

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Antonio de Pádua de Souza e Silva

Movimento Poetas na Praça: uma poética de ruptura e resistência

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO

2008

Antonio de Pádua de Souza e Silva

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo

2008

BANCA EXAMINADORA

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha avó Lili e a meus pais: Esmeraldo e Nitinha.

À minha filha Alba Lúcia.

À minha companheira Márcia e a Jéssica.

Aos meus irmãos, parentes e amigos.

Ao Movimento Poetas na Praça.

AGRADECIMENTOS

Aos deuses que me ensinaram a ver melhor a luz da poesia e a meu orientador e professor Fernando Segolin, que me apresentou a esses deuses com mais acuidade.

Aos professores Biagio D'Angelo, Vera Mascarenhas, Maria Rosa Duarte, Maria Aparecida Junqueira e Maria José Gordo Palo, que ampliaram o meu conhecimento.

A Ana Albertina, secretária-amiga do Programa de Pós-Graduação LCL.

Ao reitor da Uneb, professor Lourisvaldo Valentim, e sua equipe de gabinete, que facilitaram todo o meu deslocamento Barreiras-Salvador-São Paulo-Salvador-Barreiras.

Ao professor Cosme Wilson, pela força que me deu como diretor da Uneb-Barreiras.

Aos meus alunos da Uneb, que muito me ensinaram.

À professora Aurina, diretora do Cefet-Bahia, pela concessão da bolsa Capes, à professora Núbia e a Raimundo, da pós-graduação, pela paciência para comigo. Ao professor Helder, diretor da Uned-Barreiras, pelo apoio; aos outros companheiros docentes, do corpo pedagógico e da área administrativa, por tudo. Aos meus alunos do Cefet, que também muito me ensinaram.

Ao professor Itaraju, pela força na formatação deste trabalho e ao professor Ricardo Tupiniquim, pelas correções na tradução do resumo.

Aos amigos de São Paulo, tão receptivos.

Aos poetas Ametista Nunes, Geraldo Maia, Gilberto Costa, Gilberto Teixeira, ao poeta e compositor Capinan e ao professor e poeta Aleílton Fonseca, pelas entrevistas concedidas.

Aos poetas Douglas de Almeida, Ricardo Emanuel e, sobretudo, Manuel Mayan, pelo material sobre o MPP a mim fornecido.

HINO AO CRÍTICO

Da paixão de um cocheiro e de uma lavadeira
Tagarela, nasceu um rebento raquítico.
Filho não é bagulho, não se atira na lixeira.
A mãe chorou e o batizou: crítico.

O pai, recordando sua progenitura,
Vivia a contestar os maternais direitos.
Com tais boas maneiras e tal compostura
Defendia o menino do pendor à sarjeta.

Assim como o vigia cantava a cozinheira,
A mãe cantava, a lavar calça e calção.
Dela o garoto herdou o cheiro da sujeira
E a arte de penetrar fácil e sem sabão.

Quando cresceu, do tamanho de um bastão,
Sardas na cara como um prato de cogumelos,
Lançaram-no, com um leve golpe de joelho,
Á rua, para tornar-se um cidadão.

[...]

Mas se se infiltra na rede jornalística
Algo sobre a grandeza de Puchkin ou Dante,
Parece que apodrece ante a nossa vista
Um enorme lacaio, balofo e bajulante.

[...]

Escritores, há muitos. Juntem um milhar.
E ergamos em Nice um asilo para os críticos.
Vocês pensam que é mole viver a enxaguar
A nossa roupa branca nos artigos?
Maiakovski in (SCHNAIDERMAN, 2001, p.
78)

RESUMO

A poesia é um fenômeno literário que acompanha o homem e sua linguagem desde os primórdios até os nossos dias e há de acompanhá-lo, enquanto existir a raça humana. Cada época, no entanto, responde de uma forma particular a essa manifestação da linguagem humana. Nos anos 70, do século XX, surgiu no Brasil uma poesia que, por ter sido produzida e comercializada fora dos padrões convencionais, foi chamada de *marginal*; é uma poesia que, como toda arte, responde pelo seu tempo e por sua história e, beirando a linha do *Modernismo de 22*, do *Concretismo de 50* e do *Tropicalismo de 60*, logo caiu no gosto do público e se espalhou por todo o país. O primeiro trabalho organizado e publicado dessa poesia foi a antologia *26 poetas hoje*, da ensaísta Heloísa Buarque de Holanda, reunindo poetas que, no momento, moravam no eixo Rio-São Paulo. No final da década de 70 e durante toda a década de 80, um grupo de jovens poetas resolveu colocar a poesia na praça, perto do povo, surgia assim o *Movimento Poetas na Praça*. Esses poetas tinham como palco central a Praça da Piedade, em Salvador, Bahia, na qual se reuniam e declamavam poemas seus e de outros poetas, convocando o povo para uma genial performance, como nos tempos dos trovadores da Idade Média. Foram seus fundadores Antonio Short, Ametista Nunes, Eduardo Teles e Gilberto Costa; os quatro primeiros compõem o *corpus* deste trabalho. Essa poesia, chamada de *marginal*, despertou a ira de alguns poetas, críticos literários e professores universitários, que a tacharam de sublitteratura, simplesmente por ela não obedecer aos trâmites oficiais das academias e por valorizar todos os que se propunham como poetas. O que buscamos, aqui, é fornecer um pequeno panorama dessa literatura, analisando, inclusive, alguns poemas dos poetas destacados acima, com o intuito único de acabar com o preconceito com que sempre foi vista essa geração de poetas e sua poesia.

Palavras-chave: poesia, poesia marginal na Bahia, Movimento Poetas na Praça, ruptura, resistência.

ABSTRACT

Poetry is a literary phenomenon that, besides man and his language since earlier times until nowadays and will beside him while humanity, exists. However, each time has a particular manifestation to this kind of human language. At the 1970s, in Brazil, there was a kind of poetry that was produced and sailed out of conventional patterns, called marginal poetry; a kind of poetry that, as kind of art, answer to its historical time and, as soon as it happened to 1922s Modernism, 1950s Concretism and 1960s Tropicalism, conquered popular appreciation all over the country. This kind of poetry first work was *26 poetas hoje* (26 poets today), a text anthology of texts by 26 authors who lived at Rio de Janeiro or Sao Paulo, organized and published by Heloísa Buarque de Holanda. At the end of the 1970s and longing all the 1980s, a group of young poets decided to put poetry at squares, near people; thus, Movimento Poetas na Praça (Poets at Squares Movement) grew up. Their central stage was Praça da Piedade (Piety Square), in Salvador, capital of Bahia state, where they joined to declaim their own and other author's poems, convoking people to a genial performance, as it used to happen on Medieval times. Movimento Poetas na Praça's founders were Antonio Short, Ametista Nunes, Eduardo Teles and Gilberto Costa, whose texts compose this work *corpus*. This poetry, called marginal, made angry some others poets, literary critics and scholars – who called it sub-literature – only because it doesn't follow official literary patterns and values all those who propose themselves as poets. Analyzing some poems composed by those poets, this study aims to offer a brief outline of this movement and contribute to finish the prejudice directed against this group of poets and their literary production.

