aqueles que optaram por não abandonar sua trupe de origem e propuseram (e até conseguiram!) mudar determinadas diretrizes.

Como exemplo disso, emergirão, do interior do próprio CPC, divergências de posturas entre os seus integrantes. Segundo a pesquisadora Miliandre Garcia Souza (2007, p. 214): "Não há um pensamento unificador e homogeneizador na arte engajada produzida pelo CPC, como a memória construída sobre essa arte sugere, mas um amplo debate de ideias e intenções estético-políticas." Esse trecho de Miliandre acaba reforçando não só a tese da heterogeneidade do grupo, mas também a nossa visão de que o CPC, ao contrário do que sempre afirmou a crítica, promovia, sim, a autocrítica e os debates internos e externos, o que proporcionava justamente suas recorrentes mudanças no diálogo com o público.

Como foi dito anteriormente, semelhantes autocríticas ocorreram também no interior dos movimentos vanguardistas. Em 1959, o grupo da poesia concreta carioca assume oficialmente uma posição oposta à dos artistas concretos paulistas. Enquan-

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

to os paulistas se mostram preocupados com a industrialização, os *mass media*, as teorias racionalistas, os processos semióticos, os concretistas cariocas, já redefinidos, nesse momento, pelo nome de Neoconcretismo, rejeitam o racionalismo ortodoxo, retomam elementos da ideologia romântica e assumem uma concepção empirista do trabalho da arte, com suas significações sociais e humanas.

A poesia concreta – cujo marco inicial foi o ano de 1956 – tinha como proposta principal a concepção de que uma nova forma de arte requer a criação e utilização de novos meios de comunicação. O aspecto formal (estrutural e arquitetônico) de uma obra deveria, segundo esse entendimento, ocupar um lugar central no debate político. Afinal, acreditavam os concretistas que o desenvolvimento da sociedade brasileira deveria ser expresso no próprio fazer artístico, de modo a que a integração entre a arte e o engajamento fosse orgânica, ao invés de simplesmente ouvir/reproduzir a voz do povo. Tratava-se de uma proposta artística que deveria ser revolucionária do ponto de vista formal: a negação total das convenções poéticas do Brasil antigo inauguraria, assim, novas linguagens artísticas para um país novo que surgia – um Brasil moderno, modernizado. No manifesto *Plano Piloto para Poesia Concreta*, de 1958, são expostas as proposições do movimento. Nele é nomeada como uma das principais responsabilidades do artista concreto: tornar-se o porta-voz de um novo tempo. Um tempo em que era preciso "atualizar a modernização, trazer para o processo cultural brasileiro informações dos grandes centros" (HOLLANDA, 1981, p. 47)

Assim como o Neoconcretismo surgiu de uma dissidência dentro dos limites do grupo concretista, houve também uma outra parcela significativa de poetas concretistas que não compartilhava da opção pelo engajamento político puramente estético, assim como, posicionava-se contrária ao didatismo utópico dos

cepecistas. Sobre isso, Hollanda (1981) aponta para uma "terceira alternativa", representada pelo movimento Práxis, que, aparentemente, mesclava, de forma bastante viável, a renovação das linguagens ao debate político.

A Poesia-Práxis só em 1961 lançou o seu *Manifesto Didático*, assinado por seu principal mentor, Mário Chamie, se juntando, assim, ao movimento neoconcreto nas polêmicas com o Concretismo. O texto-práxis valorizava cada palavra dentro de um contexto extralinguístico, a chamada "palavra-energia", que buscava manter-se ligada à realidade social. O que terminaria por conferir certa onipotência ao signo poético, de forma bem semelhante ao que já faziam os concretistas. Porém, ao contrário destes, a Práxis considerava este signo capaz de refletir a "realidade" em sua totalidade, e, consequentemente, de interferir nela, transformando-a. Apesar de usar muitos procedimentos semelhantes aos dos concretistas, a Poesia-Práxis tentou reunir a experimentação formal com a participação engajada, funcionando, assim, como um meio-termo entre o Concretismo e as propostas cepecistas.

Respondendo a esses vários debates internos e cisões, os próprios concretistas passaram por processos de reformulações, o que acabou por fazer o movimento trafegar por diversas fases. Sobre estes muitos momentos, Affonso Romano de Sant'Anna (1980, p.141) nos informa que a poesia concreta, por volta de 1956, caracterizou-se como uma poesia ortodoxa e formalista; já a partir de 1961, buscou a participação social e política; em 1965, optou por experimentos semióticos vinculados à Teoria da Informação; e, de 1967 até 1969-70, procurou um contato crescente com a música popular.

A inclinação política expressa pelos concretistas, no início da década de 1960, levou-os a imprimir uma maior comunicabilidade a seus poemas. Objetivando revolucionar a forma

e o conteúdo, os concretistas acabaram optando pela criação de uma poética menos hermética, capaz de atingir uma maior comunicabilidade e de assumir um compromisso com a realidade. Esse deslocamento das proposições do movimento seria definido como um "salto conteudístico-participante", pois permitia a manutenção dos princípios estéticos básicos do movimento, porém com maior abertura para o engajamento político. O poema *Servidão de Passagem*, de Haroldo de Campos, é um exemplo marcante desse "salto participante":

poesia em tempo de fome
fome em tempo de poesia

poesia em lugar do homem
pronome em lugar do nome

homem em lugar de poesia
nome em lugar do pronome

poesia de dar o nome

nomear é dar o nome

nomeio o nome
nomeio o homem
no meio a fome

nomeio a fome[2]

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

[2] CAMPOS, Augusto de. *Servidão de passagem*, poema-livro. São Paulo, 1962.

poesia visual, ou do poema-objeto, as demais vanguardas artísticas continuavam indecisas quanto à perspectiva de provocar (ou não) uma interação maior entre a comunicação e a participação política.

Naquele mesmo ano, tornou-se importante o aparecimento de um outro grupo de artistas que, diante dos impasses artísticos do país e, de certa forma, influenciado pelos movimentos políticos-culturais eclodidos na Europa e nos Estados Unidos, trouxe novas propostas. Surgia, então, a Tropicália explicitando seus descontentamentos e certa descrença nos discursos militantes até então vinculados pela esquerda.

Influenciados também pelos concretistas, os artistas da Tropicália defendiam: a proposta de uma arte visual, a valorização da técnica, a modernização pelo desenvolvimento da indústria cultural. A isso tudo, acrescentavam críticas à sociedade de consumo e denúncias às repressões da sociedade capitalista e, em especial, às do regime militar. A aproximação ocorrida entre alguns poetas concretistas e tropicalistas passaria pela definição da palavra como importante ferramenta de um Brasil que se queria moderno. Porém, já no ano seguinte, a radicalização da crítica comportamental somada às informações decorrentes da contracultura (recém-chegadas ao Brasil) suscitaram, mais uma vez, o deslocamento do eixo das discussões no campo artístico. O chamado *desbunde* iria incluir uma intensa rejeição ao tema político, especialmente, de linhagem marxista, dando lugar ao debate sobre as drogas, a psicanálise, o corpo, o rock e os circuitos alternativos de veiculação artística.

As barreiras surgidas com o Ato Institucional número cinco, o AI-5 (decretado em dezembro de 1968), e com a censura acabaram por cercear a produção cultural e dispersar, pelo menos aparentemente, os movimentos de resistência à ditadura. Diante da institucionalização da repressão, a revolução indivi-

dual e a postura contracultural, sugeridas pelos tropicalistas, tomaram impulso e força. A crítica à família tradicional e burguesa e a adesão às novas experiências comportamentais se contrapunham ao espetáculo da modernização e do "milagre econômico" brasileiro, levados a cabo pela ditadura. Entretanto, quanto mais se acirravam as repressões e as censuras, mais se estimulava a busca por novas alternativas políticas e estéticas, principalmente oriundas das iniciativas dos chamados "artistas marginais" – assim designados, sobretudo, por transitarem fora do circuito das grandes editoras e da mídia cultural oficial.

Uma das principais conquistas desses "marginais" foi justamente a de terem promovido uma nítida ruptura na discussão dicotômica estabelecida nos anos 1960. Por produzirem suas artes de uma maneira independente, livre, distanciada das editoras comerciais e, também, do garrote da censura, esses artistas puderam criar uma terceira via: uma poesia direta, com fragmentos do cotidiano, sem grandes pretensões, desprovida de militâncias e panfletagens políticas (pelo menos, sem ser ostensiva e pretensamente pedagógica). Uma poesia sem grandes requintes formais, contendo uma linguagem fácil, solta, simples, vista como sinônimo de vida, do dia a dia, sem pensar em questões futuras, privilegiando o agora, o presente, o momento em que se fala e vive. Naqueles anos 1970, com as propostas da década de 1960 já ficando para trás, e, diante da falência da crença no "poder revolucionário e transformador" das artes, tornava-se cada vez mais latente o desejo por uma arte do agora, por novas formas de intervenção social crítica, num nítido desvio do caminho das chamadas grandes utopias.

Nessa mesma época, Heloísa Buarque de Hollanda lançou seu livro *26 Poetas Hoje* (1975) – no qual reuniu alguns poetas daquele período. No prefácio, Heloísa já demonstra perceber quanto essa opção por uma linguagem direta e fácil, bem como, por

uma poética do momento presente aproximava bastante esses artistas do grande público:

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

Em seu artigo *Linguagem construtiva*, o poeta e jornalista Carlos Ávila (1986, p.10) nos informa que a poesia dos anos 1970 era essencialmente urbana e moderna, e que seus poetas procuraram somar esforços na conquista de linguagens e dicções ágeis e livres de automatismos. Os jogos de palavras, as inversões sintáticas e semânticas, a sonoridade, os recursos visuais, a síntese, a recuperação do coloquial, o discurso fraturado; enfim, uma série de procedimentos que acabaram por surpreender o leitor habitual de poesia. Além disso, a poesia marginal bebeu, na fonte dos anos 1960, informações relativas às novas experiências vivenciais, tais como: os *hippies*, o uso de drogas, a renovação da sexualidade, o rock, o cinema, a televisão, a Ecologia e os movimentos contraculturais. E tudo isso possibilitou uma nova postura sociocultural e um efeito extraordinariamente comunicativo.

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

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

Por outro lado, o poeta marginal retomou um hábito bastante antigo, porém com novas roupagens e técnicas: o da leitura pública de poemas. O poeta marginal, assim como já havia feito a Tropicália, utilizou-se de *happenings*, comungando da ideia de que a poesia deveria ser incorporada ao espetáculo de voz e corpo. Na busca por uma maior liberdade estética e política, foram organizados eventos e festejos literários por todo o país, nos quais as mais variadas *performances* e declamações conseguiam agrupar um número cada vez maior de ouvintes e participantes. Sendo também bastante numerosas, nesses encontros, as vendas de livros.

Além da linguagem escrita estabelecer uma linha direta com o público e desses *shows* serem cheios de poesia, teatro, artes plásticas e música, havia ainda uma outra novidade que conquistava muitos seguidores: a relação olho no olho entre o autor e o leitor, em que o primeiro vendia diretamente seu produto artístico para o segundo. Por várias vezes, precedendo a essa venda, o poeta fazia as tais *performances* de seus poemas, ato que ajudava muito na sedução do público para a compra do livro. Passados vinte e dois anos, Heloísa Buarque lançou a segunda edição de seu *26 Poetas Hoje* (1998) e destacou, no posfácio, essas novidades vindas com o poeta marginal: "(...) tínhamos, uma dupla novidade: a literatura conquistava um público, em geral avesso à leitura,

e conseguia recuperar seu interesse como produto original e mobilizador na área da cultura."

Nesse jogo de face a face com o leitor, o poeta marginal conseguia se ver e ver o outro, numa relação de espelhamento, de construção de intimidades, verdadeiro vaivém de afinidades e alteridades. Dessa forma, o poema saiu do livro e foi à vida; os versos circularam por olhos, bocas, mãos, vozes e corpos de toda uma geração. Geração essa que teve como uma de suas metas principais a reinvenção da festa democrática, com todas as suas contradições e embates.

Referências

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório*: literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

BARCELLOS, Jalusa (Org.). *CPC*, Uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BERLINCK, T. M. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

CHACAL, Ricardo. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2010.

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

FÉLIX, Moacyr (Org.). *Violão de Rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962 (Série Cadernos do Povo Brasileiro).

FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Poesia Marginal*: palavra e livro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

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

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

_____. *26 Poetas hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

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

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

ORTIZ, Renato. *Cultura popular*: organização e ideologia. Cadernos de Opinião (12). Petrópolis: Vozes, 1979.

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

SALGUEIRO, Wilberth C. F. *Forças e formas*: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90). Espírito Santo: CCHN publicações, 2002.

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

Capítulo 2:
Entre caprichos e relaxos: a poética de Paulo Leminski

Na trajetória artística do poeta curitibano Paulo Leminski, percebemos claramente o clima vivido pela poesia nos anos 1970 que, como um todo, apresenta duas grandes vertentes: uma, voltada mais para a valorização dos temas do cotidiano e da linguagem coloquial; e a outra acompanhando as experimentações dos vanguardistas, principalmente nas trilhas abertas pelo Concretismo e seus desdobramentos. Paulo, não imune a seu tempo, destaca-se por sua busca incansável pela inovação e, ao mesmo tempo, por uma preocupação constante com aspectos da comunicação com o público, com o interlocutor.

Logo de início, devo salientar que este texto acabou por constituir-se a partir do estudo de alguns ensaios críticos de Paulo Leminski (principalmente aqueles que discutem a poesia e o ato de criá-la). Também, da leitura de alguns de seus poemas e da pesquisa feita sobre aquilo que dele falam vários de seus críticos. Vale ressaltar ainda que nossas análises e debates focalizarão três tópicos: 1 - a produção de Leminski como sendo marcada por junções – dicotômicas ou não – de variadas linguagens e formas expressivas, principalmente as do campo erudito / formal e as do popular / informal, junções essas que grande parcela de seus leitores e de sua fortuna crítica chamam de rigores e relaxos leminskianos; 2 – sua busca constante por inovações e reformulações em seu próprio fazer artístico; 3 - sua permanente preocupação com vários aspectos da comunicação com o seu público.

Comecemos, então, por pensar a questão da busca constante de Leminski pela reflexão e pelo resultado desta, que o leva

a mudar ou reafirmar as trilhas percorridas por sua própria arte. Leminski mantém, até o fim de sua trajetória, o hábito de pensar, pensar-se e repensar-se – prática adquirida em suas origens como poeta, bem no seio do movimento concretista. Tal fato possibilitou a ele jamais permanecer parado, estagnado em preceitos pétreos. Em lugar disso, agiu, constantemente, como um desbravador de novos rumos: um adepto da inovação, de maneiras várias de se expressar, de se *multifacetar*, com a clara intenção de proteger seus trabalhos de quaisquer desgastes, envelhecimentos ou solidificações.

Em seu livro, publicado postumamente, *Ensaios e anseios crípticos*, Paulo Leminski nos apresenta variadas afirmações acerca do seu pensar artístico. Tais assertivas elucidam grande parte do seu estilo de escrita, de sua estética pessoal, tão repleta de reflexões, autocríticas, formulações e reformulações. Num dos textos que compõem essa sua obra ensaística – *Teses, tesões* - chega a dizer que: "Toda tentativa de mudança exige reflexão. É preciso repensar a rota. Pesar e medir o passado. Formular planos" (2012, p.16). E dá, como exemplo de poesia pensante, a da geração do Modernismo brasileiro de 1922: "Até 22, os poetas brasileiros seguiam, sonâmbulos, os automatismos da tradição herdada, das escolas, dos modismos. (...) Em 22, a melhor poesia acorda do seu sonho, e começa a raciocinar" (2012, p.16).

Nesse mesmo *Teses, tesões*, Leminski chega a declarar, de forma muito clara, essa sua quase "doentia" preocupação com a reflexão sobre o fazer poético e, lógico, com a sua própria *poiésis*: "Quando comecei a mostrar minha lírica em meados dos anos 1960, senti, braba, a necessidade de reflexão. Atrás de mim, tinha todo o exemplo da modernidade, de Mário aos concretos, tradição de poetas re-flexivos, *re-poetas*, digamos. De alguma forma, senti que não havia mais lugar para o bardo ingênuo e "puro": o bardo "puro" seria apenas a vítima passiva, o inocente útil de

algum automatismo, desses que Pavlov explica... o mero continuador de uma rotina lírico-hipnótica" (2012, p. 18).

Leminski defende que o constante esforço empregado em estudos, pesquisas e reflexões é fundamental para todo poeta que, assim como ele, opte pelo contínuo movimento ao invés da estagnação, ou seja, o construir-se e reconstruir-se, que evitam tanto a sedimentação quanto o envelhecimento da obra artística. Não é à toa que fecha esse mesmo ensaio, *Teses, tesões*, com a seguinte afirmação: "Me diverte pensar que, em vários momentos, estou brigando comigo mesmo" (2012, p. 18). Esse "brigar consigo mesmo" traduz nitidamente a inquietação do artista que não deseja prosseguir sendo o mesmo de sempre. O hábito enrijece ou, segundo o próprio Leminski, automatiza: "(...) poetar, pra nós, virou *um ato problemático*. Algo a ser pensado, desautomatizado, algo a ser inventado, desde a base" (2012, p.18). Esse ímpeto artístico de não se sedimentar, de não vir a se tornar pedra parada numa zona de conforto nociva, já é demonstrado por Leminski na própria epígrafe que abre esse seu *Teses, tesões*: "Quem não reflete repete".

Porém, se por um lado havia sempre essa intenção de não se manter estagnado, por outro, o poeta curitibano apresentava-se permanentemente preocupado com as formas de comunicação adotadas por ele para atingir o seu alvo: o público, o seu interlocutor. Nesse mesmo ensaio crítico – *Teses, tesões* – chega a confessar justamente isso: "Duas obsessões me perseguem (que eu saiba): a fixação doentia na ideia de inovação e a (não menos doentia) angústia quanto à comunicação" (2012, p.18).

Quanto ao que diz respeito à inovação e à comunicação, às duas juntas, é preciso atentar para outro importante texto desse seu livro *Ensaios e anseios crípticos*, chamado *Tudo, de novo*. Em um de seus habituais exercícios de repensar-se e reconstruir-se, Leminski, ao analisar a geração de poetas dos anos 1970, procura

relativizar essa tal, segundo ele mesmo, "fixação doentia na ideia de inovação": "(...) tem que ser novo? Novidade é tudo? Ou há outros valores a considerar na produção desses indispensáveis bens supérfluos, que chamamos "obras de arte"?" Aqui, Paulo Leminski mostra que é possível, sim, ir além do ideário concretista. Ideário esse que tinha como maiores sustentáculos: a busca incessante pelo novo, a extrema racionalização (e não os sentimentos / sentimentalismos), os rigores da pesquisa e da técnica como guias da escrita, além da obsessão por "poetas inventores", extremamente criativos.

Uma das razões para Leminski promover a flexibilização e a ampliação de seus horizontes criativos foi ter chegado ao entendimento da distância comunicativa entre a produção concretista e o público em geral. A partir dessa constatação, como podemos perceber pela leitura de seus ensaios e poemas, Leminski passou a forjar um tipo de poesia que não negasse as características formais, porém que não deixasse de dialogar com o grande público. Sem renegar suas raízes concretas, mas vendo-as além de seus prismas teóricos, em uma das muitas cartas que escreveu a Régis Bonvicino, o poeta de Curitiba chega a dizer que os concretistas estavam certos, mas que tinham que ser lidos de um modo relativo.

Essas suas reflexões e o consequente alargamento de seus horizontes artísticos abrem espaços para novas possibilidades de escrita. Por que não se utilizar de uma dicção mais coloquial, inspirada na comunicabilidade, no humor (principalmente, de tom oswaldiano), na desmistificação da "estética do profundo", no espírito anárquico e na veia transgressora – todas essas características típicas da expressividade poética da geração dos anos 1970? Porém, faz-se importante ressaltar que essas influências setentistas, na obra de Leminski, apresentam um cunho muito mais tropicalista do que da chamada "poesia marginal". Leminski

até dialoga com a poesia marginal, mas não aprova os desleixos estéticos e formais praticados pelos cultores desse estilo poético.

Em outro texto de seu *Ensaios e anseios crípticos*, chamado *O Boom da Poesia Fácil*, torna a refletir sobre essa produção dos anos 1970 da poesia brasileira, a tal que opta pela "fácil" comunicação, explicitando o seu legado: "O alternativo poetar dos anos 1970 não queria nada. Só queria ser. A palavra para isso era "curtição", a pura fruição da experiência imediata, sem maiores pretensões." No mesmo ensaio, afirma ainda que a poesia "alternativa" conseguiu atingir seu público, chegar "até o povo", porque inovou no plano da distribuição, do consumo real do poema, e trouxe uma mensagem nova, perturbadora e desorganizada. Dessa forma, a produção dos anos 70, inconsequente e irresponsável, acabou trazendo de volta a dimensão lúdica à poesia.

A partir daí, Leminski passa a trabalhar o conceito de poesia não mais somente como sinônimo de pesquisas e rigores, mas também como sendo prazer, fruição, verdadeiro *inutensílio* útil. No ensaio *Inutensílio*, desse mesmo *Ensaios e anseios crípticos*, vemos a abertura do pensamento de Leminski para uma visão mais descompromissada, menos restrita e rigorosa do seu fazer artístico: "Coisas inúteis (ou 'in-úteis') são a própria finalidade da vida. / Vivemos num mundo contra a vida. A verdadeira vida. Que é feita de júbilo, liberdade e fulgor animal. / (...) A poesia é o princípio do prazer no uso da linguagem. E os poderes deste mundo não suportam o prazer." Para o poeta curitibano, há, sim, lugar para a "liberdade", a "alegria", a "inutilidade" útil das coisas e da arte, a "fruição", o "belo", o "pulsar da vida", o "prazer", o "descomprometimento" e o "deixar-se ir sem saber ao certo aonde chegar."

Leminski, é bom frisar, embora prossiga, até o fim de sua trajetória, mantendo as raízes deixadas pela poesia concreta, passa a enxergar, na produção coloquial (e com temas ligados ao

cotidiano), mais uma possibilidade a ser explorada em seu *modus operandi* poético, em sua máquina de mixagens de expressões e formas de se comunicar.