Key-words: poetry, marginal poetry in Bahia, Movimento Poetas na Praça, rupture, resistance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – A POESIA MARGINAL DO EIXO RIO-SÃO PAULO.....	31
CAPÍTULO II – MOVIMENTO POETAS NA PRAÇA: UMA POÉTICA DE RUPTURA E RESISTÊNCIA.....	58
CAPÍTULO III – MPP: A BOCA DOS POETAS NA PRAÇA.....	84
3.1 – Antonio Short: um poeta bipolar	86
3.2 – Ametista Nunes: uma poeta de seu tempo.....	93
3.3 – Geraldo Maia: um poeta de ruptura e resistência	96
3.4 – Eduardo Teles: o poeta da paixão.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS – O QUE É POESIA MARGINAL?	109
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115
ANEXOS	124

INTRODUÇÃO

Um homem que nunca tentou fazer-se semelhante aos deuses é menos que um homem. (Paul Valéry)

O homem se comporta como se fosse o criador da linguagem, ao passo que é ela que o governa. (Heidegger)

A linguagem é a casa do ser. Em seu abrigo, mora o homem. Os pensadores e os poetas são aqueles que guardam este abrigo. (Heidegger)

À guisa de introdução, vamos apresentar aqui algumas considerações sobre o fenômeno da arte poética, desde Platão até os nossos dias, para poder tentar compreender o fenômeno em alguns poemas, pré-selecionados, em anexo, de Antonio Short, Ametista Nunes, Geraldo Maia e Eduardo Teles, poetas fundadores de um grupo chamado *Movimento Poetas na Praça*, que surgiu em Salvador-Bahia, no final da década de 70. Vamos partir das idéias expostas por Antonio Brasileiro em seu livro *Da inutilidade da poesia*, depois utilizaremos alguns depoimentos de Maiakóvski, poeta russo, do início do século XX, de Roman Jakobson, poeta da lingüística, como é chamado pelos irmãos Campos e Boris Schnaiderman, em seu ensaio *A geração que esbanjou os seus poetas* e de Octávio Paz, poeta mexicano, vencedor do *Prêmio Nobel de Literatura*, em 1990. A outros depoimentos, ao longo da história da literatura, poderíamos recorrer, mas consideramos esses o suficiente, mesmo porque o objetivo deste trabalho é investigar a dita *poesia marginal* na Bahia, a partir do *corpus* acima citado, procurando saber o porquê dessa denominação, bem como situá-la dentro do panorama histórico da literatura brasileira.

Começemos por estas duas indagações, que consideramos genéricas, e que dirigimos a todos os poetas, críticos e estudiosos da literatura de todos os tempos: O que é finalmente poesia? Para que serve? Responder a essas perguntas pode ser mais difícil do que fazer um poema. Em seu livro *Da inutilidade da poesia*, Antonio Brasileiro, poeta e crítico baiano, traça um belo roteiro sobre o fazer poético, sobre poesia e sobre os poetas, numa linha diacrônica. Começa por Platão e a inspiração divina. Como se sabe, Platão expulsou os poetas de sua sociedade, por considerá-los perigosos à ordem estabelecida, uma vez que eram possuidores de poderes superiores ao homem comum. Para Platão:

Os poetas, com efeito, nos dizem que libam seus versos em fontes de mel, nos jardins e nos vales das Musas, trazendo-os para nós à maneira das abelhas, e como elas revolteando em torno das flores,

não é mesmo? e falam a verdade: o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada: não se encontra em disposição de criar antes de ser inspirado por um deus, que se situa fora dele, nem antes de haver deixado de ser dono de sua razão: enquanto conserva esta capacidade ou faculdade, todo ser humano é incapaz de realizar uma obra poética (BRASILEIRO, 2002, p. 20-21)

O poeta, portanto, é um intérprete dos deuses e, para poder criar, precisa perder a razão, o que, para Platão, tornava os poetas inúteis à vida social: “destoariam certamente, seres imprevisíveis que eram, na composição de uma sociedade ideal” (BRASILEIRO, 2002, p.22). O autor afirma ainda que Platão se equivocara em relação aos poetas, eles poderiam, ao contrário, ser a “pedra de equilíbrio do seu ideal de sociedade”. Mas vingou ou morreu a teoria platônica da inspiração? Voltaremos ao assunto mais adiante.

Aristóteles, embora discípulo de Platão, dele divergia; o macedônio toma como objeto de estudo a poesia e não o poeta. Para ele, o fenômeno poético era perfeitamente ‘compreensível’, ainda em citação de Brasileiro, isto é, abarcável pelo entendimento no sentido de uma disciplina e encaminhamento da força criativa interior através da técnica (techne é a palavra grega)”. Pode-se ver que Aristóteles antecipa já o uso da razão como explicação do fenômeno poético. Já Horácio, seguindo as pegadas de Aristóteles,

defendia já a possibilidade de uma construção da obra de arte em que o trabalho racional e a disciplina contariam mais que a improvisação. Uma vez que os poetas desejem ‘ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida’ (diz Horácio na *Arte Poética*), o conhecimento de certas leis certamente os ajudará. Nesse caso, ser conciso no exprimir-se, não se afastar da realidade ou observar o ritmo das palavras, são procedimentos aconselháveis e apreensíveis. (BRASILEIRO, 2002, p. 26)

Na verdade, o pequeno tratado de Horácio é uma carta dirigida pelo poeta a seus amigos os Pisões, pais e filhos, dando-lhes conselhos sobre a arte de escrever e, ao mesmo tempo, mostrando-lhes pistas do que é bom ou ruim nesse exercício, com exemplos da antiguidade clássica grega e romana.

“Nascemos para o extraordinário, o mundo que nos cerca ainda é pouco para o arrojo de nossas idéias”, são palavras de Longino, o autor do *Tratado do sublime*, provavelmente do século I d. C.. Para Longino, segundo Brasileiro:

O arrebatamento (*ekstasis*) é algo em si mesmo defensável; levando o auditório à emoção poética, dele obtém-se a aprovação necessária para que a mensagem dos deuses aí se aninhe. Não é a persuasão, diz ele, mas o arrebatamento que conduz o ouvinte; o que demonstra a força

do admirável, com seu impacto, superior ao convincente e agradável (p. 27)

Longino, ou Anônimo, ou Dioniso, indica Brasileiro, não descarta o “confronto entre inspiração e razão”. Para Longino, existe “um talento especial para a criação poética”, mas que não está isento do labor e precisa do “emprego apurado das qualidades especificamente racionais”.