Carlos Ávila, em seu artigo *Ler pelo não, além da letra*, um dos muitos que integram a coletânea de textos *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*, corrobora com essa visão de que, apesar de para sempre marcada por pressupostos concretistas, a escrita leminskiana foi para muito além dos horizontes concretos: "Em *Muda*, os poemas de Leminski já apontavam para uma nova direção, unindo o coloquial ao construtivo, retomando o verso (mas com um "recorte" diferente, inusitado para a época) em peças breves, alternando lirismo e agressividade (...) produziu assim uma verdadeira "descompressão" no rigor da linguagem herdada da poesia concreta" (2004, p.28).

Em seu artigo *Para ler Leminski*, publicado na revista *Carta Fundamental*, a professora Ana Mariza Filipouski também nos mostra essas "mestiçagens" ocorridas no trabalho do poeta curitibano, deixando claras a inquietação e a constante mobilidade na escrita de Leminski: "Dos concretos herdou o gosto pela concisão e o forte apelo à imagem, a valorização da palavra enquanto signo e matéria-prima básica do poema; do modernismo, ou da contracultura, veio o resgate da comunicabilidade, o humor" (2013, p. 23). Esse trecho de Filipouski só vem confirmar essa pluralidade de "vozes" leminskianas, todas mescladas, que assumem ora um tom sério, ora cômico, ora reflexivo e poético, ou até, irônico e filosófico. Não é à toa que a maioria de seus leitores e críticos sempre se referem a ele como "o multifacetado Leminski", aquele que é difícil de definir, de colocar rótulos. Seriam originários desse seu dom camaleônico o charme e a mágica que nos impedem de que o esqueçamos; que vejamos a sua obra como sempre instigante, atual e relevante?

Não foram, portanto, sem razão os títulos dados a dois de seus livros mais famosos: *Caprichos e Relaxos*, de 1983, e *Distraídos, venceremos*, de 1987. Fica claro, já pela observação desses títulos, essas variantes leminskianas. De um lado, o pesquisador técnico e repleto de rigores; do outro, o autor que se deixa levar pelo prazer de fruir também uma poesia sem grandes pretensões. Leminski, tal qual o equilibrista na corda bamba, vai representar bem esse ser que se divide entre faces diversas, que vão desde as experimentações artísticas até o estudo rigoroso da tradição literária, da cultura à contracultura, do popular ao erudito.

Porém, indo mais fundo nesta problemática, percebemos que no *Catatau* e em *Agora é que são elas*, Leminski demonstra que suas ideias e práticas – bipartidas entre rigores e desregramentos / caprichos e relaxos – não eram frutos somente de seus anseios por uma comunicabilidade maior para com o seu público, mas também que resultavam de suas reflexões acerca dos necessários embates entre o cartesianismo – que só sonha, segundo Manoel de Barros, "em linha reta" – e o desregramento, o caos, tão característicos da nossa vida diária.

Antonio Risério, crítico e amigo pessoal de Leminski, fala sobre isso em seu ensaio *Breves toques para Paulo Leminski*: "Leminski se dedica obsessivamente a perturbar a obsessão racionalista. Este é o tema que o anima. O atrito entre, de um lado, a subjetividade, a incerteza, o antipositivismo e, de outro lado, a lógica impecável. Os imprevisíveis meandros do mundo e a nitidez da ciência exata. Leminski quer introduzir coisas corrosivas no corpo do pensamento lógico" (RISÉRIO, 2004, p. 370). O próprio Leminski apresenta essa questão de outra forma em carta ao próprio Antonio Risério: "(...) qual não foi minha surpresa quando constatei a situação a que chamei POROROCA (*quod vide)* = a ponte arco-íris São Paulo-Bahia. Me interessa muito esse atrito entre a visceralidade tropical e a geometria cartesiana.

É muito provável que seja esse o PROBLEMA nacional" (LEMINSKI apud VAZ, 2001, p.356).

Esses embates (lado racional *versus* irracionalidade; lógica *versus* intuição; rigor *versus* relaxo) farão com que a obra de Leminski passe a se permitir ser bastante multifacetada. Grande conhecedora da obra leminskiana, a própria filha do poeta curitibano, Estrela Ruiz, também destaca essa oscilação de possibilidades expressivas de seu pai no artigo *Um poeta cheio de caprichos*, que escreveu para a revista *Carta Fundamental*, em 2013: "Já no título do livro (*Caprichos e Relaxos*) ele declara o equilíbrio de sua obra entre o esmero tenso, a pesquisa intensa e o prazer de usufruir uma poesia sem pretensão. Ele representava muito essa relação entre os opostos, esses complementos contraditórios (ou não) que formam a personalidade de cada um. Seus poemas, e os rótulos que dão ao seu trabalho, sempre têm esses polos, do pop ao cult, caprichos e relaxos, a pressa e a preguiça. Mais uma vez múltiplo" (2013, p.27).

Ao fim de nosso debate, é preciso, portanto, que possamos compreender, no conjunto da obra de Paulo Leminski, a dimensão e a importância destas duas vertentes, destes dois eixos fundamentais, que marcam a sua formação literária: o concretismo e a poesia dos anos 1970. Nos trabalhos de Leminski, essas duas visões estéticas se fundem e ganham novos formatos, que fazem com que ele seja criador de um novo e único modo de se expressar, na poesia brasileira da segunda metade do século XX.

Referências

DICK, André e CALIXTO, Fabiano (Orgs.). *A linha que nunca termina:* pensando Paulo Leminski. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

LEMINSKI, P. *Caprichos & Relaxos*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983.

_____. *Distraídos venceremos*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____ e BONVICINO, R. *Envie meu dicionário*: cartas e alguma crítica. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Ensaios e anseios crípticos*. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2012.

PEROZIM, Lívia (Org.). *Revista Carta Fundamental*. São Paulo: Confiança, 2013.

SÁVIO, Lígia. *Metamorfose*: o mito e as fábulas de Leminski. (FAPA), v. 41, p. 22-33, 2012.

VAZ, Toninho. *O bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Capítulo 3:
A poesia brasileira na década de 1980

1. Polifônica e multifacetada: a poesia plural dos anos 1980

Se mesmo sob os olhares ferrenhos e vigilantes do regime militar, as artes, principalmente as de esquerda, não esmoreceram nem deixaram de ser produzidas e de circular, com a aproximação dos anos 1980, o processo de difusão das obras foi se intensificando gradativamente. Quanto mais a ditadura recuava – com o ressurgimento dos movimentos sociais e com os limiares da redemocratização – mais e mais a poesia e as outras artes ganhavam espaços significativos dentro da sociedade brasileira.

Não é sem razão que Carlos Alberto Messeder, em seu ensaio *O novo network poético 80 no Rio de Janeiro*, irá estabelecer um relacionamento direto entre o processo de redemocratização brasileira e a proliferação de múltiplos grupos, movimentos e eventos poéticos no Rio de Janeiro:

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

Percebe-se claramente que esse *boom* poético traz consigo um painel plural, na forma dos mais variados tipos de artistas, textos, atuações e *performances*. Plural também se mostra a própria arte poética que, pós-modernamente, irá se manifestar das mais diversas maneiras possíveis, indo desde as formas fixas mais

tradicionais (tais como a trova e o soneto), agora ressignificadas, até os experimentalismos, que continuam a ocorrer, mesmo distantes dos períodos vanguardistas.

As próprias *performances* – que mais adiante serão alvos de nossas análises mais atentas – surgiam, nesse momento, de maneira plural. Elas permitiam não só oralizar e teatralizar os poemas mais diversos, mas também misturar as artes em apresentações cada vez mais propensas ao inusitado, à surpresa e ao experimental. Era bastante comum, a título de exemplo, ver bailarinos declamando; poetas dançando, recitando e cantando; artistas de circo interpretando textos, enquanto faziam acrobacias. A poesia e as artes plásticas também se misturavam nas *performances*, inclusive, com o uso do vídeo. Foi uma época em que o diálogo das linguagens artísticas ditou a maioria das ações. E essas *performances*, é preciso que fique bem claro, acabavam por gerar um produto final artístico e cultural novo, único, raro, irrepetível.

Carlos Alberto Messeder confirma aquilo que acabou por se configurar como um consenso nas críticas feitas sobre aquela época: o imenso pluralismo veio a tornar-se não só a característica-mor do grupo de poetas desse período, mas também um forte traço da própria produção poética dos anos 1980:

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

Não é de se estranhar que tamanha diversificação tenha surgido e atingido elevados níveis justamente durante o momento da redemocratização brasileira. Depois de tortuosos e longos 21 anos de ditadura, era mais que natural e compreensível aparecer essa intensa fome por novidades, por horizontes outros e

vastos. Isso, não só no âmbito social e político, mas também nas áreas cultural e artística.

No final dos anos 50 e início dos 60, do século XX, após o surto desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, que atinge seu ponto culminante com a construção da nova capital, Brasília, o país parecia que se preparava para uma ampla abertura para o novo: nova capital, bossa nova, cinema novo, movimento neoconcreto, neorrealismo. A palavra de ordem nesse momento era: "O novo é o próprio povo; o novo está onde está o povo."[3] Com essa relação estabelecida entre "novo" e "povo", vemos iniciar-se o volume três dos *Cadernos do povo brasileiro*, publicação da qual faziam parte os famosos *Violões de rua*, organizados pelo poeta Moacyr Félix. Porém, esse espírito de busca pela renovação constante da sociedade brasileira seria soterrado pela ditadura militar, que chegaria logo em seguida.

O período de vigência do regime militar iria significar, pois, um momento de continuidades e interrupções. Nos campos sociais e das artes, cultura e educação, acabou por ocorrer mais interrupções do que continuidades. Principalmente depois de 1968, após ser decretado o Ato Institucional número cinco, o AI-5, que acarretou um forte uso da repressão e da censura. A partir de então, os artistas tiveram que reinventar as suas críticas e seus modos de fazer política através de suas artes e atividades culturais. Muitas outras formas de se opor ao sistema foram criadas, para criticá-lo, para enfraquecê-lo. A própria poesia marginal, conforme já foi visto antes neste livro, representou, em meados da década de 1970, uma resposta bastante significativa ao ambiente de medo e de vazio cultural provocados pelo regime ditatorial.

[3] FÉLIX, M. Nota Introdutória. In: *Violão de rua* – poemas para a liberdade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962. Coleção Cadernos do povo brasileiro, vol. Extra-II

No entanto, quando caminhava para os seus momentos finais, já bastante moribundo, porém ainda não morto, o governo militar não era o único que estava desgastado e sem rumo: o próprio país, como um todo, ansiava novamente por mudanças.

Não foi coincidência, portanto, que, em outubro de 1985, durante o Encontro Nacional de Poesia do Circo Voador, que reuniu poetas não só do Rio mas também de vários outros estados brasileiros, tenha-se lido o *Manifesto Supernovas*. Esse manifesto foi lançado por Jorge Salomão e Antônio Cícero, nomes importantes no cenário poético-musical dos anos 1980, no eixo Rio-São Paulo. Logo o *Supernovas* foi amplamente divulgado, com sua publicação simultânea nos periódicos Pasquim, Jornal do Brasil, O Globo e Folha de São Paulo. A ordem do dia, pois, era só uma: mudar. Buscavam-se as supernovas, as supernovidades. Era preciso produzir, fazer, criar, mais uma vez, o novo, tal como decreta o próprio manifesto:

> Poesia é fazer, produzir. Produzir não é reproduzir prosaicamente o que já existe. Por isso, nenhuma outra época da História e nenhuma outra sociedade jamais foi tão rica de possibilidades criativas quanto esta, MOSAICAL, que exalta o tempo, a transformação e as diferenças, e NÃO a identidade estilística, NÃO à ditadura do passado (...). Nos 80, poesia, ciência e vida *come together*.[4]

Poesia e vida, pois, a partir de então, deveriam caminhar definitivamente juntas. Desse modo, o novo cenário político, que emergiu com a década de 1980, chegava, como se vê, prometendo diversas mudanças, principalmente por esse período ter nascido sob novos signos, como os da Anistia, da reorganização partidária e da queda do AI-5. Naquele momento, cresciam as mobilizações populares nas ruas, novas e velhas palavras de or-

[4] CÍCERO, Antônio & SALOMÃO, Jorge. *Manifesto Supernovas*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out., 1985. Caderno B, p. 2.

dem mesclavam-se e passavam a circular mais livremente e diversas novas ideias surgiam. Um misto de enfrentamento e de diálogo - ou mesmo, de composições e negociações - dava o tom daquele momento. Mais uma vez, era o jogo da redemocratização que, no Brasil, recomeçava a ser praticado.

O auge das expectativas do povo brasileiro por mudanças se deu na campanha das Diretas Já. Comícios reuniam multidões, o verde e o amarelo deixavam de representar as cores do governo autoritário e tornavam a aparecer nas roupas e nas bandeiras da população. A esperança e a sede por horizontes novos aumentavam cada vez mais, contagiando todos. Porém, infelizmente, mais um "banho de água fria" viria a ser derramado sobre o povo brasileiro, em abril de 1984: a emenda das diretas foi derrotada no Congresso.

A saída, então, acabou ocorrendo pela via das eleições indiretas, com a chapa Tancredo Neves e José Sarney, na qual a população, sem outra opção à vista, acabaria por apostar, mais uma vez, as suas fichas de esperança por mudanças. Porém, faltando menos de um mês para a posse, Tancredo morre, e seu vice, José Sarney, antigo aliado da ditadura militar, assume a presidência da República. É mais uma decepção em meio a tantas euforias. Entre avanços e recuos, esperanças e frustrações, vitórias e fracassos, seguia o povo brasileiro em sua luta por mudanças significativas para o país.

Foi no âmbito dessas turbulências sociais e políticas que acabou surgindo uma espécie de polifonia que os críticos tanto observam na literatura produzida naquele momento. Essa mescla de gritos clamando por rumos novos, esse alarido de diversas fomes, que ansiavam por novas trilhas, também se mostra nas múltiplas vozes e rostos que apareceram nas artes dos anos 1980, principalmente na poesia brasileira. Wilberth Salgueiro, em seu texto *Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 80 em diante*, tra-

duz bem o pensamento que domina a crítica literária a respeito desse período:

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

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

No entanto, por outro lado, mesmo admitindo a pluralidade artística da cena, a maioria dos críticos irá eleger o poeta culto, bem preparado intelectual e tecnicamente, como o representante maior desse momento plural. Assim sendo, a mesma crítica irá definir essa época como sendo aquela em que a profissionalização e o apuro técnico deixaram a escrita relaxada e instantânea dos poetas da geração 70 para trás, entendendo-a como distante das novas propostas artísticas. É preciso aqui, neste ponto da discussão, registrar a minha posição contrária a essa visão que tem dominado a crítica até os dias atuais. Afirmo, nesta minha pesquisa, que nem o poeta predominante na década de 1980 é o poeta preparado (técnico e culto), nem os anos 80 são apenas e simplesmente um momento de transição, sem grandes destaques, como também costuma afirmar a maioria dos críticos. Opondo-me a isso, penso que esse período não só foi de extrema importância, como até, em vários aspectos, mostrou-se revolucionário e modificador de determinadas estruturas que, posteriormente, possibilitaram a formação de vários elementos presentes nas cenas artísticas dos anos 1990 e 2000.

Porém, conforme íamos dizendo, segundo a maioria da crítica especializada desse período, a escrita relaxada, instantânea, marginal, transgressora – que tão marcadamente caracterizou a produção da geração 70 – vai aos poucos perdendo a sua força para uma ideia de poesia muito mais elaborada, mais universal, menos panfletária. Ricardo Vieira Lima, nesse seu mesmo texto acima já citado, afirma que:

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

Heloísa Buarque de Hollanda, considerada "madrinha" dos poetas marginais, em um artigo seu, do ano de 1980, chegou a constatar que:

> (...) a ênfase na individualidade que o poemão dos 70 encampou se revela carente de vigor para responder ao momento e vai perdendo a força como eixo de discussão. *A poesia volta à literatura e se torna exigente*. (HOLLANDA, 2000, p.190, grifo nosso)

A mesma Heloísa, quando fala sobre as gerações passadas, chega até mesmo a ignorar os anos 80, como se eles pouco representassem, ou não fizessem diferença no panorama cultural seguinte, privilegiando o poeta dos anos 90:

> O poeta 90, nesse quadro, move-se com segurança. É a vez do poeta letrado que vai investir, sobretudo na recuperação do prestígio e da *expertise*, no trabalho formal e técnico, com a literatura. Seu perfil é o de um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico marcando assim uma dife-

> rença com a geração anterior, **a marginal**, *antiestablishment* por convicção. (HOLLANDA, 2000, p.193, grifo nosso)

Percebe-se, nesse trecho do artigo de Heloísa, que ela descreve o perfil do poeta dos anos 90 e afirma que esse artista marca bem uma diferença entre a geração dele e a anterior, que, no entender dela, seria a geração 70, a da poesia marginal. Mas e os poetas dos anos 80? Sequer são mencionados. Como vemos em alguns textos dela, escritos nos anos 80 e 90, ela se insere no grupo dos que consideram os anos 80 apenas como uma fase de transição.

Ao fazer um retrato da poesia brasileira das décadas de 80 e 90, o professor, ensaísta e poeta Antonio Carlos Secchin (2003, p. 252) é mais um que privilegia a imagem do poeta preparado e culto como figura maior desses dois momentos e se refere a essa tal enorme diversidade, à já mencionada "polifonia poética", como sendo resultante do trabalho de "um grupo predominantemente culto, oriundo em grande parte do meio universitário, estudioso das técnicas do verso, (...) poliglota e de formação especializada".

João Adalberto Campato Junior, em seu ensaio *Poesia contemporânea brasileira: algumas breves reflexões*, também irá afirmar que a poesia dominante na cena dos anos 80 é a muito bem construída, bastante trabalhada:

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

Wilberth Salgueiro (2013) irá referendar essa tendência à sobrevalorização do poeta superpreparado: "Nesse panorama,

confirma-se a especialização e 'tribalização' dos praticantes de poesia: quem escreve são professores (mestres e doutores), tradutores, críticos, editores, universitários. *Não há mais lugar para amadores*." (Grifo nosso). Wilberth, também nesse mesmo artigo, irá reforçar ainda mais tal visão:

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

Como se vê, embora haja um grande empenho da crítica em eleger o poeta culto, erudito, bem preparado, como aquele que será o representante maior dos anos 80 na literatura brasileira, mais uma vez reafirmo, nesta minha pesquisa, que, naquela época, igualmente será elemento fundamental uma outra espécie de poeta, aquele com uma poesia menos apurada, de técnica pouca ou nenhuma, detentor de uma escrita oral e oralizada. Vale destacar também que há, fortemente visível, nesse tipo de artista, uma cada vez maior busca pelo aperfeiçoamento, sim, mas de suas *performances*, da teatralização dos poemas – seus ou de outros autores.

Dessa forma, podemos concluir que os anos 80 aparecem como resultantes da confluência de todas as heranças culturais, artísticas e poéticas disponíveis. Por isso, não será à toa que muitos críticos irão determinar que esse é o momento de uma poesia e de um poeta dos mais multifacetados já vistos. Serão anos marcados pela forte reflexão sobre o poder, a força e a importância da linguagem; seja ela escrita, lida ou *performatizada*; esteja ela nos livros e/ou na voz e no corpo do poeta.

2. A poesia em shows, recitais, em recintos ou na rua; as *performances*, os grandes públicos, a arte coletiva, a profissionalização, o aumento da produção e venda de obras independentes: *despedestalização* e popularização da poesia nos anos 80

Além do caráter plural e polifônico e das heranças (de poetas e movimentos precedentes) verificados na poesia dos anos 1980, percebe-se claramente, bem ao contrário do que diz a maioria dos que escrevem sobre essa época – que a veem como um simples momento de transição para os anos 1990 – o florescimento de vários elementos novos no cenário da vida literária nacional e, principalmente, da escrita poética carioca. Carlos Alberto Messeder é um dos poucos críticos que conseguem enxergar, na década de 80, um brilho todo especial e sinaliza nessa direção quando afirma:

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

A *performance* será um desses elementos novos que irá ganhar, de fato, progressivamente, uma enorme importância e um amplo desenvolvimento durante a década de 80. E não será de forma gratuita que ela irá alçar voos cada vez maiores nesse período: ela acabou por tornar-se uma fotografia exata das multiplicidades desse momento. De acordo com Ricardo Aleixo, poeta, artista sonoro e visual, *performer* e ensaísta, a *performance* é um

> (...) tipo de obra artística híbrida, ou *intermídia*, que, tendo origem na transposição da palavra escrita para os âmbitos vocal e corporal, tanto abre-se para o diálogo criativo com outros sistemas semióticos (o vídeo, a dança, o teatro, a radioarte etc.) quanto atualiza e tensiona procedimentos técnico-formais consolidados pela tradição, como a declamação, a recitação, o jogral, a "leitura branca", o canto popular e muitos outros.[5]

As *performances* traziam consigo vários elementos mesclados que eram típicos daquele momento. Certamente é aí que reside a explicação para que elas tenham obtido tamanho alcance e aceitação. A polifonia, o cruzamento de linguagens várias, o momento *mosaical* (neologismo empregado no *Manifesto Supernovas*, de 85), a retirada da poesia do interior do livro para "vir cá fora", para ganhar vida, pediam realmente uma forma de expressão tal como era/é a *performance*. Vejamos o que Jorge Salomão diz sobre os aspectos renovadores que a *performance* traz para a poesia dos anos 1980:

> (...) é uma fusão entre várias formas de linguagem... É um quebra-cabeça; e exige o conhecimento e o domínio de várias linguagens que se incorporam... as várias linguagens utilizadas "perturbam" o conjunto, é uma reinvenção. É uma coisa mais especializada que a artimanha, por exemplo, e sem aquela informalidade... é uma coisa ultra-elaborada. (...) É nesse sentido que se pode falar de um verdadeiro "estilo performático", que está no ar, um estilo que tem por base o cruzamento sistemático de linguagens – seja da poesia com o teatro, da poesia com a música, com o vídeo ou com as artes plásticas e assim por diante – na produção de uma reinvenção.[6]

[5] ALEIXO, Ricardo. *Em busca de uma poética da performance*. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/em-busca-de-uma-poetica-da-performance/>. Acesso em: 11 set. 2017.
[6] CÍCERO, Antônio & SALOMÃO, Jorge. *Manifesto Supernovas. Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 out. 1985. Caderno B, p. 2.

Douglas Carrara, poeta de destaque e importante participante tanto da *Feira de Poesia* quanto do *Passa na praça*, afirma que aqueles foram os anos em que uma novidade tinha surgido na poesia brasileira: "A teatralidade e o espetáculo. Como proposta nova e inovadora que teve inevitavelmente que buscar os caminhos marginais e pouco explorados para poder se realizar enquanto proposta".[7] Douglas chegou a elaborar e lançar um manifesto intitulado *Manifesto Verbalista Nhenga Soca*, no qual irá defender a grande importância que a poesia falada deveria adquirir na vida de um poeta que se quer completo. "Nhenga" e "Soca" são palavras de origem indígena e querem dizer, respectivamente, "fala" e "vida". Segundo o próprio Douglas explica nesse seu texto: "Falar com vontade de viver". Vejamos algumas das proposições dessemanifesto:

> – os poetas não somente escrevem, mas também falam.
> (...)
> – os poetas falam (nhenga) como folhas novas que se abrem para a vida (soca).
> – falar com vontade de viver.
> – somos verbalistas.
> – não queremos o silêncio das páginas fechadas de um livro.
> – queremos falar para as grandes multidões.
> – mas recusamos o recital tradicional.
> – o discurso burguês. empostado. afetado. artificial. a sessão solene.
> – somos a espontaneidade do quotidiano.
> – somos o coloquial e a gíria criativa das pessoas.
> – a poesia falada é democrática.
> (...)
> – a poesia apenas escrita ou até mesmo editada em forma de livro torna-se elitista.

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

> – o livro, entretanto, continua sendo necessário e imprescindível para registrar as conquistas culturais da humanidade.
>
> – para a poesia, entretanto, o livro não é suficiente e quase sempre é um túmulo.
>
> (...)
>
> – portanto a verdadeira cultura poética nacional e acessível às grandes massas agora se faz com a língua insinuante dos poetas verbalistas. (...)[8]

Na verdade, a poesia declamada e a *performance* não eram, nem de longe, elementos novos, originais. As declamações de Castro Alves e os antigos saraus do século XIX podem servir de exemplos da utilização desses recursos em épocas anteriores. Se formos mais longe ainda, podemos buscar mais exemplificações, como na Grécia antiga, com os *aedos*, que recitavam nas praças públicas (*ágoras*) – Homero, reza a lenda, foi um desses – e, também, na Idade Média, temos as atuações dos trovadores. Porém, na década de 1980, vemos a *performance* atingir patamares novos em termos de técnicas, filosofia e aperfeiçoamento, que a elevaram a graus de sofisticação e arte jamais vistos. A partir dos anos 80, a *performance* se espalha, diversifica-se. Firma-se, mais e mais, como um traço, uma marca fundamental no cenário poético dos anos 80. Carlos Alberto Messeder (1993, p. 53) vai mais longe ainda e categoricamente afirma que aquela foi a década da "profusão de *performances* – palavra que entrou definitivamente para o vocabulário da época." Tamanha foi a sua importância e seu desenvolvimento, que a fez chegar até os dias de hoje, possuindo ainda imenso prestígio no meio poético carioca e nacional.

Ainda sobre essa grande valorização da *performance*, Douglas Carrara afirmou, também, por diversas vezes, que o objetivo central daqueles poetas dos anos 80 era justamente este: deslocar o

[8] CARRARA, Douglas. *Manifesto Verbalista Nhenga Soca*. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2120819>. Acesso em: 13 jul. 2017.

poema do livro para o espetáculo. E que se fazia necessário construir o espetáculo a partir do foco ator / poeta; não mais, exclusivamente, do poeta / escritor.[9] Segundo outro poeta, Armando Freitas, o período realmente ficou muito marcado pela *performance*, porém, ainda na visão dele, a década de 80 teria pecado justamente por esse exagero, por esse "excesso de teatralização" da poesia. Todos visavam a *expressão;* oralizava-se muito a poesia, o que, ainda segundo Armando, poderia acabar tornando-a um elemento descartável. Porém, em meu entendimento, a *performance* nos anos 80 recebeu um tratamento tão rico e tão vasto, diversificou-se e especializou-se tanto, que merece um estudo bem mais amplo e pormenorizado, talvez até, ao nível de mestrado e doutorado.

Mas, se os anos 80 ficaram bastante marcados pelas *performances*, também é fato que ficaram carimbados como os anos em que os poetas conseguiram ter plateias cada vez maiores para assistir a essas suas teatralizações poéticas. Algo importante de ser assinalado é que, até então, a poesia ficava restrita, a grosso modo, a pequenos grupos, reunidos em salões ou outro tipo limitado de recinto fechado. A poesia muito pouco ia às ruas. Até porque, em plenos anos 70, no auge da repressão após o AI-5, não era muito comum formar agrupamentos em torno de gente discursando. Lembremo-nos de que a ditadura rechaçava qualquer reunião que soasse como algum ato ou manifestação política.

Porém, com a chegada dos anos 1980, com a volta do povo às praças e da possibilidade das pessoas novamente se agruparem, foi o momento propício para surgir outro fator novo no cenário poético: a popularização da poesia. O próprio manifesto *Nhenga Soca*, citado aqui antes, mostra nitidamente uma postura antielitista, um querer levar a poesia para as grandes multidões, ou seja, todo um esforço em prol da popularização do poeta e

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

da poesia; esta última sempre vista por muitos, preconceituosamente, como prática exótica, de poucos para poucos, arte elitista, apartada e feita por seres excêntricos ou nefelibatas. O grande esforço de Douglas Carrara e de tantos outros poetas, daquele mesmo período, foi justamente este: levar a poesia para onde o povo estava, não só como ferramenta para reflexão e conscientização política, mas também para acabar com as errôneas noções de que a poesia era feita por algum gênio da raça – ou por algum grupo restrito de mentes privilegiadas – para o degustar dos poucos que pudessem compreender tais discursos artísticos.

É nítido, então, que ocorre, naquele momento, o que eu passo a chamar conceitualmente de *despedestalização* da poesia e do próprio poeta. O que a poesia dos anos 80 queria era justamente desmistificar a enganosa opinião de que a poesia era/é propriedade e monopólio de uma elite. Desmistificação é um termo empregado aqui como sinônimo da atitude de destruir a falsa noção que dimensiona a poesia como sendo mística/misteriosa, hermética e isolada em uma torre de marfim. Por outro lado, desmistificar também, para eles, correspondia a um ato de desnudar, desfazer uma postura intelectual de superioridade em relação à cultura popular, e de revelar outros aspectos da poética pouco valorizados pelos críticos e pela própria academia universitária. *Despedestalizar* é o que queriam esses poetas, ou seja, tirar a poesia e os poetas de um pretenso pedestal, de uma distância criada entre a arte, os artistas e o público em geral. E essa se tornaria a principal bandeira erguida tanto pela *Feira de Poesia* quanto pelo *Passa na praça*, coletivos poéticos que levavam poesia e outras artes para as ruas do Rio de Janeiro nos anos 80.

Dentro desse processo de *despedestalização*, os poetas desmistificadores buscavam deixar bem nítido para as plateias a ideia de que qualquer um também poderia se expressar, escrever e bradar os seus versos, principalmente, em lugares públicos. No

jornal *O Dia*, de 29 de julho de 1992, em seu caderno dedicado à cultura, fica bem claro que o maior interesse dos poetas performáticos, verbalistas, naquele momento, era *despedestalizar* e popularizar a poesia:

> (...) grupos da Zona Sul à Zona Norte promovem saraus em que o importante é soltar o verbo. (...) o grupo *Poça d'água*, de teatro e poesia da Abolição, comemora oito anos de trabalho com mais de 200 apresentações do projeto *Passa na praça que a poesia te abraça*. "Nossa proposta é popularizar a poesia, tirar dela o rótulo de elitista e fechada", defende Sérgio Alves, de 32 anos, um dos quatro membros do grupo.[10]

Essa intenção fica ainda muito mais clara na matéria do jornal *O Globo*, do dia 11 de outubro de 1989, que assim fala sobre o grupo *Poça d'água* e seu, já bastante conhecido na época, movimento de rua:

> Para os integrantes do grupo *Poça d'água*, a poesia sempre será bem aceita quando for apresentada de maneira acessível. Com uma proposta diferente de trabalho, o grupo começou a atuar em 1984, encabeçando o projeto *Passa na praça que a poesia te abraça*. Essa proposta, que levava textos teatralizados para as praças públicas, contou com a colaboração de Douglas Carrara e Francisco Igreja. Segundo João Batista Alves, um dos componentes do grupo, o objetivo principal era desmistificar a poesia, "afastando a imagem estática, monótona e cansativa, e apresentando-a como uma coisa viva, com cara, corpo e roupa".[11]

Por outro lado, além de popularizar e desmistificar não somente os poetas, mas a própria poesia, os verbalistas dos anos 80 traziam consigo a vontade de multiplicar não só o público

[10] GONÇALVES, Zalmir. Poesia volta à moda e tem novas tribos. *O Dia*, Rio de Janeiro, 29 jul.1992. Caderno O Dia D, p. 1.
[11] ALFREDO, J. Poesia, a cada dia mais viva, movimenta a área do Méier. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 out. 1989. Caderno especial Méier, p. 2.

consumidor de poesia, mas também o número de poetas que, ao vê-los, claro, iriam se deixar influenciar e seguir seus passos. Isso não era difícil de ocorrer, pelo contrário, se tornava até fácil, visto que os eventos da *Feira de Poesia* e do *Passa na praça* usavam as *performances* e a grande criatividade tanto dos textos quanto dos improvisos como armas para seduzir e envolver suas plateias. Em busca da conquista cada vez maior de público, Douglas Carrara ressalta como se faz importante o poeta estar atento a todos os detalhes de suas *performances*, detalhes esses que incluíam a roupa a ser vestida, a linguagem que deveria ser utilizada, a teatralidade que precisava ser dinâmica, porém, despojada de rigores técnicos; tudo isso e muito mais deveria ser empregado nessa busca por cativar cada vez maiores públicos para as artes e para os debates suscitados por elas:

> – a recitação inovadora se caracteriza pela maior versatilidade do declamador, que evita o uso de roupas solenes e cria um espetáculo não pomposo, mas espontâneo.
>
> – a representação é dinâmica e busca uma teatralidade despojada, sem marcações rígidas.
>
> – usa plenamente todas as partes do corpo e utiliza todo o espaço disponível do ambiente escolhido.
>
> – em oposição à linguagem erudita, utiliza a fala corrente quotidiana e popular.
>
> – enfim, tudo é necessário, desde que facilite a aproximação com as pessoas, a comunicação e o despertar da sensibilidade e da emoção, base maior de toda arte.[12]

Flávio Nascimento, um dos principais partícipes da *Feira de Poesia*, também entendia que era preciso lançar mão do maior número possível de estratégias artísticas para seduzir o público,

[12] CARRARA, Douglas. *Manifesto Verbalista Nhenga Soca*. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2120819>. Acesso em: 13 jul. 2017.

captar-lhe a atenção e motivar suas interações com os artistas. Segundo ele:

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

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

> Mas o que vale mesmo é conferir a poesia de graça na praça, e de curioso passar a participante. Pois, Jorge Mizael, João Batista Alves e Sérgio Alves misturam experiência teatral, talento poético e jogo de cintura suficientes para fazer de cada espetáculo um *happening* que dificilmente termina sem despertar o poeta e o louco que existe em todos nós.[13]

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

> E te abraça mesmo! As pessoas são envolvidas pelo clima de descontração, alegria e poesia. Sempre enfocando temas polêmicos, as apresentações do grupo *Poça d'água*, integrado por João Batista Alves, Jorge Mizael, Rosa Maria e Sérgio Alves, convidam à participação popular e, assim, artistas e espectadores criam e se emocionam juntos. (...) Expressar a poesia através do teatro, trabalhar a mímica e a expressão corporal foram atividades que o grupo aprimorou com o tempo e com

[13] MARANHÃO, L. De poeta e de louco... *Revista Cultura Rio*, Rio de Janeiro, out. 1987. Cadernos Imagens da Cultura Rio, p. 3.

> experiências vividas no palco, ou fora dele. Com criatividade e originalidade, o real e o fictício se confundem nos esquetes do *Poça d'água* e o público transita da observação para a participação, sem perceber. E gosta: já imaginou você curtindo uma peça, entretido nos papéis e, de repente, se vê inserido em seu contexto?[14]

Tudo isso reforça ainda mais a nossa tese de que um processo nítido de popularização da poesia se tornou um fato bastante relevante e novo na poesia brasileira, a partir da década de 80. Confirmando ainda mais isso, outra matéria, que saiu no dia 31 de janeiro de 1987, também no *Jornal SobreRodas*, assim falava sobre o grupo *Poça d'água* e a popularização das artes, levada a cabo pelo projeto artístico-cultural *Passa na praça*:

> O projeto percorre há três anos ruas e praças da cidade. Dentro da filosofia de que "o artista tem de ir aonde o povo está", o grupo desenvolve um trabalho alternativo, fugindo dos espaços convencionais especialmente dedicados à "cultura", como teatros e casas de espetáculos, aos quais a maioria da população não tem acesso. Esta poesia que abandona os espaços fechados para ir ao encontro do público dá frutos: o *Poça d'água* geralmente obtém a atenção e a participação de um grande número de espectadores em todos os locais que visita, e já tem até um público cativo, de cerca de 30 pessoas, que acompanha os espetáculos onde quer que o grupo vá.[15]

Não será à toa, portanto, que, nesse panorama, irá ocorrer um crescimento bastante significativo não só das plateias, mas também do número de poetas, associações, academias e saraus, desembocando, nos dias atuais, na constatação de que há, só no Rio de Janeiro, os mais diversos saraus em atividade e um número de poetas que há muito já passou a casa do milhar. Con-

[14] ROCHA, M. Passa na praça que a poesia te abraça. *Jornal SobreRodas*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1987. Caderno Dicas de Eventos, p. 2.
[15] ROCHA, M. Passa na praça que a poesia te abraça em Jacarepaguá. *Jornal SobreRodas*, Rio de Janeiro, 31 jan. 1987. Caderno Dicas de Eventos, p.1.

forme o portal *Blocos Online*, de Leila Míccolis, no Brasil todo, esse número deve chegar, atualmente, a aproximadamente dez mil poetas. Segundo a própria Leila me confirmou verbalmente em entrevista: "*Blocos* disponibiliza apenas dez mil poetas, mas, com o advento da Internet, calculo que haja mais de cinquenta mil, certamente. Nunca consegui terminar de fazer essa pesquisa, porque, a cada dia, conheço de 50 a 100 poetas a mais."[16]

Conforme fica claro pelo depoimento acima mencionado, a Internet facilitou bastante o alargamento das fronteiras desse processo de popularização da poesia e da literatura em geral. É fato concreto que, hoje, qualquer um que deseje pode postar seus textos em *blogs*, redes sociais e outros tipos de *sites*, tornando-se viável que sejam lidos por uma multidão de pessoas, do Brasil e do mundo. Porém, torno a frisar que, sem esse movimento de popularização e expansão da poesia, iniciado na década de 70, mas bastante ampliado na de 80, teríamos outra espécie de quadro atual.

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

[16] MÍCCOLIS, Leila. Entrevista concedida a mim. Rio de Janeiro, 6 set.2017.

destacar aqui, não conseguiria repetir tamanhas amplitudes nas décadas seguintes.

Essa popularização da arte poética e o crescimento, cada vez maior, das plateias desses tais *shows* poéticos terão pois, como consequência, o aumento significativo das casas e espaços interessados em abrigar os artistas e esse público numeroso. A poesia, agora, de forma também nunca antes vista, passava a ser capaz de dar lucro às casas que podiam abrigá-la. Sendo assim, não será somente a *performance* que irá se expandir, desenvolver e dominar a cena poética, proliferam-se igualmente os lugares que abrigarão saraus, eventos, manifestações ou *happenings* (ou ambos). Desse modo, tais espaços se transformaram, no Rio de Janeiro, em verdadeiros núcleos aglutinadores desses *agitos*. Como exemplos disso, temos os bares *Avatar* e *Botanic*, no Jardim Botânico; o *Mistura Fina*, local mais voltado para a música, porém, naquele momento, de portas abertas para a poesia. Havia a Casa do Estudante Universitário (CEU), que servia não só para realizar saraus (como o *Balcão Poético*), mas também como abrigo e moradia para vários poetas sem teto e sem recursos para sobrevivência. Também podemos destacar o *Circo Voador*, que misturava tribos e artes diferentes, principalmente, música, teatro, dança e poesia. Importante ainda mencionar as praias cariocas, onde vários eventos foram realizados. Talvez o mais famoso deles o *Topless Literário*, passeata nudista ocorrida no Posto Nove, da praia de Ipanema, em março de 1980, promovida pelos poetas da chamada *poesia pornô*. Realmente, como se pode observar de forma clara, fosse em ambientes públicos ou privados, uma verdadeira febre poética se alastrou, naqueles anos 80, pelo Rio de Janeiro e, também, pelo Brasil.

No entanto, muitos eram os poetas e os grupos poéticos que viam os recitais em ambientes fechados como sendo eventos reducionistas, redutos elitistas, grandes empecilhos para jus-

tamente as suas artes chegarem ao grande público, às massas. Douglas Carrara, em seu *Manifesto Verbalista Nhenga Soca*, vai recriminar o fato de os modernistas brasileiros de 1922 terem praticado a poesia falada em salões, em recintos fechados:

> – permaneceram dentro dos salões, falando apenas para a burguesia.
>
> – o próprio Mário de Andrade lamentou que os modernistas não tivessem marchado com as multidões, esquecendo, portanto, de "buscar" o aprimoramento político social do homem. ficaram apenas camuflados em técnicos de vida, espiando a multidão passar.[17]

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

Será também a partir disso, desse contato dos artistas com essas plateias (numerosas), que um fato novo irá surgir no cenário da poesia brasileira: a arte produzida e pensada coletivamente, que podemos abreviar para *arte coletiva*. O público do *Passa na praça*, por exemplo, tinha total liberdade para adentrar os esquetes e mudar falas e enredos pré-estabelecidos pelo grupo. João Batista Alves confirma essa arte coletivizada, em entrevista que deu ao jornal *O Globo*, em 1986: "A improvisação está sempre presente

[17] CARRARA, Douglas. *Manifesto Verbalista Nhenga Soca*. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/2120819>. Acesso em: 13 jul. 2017.

em nossas apresentações. Estamos o tempo todo estimulando a participação popular e, a partir de algumas dessas intervenções, surgiram muitas das ideias para os esquetes que mostramos."[18] Na *Feira de Poesia*, Flávio Nascimento, com seu inseparável pandeiro, convidava poetas e público em geral a entrarem na roda e dizerem versinhos. Compunham, assim, um grande poema, de improviso, como se não fosse ter fim. Por vezes, em determinados eventos poéticos, uma outra maneira de se compor coletivamente se dava na realização de um poemão elaborado por todos. Funcionava assim: a folha de papel ia rodando, de mão em mão, e cada um escrevia um verso. Ao fim, tinha-se um enorme poema, que era lido por um poeta escolhido dentre todos ali presentes. Formava-se, então, uma única obra, feita de misturas, em que cada um contribuía democraticamente com ideias e versos.

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

> A poesia independente prolifera. Seu traço principal: a produção em grupo. São os poetas de comunidade, de associações de bairro, de organizações, de periferia. Seu objetivo mais explícito: uma poesia popular, para ser lida e ouvida. O tipo de publicação mais recorrente: antologias. Trajetória semelhante vem conhecendo a imprensa alternativa hoje, basicamente associada a organizações e partidos. Tanto a poesia independente quanto a pequena imprensa de agora evidenciam um projeto distinto das artimanhas e propostas originais da poesia marginal.[19]

Tínhamos, portanto, agora, uma arte feita por muitas mãos (arte coletiva), a proliferação de grupos e associações, a organi-

[18] SAMUEL, W. Poça d'água: nas praças, a poesia popular. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 set. 1986. Segundo Caderno. p. 24.

[19] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Depois do Poemão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 set.1980. Caderno B, p.3.

zação artística grupal e o exercício contínuo da democracia mais radical possível, em recitais que duravam horas e dependiam da interação contínua entre artistas e público. Todos esses elementos surgiram e se estabeleceram justamente num momento em que o Brasil voltava a respirar ares democráticos. Mas não foi só a poesia e o teatro que se expandiram com o retorno progressivo da democracia em nosso país. Arthur Dapieve (2015, p. 33) afirma que "o *boom* do *rock* brasileiro nos anos oitenta só ocorreu devido ao processo de redemocratização conduzido, aos trancos e barrancos, pelos governos dos generais Ernesto Geisel (1974-1979) e João Figueiredo (1979-1985) e exigido nas urnas pelas multidões que embalaram a campanha das *Diretas Já! (1984)*". Os próprios saraus, que, nos anos 1990 e 2000, irão proliferar-se e sedimentar-se como acontecimentos possuidores de periodicidade, constância e quantidade, só surgiram e se mantiveram por todos esses anos, chegando até os dias atuais, devido a esse *boom* artístico dos anos 80 e à afirmação e continuação dos governos democráticos.

Aliás, esta é justamente uma outra marca dos anos 80: o surgimento e a multiplicação dos mais diversos saraus como um local de lançamento de livros, de apresentação de *performances*, de trocas (afetivas, profissionais, literárias, etc.) entre poetas. Enfim, de festa em torno das artes, principalmente, da poesia. Não é demais dizer que os saraus vão passar a ser, sim, lugares em que se diz poesia, em que acontecem *performances*, mas também espaços em que a política é debatida, expressada, teatralizada e praticada, visto que os artistas a praticam entre si, pelo menos, na forma de uma micropolítica do cotidiano.