De Longino, Brasileiro nos leva até Voltaire, no século XVIII, e sua teoria do “entusiasmo”, que para ele não deixa de ser um retorno à teoria platônica. Voltaire compara o entusiasmo com o vinho: “O vinho, é verdade, pode dar ao cérebro um pouco mais de atividade, o suficiente para gerar os grandes gestos da eloquência e a poesia sublime” e indica que “Um poeta desenha primeiramente a disposição do seu quadro: a razão, então, lhe governa o lápis” (BRASILEIRO, 2002, p. 32).

Com o Romantismo, teremos a “superioridade dos poetas” e a “grandeza da inspiração”. É sabido que só as “razões do coração” podiam mover a pena dos poetas românticos. É um momento de “profunda instabilidade” entre o homem e o mundo: inquietos, evasivos, dilacerados nos seus sonhos, esses poetas escondem-se “na obscuridade, na ambigüidade e na extravagância do comportamento”. São os poetas da “sensibilidade”:

Sensibilidade, eis a palavra nascida do tumulto. E o poeta, a menos poética das criaturas, segundo Keats, será justamente aquele que tomará como sua a missão de repor o mundo nos eixos. Não pela razão, naturalmente, mas por faculdades especiais, que melhor nome não comportam senão exatamente poéticas. Por meio delas – essas faculdades poéticas – é que os poetas tornam-se nada menos que os “não reconhecidos legisladores do mundo”. A denominação é do também poeta e amigo de Keats, Percy Bysshe Shelley, inflamado “defensor” da poesia. (BRASILEIRO, 2002, p. 36)

Para Shelley: os poetas são seres “mais delicadamente organizados que os outros homens”, “a linguagem em si é poesia”, por isso “todo criador é necessariamente um poeta”. Podemos, pois, admitir que:

A idéia central de Shelley não pode ser meramente debitada à sua juventude (ele morreu aos vinte e sete anos); tampouco realçada mais que o cabível. A sua inclusão no nosso estudo se deve antes à defesa de uma autonomia da poesia no que concerne ao seu próprio território, tese esta que voltaremos a abordar. (BRASILEIRO, 2002, p. 37)

Ainda com base em Brasileiro, passando agora de Shelley a Edgar Allan Poe, com *O corvo* e sua famosa *A filosofia da composição*, o poeta norte-americano,

racionalmente, descreve o processo de criação de seu conhecido poema. Afirma Poe que um bom poema não passa de um produto bem elaborado da razão: para tanto, descreve os “estágios” que foram necessários para a composição de *O corvo*. Para Brasileiro, “É difícil acreditar que Poe tenha sido levado inteiramente a sério” e cita Herbert Read, para quem Poe “mentia”, uma vez que o famoso poeta e contista era um ficcionista profissional que “vendia também teorias estéticas”.

De Poe, alcemos vôo a Charles Baudelaire, “o pai da lírica moderna”, “poeta maldito”, como ficou conhecido, por suas experiências com drogas e mulheres. Para o poeta francês:

Orgia e inspiração, escreve, não podem mais andar juntas. A rigor, não combinam. O verdadeiro escritor exige algo mais substancial; inspiração é, decididamente, trabalho. Rotina, melhor dizendo. Naturalmente que termos contrários – inspiração e rotina –, mas não mais excludentes que todos os contrários que compõem a natureza. Além disso, a inspiração não dita as ordens: ela obedece, tal qual a fome, a digestão, o sono – L’inspiration obéit, comme la faim, comme la digestion, comme le sommeil. (BRASILEIRO, 2002, p. 40-41)

Segundo o autor, é preciso ficar atento para o fato de que “Baudelaire preservava o mistério que em última instância berça o nascimento da obra de arte, inapreensível como um todo às faculdades racionais”.

Agora, Brasileiro nos leva ao reino de Rimbaud, poeta francês que abandonou a poesia, após romper o seu relacionamento com o amigo e também poeta francês Verlaine, e saiu em busca de riqueza, nos confins da África. Para Brasileiro, Rimbaud “buscava a superação do fato literário. A poesia deveria colocar-se como que acima da literatura”:

[...] Rimbaud tornou-se um símbolo mais que um poeta, a menos que se julgue ser o poeta essencialmente um símbolo. O poeta é aquele que tem a voz, e nisso não há nada de original, os quatro ventos espalham este pensar. No entanto, e aqui é onde está todo o problema, justamente sua voz é o que não se quer mais ouvir.

É este – o artista versus o símbolo – o dilema. A *techne* de Rimbaud, o poeta que abandonou sua arte para dedicar-se à vida, a servir de lição para aqueles que minimizaram as chamadas da vida para dedicar-se mais plenamente à arte. Onde então a voz primordial?(BRASILEIRO, 2002, p. 44-45)

A seguir, vamos de Rimbaud para Mallarmé, outro poeta francês, que defenderá peremptoriamente a autonomia das palavras no poema, o que muito agrada aos formalistas russos e aos estruturalistas franceses.

Mallarmé foi dos primeiros a acreditar na autonomia do sentido poético, independente do sentido racional. Admitia, como Eliot e outros depois dele, que um poema podia ser entendido mesmo sem que se compreendesse totalmente a significação de cada palavra. As palavras da poesia eram suficientes. Isto se dava não por serem elas especiais, distintas daquelas registradas nos dicionários, mas por estarem tocadas pelo sopro poético. E aqui não reside nenhum mistério, sombra sequer de entusiasmo.(BRASILEIRO, 2002, p. 46)

Já no século XX, no *boom* das vanguardas européias, o ensaísta nos apresenta os surrealistas e sua poética, vinculada às idéias psicanalíticas de Freud: aqui o que vale é o que brota do inconsciente humano.

É possível que não se tenha ainda “descoberto” uma explicação para a origem da criação artística. É possível mesmo que tal explicação nunca se venha a dar, dado o seu caráter próprio: a razão pode não ser o método de apreensão correto quando se trata desse assunto. Este, aliás, foi um dos temas fundamentais da filosofia heideggeriana: como pode o Logos, que é racionalidade, pensar a irracionalidade do existir como tal? Schlegel já apregoava que nenhum juízo artístico que não fosse, ele próprio, uma obra de arte, teria direito de cidadania no reino da arte. Poesia só pode ser criticada por poesia – foi o que disse. E Yeats, um poeta, escreveu: “Muitas vezes nossos pensamentos e emoções não são mais do que espuma lançada por misteriosas marés de uma lua que ninguém vê”. (BRASILEIRO, 2002, p. 49-50)

Brasileiro volta a citar Herbert Read, que diz ser a força criadora uma espécie de *mana* que está na origem da própria vida. *Mana*, no dicionário de símbolos, designa, entre outras coisas, a força misteriosa e ativa que certos indivíduos possuem.

Mais além, retoma o fenômeno da criação poética, agora sob a ótica de Octavio Paz:

A crermos nos próprios poetas, escreveu ele, sua voz é e não é sua. Mas quem é então esse “outro”? Que nome se lhe pode dar? Demônio, musa inconsciente? Ou só trabalho e trabalho? Ou, mesmo, razão? Para o próprio Paz, também poeta, tentar enveredar por esses caminhos é aceitar a possibilidade de um transtorno total de nossas perspectivas: “a feliz facilidade da inspiração brota de um abismo”. (BRASILEIRO, 2002, p. 51)

As idéias, aqui expressas por Brasileiro, estão no primeiro capítulo, intitulado *As formas da inspiração*, subdividido em *A teoria do delírio sagrado*, *A plenitude da sensibilidade* e *A liberação do inconsciente*.

O segundo capítulo é todo dedicado a Paul Valéry (1871-1945), poeta francês, que tem por mestre outro poeta francês, Stéphane Mallarmé (1842-1898), já citado. Valéry, no dizer de Brasileiro, andava em busca da “poesia pura”. Nas 50 páginas que

compõem esse capítulo, o crítico baiano, a partir de excertos do poeta francês, faz uma reconstituição de seu pensamento sobre o fenômeno poético. Por ser extenso o capítulo, vamos nos deter em algumas citações de Valéry, apud Brasileiro, sobre o assunto. “A inteligência cuida de apagar aquilo que o deus imprudente criou”. Ainda de acordo com Valéry, “Um poema deve ser uma festa do intelecto”; não estaria aí uma tensão: inteligência/deus/intelecto/festa? Citando Voltaire, e concordando com ele, “A poesia é feita de belos detalhes”, Valéry vai sempre confrontar “espontaneidade e rigor”, motivo constante de suas idéias sobre poesia. Segundo T. S. Eliot, citado pelo ensaísta baiano, Valéry, embora gostasse de escrever, gostava ainda mais de escrever sobre o seu próprio processo de escritura. Valéry dizia que era necessário desaprender as lições impostas pela academia:

Entre esses homens sem grande apetite pela poesia, que não conhecem a necessidade dela e que não a teriam inventado, quer o infortúnio que figure uma boa quantidade desses cuja tarefa ou destino é julgá-la, discorrer sobre ela, estimulá-la ou cultivar o gosto por ela; e, em suma, distribuir o que eles não têm. A isso dedicam, com frequência, toda sua inteligência e todo o seu zelo: e disso podem resultar conseqüências temíveis. (BRASILEIRO, 2002, p. 64-65)

Não nos parece, até aqui, muito clara a tese desse magnífico poeta francês, sobre o fenômeno poético. Parece-nos até que ele, ao gosto de Horácio, faz poesia sobre o poetar, numa magnífica viagem metalingüística em busca do inalcançável. De repente, sentencia: “Um bom poema supõe uma grande quantidade de raciocínios exatos”, “As belas obras são filhas de sua forma, que nasce antes delas”, “a inspiração poética é a consciência em sua máxima lucidez”. Em outros momentos, retoma a idéia de “emoção poética”:

Ele (o homem) procurou e achou meios de fixar e ressuscitar à sua vontade os mais belos ou os mais puros estados de si mesmo, de reproduzir, de transmitir, de conservar durante séculos as fórmulas do seu entusiasmo, do seu êxtase, de sua vibração pessoal; e, por uma conseqüência feliz e admirável, a invenção desses procedimentos de conservação lhe deu de uma vez a idéia e o poder de desenvolver e enriquecer artificialmente os fragmentos de vida poética que sua natureza lhe doa por instantes [...]
[...] Todas as artes foram criadas para perpetuar, mudar, cada qual segundo sua essência, um momento de efêmera delícia na certeza de uma infinidade de instantes deliciosos. (BRASILEIRO, 2002, p. 85-86)

Valéry jamais negou a inspiração, embora passasse a vida, dia a dia, em busca do sentido da criação literária. Brasileiro chega à seguinte conclusão sobre as idéias de Valéry:

Apagar as marcas de um eu possivelmente excessivo, quando se trata da criação poética, é um pouco como agir sobre o fluxo mesmo da sua criação de modo a guiá-la, por assim dizer, na direção correta. (BRASILEIRO, 2002, p. 100)

Mas que “direção correta” é essa? Não se quer, observem, apagar o “eu”, apenas o “possivelmente excessivo”. Não é, pergunto, tudo isso uma questão de estilo?

Brasileiro faz uma reflexão sobre as interpretações feitas pelo filósofo Martin Heidegger a respeito da poesia do poeta romântico alemão Hoelderlin. Heidegger, que também é alemão, é autor do famoso livro *Ser e Tempo*, e é conhecido como pai do *Existencialismo*, filosofia que trata do “ser” e do “estar no mundo”, “do mundo” e “com o mundo”. Essa filosofia ganhará contornos bem diferentes, anos após, principalmente com o filósofo marxista francês Jean-Paul Sartre, um dos teóricos estudados neste trabalho. É bom frisar que o filósofo alemão não aceitava o rótulo de “pai do *Existencialismo*”.

O autor indica que Heidegger começa com a seguinte “sentença”, retirada da obra de Hoelderlin: “Escrever poesia – a mais inocente das ocupações”, o que equivale a dizer: “o mais perigoso dos bens” se alia “à mais inocente das ocupações”. Aqui há um jogo de palavras que envolve tanto a definição de linguagem, quanto o ato de escrever e o produto desse ato: o poema. “Somos um diálogo”, “Desde que a linguagem tornou-se realmente atual como diálogo, os deuses receberam seus nomes e o mundo surgiu”, “O pensador diz o ser. O poeta nomeia o sagrado”, máximas ou versos enigmáticos que seduzem o leitor? Você nunca sabe onde termina o poeta e onde começa o filósofo, pois há uma imbricação mútua. Não seria Heidegger um poeta que circunscreve Hoelderlin? Observem: “Chegamos muito tarde para os deuses e muito cedo para o ser”, “No pensamento todas as coisas tornam-se solitárias e vagarosas”. Para Brasileiro, essas máximas são “versos de extrema beleza e profundidade”. Para Heidegger, a ação da poesia

é a linguagem; portanto a essência da poesia pode ser entendida através da essência da linguagem. Fica, então, claro que a poesia é o nomear inaugural do ser e da essência de todas as coisas [...] a essência da linguagem deve ser entendida através da essência da poesia. (Heidegger apud BRASILEIRO, 2002, p. 116)

Ainda segundo Heidegger, “a poesia é que torna a linguagem possível” e “a existência humana se funda no diálogo: a linguagem primitiva, aquela em que o ser se faz ser, é a poesia”, por isso o poeta é necessário. Há um verso de Hölderlin de que Heidegger muito se utiliza: “para que servem os poetas em um tempo indigente?” Concordamos com Brasileiro, quando ele (p. 119) indaga:

Servem mesmo os poetas para alguma coisa, não só num tempo de indigência, mas em qualquer tempo? Qual mais inútil, dentre os afazeres do homem, que este de compor o mundo com sopro de palavras? Menos ainda: com a escrita desse sopro lida sob o silêncio de um solitário abajur?

A poesia, para Heidegger, está na origem da linguagem e, já que vivemos num “tempo de indigências”, a poesia é necessária.