Outro resultado desse tal *boom* poético dos anos 80 – dessa proliferação de poetas, de grupos artísticos, de recitais (nessa época, não costumavam ser chamados de *saraus*) e de lugares para apresentações – foi o aparecimento também de uma carac-

terística bem diferente do que acontecera nos anos 70: surge uma espécie de processo de maior profissionalização dos artistas. Vejamos o que nos diz Carlos Alberto Messeder (1993, p. 62):

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

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

Mas essa busca por uma maior profissionalização não parava somente nos campos da *performance* e dos recitais, ela também avançava para o âmbito de uma melhor sistematização e distribuição da produção dos artistas chamados independentes. E essa será também outra inovação da poesia dos anos 80: a organização mais criteriosa da produção e da edição alternativas (não participantes do circuito das grandes editoras). Um bom exemplo disso é a formação das pequenas editoras independentes, tais como a Editora Trote (de Leila Míccolis e Tanussi Cardoso), criada no Rio de Janeiro, em 1981, e a Banca Nacional de Literatura Independente (de Douglas Carrara e Jania Cordeiro), surgida em janeiro de 1983, cujo objetivo principal era divulgar e

vender as obras dos escritores e editores independentes brasileiros, que não tinham acesso ao circuito oficial de distribuição de livros. Segundo Carlos Alberto Messeder (1993, p.65):

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

Essa nova organização na distribuição das obras literárias alternativas permitiu que, para muito além da limitada atuação de venda individual, feita no corpo a corpo autor-leitor, muito praticada pelos poetas da Geração 70, mais conhecidos como *poetas marginais*, agora se pudesse expandir o número de leitores, que, a partir de então, tanto poderiam ser leitores locais quanto até mesmo de outras cidades e estados brasileiros, o que facilitava muito também o processo de popularização e democratização das obras.

Mas essa profissionalização não se deu apenas na busca por maiores e melhores caminhos de distribuição do material artístico, ou seja, de editar cada vez mais poetas e fazê-los chegar até o maior público possível. Veremos surgir também, nesse momento, um maior capricho nas próprias produções artísticas, com a melhoria da qualidade do material de que eram feitos os livros, a melhor qualidade do papel, da tinta, etc.

Diante de tudo que até aqui já foi exposto, pode-se concluir que a década de 80, no Brasil, produziu um gigantesco *frisson* ao redor da poesia e dos poetas. Trata-se de um fato que não deixa mais quaisquer dúvidas. E esse fenômeno fica mais claro ainda quando vemos a poesia tendo presença constante nos principais jornais da época. E essa pode ser considerada mais uma marca da década: pela primeira vez, os principais jornais registravam os vários acontecimentos poéticos ocorridos na cidade. Vejamos essa reportagem publicada nesse período:

> Que a poesia é sucesso, ninguém duvida. Renan Correa, proprietário do *Viro do Ipiranga*, que o diga. Mais de seis mil pessoas lotaram a casa durante os dois meses do *Encontro com Fernando Pessoa* a cargo de Ítalo Rossi e Walmor Chagas. Débora e Chico apostaram na poesia (...). Para conquistar o público, eles prometeram coisas diferentes. Haverá, por exemplo, grupos de *rock*, a banda *Tao Qual*. O bailarino Bernardo Moraes, que fará expressão corporal nos poemas de Débora. A atriz Rose Verçosa fará uma *performance* com um trabalho de corpo tendendo para o erótico ao recitar os poemas de Chico Bornéu (...). Poesia de cunho social, poesia de amor ou até poesia com direito a elucubrações é o que será visto nesse *I Concerto de Poesia* onde não faltarão poetas fanhosos que teimam em recitar seus próprios poemas.[20]

A poesia dos anos 80, além de plural, multifacetada, polifônica, alçou um nível de popularidade até então nunca visto. Isso foi obtido com a atuação dos eventos de rua – dentre alguns, o *Passa na praça* e a *Feira da Poesia* –; dos *shows* poéticos com público sempre em constante crescimento; do exercício da arte coletiva; das *performances*, cada vez mais caprichadas; da profissionalização e do aumento da produção, distribuição e venda de obras de escritores independentes (num circuito mais profissionalizado, porém ainda à margem das grandes editoras). A partir da conjugação desses fatores, a poesia conseguiu ferramentas facilitadoras para a sua popularização, desmistificação e expansão na década de 1980.

[20] ORSINI, Elisabeth. Chegou a hora da poesia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 abr.1986. Caderno B, p. 3

Referências

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*: o rock e o Brasil dos anos 80. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ALMEIDA, Douglas de (Org.). *Movimento Poetas na Praça*: entre a transgressão e a tradição. Bahia: Selo Editorial Castro Alves, 2015.

ÁVILA, Carlos. Linguagem construtiva. *Folha de São Paulo*, 29 de junho de 1986.

CARVALHO, César Augusto de. *Viagem ao mundo alternativo*: a contracultura nos anos 80. São Paulo: Unesp, 2008.

CARRARA, Douglas. *Incêndio menor*. Rio de Janeiro: Reproarte, 1981.

_____. *Libertas quae sera tamem ou Escravo, portanto escrevo*. Rio de Janeiro: Ribroarte, 1987.

_____. (Org.). *Varal de poesias ao sabor do vento*: poesia emergente dos anos 80. Rio de Janeiro: Ribroarte, 1986.

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

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

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

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

GRANGEIA, Mario Luis. *Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

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

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Depois do poemão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1980.

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

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

NASCIMENTO, Flávio. *Poesia na rua*: Antologia (1967-1997). Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2003.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: PINHEIRO, Victor (Org.). *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 158-173.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80 – Brasil:* quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Ática, 2001.

SALGUEIRO, Wilberth C. F. *Forças e formas*: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90). Espírito Santo: CCHN publicações, 2002.

_____. Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante. *O eixo e a roda*, v. 22, n. 2. Minas Gerais: UFMG, 2013.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SECCHIN, Antonio Carlos. Poesia e gênero literário. In: _. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

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

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

Capítulo 4:
Poesia e política no Brasil dos anos 1980: *Feira de Poesia* e *Passa na praça*: filhos da redemocratização

Este trabalho estruturou-se a partir da análise textual e da reconstituição histórica e crítica do papel da poesia carioca dentro do processo que ficou comumente conhecido como a "redemocratização brasileira" dos anos 1980, objetivando sempre apreciar as várias relações estabelecidas, naquele período, entre poesia e política.

Estas nossas análises se debruçam, a princípio, no âmbito geral, proporcionando-nos uma visão panorâmica da atuação de coletivos poéticos cariocas dos anos 80. Em especial, os que promoviam eventos poético-artísticos nas ruas ou em quaisquer outros ambientes abertos ao grande público. Desse modo, esses movimentos serviram como instrumentos úteis ao processo de retomada da democracia no Brasil, depois de uma longa ditadura de 21 anos. Além disso, também puderam promover, em larga escala, a popularização e a desmistificação (*despedestalização*) do poeta e de seu fazer artístico: a própria poesia.

A partir do contato com poetas de gerações anteriores à minha (comecei a atuar artisticamente no meio poético carioca a partir de 2007), pude tomar conhecimento de várias histórias sobre alguns grupos que movimentaram a mesma cena artística, só que durante os anos 80 do século passado. A partir de tantos relatos, acabei por construir uma das hipóteses centrais que passo a defender a partir deste trabalho, a de que o surgimento e o crescimento dos movimentos coletivos de apresentação pública de poesia estão intimamente ligados, de modo indissociável, ao

vasto processo de redemocratização da sociedade brasileira do final dos anos 1970 e do decorrer da década de 1980. Vou ainda mais além: afirmo minha crença de que tais movimentos só se puderam constituir e atuar, da forma como o fizeram, devido justamente a essa abertura do regime militar ditatorial. Estabeleceu-se, então, uma relação amplamente dialética entre poesia e política.

Percebo nitidamente que este trabalho de pesquisa vem contribuir bastante para uma compreensão bem maior da importância e das características peculiares à década aqui tratada, visto que, além de ser escasso o registro dos fatos pertinentes à vida literária carioca desse momento específico, a maioria dos (poucos) críticos, que se propõem a fazer leituras sobre este período, insiste em vê-lo apenas como um mero período de transição da Geração 70 – mais conhecidos como "poetas marginais" – para a poesia da década de 90. Fora isso, também teimam em eleger o poeta preparado, culto, conhecedor das técnicas como a cara da década oitentista. Indo na contramão desse pensamento, meus estudos aqui sintetizados mostram um painel que vai muito além disso. E revelam, por exemplo, que os saraus dos anos 1990 e 2000 só puderam se constituir como tais devido a diversas reminiscências do tal período tido por muitos como sendo sem valor, como sendo uma mera fase de transição. Contrariando essa visão, meus estudos se propõem a mostrar que, além de muito rica em termos literários e de atividades artísticas, essa época foi revolucionária e definidora de muitos padrões de pensamento e de certos *modus operandi* que até hoje vigoram no meio literário carioca.

Durante a década de 1980, no Rio de Janeiro, vemos aparecer não só fortes movimentos de atuação política das mais variadas instâncias sociais, mas ainda, *pari passu*, o surgimento e a multiplicação de uma gama, também bastante vasta, de grupos e

manifestações artísticas – especialmente, as poéticas –, com seus conteúdos apresentando as mais diversas espécies de discursos políticos. Ou seja, a arte, mais uma vez, não conseguiu ficar imune a seu tempo e aos fatos que vinham acontecendo a seu redor. Assim como o contexto brasileiro pós-ditadura militar solicitava uma cada vez maior participação de toda a sociedade no processo de redemocratização, grande parte dos artistas, de maneira semelhante à ocorrida com as artes brasileiras no período pré-ditadura militar (durante os anos 50 e 60), procurou desenvolver um tipo de arte consciente e engajada politicamente.

Muito mais do que fazer chegar as suas artes diretamente ao público, tal como já era feito pelos poetas marginais da década de 1970, os poetas dos anos 1980 conseguiram ir além e ampliar as vozes amordaçadas pelo regime ditatorial, usando como ferramentas as suas *performances* ao ar livre e outras ações políticas, culturais e artísticas.

Desse modo, aquela geração de poetas contribuía para compor um quadro em que se mostrava muito nítida a vontade, cada vez maior, do povo brasileiro, de ter voz e vez dentro da cena política de então. Ou seja, a poesia brasileira dos anos 1980, mais do que performática e puramente repleta de ambições artísticas, constituiu-se em um dos muitos instrumentos utilizados na luta pela redemocratização brasileira.

Apesar do elevado número de poetas, grupos e movimentos que sacudiram a vida literária daqueles tempos, ficou nítido para nós que os eventos poéticos ocorridos em lugares públicos, muito mais que aqueles realizados em ambiente fechados, conseguiram desenvolver táticas e técnicas que não só foram importantes artisticamente, mas, de igual forma, politicamente.

Percebemos também que dois, dentre todos esses movimentos artísticos, conseguiram marcar de forma bastante acentuada os corações e as mentes dos poetas e do público em geral,

são eles: o *Passa na praça que a poesia te abraça* e a *Feira de Poesia Independente*. O *Passa na praça que a poesia te abraça* foi criado, produzido e coordenado pelo grupo *Poça d'água*, oriundo da Zona Norte carioca. Já a *Feira de Poesia Independente* era um sarau político-poético que conseguia aglutinar poetas das mais diversas regiões do Rio de Janeiro.

Ambos os eventos realizavam-se nas ruas e misturavam poesia, música, artes plásticas e teatro com manifestações políticas. Porém, o *Passa na praça* era um sarau itinerante, que rodava por todas as praças do Rio de Janeiro, aos domingos. Já a *Feira de Poesia* acontecia todas as sextas-feiras, só que fixa, sempre ali no palco político da Cinelândia, praça muito conhecida do centro do Rio de Janeiro. Estes dois grupos e seus respectivos movimentos artísticos realizavam aquilo que, ao que parece, era uma tendência levada adiante por vários outros poetas e coletivos poéticos da época: a mistura entre o fazer poético (escrito, falado e/ou *performatizado*) e o fazer político.

O amálgama entre estes dois âmbitos, o poético e o político, revela-se nitidamente no depoimento verbal de Sérgio Alves (integrante do grupo *Poça d'Água*), quando perguntamos a ele sobre essa intensa mescla, entre esse casamento entre poesia e política, naquele momento da vida literária carioca:

> Participamos ativamente das manifestações das "Diretas Já". Fazíamos recitais no meio das passeatas. Na época da Constituinte, montamos um esquete chamado *O Que é Constituinte?*, com a intenção de fazer uma discussão com o público sobre a importância da Assembleia Nacional Constituinte, que mais tarde daria origem à Constituição de 1988. O grupo *Poça d'Água* montou a peça *Brasil Quem Descobriu?*, onde contávamos a história do Brasil desde o descobrimento. Sempre levando questionamento, poesia e a participação popular do público em nossas peças e saraus.[21]

[21] ALVES, Sérgio. Entrevista concedida a mim. Rio de Janeiro, 27 jul. 2017.

É certo que, aqui no Brasil, desde meados da década de 70 do século passado, já havia grupos e eventos de poesia falada atuando publicamente ou em determinados ambientes fechados. Mesmo com o nosso país ainda vivendo sob os punhos cerrados dos anos de chumbo da ditadura militar, iniciada em 1964, surge, aqui no Rio de Janeiro, um coletivo chamado *Nuvem Cigana* que, dentre muitas atividades no campo cultural e artístico, promovia *happenings*, aos quais dava o particular nome de *artimanhas*. Esses *happenings*, ou *artimanhas*, além de contarem bastante com a imprevisibilidade, geralmente envolviam a participação direta ou indireta do público espectador. Esse diálogo entre intérprete e ouvinte promovia um perfeito ato de comunhão, em que um lado fala e o outro recebe, e vice-versa, em plena e integral interação, ampliando bastante, dessa forma, a possibilidade da expressão artística, ao mesmo tempo em que se reavivava o exercício da cidadania e da participação política, individual ou coletiva.

Essa ampliação cada vez maior das vozes e das expressões políticas e artísticas aparece bem nítida nesta mesma primeira entrevista concedida por Sérgio Alves, quando perguntei a ele como havia começado o grupo e o sarau *Passa na praça que a poesia te abraça*:

> O *Passa na Praça* começou muito antes do grupo *Poça d'Água*. Surgiu de uma reunião, no Engenho de Dentro, que contou com a presença de várias pessoas. Nessa reunião, surgiu a ideia de se fazer uma apresentação numa praça. Foi na Praça Seca, em Jacarepaguá, a primeira praça. Depois dessa apresentação, que teve a presença de aproximadamente uns trinta poetas, músicos, atores e outros artistas, surgiu a ideia de continuar rodando com o sarau por outras praças. O grupo *Poça d'Água* surgiu depois, como uma proposta de organizar melhor o projeto *Passa na Praça...*, que estava crescendo assustadoramente. Muitas pessoas, poetas ou não, começaram a seguir o grupo pelas praças. Então, numa reunião, decidimos eleger uma "di-

retoria" informal, para organizar o grupo, elaborar o calendário das praças e cuidar da divulgação. [22]

Consideramos ser essa uma pesquisa de muita relevância para os estudos de literatura brasileira e para os estudos da poesia. Em especial, das relações da poesia para com a história e a política recentes do nosso país. Logo que reunimos os materiais para estes estudos, notamos o quão escassa é a bibliografia sobre a vida literária carioca – e brasileira – do período aqui enfocado.

Sobre o movimento de redemocratização brasileira, há boa quantidade de publicações que dão conta dos movimentos sociopolíticos; no entanto, o material torna-se bastante escasso quando se trata de abordar o papel das manifestações artísticas naquela fase de "distensão lenta, gradual e segura", nas palavras do presidente Geisel, em entrevista coletiva de 15 de março de 1974; e rareia ainda mais no que tange ao papel da poesia brasileira dentro desse contexto de redemocratização.

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

Tudo isto nos faz crer que essa pesquisa deverá inaugurar uma literatura crítica acerca de grupos e movimentos artísticos que nunca antes foram sequer mencionados no interior dos mu-

[22] ALVES, Sérgio. Entrevista concedida a mim. Rio de Janeiro, 27 jul. 2017.

ros universitários, mas que foram de grande importância no cenário da vida literária carioca e nacional dos anos 1980.

Essa foi uma época bastante conturbada, agitada, tumultuada, e a nossa intenção é a de que esse clima transpareça também pela heterogeneidade documental que será utilizada. A fim de que fique ilustrada, contundentemente, a ligação da poesia com a política, dentro da dimensão do cenário carioca, em tempos de redemocratização. Que se sublinhe a efervescência e o ritmo elétrico-eletrizante vivenciado pelos dois grupos escolhidos por nós, numa época em que eram frequentes ainda os comícios-relâmpago e os atentados com bombas, em que delineavam estratégias de ação em meio aos perigos a que estavam expostos, naqueles tempos de repressão feroz e ameaçadora.

Embora vários poetas dos anos 80 possam afirmar que só estavam interessados apenas em mostrar as suas artes a um número cada vez maior de pessoas e que ali, naquele momento, muito mais que política, queriam apenas ser produtores de objetos estritamente artísticos, diversos textos, poemas, vídeos, fotografias, depoimentos e documentos vários revelam justamente o contrário disso: existia, sim, um alto teor de política em suas artes. Para além dos textos, havia ainda as atitudes em cena, com as *performances*, com o figurino, com a cenografia. A política, na década de 1980, invadiu maciçamente a vida da sociedade brasileira. E a todo esse ambiente de grandes *agitos* políticos, claro, também as artes não estavam imunes.

O grupo *Nuvem Cigana* e tantos outros coletivos poéticos, já nos anos 70, começavam a perceber que, a partir de então, poesia e política caminhariam juntas, feito um casal inseparável. Isso fica nítido em um trecho da biografia de Chacal, *Uma história à margem*:

> A Nuvem Cigana é fruto de uma ideia do poeta e produtor Ronaldo Bastos, que pensava em criar um grupo de ação artís-

> tica na cidade. (...) À ideia do grupo de produção de Ronaldo, juntou-se a rapaziada que jogava bola no Caxinguelê, liderada pelos arquitetos Pedro Cascardo e Dionísio Oliveira e pela engenheira e grande irmã, Lúcia Lobo. Eles vinham do movimento estudantil e das batucadas em Búzios (...). Eles queriam ter algum tipo de ação que não fosse a luta armada ou mesmo a tradicional política dos grupos de esquerda. (CHACAL, 2010, p. 50-51)

Porém, a poesia política brasileira, realizada nesses fins dos anos 1970, ao contrário da política praticada pelas artes da esquerda engajada dos anos 60, não seria pragmática, doutrinária e, inevitavelmente, distante, maçante. Assim nos fala o mesmo Chacal (2010, p. 56) a respeito: "Longe da poética engajada de um *Violão de Rua*, uma poética de intelectuais abismados com a miséria do povo, nosso drible era a nossa própria vivência, a rua, a boemia, o carnaval. A vida pulsando nas artérias da cidade."

Nos anos 80, tanto o *Passa na praça* quanto a *Feira de Poesia* possuíam essa mesma visão de arte. Ambos entendiam que a arte deveria ser vivida e criada na malemolência do cotidiano, na dança da vida, na micropolítica do dia a dia. Porém, assim como acontecera com o Centro Popular de Cultura (CPC), os dois movimentos artísticos cariocas tinham a maioria de seus poetas provenientes de antigas lutas políticas ou recém-filiados a partidos de esquerda, naquele momento, recém-nascidos.

Diante disso, considerando o contexto da época, fica fácil compreender porque a *Feira de Poesia Independente* tenha sido gestada e parida justamente na Cinelândia, praça conhecidíssima do Rio de Janeiro por ser o centro de manifestações e debates políticos efervescentes, desde há muito tempo. Foi ali, no dia 29 de agosto de 1980, bem ao lado da área que era chamada de *Brizolândia*, nome por si só já bastante elucidativo do lugar que era, que iria surgir esse núcleo de artistas ligados às mais variadas artes. Artistas que se reuniam para apresentar suas *performances*, di-

vulgar suas obras, vender seus livros, expor varais improvisados com poemas para serem lidos pelo público passante em geral, mas também para proclamar suas ideologias, crenças e linhagens políticas, as mais díspares possíveis, muito embora a que predominasse mesmo fosse a visão política progressista, popular e de esquerda.

Os "anos de chumbo" da ditadura militar, como ficou mais comumente conhecido o período de 1964-1985, não acabaram de um dia para o outro; até chegarmos à Anistia e às *Diretas Já* houve um longo e paulatino processo de reorganização da sociedade civil, em todos os setores – em certos momentos imperceptível, porém importantíssimo. Destacam-se, nesse processo, as associações, as comunidades e os jornais de bairro, e a chamada "imprensa nanica", essencialmente literária. Foi um período de muitos avanços e alguns recuos estratégicos. Fase em que era preciso dosar as ações e prever as consequências, porque estas poderiam, ao menor deslize, alcançar resultados finais desastrosos. Aos poucos, porém, a sociedade civil começou a repensar o seu papel dentro da tarefa de redemocratizar o país.

Este momento, considerado como sendo de transição de um regime fechado, autoritário, policialesco para um bem mais aberto, democratizado, constituiu-se como bastante conturbado, agitado, tumultuado. Nesses anos 80, o governo ditatorial, mesmo agonizante, ainda mostrava as suas garras, lançando bombas em bancas de jornais, apreendendo material artístico e literário, prendendo (e até matando) pessoas. Os artistas tiveram que, entre os muitos problemas, enfrentar a repressão policial para poder ganhar, no grito, o direito de falar e de se expressar, utilizando suas artes.