Assim, em consonância com Brasileiro (2002, p. 125-126), podemos confrontar as idéias do filósofo com as da escola de Frankfurt (Adorno, Benjamin e Horkheimer):

A idéia central em Adorno está no que ele considera um privilégio dos poetas. Somente a pouquíssimos seres humanos, escreveu ele, foi dado captar o universal no mergulho em si mesmos. Os poetas, esses privilegiados, “mestres da livre expressão de si mesmos”, enfrentam naturalmente todas as adversidades decorrentes de defesa dessa individualidade diante dos “outros”. Estes, por outro lado [...], nem por isso perdem seu direito a buscar a voz que tange. Mesmo “rebaixados à condição de objetos da história” ao se contrapor, por alheios, ao sujeito poético [...], mesmo assim este direito é idêntico, senão ainda maior, de conviver na voz do poeta. Em tempos de crise acentuada do indivíduo, é esta a voz que verdadeiramente volta a aflorar: “Uma corrente subterrânea coletiva faz o fundo de toda lírica individual”

O que soa “liricamente individual” na voz do poeta, diríamos, representa o grito épico da voz coletiva. Para Adorno, o poeta não se sacrifica ao ser, mas com ele se concilia.

Hoje, um lustro depois do desaparecimento de Heidegger, sentimo-nos como que saudosos de sua “claridade”. Já nossos poetas sequer são obscuros: apenas nada significam. A rigor, mesmo à época em que Heidegger vivia, já era possível apontar a profunda fenda que separa a consciência poética dos instintos coletivos da humanidade: o poeta, disse Herbert Read, “é só um deslocado; a massa não opõe resistência a ele – o ignora.” (BRASILEIRO, 2002, p. 132)

Será devido tal isolamento ao fato de “Os mitos sobre os quais sustentaram-se os ideais e se fizeram as civilizações, estão (*estarem*) ruindo”?

Ainda sobre a voz coletiva e a voz individual, tanto para Heidegger quanto para Adorno:

[...] quanto mais poético é o poema (quanto mais imbuída de sua irreduzível liberdade e individualidade é a voz do poeta), mais perto ele está de refletir a voz coletiva. Adorno considera que esta voz, a expressão do indivíduo, tende a aflorar de todo modo; abalada como se encontra hoje, é mesmo com certa violência que tal irrupção pode se dar. Não se esqueça, porém, o caráter eminentemente coletivo de tal voz: tanto mais urgente quanto mais reflita anseios, pode ou não recompensar de forma visível àquele que a profere, mas de maneira alguma é possível embargá-la. Esta corrente subterrânea da lírica não é só uma conquista, mas a razão mesma de ser do homem livre. (BRASILEIRO, 2002, p. 134-135)

Veremos, mais adiante, que os poetas aqui trabalhados se inscrevem nessa linha de Adorno, pois a voz dos poetas da Praça da Piedade, em Salvador, Bahia, é toda uma voz da coletividade que nela está imbricada.

Concluindo sua análise sobre a (in)utilidade da poesia, assim fala Brasileiro, (2002, p.152):

De Platão a Heidegger, os mesmos percalços: a apreensão da realidade nunca foi um ponto pacífico. Do primeiro, sabe-se que via seus escritos como pouco mais que lembretes para uma convocação futura; o que importava de fato era a lição viva. Sua voz, seus gestos, a resposta dos olhos, aliados ao calor dos corpos e talvez às nuvens passando no céu, não se poderiam ser verdadeiramente traduzidos. Mas não seria o caso de se perguntar por que esta necessidade de traduzir? Por que, em verdade, não se ater ao mundo que aí está e que possivelmente nos antecede e à nossa inquietação? Não é um tecido suficientemente real? Cabe-nos deveras construí-lo em vez de só descrevê-lo?

Tais questionamentos, porém, parecem, adiante, ser esclarecidos:

A poesia não salva coisa alguma. Não está realmente aí para isso. Nossa intenção foi tão-só a de alertar para a possibilidade de um ainda maior enclausuramento dos homens na sua cegueira. Presos, por assim dizer, do lado de fora. Mas foi também nosso propósito reafirmar aos poetas que são eles que estão livres. Se não podem (o que parece ser, no momento, uma verdade) reencaminhar seus semelhantes, ou pelo menos fazê-los ver a luminosidade do mundo, que não se deixem, pelo menos eles, se levar pelos ismos e des-ismos, apêndices de coisa-alguma tão contraditórios nas épocas fronteiriças. [...] O animal arcaico que é o homem foi como que sustado em pleno vôo; o risco (o traço) que deveria haver para representar sua trajetória tornou-se tão só um emaranhado de linhas confusas chamado presente. (BRASILEIRO, 2002, p. 154)

O que se percebe, contudo, da conclusão de Brasileiro, é um não querer (ou não saber) explicar nada, um não querer (ou não saber) dar resposta alguma, talvez porque a resposta esteja, ainda, além das fronteiras do saber humano, mesmo que o homem tente explicá-lo. Estamos falando, é claro, do fazer poético.

No entanto, ressalte-se que, em todas as épocas, em todas as sociedades, tentou-se explicar o que é e para que serve a arte, no nosso caso, a poesia, desde Platão, nosso primeiro teórico, até as mais recentes teorias: *Formalismo Russo*, *Estruturalismo*, historicismo sartriano, até as vanguardas pós-Segunda Guerra, com suas extravagâncias. Segundo Luiz Nazario:

A arte desaparece para dar lugar à *pop art*, *body art*, *land art*, *minimal art*, *op art*, arte processual, arte cibernética, arte conceitual, arte *povera*, *bad painting*, *videoarte*, *happenings*, performances, instalações, transvanguardas, que refletem um universo místico e desencantado, risonho e desumanizado, pornográfico e moralista, totalmente ressecado de ideais. Em comum, as diversas formas de pseudo-arte que ocupam o vazio deixado pela arte possuem o apelo à interatividade, na tentativa de fazer da obra uma experiência sensorial: o antiesteticismo, na negação do belo e da forma estética; o subjetivismo extremo, na impotência em exteriorizar sentidos; o anti-humanismo, na renúncia aos valores morais; a superficialidade, na sugestão de que nada deve ser levado a sério; e a efemeridade, no emprego de materiais não-estéticos, como restos de lixo, cacos de vidro, banha, ossos, sangue e vísceras de animais e até de seres humanos. Essa antiarte reage do horror da realidade com mais horror ainda, marcando a produção contemporânea de fria crueldade, para a alegria dos jovens infelizes. (NAZARIO, 2000 , p. 51)

O fenômeno poético sempre esteve em evidência; depreende-se, no entanto, que cada poeta, cada teórico, sem perder de vista os seus antecessores, tentará elaborar suas próprias noções e regras, de acordo com as exigências de seu tempo.

Creio que a poesia, que vamos analisar neste trabalho, oriunda de jovens poetas baianos das décadas de 80/90, que viveram numa época de repressão e rebeldia, não alheios aos grandes acontecimentos que permearam o mundo no século XX, e também conhecedores, de certa forma, dos filósofos, poetas e críticos aqui ventilados, e de outros não citados, é uma marca inquestionável dos anseios, das dores, dos questionamentos e da busca de respostas para o mistério da poesia: poetas que espelham o seu tempo e que, mergulhados no misterioso jogo das palavras que define (ou indefine) a poesia de sua época, procuram sair da clausura em que se meteram alguns dos seus antecessores e fazem questão de expor as suas “caras” na praça, corpo a corpo, olho no olho com os seus (des)semelhantes, à maneira de Maiakóvski na Rússia das

primeiras décadas do século XX. Pergunta-se então: não estariam os nossos poetas (do *Movimento Poetas na Praça*) retomando o espírito coletivo dos tempos primordiais?

Sobre Maiakóvski, assim fala Boris Schnaiderman:

Revolucionário nas concepções sociais e na forma que utilizou, desabusado, amigo do palavrão e do coloquial, poeta das ruas, dos comícios, das salas de conferências, Maiakóvski aparece-nos como um dos artistas mais coerentes que jamais existiram. (SCHNAIDERMAN, 2006, p. 14)

Se quiséssemos, poderíamos, sem nenhum exagero, atribuir aos poetas do *Movimento Poetas na Praça* as mesmas características apontadas por Schnaiderman a respeito de Maiakóvski. Esse poeta foi um dos ícones dos jovens poetas baianos de 80/90, não só por sua poesia, extremamente comprometida com os ideais do poeta, mas também por sua participação em todo o processo revolucionário da Rússia de 1917 e por ter levado a poesia às fábricas e às ruas daquele país. Os poetas baianos viam nele um exemplo a seguir, principalmente, pelo fato de Maiakóvski:

renegar a poesia tradicional, com a contagem de sílabas e de pés, exigia de si e dos poetas modernos em geral um esforço maior. “Eu não forneço nenhuma regra para que uma pessoa se torne poeta e escreva versos. E, em geral, tais regras não existem. Chama-se poeta justamente o homem que cria estas regras poéticas” (SCHNAIDERMAN, 2006, p. 15)

Tais idéias caíram como luva nas mentes dos nossos poetas. Sabe-se que grande parte da obra de Maiakóvski foi rejeitada na época, assim como os poetas ditos *marginais* também o foram. Segundo o autor:

O vocabulário coloquial, cuja importância Puchkin já sublinhara no começo do século XIX, é empregado por Maiakóvski com uma liberdade e riqueza, com uma leveza impossíveis nas épocas precedentes.

[...]

Mas não é só o vocabulário que se impregna de coloquial na obra de Maiakóvski. A própria sintaxe também segue a linguagem falada e chega a transgredir as regras escolares de gramática, quando isto permite maior expressividade. (SCHNAIDERMAN, 2006, p. 23-24)

De igual forma se comportaram os poetas baianos, seguindo a tendência poética que se instaurara, no Brasil, a partir da *Semana de Arte Moderna*, de 1922. Interessante é a fala do próprio poeta, no texto *Eu mesmo*, que faz parte da antologia compilada pelos irmãos Campos e Schnaiderman:

Saí dali transtornado. O que li são os assim chamados grandes. Mas como é fácil escrever melhor do que eles! mesmo agora, já tenho uma relação correta com o mundo. Necessito apenas de experiência em arte. Onde apreendê-la? Sou ignorante. Devo passar por uma escola séria. E eu fora expulso até do ginásio, até do Stróganovski. Se ficasse clandestino, parecia-me, não poderia estudar. Perspectiva: passar a vida inteira escrevendo panfletos, expor pensamentos tirados de livros certos, mas que não foram inventados por mim. Se alguém me sacudir, para expelir o que li, o que vai sobrar? O método marxista. Mas esta arma não foi parar em mãos de criança? É fácil utilizá-lo, quando se lida apenas com o pensamento dos nossos. Mas se se encontrar o inimigo? Apesar de tudo, não consigo escrever melhor que Biéli. Ele trata das suas coisas com alegria: “Joguei o ananás aos céus”, e eu choramingo sobre minhas: “Centenas de dias sem fim”. Outros membros do partido têm vida boa. Eles têm a universidade. (Eu ainda respeitava a escola superior – não sabia o que isso significava!)

O que posso contrapor à estética das velharias, que desabou sobre mim? Será que a revolução não exigirá de mim uma escola séria? Fui então à casa de Miedviédiev, que ainda era companheiro de partido. Quero fazer arte socialista. Sierioja ficou rindo muito tempo: você tem a tripa fina.

Penso, apesar de tudo, que ele subestimou as minhas tripas.

Interrompi o trabalho partidário. E me pus a estudar.
(SCHNAIDERMAN, 2002, p. 38)

Creio que as palavras do poeta por si mesmas se bastam, sem necessidade de comentários outros, apenas salientando que o poeta não tinha ainda dezoito anos. Mas vejamos, em poesia, o que o poeta entende por poesia, segundo fragmentos do poema *CONVERSA SOBRE POESIA COM O FISCAL DE RENDAS*, em tradução de Augusto de Campos:

[...]
A poesia
 - toda –
 é uma viagem ao desconhecido.
A poesia
 é como a lavra
do rádio,
 um ano para cada grama.
Para extrair
 uma palavra,
milhões de toneladas de palavra-prima.
Porém
 que flama
 de uma tal palavra emana
perto
 das brasas
 da palavra bruta.
Essas palavras
 põem em luta
milhões de corações
 por milhares de anos.

Por certo
 há poetas
 de diversas classes.
 Quantos vates
 têm dedos ágeis!
 Vertem versos
 da boca
 como mágicos,
 tanto deles
 como dos clássicos.
 [...]

A classe
 fala
 pelas nossas palavras.
 Nós somos
 proletários
 e motores da pena.
 A máquina
 da alma
 com os anos se trava,
 e dizem:
 - Ao arquivo!
 Acabou-se.
 Um de menos!

Menos amor,
 cada vez menos ações.
 [...]

O poeta
 é o eterno
 devedor do universo
 e paga
 em dor
 porcentagens
 de pena.
 [...]

Mas a força do poeta
 não se reduz só
 a que te lembrem
 no futuro
 entre soluços.
 [...]

Porém
 se vocês pensam
 que se trata apenas
 de copiar
 palavras a esmo,
 eis aqui, camaradas,
 minha pena,
 podem
 escrever
 vocês mesmos!
 (CAMPOS, 2002, p. 115-122)

Mais uma vez, creio serem desnecessários quaisquer comentários, uma vez que os trechos extraídos são bem claros e expressam vivamente o que Maiakóvski entende por poesia, o que é o papel do poeta e como se concretiza o processo desse fazer poético, que não pode fugir às exigências da realidade. A própria distribuição dos versos na folha já é uma negação da poesia tradicional.