Nesse clima, a *Feira de poesia independente*, surgida no ano de 1980, representou uma considerável reação, política e artística, a esse claudicante e moribundo, porém ainda vivo, poder

político-militar. A *Feira* – junto a outros movimentos artísticos, políticos e sociais – constituiu-se em uma importante ferramenta da redemocratização brasileira, nos anos 80. A *Feira* acontecia todas as sextas-feiras, a partir das 19 horas, propositalmente na hora em que as pessoas saíam do trabalho. Portanto, na famosa *hora do rush*, na qual, desde há muito tempo, a Cinelândia ferve de gente por todos os lados. O que os seus artistas queriam mesmo era ir ao encontro das massas, "ir aonde o povo está", elevando as interações entre o público e os autores ao grau máximo possível de diálogo e convívio democrático. No prefácio à coletânea *Varal de Poesias ao sabor do vento*, de 1986, Douglas Carrara confirma essa vontade:

> Basicamente uma recusa à clausura, a nova poesia mostrou seus dentes na praça, exibindo seu texto não apenas na folha de papel branca e solitária para um consumo igualmente solitário. A busca da solidariedade se traduzia na criatividade exacerbada exposta nas praças para o público e o espetáculo era a própria alma do artista estendida no calçadão para aplauso ou escárnio público. (...) Evidentemente, os textos poéticos não podem mais destinar-se apenas ao papel do livro e servirem somente à fruição individual. A busca da oralidade e da teatralidade promove o novo texto destinado ao espetáculo. Inevitavelmente, o social e o político invadem a alma do poeta e já não bastam mais os dramas estritamente pessoais curtidos sob o tempero de drogas e solidão, circundados pelas quatro paredes dos apartamentos e dos quartéis, tão característicos da década de 70. O contato com o público passou a determinar certos caminhos novos ou redescobertos: a concisão do texto, o abandono da prolixidade, a busca da ludicidade, a descoberta do humor, a declamação descontraída e a recusa da declamatória formalista e empostada.[23]

Os públicos das ruas, como podemos deduzir facilmente, eram compostos pelos mais variados tipos humanos, porém, a

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

turma de artistas, que nelas se apresentava, não ficava nem um pouco atrás no quesito diversidade. Muitos eram remanescentes dos movimentos poéticos da década de 70, reunidos comumente sob o rótulo de "poetas marginais", como Flavio Nascimento, Douglas Carrara, Leniel Jair e outros. Mas havia também poetas mais jovens, como foi o caso dos rapazes e moças que, depois de se conhecerem na própria *Feira de Poesia*, iriam formar o grupo *Poça d'Água*, criador e organizador do projeto cultural *Passa na praça que a poesia te abraça*. Além desses, juntavam-se ali músicos, atores (profissionais ou não), artistas plásticos e toda espécie de artista que pretendesse mostrar suas obras, sem depender de um mediador oficial, ou seja, da grande mídia cultural. A *Feira* parecia um autêntico vale-tudo artístico e político, em plena praça pública. Assim Flávio Nascimento chegou a definir essa heterogeneidade e essa busca por livre expressão e democracia plena:

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

O mesmo Flávio Nascimento performatizava diversos poemas, com seu inseparável pandeiro ditando o ritmo, e mostrando o seu cinema *Lambe-Lambe*, que nada mais era que uma caixinha de sapato adaptada, na forma de um caleidoscópio, de onde saíam histórias de Edgar Alan Poe, Ariano Suassuna, Bertolt Brecht, Maiakovski, Ferreira Gullar e tantos outros. Douglas Carrara, além de escrever poemas e interpretá-los em *performances* cada vez mais caprichadas, levava adiante, junto com sua in-

separável companheira, a também poeta Jania Cordeiro, a Banca Nacional de Literatura Independente, com a qual o casal captava, vendia e fazia o intercâmbio de livros alternativos do Rio de Janeiro e do país inteiro.

A *Feira de Poesia Independente* apresentava um grande número de poetas participantes de forma fixa, fora aqueles que apareciam de vez em quando, e fora também o público que, a cada edição semanal, crescia mais e mais, constituindo-se, assim, pouco a pouco, num grande e importantíssimo polo e fórum artístico, cultural e político popular.

A *Feira* duraria até agosto de 1983, exatos três anos após o seu início. Vejamos como Douglas Carrara relata a ocorrência desse término, que se deu pouco a pouco, e não de forma rápida e instantânea:

> Mas aí começou o processo eleitoral e a Cinelândia começou a ser ocupada num crescente cada vez maior pelo movimento político-partidário, pelo movimento sindical e suas manifestações. Em 1982, nós não tivemos como continuar a resistir àquela avalanche de aparelhagens de som e manifestações seguidas quase todos os dias. Por isso o movimento foi escasseando, até terminar em 1983.[24]

Com a impossibilidade da *Feira* continuar disputando o espaço com uma crescente avalanche de movimentos político-partidários na Cinelândia, seus artistas passaram a buscar novas formas de colocar a poesia e as outras artes à disposição das massas populares. Uma dessas novas opções consistia em tentar agrupar-se em movimentos que mantivessem vínculos mais imediatos com a população, num processo semelhante ao que deu origem à *Feira de Poesia Independente*. E foi daí que surgiu a

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

ideia de montar-se o projeto cultural *Passa na praça que a poesia te abraça*.

O *Passa na praça* nasceu seis meses depois do término das atividades da *Feira*, exatamente no dia 12 de fevereiro de 1984, herdeiro das ideias e experiências ocorridas na própria *Feira de Poesia*. Só que, logo de cara, um fator importante já os distanciava: enquanto a *Feira* se realizava de forma fixa na Cinelândia, o *Passa na praça* rodava, itinerante, por vários lugares. Peregrinava por pátios de escolas, vagões de trens, conveses de barcas, corredores de ônibus, praias. Qualquer espaço podia acabar virando palco para a arte popular do grupo *Poça d'água*. Porém, como o próprio nome do projeto indicava, eram as praças os principais pontos de encontro da rapaziada que quisesse expressar-se e comunicar-se com as massas.

A década de 80, como já dito por vezes aqui neste trabalho, foi um momento de muita efervescência política no Brasil. Em 1979, houve a Lei da Anistia. Grandes nomes da esquerda, que sobreviveram à repressão e à tortura, mas que foram exilados pela ditadura militar (Betinho, Gabeira, Vladimir Palmeira, José Dirceu, entre muitos outros), começaram a voltar e, de novo, a atuar politicamente no Brasil. A esquerda entrava, então, em processo de reconstrução, fortalecimento e multiplicação de suas bases pelo país todo. Enfim, o debate político conseguiu, aos poucos, reequilibrar-se. Retornava o debate entre os partidos de direita e os da esquerda (a nova e a velha), para alegria dos que estavam ávidos por mais liberdade e participação política.

E não demorou muito para que grandes líderes da esquerda, como, por exemplo, Miguel Arraes (em Pernambuco) e Leonel Brizola (no Rio de Janeiro), fossem eleitos governadores. Em breve, o movimento estudantil também tornaria a organizar-se. Partidos como o dos trabalhadores (PT) e o Democrático Trabalhista (PDT), recém-fundados, reunidos com outros partidos

de esquerda mais antigos (que estavam voltando a atuar na legalidade), como o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Partido Comunista do Brasil (PC do B), começaram a participar da reorganização das massas, embalados pela recém-reinstalada (e ainda frágil) democracia.

Toda essa efervescência levou também à retomada dos movimentos sociais, como o dos negros, o sindical e o estudantil. Concomitantemente, o movimento artístico e cultural também estava em busca de novos e múltiplos espaços, tais como praças, praias, pátios de igrejas etc. O grupo *Poça d'água*, dentro de seus quadros internos, discutia as questões políticas constantemente, porém, ficou decidido, desde o princípio, que as questões partidárias não poderiam influir diretamente, em nenhum momento, no trabalho do grupo. Seus integrantes eram todos, de uma forma ou de outra, politizados. E assim o eram individualmente, com visões políticas bastante plurais. Porém, quando reunidos no grupo, a linha de atuação política e artística, entre eles previamente debatida e decidida em consenso, revelava-se uma só: manter o *Poça d'água* desenvolvendo uma arte de esquerda, engajada, progressista; porém, sem soar chata, enfadonha, panfletária. E, além disso, principalmente, ser uma arte desvinculada de qualquer partido político específico. Quanto a esse aspecto, a política se fazia a partir das questões levantadas pelos poemas e pelos esquetes teatrais, provocando, dessa forma, sempre a discussão e a reflexão do público, porém, sem que houvesse qualquer vínculo partidário, restringente e unilateral. A busca era sempre por uma visão plural, com total respeito às diversidades.

Com frequência, o grupo era convidado a participar de eventos realizados por sindicatos, associações de moradores, cineclubes, grêmios e diretórios estudantis e, até, por partidos políticos. Porém, sempre se manteve muito clara a postura do grupo que, embora inegavelmente progressista e de esquerda,

não iria fazer panfletagem alguma em favor de qualquer partido político. Acima de tudo, o grupo *Poça d'Água* lutava a favor das causas sociais, políticas e, sobretudo, das humanitárias, sem precisar, com isso, desfraldar publicamente bandeiras de quaisquer partidos. O grupo *Poça d'água* tinha uma proposta político-artística muito bem definida, porém, jamais censurou as apresentações dos poetas que participavam dos recitais do *Passa na praça*, fossem eles de esquerda, direita ou centro. Nas praças, a palavra era livre, e se manifestava quem queria.

Embora muitos artistas da época não expressassem em seus trabalhos uma preocupação com o social, preferindo manter suas obras alheias às discussões políticas, o grupo *Poça d'água*, ao contrário disso, tinha a arte de cunho político como seu carro-chefe. Buscava-se o tempo todo provocar a reflexão do público sobre o momento político e as questões ligadas à luta de classes, à mais-valia, à exploração capitalista, à liberdade de expressão, assim como a tantos outros temas, tais como o racismo, a reforma agrária, as demarcações das terras indígenas e dos quilombolas, a violência doméstica, as questões da mulher e dos idosos etc. O *Passa na praça* era como um grande teatro a céu aberto, para onde eram levados os dilemas que afligiam a população naquele momento.

Como exemplo disso, em 1988, foi montado pelo grupo uma peça específica para discutir a eleição da Assembleia Nacional Constituinte, intitulada *O que é Constituinte?*. Nela, debatia-se a importância de se votar em candidatos comprometidos com o trabalhador, com a população carente, que luta arduamente dia após dia. Tão forte era o comprometimento do grupo com esses debates políticos que, durante o movimento pelas eleições diretas, o *Diretas Já*, o grupo fez várias apresentações bem no meio das passeatas e dos atos, na Cinelândia, no Largo da Carioca e na Av. Rio Branco.

As heranças artísticas deixadas pelas décadas anteriores para os poetas e para a poesia dos anos 1980

Sobre essa questão das heranças dos movimentos artísticos anteriores, recebidas pela geração dos anos 80, o crítico, poeta e professor Marcos Siscar assim nos fala:

> A geração que se seguiu a esses tremores de terra, isto é, a dos poetas que publicaram nos anos 80, mantinha-se ainda na sua esteira. Na maior parte dos casos, é importante reconhecer as filiações ou, antes, a herança que cada poeta assumia como tarefa de reconsiderar. Reavaliar a herança que a gerou, atravessá-la no seu próprio elemento, foi justamente uma das marcas dessa poesia, frequentemente angustiada pelo paradoxo inerente à tarefa de se fazer outro dentro do mesmo.[25]

É bem sabido que os artistas dos anos 80 irão conviver com essa situação peculiar de formarem uma geração repleta de linguagens, estéticas e debates herdados de gerações anteriores. Porém, é preciso que se compreenda, como bem expõe o professor Siscar, que cada poeta ou grupo poético, desse período, saberá trabalhar do seu próprio modo com os legados que vieram parar em suas mãos.

Sobre isso, diante de todo o painel que já foi exposto até agora, é importante apresentar aqui uma conclusão a que nossas pesquisas chegam: tanto a *Feira de Poesia* quanto o *Passa na praça que a poesia te abraça* mostraram, em suas práticas e produções textuais, serem herdeiros principalmente de duas tradições: a primeira, as das estéticas e práticas cepecistas; a segunda, a poesia marginal.

Da esquerda popular revolucionária, emblematizada na figura-mor do CPC, os dois movimentos poéticos oitentistas herdaram a atuação artístico-política nas ruas e outros espaços públicos ou fechados, porém com uma sutil diferença: enquanto os cepecistas acreditavam que iriam "ensinar" o povo a enxergar a explo-

[25] SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*: ensaios sobre a "crise da poesia" como topos da modernidade. Campinas: Unicamp, 2010.

ração capitalista, a pensar sua situação de oprimido – por meio de um teatro de catequese marxista –, os artistas da *Feira de Poesia* e do *Passa na praça*, seguindo intuitivamente a linha de pensamento de Paulo Freire, acreditavam que suas peças abriam debates, provocavam na plateia respostas a tudo aquilo que estava sendo mostrado, de forma que cada um ali presente (fosse artista ou público) reformulasse ou mantivesse a sua própria visão sobre os temas tratados. Paulo Freire, em vários de seus livros e artigos, defendia que docentes e discentes trocam experiências e saberes em sala de aula, numa relação em que um respeita aquilo que o outro sabe e vice-versa, em que um aprende com o outro, um modifica a visão do outro; e o dialogismo pleno pode, enfim, ocorrer. Era exatamente essa a proposta do *Passa na praça*. Semelhante, porém um pouco diferente das práticas da esquerda popular revolucionária. A esse respeito, Carlos Estevam Martins, ao comentar sobre a atuação artístico-política pedagogista do CPC, informa-nos: "A nossa atuação 'de cima para baixo' destinava-se a produzir ações de baixo para cima". Ao povo, caberia ser o agente principal das transformações sociais; e, não, aos intelectuais.[26]

Assim como o CPC, tanto os poetas da *Feira de Poesia* quanto os do *Passa na praça* faziam de seus textos e apresentações ao vivo instrumentos para proporcionar o surgimento dessa maior conscientização política em seu público. As apresentações teatrais e poéticas do *Passa na praça* significavam a promoção da abertura de um debate que deveria, ao fim de tudo, gerar uma situação em que cada qual formaria a sua própria visão sobre o mundo, as pessoas, a vida, a política etc. Eram sempre ressaltadas pelo grupo a necessidade e a importância desse debate e de seus objetivos. Conforme João Batista Alves, um dos integrantes do *Poça d' Água*, afirmou para mim em entrevista verbal:

[26] MARTINS, Carlos Estevam in POMAR, Wladimir. *Centro Popular de Cultura da UNE*: crítica a uma crítica. Disponível em: <http://www.pagina13.org.br/juventude/centro-popular-de-cultura-da-une-critica-a-uma-critica-2a-parte/#.WcBnz7KGOUk>. Acesso em: 18 set. 2017.

> (...) o que importava era o debate plural, o choque entre ideias distintas e, ao fim de tudo, quando todos íamos pra casa, que cada qual levasse consigo as suas próprias certezas, fossem elas reavaliadas ou, pelo contrário, ainda mais fortificadas, depois de tudo que foi feito e visto durante o evento.[27]

Vital, portanto, era manter os dois lados, artistas e público, como elementos ativos na construção dos eventos. Os esquetes do grupo *Poça d'água* e a roda poética da *Feira de Poesia*, composta pelos artistas e pela plateia dizendo versos, contavam com a participação permanentemente ativa desses dois lados da mesma moeda, decidindo os rumos do evento e atuando nos esquetes. Na experiência cepecista, de forma muito semelhante, também havia a opção pela arte coletiva, feita a muitas mãos. A peça *Auto dos 99%*, por exemplo, teve autoria conjunta de Antônio Carlos Fontoura, Armando Costa, Carlos Estevam Martins, Cecil Thiré, Marco Aurélio Garcia e Oduvaldo Vianna Filho. Sobre esse tipo de arte plural cepecista, nos fala o crítico Wladimir Pomar:

> Nenhum movimento cultural da história do país teve no seu interior um sentimento tão forte de negação da "obra de autor" e da individualização do artista. (...) Muitas de suas obras foram produzidas coletivamente, entre elas, a mais famosa foi o *Auto dos 99%*, na qual os autores nem ao menos eram divulgados. Algumas delas foram mesmo alteradas após críticas e sugestões do próprio público. (...) Afinal, segundo eles, o autor pouco importava. O importante era a mensagem a ser transmitida ao povo e a resposta deste. (...) Todos exercitavam a elaboração dos textos, a interpretação e os demais trabalhos necessários à montagem dos espetáculos.[28]

[27] BATISTA, João. Entrevista a mim concedida. Rio de Janeiro, 13 set. 2017.
[28] POMAR, Wladimir. *Centro Popular de Cultura da UNE*: crítica a uma crítica. Disponível em: < http://www.pagina13.org.br/uncategorized/centro-popular-de-cultura-da-une-critica-a-uma-critica-3a-parte/#.WcBVrbKGOUk>. Acesso em: 18 set. 2017.

No CPC, todos faziam de tudo: escreviam, representavam, dirigiam e realizavam o trabalho logístico de apoio. O *Centro*, de fato, funcionava como uma equipe. A mesma situação acontecia no grupo *Poça d'água*. Todos os seus integrantes escreviam falas, textos e poemas; ditos, depois, de forma coletiva. Embora, por outro lado, houvesse muitos poemas também que levavam a assinatura individual de cada autor. Sérgio Alves, um dos integrantes do grupo, comenta justamente sobre esse casamento entre *poetatores* e plateia, sobre essa arte coletiva no *Passa na praça*:

> Com o tempo, o grupo começou a utilizar os fatos que estavam ocorrendo no momento sócio-político do país daquela época como roteiro e o público acabava se tornando personagem. Sabíamos que a maioria dos espectadores nunca tinha sequer entrado num teatro ou qualquer outro espaço cultural. Por isso mesmo, vale dizer que aquele era um público inteiramente novo para a poesia, para o teatro, para as artes em geral e, paralelamente a isso, as praças voltavam a ser espaços em que tanto poderia ocorrer um comício ou um evento cultural, e os nossos eventos eram repletos de meninos de rua, de vendedores ambulantes, de bêbados, de prostitutas, de travestis, de todo tipo de gente, que constantemente adentrava, sem cerimônia, nos nossos esquetes e imediatamente eram transformados em personagens.[29]

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

> Em uma apresentação em Bangu, um bêbado entrou na nossa roda e se deitou no chão, bem no meio da apresentação. Imediatamente o inserimos no texto e declamamos alguns poemas em sua homenagem, até que ele se levantou e declamou um texto que tinha lido no varal e foi embora, sendo muito aplaudido. Em outra ocasião, em Madureira, quando apresentávamos o esquete *O chifrudo*, onde discutíamos com o público a questão de gênero e da violência doméstica, o João Alves fazia a personagem Cornélio e a Rosa Maria fazia a Rita, a esposa;

[29] ALVES, Sérgio. Entrevista a mim concedida. Rio de Janeiro, 27 jul. 2017.

> uma senhora entrou na roda e deu um dinheiro para a Rosa, dizendo: "Minha filha, toma aqui pra sua passagem, larga esse homem maldito que não te merece". Essa senhora foi muito aplaudida e imediatamente foi introduzida no contexto do esquete. Outro episódio fascinante foi quando, no meio de uma de nossas apresentações, um guarda fardado entrou na roda para acabar com o esquete alegando que o grupo não tinha autorização para se apresentar ali. Ele foi logo vaiado insistentemente pelo público, daí o grupo o colocou na berlinda, puxando a discussão sobre a liberdade de expressão, a censura, etc. Quando ele saiu da roda, acabou sendo aplaudido e foi embora elogiando o grupo.[30]

Como podemos notar, as artes coletivizadas, praticadas tanto pelo *Passa na praça* quanto pela *Feira de Poesia*, proporcionavam que os dois lados fossem ativos quando se estabelecia uma relação entre eles. E isso estava o mais de acordo possível com o espírito da época, em que todos estavam reconquistando papéis ativos na sociedade brasileira, retomando, pouco a pouco, as suas respectivas cidadanias, em uma "democracia de base e direta e pela ampliação dos direitos de cidadania, especialmente no plano social." (DOIMO, 1995, p. 63). Esse foi um momento, pois, em que a proposta não dizia respeito mais à relação sujeito-objeto tão sedimentada pelos anos de chumbo da ditadura; mas sim, um relacionamento horizontalizado, não vertical, paralelo, de sujeito-sujeito, tal qual Paulo Freire tanto defendeu em suas propostas de revisão das relações professor-aluno, dentro de seus planos de reforma total da pedagogia dita conservadora, tradicional e, principalmente, opressora. Não foi à toa que Paulo Freire se tornou uma figura cada vez mais importante naquele momento da redemocratização do Brasil.

Esse debate artístico plural, essa produção coletiva, nos anos 80, ganhou realmente em diversidade e ressuscitou palavras até então adormecidas, em virtude da hibernação imposta pela

[30] ALVES, Sérgio. Entrevista a mim concedida. Rio de Janeiro, 27 jul.2017

ditadura. Heloísa Buarque de Hollanda, em artigo para o *Jornal do Brasil*, de 1981, já sinalizava isso e constatava também as aproximações entre essa arte dos anos 80 e as antigas experiências cepecistas:

> No debate mais explícito sobre poesia cresce o prestígio de termos como "organicidade", "poder do diálogo", "democracia", "desburocratização", "direitos humanos", "piquetes", "bases" & outros que parecem lembrar o vocabulário que rege o discurso político pós-78. O recorte de um Lula, a reforma partidária, a novidade das associações de base. E, sobretudo, a rejeição dos aspectos passivos (?) da opção marginal. A independência a serviço de um projeto explícito de mobilização popular. O namoro e o receio com a velha apaixonante experiência dos CPCs.[31]

O CPC buscava levar aos palcos a vida e a luta dos operários, dos moradores dos subúrbios e favelas brasileiros. Fortemente inspirados no neorrealismo italiano, os cepecistas utilizavam uma linguagem simples, despojada, de amplo apelo popular, tal qual faziam os integrantes do *Passa na praça* em seus esquetes, que eram cheios de textos simples, poemas em linguagem fácil e cotidiana. A mesma coisa vemos nas *performances* e poemas ditos na *Feira de Poesia*. Uma linguagem artística que estabelecia uma linha direta com as massas. Mas não só a linguagem deveria soar familiar e ser de fácil identificação com o público-alvo: as próprias temáticas e as personagens deveriam refletir o cotidiano, as pessoas mais simples e seus problemas. Não foi à toa que o teatro cepecista passou a pôr em cena obras de autores nacionais, com temáticas bem brasileiras. Operários, camponeses, jogadores de futebol e donas de casa desfilavam facilmente pelas peças cepecistas. A mesma coisa acontecia com o teatro do *Passa na praça*. Não só a linguagem, de poemas e textos, era simples e coloquial,

[31] HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Marginais, alternativos, independentes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set.1981. Caderno B, p.2

mas também os temas dos esquetes e as suas personagens, que provinham das camadas mais desfavorecidas da sociedade brasileira. Além de representarem personagens populares, os próprios componentes tanto da *Feira de Poesia* quanto do grupo *Poça d'água* eram originários dessas camadas mais pobres da sociedade. Fato que, nesse caso, difere do CPC, composto, em sua maioria, por artistas de origens economicamente mais abastadas.

Outro fato a ser aqui assinalado: a exemplo do *Passa na praça*, também o CPC acabou por se tornar, com o tempo, um evento itinerante. Naquele Brasil imediatamente anterior ao golpe de 64, inúmeras foram as apresentações do teatro cepecista em sindicatos, nas áreas rurais e em outras regiões de grande concentração popular - estações de trem, portas de empresas, praças etc.

Dos poetas da Geração 70, rotulados sob a alcunha de "marginais", tanto os poetas participantes do *Passa na praça* quanto os da *Feira de Poesia Independente* herdaram a prática da conquista e da formação de suas plateias numa relação corpo a corpo, nitidamente semelhante à feita pelos poetas da "geração mimeógrafo". Esse costume do livro ser vendido de mão em mão, permitindo um contato direto entre autor e leitor, possibilitava que se atingisse não somente o público leitor contumaz, mas também aqueles que não estavam habituados à prática da leitura e a frequentar livrarias. Nesse ponto, os poetas da *Feira* e os do *Passa na praça* se assemelham aos da geração dita "marginal", pois a praça acabou por tornar-se não só o palco de apresentações poéticas e teatrais, mas também de venda de livros dos poetas participantes desses dois eventos e, também, de outros poetas do Rio e do Brasil todo.

Também de forma semelhante aos chamados "marginais", os poetas do *Passa na praça* e os da *Feira de Poesia Independente* apostaram numa linguagem simplificada, coloquial, que falasse mais diretamente com o público em seus textos e apresentações

teatrais. Porém, ao contrário dos poetas setentistas, os artistas de rua dos 80 imbuíam as suas obras de grandes doses de críticas sociais e políticas, tal qual faziam os poetas engajados cepecistas; algo que, porém, não se constituía uma preocupação central e passava batido pela produção poética dos setentistas. Pelo menos, não de forma ostensiva, direta, predominante, maciça. As críticas sociais e políticas dos setentistas também existiam, porém eram feitas através do filtro do cotidiano, de pequenos *flashes* de situações e comportamentos. Carlos Alberto Messeder Pereira fala justamente sobre isso, em sua obra *Em busca do Brasil contemporâneo*, num conteúdo que ele intitula muito adequadamente de *politização do cotidiano*:

> Neste contexto é que ocorre um redimensionamento da experiência mais particular, mais privada. Assim, o próprio cotidiano, mesmo para setores significativos da intelectualidade de esquerda mais habituada a grandes questões políticas, assume uma conotação política; assume o papel de *locus* do questionamento, da crítica social. A discussão política volta-se, em grande medida, para questões "pequenas" surgidas da experiência cotidiana dos agentes sociais. (PEREIRA, 1993, p. 41)

Não que os poetas da *Feira de Poesia* e do *Passa na praça* não falassem do cotidiano – falavam e muito! – principalmente das atribulações diárias da população mais pobre, oprimida. Porém, ao contrário dos poetas da Geração 70, os textos dos oitentistas eram, naquele momento de redemocratização e volta do povo às praças, supercarregados com grandes doses de críticas ferrenhas ao governo e às mazelas provocadas pelo sempre injusto e cruel sistema capitalista.

Já no que se refere aos espetáculos públicos, tanto as apresentações dos poetas da *Feira* quanto às dos que atuavam no *Passa na Praça* também em muito se assemelhavam às celebrações realizadas pelos poetas da Geração 70.

No Brasil, desde meados da década de 70 do século passado, já havia grupos e eventos de poesia falada atuando publicamente ou em determinados ambientes fechados. Mesmo com o nosso país ainda vivendo sob os punhos cerrados dos anos de chumbo da ditadura militar, surge, aqui no Rio de Janeiro, um coletivo chamado *Nuvem Cigana* que, entre muitas atividades no campo cultural e artístico, promovia *happenigs*, aos quais dava o particular nome de *artimanhas*. Esses *happenings*, ou *artimanhas*, além de contarem bastante com a imprevisibilidade, geralmente envolviam a participação direta ou indireta do público espectador. Esse diálogo entre intérprete e ouvinte promovia um perfeito ato de comunhão, em que um lado fala e o outro recebe, e vice-versa, em plena e integral interação. Aqui nitidamente se percebe que já eram manifestações bem próximas daquilo que ocorreria nas praças, na década seguinte, durante os eventos do *Passa na praça* e da *Feira de Poesia Independente*.

Chacal, um dos fundadores do grupo *Nuvem Cigana* e famoso poeta da chamada *Poesia marginal*, nos conta, em seu livro autobiográfico *Uma história à margem*, que, até 1975, ninguém falava poesia em público no Rio de Janeiro e que a primeira dessas apresentações públicas, essas tais *artimanhas*, veio a acontecer em 31 de outubro de 1975. (CHACAL, 2010, p. 60)

Na verdade, esses *happenings* eram o retrato de um momento no Brasil em que havia nitidamente a busca por rompimentos. Rompimento com o enorme e violento silêncio imposto pela censura ditatorial (principalmente no período logo após o AI-5), rompimento com os paradigmas de uma sociedade extremamente conservadora, rompimento com ideias alienadoras: tais como, a do Brasil como "país do futuro", um futuro que nunca vinha, que nunca se concretizava. Segundo Campedelli (1995, p. 27):

> Os poetas jovens foram, principalmente, contra. Contra as portas fechadas da ditadura, contra o discurso organizado, contra o discurso culto, contra a poesia tradicional e/ou universal. A poesia saiu da página impressa do livro e ganhou as ruas. Ela podia ser lida nos muros, nos banheiros públicos, nas margens de outros textos na forma de uma carona literária. Ela estava nos folhetos mimeografados, distribuídos de mão em mão nos bares, nas praias, nas feiras, em qualquer parte.

Segundo Ana Cristina César (apud CAMPEDELLI, 1995, p.11), também poeta emergente dos anos 70, esse rompimento da juventude com a sociedade e o sistema ia muito mais além da arte e, em particular, da própria poesia que estava sendo produzida naquela época. Para além da arte poética, havia a sede pela expressão do ser e por uma voz política cada vez maior:

> A marginalidade é tomada não como saída alternativa mas sim como ameaça ao sistema, como possibilidade de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade e o comportamento exótico são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.

Porém, apesar de esses poetas e grupos da década de 70 estarem em busca de soltar a voz e a expressividade, em tempos de bocas tão amordaçadas, o que vemos a partir deles é apenas o início de uma tendência. Uma disposição que irá cada vez mais se desenvolver, agudizar-se, à medida que, com o processo gradual de abertura política no Brasil, o regime ditatorial brasileiro vai se distendendo, até chegar ao seu completo desmanche. Os grupos poéticos dos anos 70 vão contribuir como mais um dos agentes sociais para, no auge do regime autoritário, provocarem essa distensão lenta e gradual do regime. Já nos anos 80, outros vários grupos, em plena época de redemocratização do país, irão

alargar o uso da poesia como ferramenta para a busca por uma cada vez maior voz dentro da sociedade.

Heloísa Buarque de Hollanda, em sua célebre obra *26 poetas hoje*, em que apresentou a Geração 70 ao Brasil, logo na introdução, fala dessa safra de poetas setentistas, mas, ao descrevê-la, também poderia estar igualmente descrevendo as pretensões tanto do *Passa na praça* quanto da *Feira de Poesia*. Vejamos:

> Assim também, há uma poesia que desce agora da torre do prestígio literário e aparece com uma atuação que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexo entre poesia e público. Dentro da precariedade de seu alcance, esta poesia chega na rua, opondo-se à política cultural que sempre dificultou o acesso do público ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial. No plano específico da linguagem, a subversão dos padrões literários atualmente dominantes é evidente: faz-se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário. (HOLLANDA, 1998, p.11)

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

Muitos foram os mecanismos utilizados pelos grupos e eventos poéticos na procura pelo aumento expressivo do número de leitores, de autores e de participantes (levando, inclusive, ao surgimento de novos grupos e eventos). A busca por essa proliferação extensiva possibilitou o fortalecimento, a expansão e o desenvolvimento (quantitativo e qualitativo) do meio poético carioca oitentista. Porém, foi visto ainda que, atrelada a essa

vontade, havia a necessidade, igualmente, de expandir a voz de poetas que, além de se quererem artistas, buscavam aquilo que a imensa parte do povo brasileiro da mesma forma almejava naquele instante, ou seja, o estabelecimento para si de uma cidadania plena e efetiva. Os eventos poéticos, principalmente os de rua, objetivavam ampliar o grito de democracia e cidadania, preso há muito nas gargantas garroteadas pelo regime político militar. Era a redemocratização atingindo a sociedade como um todo.

A *Feira de Poesia Independente*, da Cinelândia, e, depois, o *Passa na praça que a poesia te abraça* foram dois dos principais movimentos artísticos que levaram poesia e arte, juntas, até os seus limites experimentais máximos. Dessa forma, contribuíram por demais tanto para o amplo processo de redemocratização brasileira quanto para a popularização da poesia. Essa grande experiência de juntar poesia e política é bem sintetizada no artigo *A força dos recitais*, de Mano Melo, célebre poeta que surgiu naquela mesma década de 80; texto esse, constante do livro *100 anos de poesia – Um panorama da poesia brasileira no século XX*, em seu volume II:

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

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

Saraus que começaram (e ainda estão em atividade) nos anos 90, tais como *CEP 20.000*, *Poesia Simplesmente* e *Poeta saia da gaveta*, possuem quadros dentro de suas apresentações que são nitidamente herdeiros dessas experiências dos eventos dos anos 80. O "microfone aberto", momento em que qualquer um pode ir até o microfone e dizer um texto de sua autoria, é uma nítida reminiscência das rodas abertas para transeuntes também se expressarem ao microfone, fato que vimos ter sido criado e usualmente utilizado nos anos 80.

As antologias, publicadas por vários saraus até os dias atuais, remontam também às publicações coletivas e alternativas que tanto circularam nos anos 80, por todo Brasil. A *Banca Nacional de Poesia Independente*, de Douglas Carrara, e a editora alternativa que ele criou são exemplos desses esforços coletivos em se juntar poetas ainda desconhecidos, divulgando-os por todas as partes, num trabalho de popularização não só da poesia, mas também do poeta: dar-lhes a maior visibilidade possível.

A importância de se dizer poemas decorados (e, se possível, o mais caprichadamente performatizados) não é uma novidade nos saraus da década de 90 e dos anos 2000. É uma forte e nítida influência desses movimentos, coletivos poéticos e poetas que atuaram nos anos 1980.

Conforme se pode perceber, os saraus cariocas (e brasileiros), posteriores aos da década de 80 do século XX, só se constituíram como são a partir das experiências artísticas que os precederam. E, não somente isso: só são possíveis de serem realizados (e ganharem a aceitação que recebem até o momento) devido a todo esse grande e lento processo de redemocratiza-

ção, que a sociedade brasileira vem experimentando de 1985 até os dias atuais. Uma pergunta que se faz necessária é a seguinte: num regime fechado, autoritário, ditatorial, haveria chance de haver saraus como os que foram vistos nos anos 80, 90 e 2000? Mesmo que pudessem ser realizados, teriam as feições e práticas que, acredito eu, só podem ser permitidas ou aceitas num regime democrático?

Em nosso entendimento, diante de tudo que foi visto nesta pesquisa, dificilmente podemos dissociar a constituição e funcionamento dos saraus, a partir dos anos 1980, daquilo que entendemos como processo de redemocratização brasileira, iniciada já em fins dos anos 70, porém bastante ampliada nos anos seguintes, os da década de 80.

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

Este estudo procurou mostrar que a política e a poesia, embora companheiras antiquíssimas, constituíram uma parceria bastante peculiar na década de 80 do século passado, no Rio de Janeiro. A pesquisa acerca dos saraus analisados é bastante extensa, gerando mais outras perguntas e aspectos a serem analisados. Este trabalho aqui se encerra, mas as pesquisas e questões, com toda certeza, terão futuras continuidades.

Referências

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório*: literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta*: o rock e o Brasil dos anos 80. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ALMEIDA, Douglas de (Org.). *Movimento Poetas na Praça*: entre a transgressão e a tradição. Salvador: Selo Editorial Castro Alves, 2015.

BARCELLOS, Jalusa (Org.). *CPC*, Uma história de paixão e consciência. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BERLINCK, T. M. *O Centro Popular de Cultura da UNE*. Campinas: Papirus, 1984.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Poesia marginal dos anos 70*. São Paulo: Scipione, 1995.

CARVALHO, César Augusto de. *Viagem ao mundo alternativo*: a contracultura nos anos 80. São Paulo: Unesp, 2008.

CARRARA, Douglas. *Incêndio menor*. Rio de Janeiro: Reproarte, 1981.

_____. *Libertas quae sera tamem ou Escravo, portanto escrevo*. Rio de Janeiro: Ribroarte, 1987.

_____. (Org.). *Varal de poesias ao sabor do vento*: poesia emergente dos anos 80. Rio de Janeiro: Ribroarte, 1986.

CHACAL, Ricardo. *Uma história à margem*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2010.

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

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

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

FÉLIX, Moacyr (Org.). *Violão de Rua*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1962 (Série Cadernos do Povo Brasileiro).

FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Poesia Marginal*: palavra e livro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

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

GRANGEIA, Mario Luis. *Cazuza, Renato Russo e a transição democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

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

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

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

_____. *26 Poetas hoje*. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

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

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

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

NASCIMENTO, Flávio. *Poesia na rua* – Antologia (1967-1997). Rio de Janeiro: Ibis Libris, 2003.

NUNES, Benedito. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: _____. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 158-173.

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

_____. *Em busca do Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular*: organização e ideologia. Cadernos de Opinião (12). Petrópolis: Vozes, 1979.

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

RODRIGUES, Marly. *A década de 80* – Brasil: quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Ática, 2001.

SALGUEIRO, Wilberth C. F. *Forças e formas*: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90). Espírito Santo: CCHN publicações, 2002.

_____. Notícia da atual poesia brasileira – dos anos 1980 em diante. *O eixo e a roda*: v. 22, n. 2. Minas Gerais: UFMG, 2013.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SECCHIN, Antonio Carlos. Poesia e gênero literário. In: *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUerj, 2003.

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

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

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

Foto icônica: A Banca Nacional de Literatura Independente em ação na *Feira de Poesia.* No canto esquerdo, uma faixa reivindicando Diretas Já!

Imagem: acervo de Douglas Carrara

Capítulo 5:
Machado de Assis, as escolas literárias e a formação de seu estilo único

Quanto ao que se refere às escolas literárias – ou estilos de época –, em um de seus principais momentos, o ensaio *O ideal do crítico*, de Machado de Assis, assim procura se posicionar acerca de como deve ser a crítica que se queira bem realizada:

> É preciso que o crítico seja tolerante, mesmo no terreno das diferenças de escola: se as preferências do crítico são pela escola romântica, cumpre não condenar, só por isso, as obras-primas que a tradição clássica nos legou, nem as obras meditadas que a musa moderna inspira; do mesmo modo devem os clássicos fazer justiça às boas obras dos românticos e dos realistas, tão inteira justiça, como estes devem fazer às boas obras daqueles. (ASSIS, 1979, p.797)

A mensagem que, desse fragmento, logo salta aos olhos é que se torna imprescindível que o crítico – para que sua crítica seja equilibrada e o mais acertada possível – procure se manter numa situação/posição de distanciamento do momento, do meio e da possível escola estilística à qual o próprio crítico possa pertencer. Ou seja, é preciso que se faça presente o máximo de imparcialidade em seus julgamentos e em suas afirmações acerca das obras postas em análise. Segundo o próprio Machado, em outra parte desse mesmo ensaio: "Não lhe é dado defender nem os seus interesses pessoais, nem os alheios, mas somente a sua convicção, e a sua convicção, deve formar-se tão pura e tão alta, que não sofra a ação das circunstâncias externas." (ASSIS, 1979, p.797)

Em um outro trecho desse mesmo texto, Machado torna a reforçar essa ideia da necessidade da procura incessante pela máxima imparcialidade; defendendo que o crítico precisa, a todo custo, manter-se pairando sobre tudo e todos:

> O crítico deve ser independente, — independente em tudo e de tudo, — independente da vaidade dos autores e da vaidade própria. (...) A profissão do crítico deve ser uma luta constante contra todas essas dependências pessoais, que desautoram os seus juízos, sem deixar de perverter a opinião. Para que a crítica seja mestra, é preciso que seja imparcial, — armada contra a insuficiência dos seus amigos, solícita pelo mérito dos seus adversários. (ASSIS, 1979, p.797)

Machado de Assis era o tipo de crítico que acreditava no papel da crítica como sendo uma missão a cumprir, não apenas produzindo comentários sobre aquilo que foi escrito, mas também apontando possíveis rumos para os escritores:

> Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, – será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, – essas três chagas da crítica de hoje, – ponde em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça, – é só assim que teremos uma grande literatura. (ASSIS, 1979, p.798)

Machado de Assis, em sua crítica literária, antecipa linhas do encaminhamento que realizará em suas produções de contista e romancista. Ele, como sabemos, foi um crítico antes de ser romancista. Seu texto *O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira* é de 1858, mas o seu primeiro romance, *Ressurreição*, só surgiria 14 anos depois, precisamente em 1872. Nosso "Bruxo do Cosme Velho" acreditava que a crítica tinha uma missão a cum-

prir: ela não apenas deveria produzir comentários sobre o que foi escrito, mas apontar caminhos para os escritores.

Sua produção crítico-literária estendeu-se, mais precisamente, entre 1858 e 1879, e ele é um de nossos primeiros "escritores-críticos" que buscaram caminhos não só para a literatura brasileira como um todo, mas também para a própria construção de sua trajetória artística.

Ainda bem moço, com dezenove anos, publica, no periódico *A Marmota*, em 1858, o seu primeiro ensaio de crítica literária, intitulado *O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira*. Nele, reflete sobre a relação entre a política e a literatura, sobre as condições da literatura brasileira em sua posição de dependência da estrangeira e sobre a ausência de educação do público para uma melhor compreensão literária. Mesmo muito jovem, Machado, preocupado com uma literatura em formação e produzida no período pós-independência política do Brasil, já mostrava uma viva consciência acerca dos problemas da literatura nacional, assim como sobre a importância da crítica para o sistema literário brasileiro.

Seus textos críticos de 1859, por sua vez, voltam-se essencialmente para o "mau escritor" que, desde então, foi invadindo a literatura. Nesses mesmos escritos, estabelece definições e caracteres daquele que não corresponderia ao bom literato, isto é, aquele que faz fecundar uma literatura plena. Embora esses mesmos textos apontem para o começo de um estudo crítico machadiano, existem neles elementos significativos para uma concepção de literatura e de crítica norteadora de um possível programa estético. É desse modo que o escritor-crítico Machado de Assis vai confirmando, também, a afirmação que Candido (2009, p. 363-364) enuncia sobre a obra de Alencar: "A crítica dos criadores é muitas vezes programa; examinando outros escritores, procuram ver claro neles mesmos; o que lhes desagrada

é o que não fariam, e ao defini-lo são levados a definir as suas próprias intenções, até então meras veleidades ou impulsos subconscientes."

São "suas próprias intenções" que Machado, num programa que se delineia - quer crítica, quer literariamente -, vai recortando para a literatura e para si mesmo, um paradigma crítico-literário, dimensionado à luz de uma linguagem inovadora e inserido na cultura brasileira. Assim, em outubro de 1865, publica *O ideal do crítico*, no *Diário do Rio de Janeiro*, num momento da história literária brasileira em que imperava a afirmação da nacionalidade através do fazer literário. Consciente da importância da atividade crítica para a literatura nacional, Machado solicitava uma crítica honesta, imparcial, orientadora, que se dirigisse à literatura e não ao escritor. A crítica do momento lhe parecia exercida por "incompetentes", que a tratavam como uma tarefa fácil, cujas consequências se mostravam trágicas para uma literatura em formação. Em carta de 1868, a José de Alencar, Machado (ASSIS, 1962, p. 22) reclamava do comportamento de aplausos, em prejuízo da análise:

> Compreende V. Ex. que, onde a crítica não é instituição formada e assentada, a análise literária tem que lutar contra esse entranhado amor paternal que faz dos nossos filhos as mais belas crianças do mundo. (...) Desfiguram-se os intentos da crítica, atribui-se à inveja o que vem da imparcialidade; chama-se antipatia o que é consciência.

Para Machado, haveria de se fazer uma crítica que trouxesse resultados e implicasse em estudos para gerar novas ideias estéticas. Essa seria, então, a função maior da crítica: educar o leitor e oferecer sugestões ao escritor. Essa é a crítica que produz reformas e, ainda segundo Machado, exige do crítico condições, deveres e virtudes. Seu texto *O ideal do crítico* se constituiu, assim, em um roteiro norteador à tarefa da crítica. Seria condição pri-

mordial para o crítico primar pela "ciência literária". Para julgar uma obra, "cumpre-lhe meditar profundamente sobre ela, procurar-lhe o sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas" (ASSIS, 1979, p.798-799). Antes de julgamentos meramente laudatórios, o crítico ideal firma-se em procedimentos afeitos ao bom exercício da ciência literária. Cumpre fugir das leituras superficiais e das impressões momentâneas, por meio da análise, que deve ser exercida com "ciência e consciência" – as duas principais condições para se exercer a crítica. Além disso, acima das simpatias pessoais, dos interesses próprios e alheios, "está o dever de dizer a verdade" (ASSIS, 1979, p.799) com "coerência", "independência", "imparcialidade", "tolerância", "urbanidade" e "perseverança". O ideal do crítico, para Machado, se postula como marcadamente idôneo e intelectualmente honesto. Apreende-se, portanto, do pensamento machadiano, que uma literatura torna-se mais viva e próspera diante de uma crítica "verdadeira" e "fecunda", a iluminar como um "farol seguro" os escritores, proporcionando o aparecimento de uma literatura de qualidade. A crítica adquire, com Machado, função essencial: estimular talentos novos e dar-lhes uma compreensão outra sobre a arte.

Como crítico consciente de sua atividade, e em meio a um terreno crítico estéril, de tendência verbalista, ausente de análise e julgamento, Machado alerta para a necessidade de se estabelecer

> uma crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, – será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreantes, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, – essas três chagas da crítica de hoje, – ponde no lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça, – é só assim que teremos uma grande literatura (ASSIS, 1979, p. 798).

Enraizando esse desejo na crença de que, para o julgamento de uma obra, cumpre ao crítico meditar profundamente so-

bre ela, procurar seu sentido íntimo, aplicar-lhe as leis poéticas e apreender até que ponto imaginação e verdade se conjugam, Machado põe em prática a crítica de análise. Realiza, em obras de autores variados, uma crítica orientadora e normativa, que considera de "análise severa, mas útil" (ASSIS, 1979, p. 801). Acentua, portanto, ainda mais, o outro pilar de sua crítica; qual seja: o de educar o leitor.

O próprio Machado irá aprender com várias dessas suas assertivas. Não será mera coincidência que, em muitas de suas obras, veremos diversas de suas ideias e posturas como crítico, sejam elas positivas ou negativas, serem reafirmadas em forma de personagens, cenas ou tramas. Machado aprendeu com a própria visão crítica e utilizou-se dessas suas observações em seu trabalho autoral, endossando práticas e ferramentas dos mais diversos estilos de época, seja numa utilização aprovadora, desaprovadora e (ou) ridicularizante. Como um exemplo claro disso, podemos afirmar que serão muitas as vezes em que Machado, em várias de suas obras, zomba do cientificismo, do positivismo, dos determinismos e do discurso – cada vez mais poderoso – da Ciência do século XIX, numa nítida crítica mordaz ao Realismo e ao Naturalismo. Há ainda outro exemplo que pode ser citado aqui: tal qual como proclama em seu *O ideal do crítico*: "A tolerância é ainda uma virtude do crítico", também faz com que o temperamento de sua personagem Conselheiro Aires – descrito pelo narrador, no capítulo XII de *Esaú e Jacó* – seja a mais perfeita tradução dessa ideia de moderação e tolerância, defendida pelo crítico Machado.

Por outro lado, ao mesmo tempo, também são perceptíveis, por exemplo, as influências abonadoras do Realismo em seus romances e contos. Isso demonstra o quanto Machado pôs em prática, para si mesmo, aquilo que tanto pregou como crítico: que os escritores deveriam ser guiados pelas críticas bem realiza-

das, sejam positivas ou até mesmo negativas, sobre determinadas obras ou escolas literárias.

Gustavo Bernardo (2011) chega a dizer que Machado brinca com os clichês, os termos e as fórmulas, tanto do Romantismo quanto do Realismo, para "melhor quebrar a espinha destes estilos e assim construir a sua obra única". Visão idêntica à de Gustavo tem Afrânio Coutinho que afirma:

> Tendo atravessado os estilos romântico, naturalista, parnasiano, simbolista, Machado de Assis logrou escapar dos rigores das escolas. Compreendendo-as todas muito bem, por havê-las estudado teórica e praticamente; tendo sedimentado a sua concepção literária pelo estudo da arte clássica de todos os tempos, soube manter-se equidistante, atravessando as escolas com independência, absorvendo o que de aproveitável cada uma oferecia, sem se deixar levar pelos excessos, que deformam a sadia visão artística e prejudicam a realização de uma obra perene e universal. (COUTINHO, 1966, p. 27)

Coutinho (1966) chega até mesmo a nomear essa personalização, alcançada pela escrita machadiana, de *Teoria do Molho*. Segundo ele, Machado soube muito bem selecionar e aproveitar elementos de escolas literárias diversas, principalmente do Romantismo e do Naturalismo (tal como foi dito também por Gustavo Bernardo), para forjar o seu próprio estilo.

Essa visão de que cada estilo de época possui tanto acertos quanto defeitos e que é preciso o crítico saber separá-los, sem condenar de forma completa determinadas escolas literárias e seus autores, aparece nesse mesmo ensaio *O ideal do crítico*. Essa ideia de que se deve saber separar joios de trigos acaba por ter dois significados. O primeiro: Machado defende que a flexibilização e a relativização devem estar presentes num olhar mais arguto do crítico. E o segundo: que também se possa usufruir de cada lição que esses pretensos erros e acertos possam trazer, para

que tais lições sejam aprendidas e possivelmente aplicadas em estudos ou criações artísticas futuras.

No mesmo ensaio, *O ideal do crítico*, Machado afirma justamente isto: que é necessário não jogar tudo à fogueira, e sim, que o crítico tenha uma postura tolerante e flexível frente a cada autor ou escola literária estudada: "A crítica que, para não ter o trabalho de meditar e aprofundar, se limitasse a uma proscrição em massa, seria a crítica da destruição e do aniquilamento." O que pode ser reprovado, segundo Machado, são, isso sim, algumas práticas características de cada escola específica, como, por exemplo, no Romantismo, a de apresentar o índio como herói nacional. Ou, no Realismo, a poética obcecada pela realidade. Ou, no Naturalismo, a escrita repleta de teorias cientificistas.

Esse olhar refinado e relativista do Machado crítico vai ajudar bastante ao próprio Machado escritor a escolher aquilo que deve ou não ser utilizado em seus textos. E mais: irá mostrar, a partir das experiências que o rodeiam ou que o antecederam, que ele pode, sim, baseado nelas, forjar o seu próprio estilo enquanto criador.

Segundo o professor Gustavo Bernardo (2011), Machado de Assis não deve ser enquadrado em nenhum dos estilos de época, sejam aqueles que o precederam ou os de sua época. Nem mesmo no estilo chamado de "Realismo". Muito menos ainda, ser intitulado, como se consagrou denominá-lo, "pai do Realismo brasileiro". No entendimento de Gustavo Bernardo, Machado de Assis é "apenas" *machadiano*, ou seja, possuidor de uma estilística totalmente peculiar. E Gustavo explica essa sua definição: "Ao rir amargamente do positivismo, do cientificismo, do evolucionismo, em suma, do dogmatismo do seu tempo, evitando quaisquer louvações tanto à direita quanto à esquerda, Machado de Assis equilibra amargura e amenidade de um modo

tão único que todos o entendemos como 'machadiano'." (BERNARDO, 2011, p.38)

Percebamos que, ao optar por ser "machadiano", Machado não só não se encaixa em quaisquer das escolas literárias do século XIX, mas também se afasta do cientificismo, da euforia científica, da crença cega na Ciência de seu tempo. Esse estilo totalmente pessoal confere originalidade a Machado de Assis nos dois sentidos: no estilístico e no ideológico. Tanto ele é o autor que não permite que suas obras fiquem impregnadas da ortodoxia dos preceitos cientificistas de sua época, quanto ele se ergue como a única voz que não assina embaixo do que diz a Ciência, não sendo nem realista nem naturalista. Machado seria, como vimos, "machadiano". Sua obra não se encontra presa aos ditames imperiosos da "deusa" ciência, nem em seu conteúdo nem em seu estilo. Afrânio Coutinho concorda totalmente com essa visão e afirma: "A matéria-prima pode vir de onde for possível, mas ao bom artista cabe transformá-la, transfigurá-la, imprimir-lhe um cunho peculiar, graças ao tempero com o molho de sua fábrica. Isso é essencial para a compreensão da arte machadiana." (COUTINHO, 1966, p.35)

Num ponto, uma quantidade bastante expressiva de críticos da obra de Machado parece concordar: ele não pode ser colocado no grupo de escritores realistas. Gustavo Bernardo (2011) o exclui totalmente desse grupo, enquanto Afrânio Coutinho (1966) e José Guilherme Merquior (1977) o afastam do Realismo, porém de maneira diferente. Coutinho nega que Machado seja um típico realista e prefere chamá-lo de *realista impressionista*. Já Merquior o classifica somente como um escritor *impressionista*. Muito embora esses dois autores o enquadrem num determinado estilo, acabam por concordar com Gustavo Bernardo no fato de que Machado foi original, criou a sua própria escrita e se afastou das principais escolas literárias do século XIX.

O crítico José Veríssimo, no século XIX, época em que Machado ainda vivia e produzia, foi um dos primeiros a rejeitar rotular Machado de Assis de "realista": "Não pertencendo a uma escola, ele não poderá ser classificado consoante a estética de cada uma delas. Escrevendo ao sabor de sua inspiração e do seu talento, somente o modo por que executou a sua obra lhe será levado em conta no juízo final da nossa história literária." (MACHADO, 2003, p.21)

Antonio Candido também nos fala da originalidade e da singularidade de Machado:

> Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra de seus predecessores. A sua linha evolutiva mostra um escritor altamente consciente, que compreendeu o que havia de certo, de definitivo, no que havia lhe precedido. Esta é uma das razões de sua grandeza: só os medíocres continuam o passado, porém ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. Este é o segredo da sua independência em relação aos contemporâneos europeus, do seu alheamento às modas literárias de Portugal e França. Esta, a razão de não terem muitos críticos sabido onde classificá-lo. (CANDIDO, 2009, p. 436-7)

Luiz Antonio Aguiar reafirma, de forma categórica, o que todos esses críticos machadianos, anteriormente citados, falam, ou seja, que a escrita de Machado é única, incomparável e impossível de ser enquadrada em qualquer escola literária:

> Proclamam meias-verdades um tanto simplórias os que o chamam de *realista*. Ele foi tanto um radicalizador do Realismo como alguém que, em sua obra, superou-o. Não há termos fáceis de comparação entre a obra que Machado oferecia ao público e o que estavam produzindo seus contemporâneos. (AGUIAR, 2008, p.47)

Ainda sobre Machado poder ser classificado como realista ou não, ao analisar o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Luiz Antonio Aguiar (2008) faz importantes questionamentos: "Como poderia ser realista um romance em que sobressaem a eclipse e a fragmentação". "Como poderia ser realista uma narrativa em que é um defunto-autor que a protagoniza e narra?"

Para complementarmos essa pequena amostragem de analistas que recusam o rótulo *realista* para o *bruxo do Cosme Velho*, Sebastião Rios Jr. (1998) nos recorda que o próprio Machado de Assis posicionou-se contrário ao realismo e, em muitas vezes, de forma absolutamente categórica. E demonstrou esse posicionamento tanto escrevendo sob seu próprio nome quanto expressando-o na voz de suas personagens.

Para concluirmos, percebemos, a partir de todos os nossos estudos sobre o Machado crítico e o Machado escritor, que é claramente perceptível que o primeiro auxilia muito, não só a si próprio (nos dois papéis), mas a todos os estudiosos em geral. Auxilia também na compreensão dos panoramas, em pleno século XIX, tanto da crítica literária quanto dos estilos de época. Além disso, Machado também acaba por construir o próprio estilo peculiar que tanto irá fazer com que se sobressaia aos demais escritores de sua época e até mesmo das posteriores. Esse olhar crítico aguçado de Machado e essa sua originalidade rara serão elementos primordiais na sólida construção de seu nome como sendo o do maior escritor brasileiro de todos os tempos.

Referências:

AGUIAR, Luiz Antonio. *Almanaque Machado de Assis*. São Paulo: Record, 2008.

ASSIS, Machado de. O ideal do crítico. In:_____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

_____Carta a José de Alencar. Rio de Janeiro, 29.02.1868. In: _. *Correspondência*. São Paulo: WM Jackson Editores, 1962.

MACHADO, Ubiratan. *Machado de Assis, roteiro de consagração: crítica em vida do autor*. Rio de Janeiro: EdUerj, 2003.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COUTINHO, Afrânio. *Machado de Assis na literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 2009.

MASSA, Jean-Michel (Org.). *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1965.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

RIOS JR., Sebastião. Além do realismo. *Revista Tempo Brasileiro*, nº 133-134, abril-setembro de 1998. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

Capítulo 6:
De Alencar a Rubem Braga: o desenvolvimento da crônica no Brasil

Neste ensaio, comparamos dois textos de José de Alencar com uma crônica de Rubem Braga. Os de Alencar pertencem à série *Ao correr da pena* e foram escritos durante meados do século XIX. Já a crônica de Rubem Braga intitula-se *Chegou o outono* e foi produzida na década de 30, do século XX. Com base nessa análise comparada, podem-se traçar algumas das principais rotas percorridas pelo desenvolvimento do gênero "crônica" no Brasil.

Herdeira dos *feuilletons*, publicados em jornais franceses do século XIX, a crônica surgiu, no Brasil, na primeira metade do mesmo período, adotando, com o tempo, o nome de *folhetim*. Nesse seu início, alojada nos rodapés dos jornais, ela abarcava um universo amplo de textos, tais como contos, ensaios, artigos, poemas, romances seriados, comentários sobre teatro, música, dança e a respeito da vida social. Segundo nos confirma Marlyse Meyer (1992), o folhetim era uma espécie de espaço do vale-tudo:

> (...) suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha e beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos, o esboço do caderno B (...). (MEYER, 1992, p. 96).

Mais tarde, o folhetim passou a ser publicado em outras seções do jornal e a dividir-se basicamente em dois tipos: o folhetim-romance e o folhetim-variedades. Esses tipos foram precursores, respectivamente, dos nossos romances e de nossas crônicas. O folhetim-variedades, com seu texto híbrido quanto aos gêneros e bastante diversificado em termos de assuntos, diferente das ma-

térias formais do jornal, se encarregava de registrar os fatos ocorridos durante a semana, tal qual uma revista semanal. Justamente por abordar temas que abrangiam os interesses de um amplo número de pessoas, não demorou muito para que esse tipo de texto obtivesse enorme sucesso, sendo tal fato o principal motivo para a sua permanência e transformação ao longo dos anos.

Será na segunda metade do século XIX, quando passa a ser produzida mais por escritores do que por jornalistas, que a crônica começará, pouco a pouco, a trilhar novos horizontes. Na opinião da maioria dos críticos, José de Alencar, dentre tantos outros cronistas da época, é que irá se destacar e começar a definir a estrutura desse gênero nas páginas dos jornais. Conforme o que nos informa Santos: "Foi a partir de 1854, quando José de Alencar publicou o primeiro folhetim da série *Ao correr da pena*, no *Correio Mercantil*, que o gênero começou a ficar com o jeitão atual" (2005, p.16). Por sua vez, Coutinho escreve: "Foi José de Alencar que imprimiu à crônica a mais alta categoria intelectual" (1986, p.124). Fischer, referindo-se a Alencar, diz: "Foi este o primeiro a alcançar excelência para seu texto no gênero" (2007, p. 51).

Nos folhetins de José de Alencar, vemos um escritor dialogando com seus leitores sobre os principais acontecimentos da semana, indo de eventos culturais ou esportivos a comentários de teor político. Nesses textos, Alencar é o cronista *flâneur*, que caminha pela cidade, ao ar livre, e observa as pessoas, a natureza e os fatos. No caso das crônicas alencarianas, todos os elementos da vida cotidiana aparecem misturados, sendo filtrados por suas impressões, sua subjetividade, o que, pode-se dizer, empresta a seus escritos certos ares ficcionais, de reconstrução íntima do real, visto que apresentam uma mescla muito bem amalgamada entre a subjetividade do autor e a objetividade jornalística.

Em seu folhetim do dia 24 de setembro de 1854, por exemplo, Alencar aborda (reporta, notifica, reflete, opina, reconstrói

subjetivamente) diversos tipos de assuntos: noticia a primeira corrida do Jockey Club e a inauguração do Instituto dos Cegos; depois, reflete sobre a crônica em si, tecendo comentários acerca das dificuldades: seja de demarcá-la entre os gêneros, de escrevê-la ou até da falta de inspiração para compô-la; em seguida, comenta as notícias vindas (com atraso) da Europa. Termina reportando e opinando sobre a desordem vista naqueles dias nos teatros, nas noites de enchente.

Tudo isso narrado e discutido com muita ironia, lirismo, humor, enfim, com grande subjetividade. Diante dessa gama tão variada de assuntos e formas de enfocá-los, o próprio Alencar irá conjecturar que a crônica convive com dificuldades não só de produção, mas de estruturação e diferenciação em relação aos demais gêneros, visto que ela, por sua natureza híbrida, navega entre o jornalismo, a literatura e a história. Alencar, nessa mesma crônica, fala sobre algumas dessas agruras:

> Obrigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu *álbum*, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezagues, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!
>
> Ainda isto não é tudo. Depois que o mísero folhetinista por força de vontade conseguiu atingir a este último esforço da volubilidade, quando à custa de magia e de encanto fez que a pena se lembrasse dos tempos em que voava, deixa finalmente o pensamento lançar-se sobre o papel, livre como o espaço. (ALENCAR, 2004, p.25)

Para Candido (1992), a crônica começará seu florescer com Alencar, que, apesar de, naquele momento, ser apenas um jovem

escritor iniciante, irá criativamente buscar caminhos novos, praticar possibilidades de escrita que se tornarão, mais adiante, importantes para o gênero, tais como: o tom de "bate-papo" entre autor e leitor; a abordagem de uma variedade de assuntos; o uso de uma linguagem mais direta, simples; e, sobretudo, a capacidade de ir além dos fatos, expondo também o olhar subjetivo do autor. Esse bate-papo, essa aproximação com o leitor, Alencar promove de forma ainda mais bem-humorada em seu folhetim publicado no dia 1º de outubro de 1854.

Alencar escreve esse texto como se fosse uma carta de justificativa, dirigida ao redator do jornal, pela sua falta de ideia para compor o folhetim da semana; porém, ao fim, entre as idas e vindas de seu malabarismo verbal, acaba por conseguir produzi-lo. Para tanto, dá desculpas para cada um dos dias da semana em que não pôde escrever, em uma crônica cuja temática central é, na realidade, a dificuldade de escrever sobre os meros fatos ocorridos durante a semana. Esse tipo de criação, mais elaborada e imaginativa, demonstra que a crônica do século XIX desejava ir muito além da visão objetiva dos fatos.

Algumas características próprias da crônica brasileira irão se formar e se firmar ainda no século XIX. Contudo, quando o século XX chega, ali por suas primeiras décadas, veremos alterações que, pouco a pouco, modificam ainda mais a estrutura das crônicas. A começar pela extensão dos textos: os cronistas do século XX utilizam-se, no jornal, de um espaço quase três vezes menor do que aquele que tinham os antigos autores dos folhetins. Isso se dá não por falta de prestígio e sucesso, mas sim, porque, nos novos tempos, as tendências modernistas pediam textos mais concisos, na proporção em que o ritmo da vida se tornava cada vez mais veloz. Dessa forma, as crônicas não deveriam mais ser tão extensas quanto no século XIX. O professor Antonio Candido confirma essas mudanças:

> Aos poucos o "folhetim" foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. Ao longo desse percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se tornou mais leve, mais descompromissada e (fato decisivo) se afastou da lógica argumentativa ou de crítica política, para penetrar poesia adentro (CANDIDO, 1992, p.15).

Assim, percebemos que, mesmo tendo o cotidiano ainda como foco, bem ao modo dos folhetinistas do século XIX, os cronistas do século seguinte ensaiaram outras formas de comunicação. Uma das principais mudanças parece ter sido o descompromisso de se estender por vários assuntos, o que também ajudou a tornar o texto mais curto, rápido, leve e soando, assim, como uma espécie de diálogo breve. Esse tom leve, na abordagem dos fatos cotidianos, difere daquela maneira mais sisuda, presa à necessidade de não se desviar dos temas da semana, como faziam, de modo geral, os escritores dos antigos folhetins.

Entre os cronistas do início do século XX brasileiro, devemos ressaltar Rubem Braga (1913-1990), que, além de contribuir para a mudança de fisionomia da crônica, é destacado pela crítica como escritor ímpar, dono de um estilo único. El Fahl nos confirma isso:

> No geral, o texto da crônica aproxima-se bem mais do estilo jornalístico do que da escrita literária, porém a crítica tem sido unânime em afirmar que Rubem Braga foi, entre todos os cronistas, aquele que fez da crônica a grande poesia do cotidiano. (EL FAHL, 2013, p. 80).

A partir disso, pode-se dizer que as crônicas de Rubem Braga, além das características firmadas pelo gênero, tendem a escapar da corrosão do tempo, especialmente por esta sua marca in-

confundível: o lirismo. A esse respeito, Afrânio Coutinho também confirma que Braga é responsável por inserir a crônica nas vias do literário, por meio da sua interseção com o lirismo poético:

> De todas as figuras de cronistas contemporâneos aquela que mais atrai atenção é Rubem Braga, o escritor que entra para a história literária exclusivamente como cronista. Sua técnica é dar pouco apreço aos fatos do mundo real e muita vez os escolhe como simples pretexto para a divagação pessoal. É seguramente o mais subjetivo dos cronistas brasileiros. E o mais lírico. Muitas de suas crônicas são poemas em prosa (COUTINHO, 1986, p. 133).

Esse olhar poético mostra-se mais acentuado ainda na crônica de Rubem Braga, de 1935, chamada *Chegou o outono*, em que, em meio à correria do cotidiano, a sensibilidade do cronista chama a atenção para os pequenos detalhes da vida citadina, poetizando-os:

> Não consigo me lembrar exatamente o dia em que o outono começou no Rio de Janeiro. Antes de começar na folhinha ele começou na Rua Marquês de Abrantes. Talvez no dia 12 de março. (...) Eu havia tomado o bonde na Praça José de Alencar; e quando entramos na Rua Marquês de Abrantes, rumo de Botafogo, o outono invadiu o reboque. Invadiu e bateu no lado esquerdo de minha cara sob a forma de uma folha seca. Atrás dessa folha veio um vento, e era o vento do outono. Muitos passageiros do bonde suavam (BRAGA, 1978, p. 93-95).

Se, no antigo folhetim, o escritor tinha uma ampla diversificação de assuntos, quase sempre, optando por abordar grandes eventos, de interesse geral, as crônicas de Braga descolam-se desses temas e passam a oferecer também, como atrativos, os pequenos flagrantes do cotidiano, filtrados por seu olhar poético.

Em outra crônica sua, chamada *Um pé de milho*, publicada em 1948, surge, logo no início, a seguinte afirmação: "Os ame-

ricanos, através do radar, entraram em contato com a lua, o que não deixa de ser emocionante. Mas o fato mais importante da semana aconteceu com o meu pé de milho" (BRAGA, 1978, p. 63). E, desse jeito, segue, argumentando que, embora houvesse várias coisas importantes a tratar, optou por falar da emoção de ver o seu pequeno pé de milho ganhar viço. Essa atitude de Braga, de escolher escrever sobre assuntos "desimportantes", sobre temas tidos como menores (pequenos fragmentos do cotidiano), rompe, dessa forma, com a antiga supremacia da abordagem, nas crônicas, dos eventos tidos como relevantes para a coletividade. Essa inversão de valores e significados – pequeno evento que se mostra grandioso em termos subjetivos − revela-se também como um gesto bastante poético, visto que poesia é a arte de desdizer as obviedades, subverter a ordem "natural" das coisas.

Em se tratando de Rubem Braga, essa nova perspectiva poética, no interior da crônica, está ligada não somente às conquistas do movimento modernista, mas deve ser creditada também à sua ligação com Manuel Bandeira, de quem foi amigo e do qual recebeu elogios. Para além dessa relação de amizade entre os dois, Arrigucci Jr. destaca o fio condutor não só para a leitura dos textos de Braga, como também, o caminho mais ou menos seguido pela crônica brasileira do século XX em geral:

> (...) o que parece mais seguro e importante é reconhecer a relação de Braga com a tradição pós-simbolista por intermédio de um poeta do Modernismo brasileiro: Manuel Bandeira, em cuja poesia ele terá descoberto de fato profundas afinidades. Assim, a visão instantânea que se cristaliza tantas vezes nos textos do cronista se aproxima muito do alumbramento de Bandeira, em ambos pesando o senso modernista do momento poético. Para ambos, o momento de manifestação sensível da poesia, o instante epifânico, se rodeia de luminosidade (ARRIGUCCI JR., 1987, p.37).

Em Rubem Braga, tanto o lirismo quanto os outros recursos estilísticos – que se mostram responsáveis por fazer dele um renovador do gênero − estão sintetizados em crônicas que subvertem a visão do espaço urbano como uma simples conjunção entre o habitante e o lugar habitado. Mas, para além disso, esses seus textos apresentam uma idiossincrática percepção dessa paisagem, à qual o homem se sente pertencer e em que, dialeticamente, tanto constrói quanto é construído e reconstruído por ela.

A cidade - até então percebida pela visão dos folhetinistas do século XIX como cenário e objeto de observação das cenas cotidianas (onde o cronista encontrava matéria para seus textos) – começa a se definir nas crônicas do século XX, principalmente nas de Rubem Braga, como uma espécie também de sujeito e não mais como mero objeto. Nesse caso, os cronistas do século XX exercem um contraponto aos folhetinistas do XIX: a crônica não está mais apenas preocupada em marcar simples encontros com seus interlocutores *na cidade*, mas estabelece *com a cidade* a sua interlocução.

Referências:

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário:* ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

BRAGA, Rubem. *200 Crônicas escolhidas*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In:_et al. *A crônica:* o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Fundação Casa de Rui Barbosa. Campinas: Unicamp, 1992.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: (Dir.). *A literatura no Brasil*. Vol. 6, 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Editora da UFF, 1986.

EL FAHL, Alana de O. F. *Notas de rodapé:* algumas considerações sobre a crônica literária no Brasil e os periódicos do século XIX. In: IV Encontro Nacional de Pesquisadores de Periódicos Literários, 2010, Feira de Santana. *Anais*. Feira de Santana: UEFS, 2013.

FISCHER, L. A. *Literatura Brasileira:* modos de usar. Porto Alegre: L&PM, 2007.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, A. et al. *A crônica:* o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

RIBEIRO, Carlos. *Caçador de Ventos e Melancolias:* um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga. Salvador: EDUFBA, 2001.

SANTOS, Joaquim F. dos (Org. e Intr.). *As cem melhores crônicas brasileiras.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOARDI, Andreia. *A crônica:* suas características e seu desenvolvimento no Brasil. In: XIII Congresso de Educação do Norte Pioneiro Jacarezinho, 2013. Anais. UENP, Centro de Ciências Humanas e da Educação e Centro de Letras Comunicação e Artes, 2013.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX:* uma breve história. São Paulo: É Realizações, 2014.

Capítulo 7:
Salomão, Bilac e Cecília: aproximações e afastamentos

A partir de *Fábrica do poema*, original de Waly Salomão (posteriormente adaptado, musicado e cantado por Adriana Calcanhotto), buscamos realizar uma análise comparativa com outros dois poemas: *A um poeta*, de Olavo Bilac, e *Motivo*, de Cecília Meireles, traçando proximidades e distanciamentos. Para tal, observamos os seguintes itens: a forma, a linguagem, a súmula metalinguística, a abordagem do que é o processo de criação e o valor de uma obra poética.

Os três textos analisados utilizam-se da metalinguagem em seus conteúdos. Ou seja, usam a poesia para falar sobre a própria produção poética e sobre a condição de ser poeta.

A princípio, podemos perceber que *Fábrica do poema* e *A um poeta*, cada qual a seu modo, discutem mais o fazer poético do que *Motivo*, que se centra sobretudo na figura do poeta, na sua individualidade e no seu olhar sobre a vida (sua subjetividade).

Ao analisarmos a súmula metalinguística, percebemos que os textos de Bilac e de Waly Salomão são repletos de termos que evidenciam a metalinguagem. Se traçarmos um paralelo entre *A um poeta* e *Fábrica do poema*, vamos encontrar palavras muito semelhantes, pois ambos falam das técnicas de se fazer poesia. Palavras como "cimento", "britas", "pedras", "cal", "arquitetura ideal" – todas do poema de Waly – expressam a ideia de engenhosidade empregada na produção de um texto. Tais conceitos são próximos aos que Bilac utiliza em seu *A um poeta*, cujos vocábulos: "lima", "trabalha", "sua", "fábrica", "andaimes", "edifício", "templo grego" evocam a mesma necessidade de planejamento

elaborativo. Porém, ao contrário do poema do parnasiano, o de Waly passa a dizer, no trecho que vai de seu meio para o fim, que a desconstrução também se revela construtiva e que nada precisa ser (e nem efetivamente é) tão perfeito. A imperfeição, segundo Salomão, é beleza também.

Dos três, o poema de Olavo Bilac é o mais rígido quanto à forma. Não é de se estranhar, visto que a escola parnasiana recomendava o máximo de rigor possível na construção dos poemas. Por outro lado, embora a linguagem utilizada no texto bilaquiano se apresente rebuscada, ela não consegue se distanciar totalmente da capacidade de compreensão do leitor. Bilac, desse modo, busca a justa medida, a palavra mais adequada, que irá se encaixar no poema, tal e qual um rubi; uma joia cujo tamanho se mostre perfeito para o espaço que lhe seja destinado. Bilac fala nisso também em um outro poema, de sua autoria, intitulado *Profissão de Fé*, cuja temática é gêmea da trabalhada em *A um poeta* – em ambos, ele ensina os princípios do "catecismo" parnasiano. Essa busca pela linguagem rica, porém simples, transparece no verso: "De tal modo, que a imagem fique nua, / rica mas sóbria, como um templo grego". Ou também neste outro: "Arte pura, inimiga do artifício, / É a força e a graça na simplicidade".

O poema bilaquiano segue a forma fixa: é um soneto (possui dois quartetos e dois tercetos), com todos os versos metrificados meticulosamente em decassílabos. As rimas são predominantemente ricas e enquadram-se no esquema tradicional de rimas intercaladas nos quartetos e alternadas nos tercetos, apresentando, dessa maneira, regularidade na métrica, no ritmo e na rima – elementos típicos do cartesianismo parnasiano. Já *Motivo*, embora não composto sob tal rigidez, apresenta quatro estrofes com quatro versos em cada e rimas alternadas em todos esses quartetos, rimas essas que conferem ótimos ritmo e musicalidade ao poema de Cecília Meireles. Por sua vez, o poema de Waly

Salomão não segue as formas ditas fixas, compondo-se de versos livres, ou seja, que não possuem métrica e nem rimas.

Em *Motivo*, Cecília Meireles vale-se de uma linguagem simples, mais próxima do uso coloquial, com palavras comuns e de fácil entendimento. No entanto, a maneira pela qual o texto vai se compondo faz com que palavras usuais, ao serem bem trabalhadas, resultem numa ampla (e bela) diversidade semântica. Dessa forma, Cecília nos ensina que não é tão somente o uso de palavras belas e rebuscadas que garante um bom texto, e, sim, o jeito como iremos tecê-las.

Fábrica do poema não economiza nem faz concessões no vocabulário, o que não impediu que fosse transformado em letra de música, voltada para o grande público. Notamos nela um linguajar mais refinado, cheio de palavras que não são as que facilmente encontramos nos diálogos cotidianos. Suas metáforas são lindamente construídas. As imagens de Waly seguem o conselho de Bilac em *A um poeta*: que elas sejam ricas, porém simples. Apesar de originais e bem trabalhadas, essas figuras de Waly, assim como em Olavo, não afastam os diferentes tipos de ouvintes e leitores. Ao musicar o poema de Waly, para que o texto se enquadrasse na melodia, Adriana cortou versos, adaptando-o, reduzindo-o. No entanto, a riqueza vocabular do original foi mantida.

Interessante salientarmos que o poema de Waly, além da sua já citada metalinguagem, parece dialogar com o poema bilaquiano (pelo menos em seu início). Salomão principia exaltando a busca pela perfeição na arquitetura do poema, numa postura semelhante à do poeta parnasiano. Porém, logo depois, posiciona-se contra essa pretensão, que acaba por se diluir: "Acordo; / E o poema todo se esfarrapa, fiapo por fiapo. / Acordo; / O prédio, pedra e cal, esvoaça". Ao fim de *Fábrica do poema*, o eu lírico retorna ao diálogo com os parnasianos e até questiona a validade do pragmatismo e dos preciosismos exagerados em poesia: "Não

deve adiantar grande coisa permanecer à espreita / no topo fantasma da torre de vigia / Nem a simulação de se afundar no sono. / Nem dormir deveras."

Podemos dizer que a percepção do eu lírico de *Fábrica do poema* faz a ânsia parnasiana pela perfeição do poema evolar-se, desfazer-se a seus pés. Por outro lado, para Waly, desconstruir também é construção. Há ordem na desordem. Por que o caos não pode também ser belo? O erro também é acerto. A dúvida gera a certeza, que, por sua vez, gera mais dúvidas, e assim por diante. A coragem brota no meio do medo. E o fracasso divide a outra face da moeda com o sucesso. A vida (ou a poesia) pode nascer da morte: "Acordo! Os olhos chumbados pelo mingau das almas / e os ouvidos moucos, / assim é que saio dos sucessivos sonos: / vão-se os anéis de fumo de ópio / e ficam-se os dedos estarrecidos."

Se, no poema de Cecília Meireles, o eu lírico demarca sua individualidade e expõe sua subjetividade, no de Bilac irá surgir um outro eu lírico, que quase consegue apagar a sua voz subjetiva para, no lugar, dar abrigo a uma forte objetividade, fator sempre valorizado e perseguido pelo Parnasianismo. Já *Fábrica do poema* parece querer mesclar esses dois aspectos: ao mesmo tempo que parece descrever objetivamente maneiras de se (des)construir um poema, também faz essa descrição empregando uma visão bastante subjetiva. Não que o poema bilaquiano não contenha subjetividade (é impossível extirpá-la completamente), mas ele almeja (o tempo todo) ser inflexível na busca pela objetividade ao propor um método pré-estabelecido (molde único) a ser usado pelos poetas que, segundo os parnasianos, prezem pelo seu ofício.

Para Bilac, no *A um poeta*, o processo de criação deve guiar-se pelo isolamento, pela reclusão ("longe do estéril turbilhão da rua"); pela paciência, pelo trabalho – enfim, pela dedicação e pela resignação quase monásticas ("Beneditino, escreve!"). Porém, que esses bastidores de esforços quase hercúleos não transpare-

çam aos olhos de quem lê: "Não se mostre na fábrica o suplício / Do mestre. E, natural, o efeito agrade, / Sem lembrar os andaimes do edifício (...).", e que todos os exageros e excessos sejam extirpados, em nome da beleza do que é (aparentemente) simples.

Dentro da objetividade parnasiana, há muito mais espaço para as descrições e para o uso da figura de linguagem denominada "comparação" do que para as metáforas. Bem o oposto do que ocorre no texto de Waly, que usa (e abusa) de (lindas) expressões metafóricas, construindo, ao fim de tudo, uma visão repleta de beleza e lirismo sobre o processo de produção do poema.

Em *Motivo*, Cecília nos mostra que o fazer poético e o próprio poeta caminham, os dois, amalgamados, pela vida inteira. O que o poeta vê, ouve, sente, enxerga e apreende do mundo o forma como artista. E isso é também o que o faz parir o poema. Daí, podemos concluir que o poema é vida. E a poesia de Cecília finda, assim que também termina a sua viagem aqui nestas terras: "Sei que canto. E a canção é tudo / (...) / E um dia sei que estarei mudo: / - Mais nada". O poeta inspira a vida, digere-a e expira pura poesia: "Irmão das coisas fugidias; / não sinto gozo nem tormento. / Atravesso noites e dias no vento."

Em *Fábrica do poema*, o valor da obra poética reside nas antíteses e nos contrastes; nos altos e baixos; na beleza do feio e na feiura do belo. E, nisso, o poema de Waly se assemelha ao de Cecília, que vê na vida a geratriz e a nutriz de sua poesia. Para Waly Salomão, neste seu texto, ser poeta é como tentar manter-se em equilíbrio na corda bamba da vida/poesia. E mesmo que o poema caia pro lado bom ou pro lado ruim, de um jeito ou de outro, ele não irá deixar de ser digno de apreciação. Perfeito ou imperfeito, lindo ou feioso, sublime ou sórdido, seja do jeito que for, o texto poético pode mostrar-se belo e nos tocar profunda-

mente. Essa forma de enxergar a poesia faz lembrar *Nova poética*, de Manuel Bandeira, que vale a pena ser transcrito na íntegra:

Nova Poética

Vou lançar a teoria do poeta sórdido.
Poeta sórdido:
Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.
Vai um sujeito,
Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e
[na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe
[o paletó ou a calça de uma nódoa de lama:
É a vida.

O poema deve ser como a nódoa no brim:
Fazer o leitor satisfeito de si dar o desespero.
Sei que a poesia é também orvalho.
Mas este fica para as menininhas, as estrelas alfas, as virgens cem por cento e
[as amadas que envelheceram sem maldade.

Bandeira, assim como Waly, consegue ver a beleza no belo e também no feio. Tudo é poesia. Tudo é vida. Para Manuel, poesia é lama, mas também é orvalho. De forma semelhante, Baudelaire conseguiu perceber que flores podem nascer em pântanos.

Em Cecília, o valor da obra reside em saber não só ver a vida, mas enxergá-la. E, a partir disso, ser capaz de transformar essa fruição dos momentos bons e maus ("Atravesso noites e dias") em belo cantar poético: "Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa / Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta". Para ela, a poesia é o barco onde o poeta está. O mar é a vida. Nem sempre boa, nem sempre má. Às vezes, alegre; a maioria das vezes, triste. Ao poeta resta saber jogar com o balanço desse mar. O próprio poema é movimento contínuo, constante; as coisas vêm e vão, como ondas que obedecem à direção dos ventos: "Se desmorono ou edifico, / se permaneço ou

me desfaço, / - não sei, não sei. Não sei se fico / ou se passo." E tudo passa. Tudo sempre passará. Nada fica. O que hoje está aí, amanhã deixa de estar.

Já na visão de Bilac, a boa obra poética é aquela engendrada por um poeta que conserva a mão firme no leme do barco da poesia, no mesmo barco citado acima. O bom trabalhador da poesia não pode perder o rumo. Não pode deixar qualquer intempérie o derrubar ou até fazê-lo naufragar. O bom poeta deve saber guiar sua poesia, lançando mão de múltiplos recursos. Tem que saber consultar mapas, bússolas, astrolábios, cartas náuticas. Não medir forças com o vento, mas saber dominá-lo. E nunca se esquecer de as estrelas consultar ("Pois só quem ama pode ter ouvido / Capaz de ouvir e de entender estrelas"). A boa poética vem do poeta que tem o controle da situação: não deixa a rima de ouro lhe fugir, nem a métrica desandar. O poeta, segundo Bilac e os outros parnasianos, é o ourives, o monge abnegado, o trabalhador incansável. É aquele que buscará ter as estrelas, mesmo que, por hora, só consiga as nuvens alcançar.

Referências

BILAC, Olavo. *Obra Completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1965.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SALOMÃO, Waly. *Poesia total.* São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira.* Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2009.

Em apoio à sustentabilidade, à preservação ambiental, Editora Kelps declara que este livro foi impresso com papel produzido de floresta cultivada em áreas degradadas e que é inteiramente reciclável.

Este livro foi impresso na oficina da EDITORA KELPS, no papel: Off set 75g/m², composto na fonte: Crimson.

Junho, 2019.

A revisão final desta obra é de responsabilidade do autor.

Marcelo Mourão é professor graduado em Letras (Língua Portuguesa e Literatura), pós-graduado em Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estácio de Sá (Unesa) e em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Desde 2018, é mestrando em Literatura Brasileira (UERJ). É também poeta, escritor, pesquisador, crítico literário e produtor cultural. É o criador, produtor e apresentador do sarau POLEM, iniciado em 2008 no Leme, Rio de Janeiro, e que atualmente acontece na Lapa, célebre bairro carioca. É, desde 2019, o diretor de comunicação da União Brasileira de Escritores (UBE-RJ). Há textos seus publicados em várias antologias, periódicos literários, sites e revistas acadêmicas do Rio e de outros estados brasileiros. Em 2018, foi o organizador da coletânea comemorativa POLEM 10 anos, lançada também pela Ventura editora. Possui três livros solo editados antes deste: *O diário do camaleão,* poesia (2009); *Temas em literaturas de língua portuguesa: os diferentes olhares,* crítica literária (2015); e *Máquina mundi,* poesia (2016). Contato:polem.rio@gmail.com

ISBN: 978-85-400-2757-2

ORELHA

Uma obra é necessária quando tem força suficiente para encantar e transformar o leitor com elementos em que se incluem a qualidade do texto, a riqueza temática e a fundamentação criteriosa e segura. É o que se constata neste precioso "Rotas e rostos: questões da literatura brasileira". E é assim que Marcelo Mourão trabalha neste livro, que aborda questões relevantes sobre a poesia brasileira das décadas de 1960 e 1970, a arte vista como força política nos anos 1980 e a poesia que chega aos anos 1990 com pose acadêmica. Trata de Machado de Assis, lançando uma visão sobre o crítico literário, além da formação de seu estilo totalmente singular. Compõe, também, uma panorâmica da crônica no Brasil, numa construção sólida que parte de José de Alencar até Rubem Braga, apontando as reformulações estruturais e estéticas que pavimentaram seu trajeto ao longo de um século. E consegue ainda presentear o leitor com uma deliciosa surpresa ao realizar estudos comparativos entre os poemas de Waly Salomão, Olavo Bilac e Cecília Meireles, observando aproximações e afastamentos, em diálogos que até poderiam, à primeira vista, parecer improváveis.

Na viagem que esta obra empreende, há que se destacar, entre outros pontos, a forma como foi construída a pesquisa do autor procurando refazer os caminhos percorridos por poetas do Rio de Janeiro nas ruas e praças da cidade, como o "Passa na praça que a poesia te abraça", evento itinerante que "rodava por várias praças cariocas semanalmente, levando poesia, teatro, música e tantas outras artes", e, de modo especial, às periferias das cidades, em pleno início da redemocratização do país, popularizando o poeta e a própria poesia. Revisita também a "Feira de poesia independente", realizada na Cinelândia, nos anos 1980. O registro desses movimentos é muito importante para que eles perdurem na memória das nossas histórias social e literária.

Este livro traz, em linguagem leve e acessível, uma leitura histórica e antropológica de nosso país através das artes, a partir da metade do século XX, com a força dos movimentos culturais dos anos 1950-1960, que expressavam a esperança em uma transformação política e econômica de um país então subdesenvolvido para uma outra situação, com melhores condições econômicas e sociais, para, de repente, ocorrer o abalo de uma ditadura militar, que disseminou o medo e a censura, exigindo das artes uma reformulação, com a criação de novas linguagens capazes de driblar a censura e instaurar a resistência, abrindo espaços para uma geração de novos paradigmas.

Nada escapa do olhar atento de Marcelo Mourão neste livro, no qual os percursos da poesia são dissecados, com seus efeitos expressivos e novas possibilidades de leitura, com a valorização de elementos visuais e sonoros, com a introdução da perspectiva de engajamento político ou com abertura apenas para a experimentação estética, o que explica uma pluralidade de visões e tendências que se entrecruzavam na época, como ocorreu com o concretismo, as artes cepecistas e suas respectivas variantes.

A pluralidade que marcou (e tem marcado) a cultura brasileira desfila neste livro de um modo tão didático, que ilumina a complexidade que reveste cada período, tornando o acesso fácil e a leitura prazerosa.

Profa. Dra. Zenaide Bassi Ribeiro Soares Diretora de pesquisa e publicações do Centro de Estudos de Letras, Artes e Histó-
ria – CELARTH.