Roman Jakobson, em seu ensaio, publicado em 1931, *A geração que esbanjou os seus poetas*, sobre Maiakóvski (que, desiludido com o regime que ajudara a criar, se suicida, em 1930), uma espécie de tributo ao amigo poeta, reconhece que ele foi o mais original e revolucionário poeta de seu tempo. Jakobson nos passa uma visão lírica do fazer poético de Maiakóvski, o que ele chama de “lírica heróica de colossal diapasão, declamada a ‘plenos pulmões’”. Assim se refere Jakobson à geração de poetas russos das primeiras décadas do século XX:

O fuzilamento de Gumiliov (1886-1921); a longa agonia espiritual e as insuportáveis torturas físicas que levaram Blok (1880-1921) à morte; as privações cruéis e a morte desumana de Khlébnikov (1885-1922); os suicídios anunciados de Iessiênin (1895-1925) e Maiakóvski (1893-1930). Assim pereceram, no curso dos anos 20 deste século (XX), na idade de 30 a 40 anos de idade, os inspiradores de toda uma geração. E cada um deles teve a nítida e insuportável consciência do irremediável. Não apenas os que foram mortos ou se suicidaram, mas também aqueles que, como Blok e Khlébnikov, ficaram presos ao leito pela doença e acabaram por morrer. (JAKOBSON, 2006, p. 11-12)

O que o ensaísta nos revela é uma profunda dor, reconhecida por seus contemporâneos, que nada puderam fazer para evitar as mortes desses ilustres poetas; e cita algumas declarações de outros escritores russos: Zamiátin “Somos todos culpados... Lembro-me de que não resisti e telefonei a Górkí: ‘Blok está morto, jamais seremos perdoados por isso’”; e V. Chklóvski:

“Desculpe-nos por nós mesmos e pelos outros, que um dia ainda iremos matar... O Estado não se responsabiliza pela morte de ninguém; na época de Cristo, esse Estado não entendia o aramaico nem qualquer língua humana. Os soldados romanos que perfuraram as mãos de Cristo não foram mais culpados do que os pregos que a atravessaram, embora reste sempre muita dor aos sacrificados” (JAKOBSON, 2006, p. 12)

O que se percebe nessas palavras é um sentimento de profunda dor diante da brutalidade que caracterizou o Estado russo, após a Revolução de 17: o que parecia um

sonho transformou-se em pesadelo. Sobre a poesia de Maiakóvski, assim escreve Jakobson:

A obra poética de Maiakóvski, desde os primeiros versos em *Bofetada no gosto público* até as últimas linhas, é única e indivisível. É o desenvolvimento dialético de um único tema. Um sistema simbólico extraordinariamente unificado. O símbolo, lançado uma vez como alusão, desdobra-se e mostra-se em seguida sob perspectiva diferente. [...]

É “ao querido eu mesmo” que o autor dedica seus versos. Quando Maiakóvski trabalhava no poema *O homem*, dizia: “Quero simplesmente retratar o homem, o homem em geral, que não seja uma abstração à maneira de Andréiev, mas um autêntico Ivan, que agita os braços, que toma sopa de repolho, que é sentido de modo direto” (JAKOBSON, 2006, p. 13-14)

Acrescenta Jakobson que esse homem é o próprio poeta Maiakovski, tratando-se, portanto, de uma figura extremamente narcísica; mas não seria todo artista, em si, um Narciso? Observando, por outro ângulo, as palavras do próprio poeta, transcritas acima na citação, poderíamos inferir que esse “eu” narcísico seria uma espécie de multiplicação ou desdobramento do homem “comum”. Vejamos o que diz Trotski sobre Maiakovski (apud Jakobson):

Para engrandecer o homem, ele o eleva a Maiakóvski. Como o grego, que era antropomorfista e equiparava-se de modo ingênuo às forças da natureza, assim também nosso poeta, maiakomorfista, povoa consigo mesmo as praças, as ruas e os campos da revolução. (JAKOBSON, 2006, p. 14)

Jakobson vê nesse múltiplo poeta, nesse “eu” que se desdobra, “o espírito irresponsável, sem nome patronímico”, ‘simplesmente um homem dos tempos futuros’, usando expressão do próprio poeta, que se reveste de seus próprios músculos. Segundo ele:

A angústia diante dos limites fixos e estreitos e o desejo de superação dos quadros estáticos constituem um tema que Maiakóvski varia sem cessar. Nenhum curral no mundo poderia conter o poeta e a horda desenfreada de seus desejos. “Arrasto o jugo diário, oprimido no curral terrestre”, “A terra maldita agrilhou-me”, a tristeza de Pedro, o Grande, é a de um “prisioneiro acorrentado em sua própria cidade”, o gado das províncias escapa “das zonas delimitadas pelo governador”. A grade da prisão transforma-se, nos versos de Maiakóvski, em masmorra do mundo, destruída pelo ímpeto cósmico, “pelas irisadas fendas do ocaso”. O apelo revolucionário do poeta é dirigido “a todo aquele que se sente oprimido e que não suporta mais”, “a quem se afligiu porque os laços do meio-dia são apertados”. O “eu” do poeta é um ariete que golpeia o futuro proibido; é a vontade “lançada além do

limite derradeiro” para a encarnação do Futuro, para a plenitude absoluta da existência: “é preciso arrancar alegria ao futuro”. (JAKOBSON, 2006, p. 14-15)

Citamos esse longo parágrafo porque ele nos dá uma dimensão da poesia ou do fenômeno poético em Maiakóvski: uma necessidade de libertação que vai além das fronteiras soviéticas, um desejo que vai além dos seus próprios desejos. E é, mais ou menos, essa visão de mundo que vamos encontrar em muitos dos textos que representam o nosso *corpus*, sem querer, é claro, colocar os poetas do *Movimento Poetas na Praça* acima do poeta russo, que é, até hoje, uma espécie de símbolo para todos nós que fazemos parte da geração dos anos 80/90, na Bahia e no Brasil. É preciso esclarecer, no entanto, que o anseio de futuro, em Maiakóvski, se dá, exatamente, em oposição à “vida cotidiana sem nenhum movimento”; “tudo está como sempre foi durante séculos. É como um cavalo que não se move porque não foi chicoteado”; o poeta, então: “coloca na ordem do dia a questão da vida cotidiana”. (JAKOBSON, 2006, p. 16). Em Maiakóvski, como nos poetas baianos, o “eu” se oferece em sacrifício por uma sociedade mais justa: “pagarei por todos/pagarei por todos”. Já Antonio Short diz: “Eu me ofereço em sacrifício/À guitarra de Jimmy Hendrix/À voz de Bessie Smith/Ao sonho de Marcuse/Na boca do destino”. A vida cotidiana, o homem, o coração, as estrelas, Cristo, a revolução, o proletário, o Comitê (organização política da Revolução de 17), os camaradas (companheiros de luta), o futuro, o sonho e o amor estarão sempre presentes na poesia de Maiakóvski, como coisa viva, como carne, mais do que corpo. O homem se suicida, mas o poeta permanece crente nas transformações do cotidiano, nas mudanças impostas pelas ciências e acredita, principalmente “Com toda a força do coração”. Diz Maiakóvski: “acredito nesta vida, neste mundo. Acreditei e acredito”. Questiona-se, no entanto, como pôde esse homem suicidar-se? Jakobson revela-nos que o suicídio de Maiakóvski já se anunciara desde 1916, no poema *O homem*, e o tema se desdobra nos poemas subsequentes. Sobre a incompatibilidade do ato com a vida e o entusiasmo do poeta, ressaltada por muitos de seus contemporâneos, Jakobson esclarece:

Será possível que todos esses homens de letras tenham se esquecido de tudo a tal ponto, ou a tal ponto não tenham entendido “tudo que Maiakovski criou”? Ou era tão forte a convicção geral de que tudo não passava, afinal, de ficção, de invenção? A crítica literária rebela-se contra as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma

necessária desvinculação entre a vida do artista e sua arte.
(JAKOBSON, 2006, p. 39)

Observem que são palavras de um dos fundadores do *Formalismo Russo*, movimento linguístico-literário, que propunha, segundo Gonçalves, no posfácio à obra de Roman Jakobson:

uma redefinição do verdadeiro objeto dos estudos literários, com a recusa categórica das interpretações extra-literárias do texto e a rejeição de elementos como a filosofia, a sociologia, a psicologia e a biografia como ponto de partida para a abordagem da obra literária.
(JAKOBSON, 2002, p. 60)

Sabe-se que Maiakóvski é um poeta futurista, é um poeta ligado ao *Formalismo Russo*, porém, adverte Jakobson:

O rígido credo literário dos formalistas conduzia inevitavelmente a poesia dos futuristas russos à antítese do formalismo – ao “grito bruto do coração”, à sinceridade despudorada. O formalismo colocava o monólogo lírico entre aspas, maquiava o “eu” poético sob um pseudônimo. O horror toma proporções imensas quando subitamente a fantasmagoria do pseudônimo se revela, e, derrubando as fronteiras, os fantasmas da arte emigram para a vida.
(JAKOBSON, 2006, p. 42)

Essas palavras do lingüista russo corroboram a idéia de que a poesia não suporta regras absolutas, ainda mais a poesia de Maiakóvski, poeta comprometido com o seu tempo. Esclareçamos, é importante, que o poeta russo é futurista e, de certa forma, renega o cotidiano a favor do futuro; essa atitude, porém, não deve ser entendida como negação do presente. Ele o repudiava, porque o futuro que o poeta perseguia, quando se erguia no presente (e aí entram as contradições pós-Revolução de 17), não era o futuro que ele sonhou, que ele ajudou a criar. Segundo Jakobson: “Assim como não é possível reduzir Maiakóvski apenas ao plano da propaganda, são também superficiais e opacas as interpretações unilaterais sobre a morte do poeta” (JAKOBSON, 2006, p. 44). Compreendemos, no entanto, que há, indiscutivelmente, dois Maiakóvski, que caminham juntos e são inseparáveis: o poeta e o homem, com seus dramas pessoais, suas angústias, suas decepções, seus sonhos e desejos, que estão acima da compreensão humana, fugindo, portanto, de qualquer especulação intelectual.

Octavio Paz, em seu livro *La casa de la presencia: poesia e historia*, logo na introdução, interroga-se: por que e para que escrever poesia? Por que os homens

escrevem poemas? Quando começaram a fazer isso? Paz diz que a reflexão sobre o assunto se converteu numa segunda natureza. Sobre seus poemas, que ocupam a parte final do livro, diz o poeta:

Los escribí por una necesidad a un tiempo intelectual e vital; quise dilucidar, para mí e para otros, la naturaleza de la vocación poética y la función de la poesía en las sociedades. Es una ocupación que nunca me ha abandonado, ni siquiera en los trances de mayor incertidumbre y desamparo. Me siento parte de una tradición que comenzó con la lengua española; a su vez, nuestra lengua y nuestra poesía son afluente de la gran tradición que comenzó con los primeros hombres y que no acabará sino cuando enmudezca nuestra especie. Cada poeta es un latido en el río del lenguaje. (PAZ, 2003, p. 16)

Para Paz, a poesia começou, quando começou a fala humana, e a reflexão sobre ela, apenas um pouco depois. Paz vê a poesia como uma prática social:

Si la poesía es una práctica social, requiere un aprendizaje y, por lo tanto, su transmisión se realiza a través de un conjunto de reglas y principios. Por todo esto, no es aventurado inferir que la retórica y la poética – reglas de composición y teorías sobre estas reglas – nacieron casi al mismo tiempo que los cantos y los poemas. (PAZ, 2003, p. 17)

Para o poeta e ensaísta mexicano, essas regras não são simples receitas, elas expõem, também, uma filosofia ou uma teologia. Segundo ele, de Platão e Aristóteles a Cícero e o autor do *Tratado do sublime*, a retórica inclui sempre uma poética e uma filosofia. Referindo-se à poética moderna, assim se expressa:

La historia de la poesía moderna es inseparable de las poéticas que la justifican y la defienden. Esas poéticas, a pesar de su diversidad contradictoria, tienen un rasgo en común que las distingue de las de otras épocas: todas ellas están animadas por un ánimo beligerante lo mismo frente al pasado literario que ante la realidad presente. Son poéticas combatientes, doblemente críticas, tanto de la tradición poética como de la sociedad, sus valores y sus instituciones. (PAZ, 2003, p. 20)

Segundo Paz, a tradição da poesia moderna é uma tradição de rupturas sucessivas, mesmo que acompanhadas de confluências e restaurações. Para ele, há um duplo movimento: ruptura com a tradição prevalecente e invenção de uma outra tradição. Paz esclarece que, no seu tempo de estudante universitário (1931, mais ou menos), predominavam duas idéias sobre poesia: a da “poesia pura” e a da “poesia ideológica”, estabelecendo-se uma espécie de combate entre os partidários que viam a poesia como “revelación” e os que a viam como “revolución”. Para Paz

En las sociedades antiguas la escisión entre las creencias colectivas y la individual del poeta era muchísimo menor que en la sociedad moderna; a medida que la sociedad se interna en la modernidad y se convierte en exasperada conciencia de si, en soledad y, al final, en rebelión. Esta idea no era enteramente falsa aunque demasiado tajante y simplista. Estaba dividido por dentro y proyectaba mi conflicto interior en esa oposición, un pouco sumaria, entre soledad y comunión. (PAZ, 2003, p.21-22)

Essa reflexão de Paz refere-se a um ensaio que ele escreveu para um ciclo de conferências, em homenagem ao quarto centenário de nascimento de San Juan de la Cruz, intitulado *Poesia de soledad y poesia de comunión*. Nesse ensaio, ele faz uma ponte entre a poesia de San Juan de la Cruz e a de Quevedo:

Los escogí como emblemas de los pólos de la poesia: la soledad y la comunión. Forzando un poco la realidad histórica, según há señalado com razón Enrico Mario Santí (?cómo pude olvidar el carácter de la Espana del siglo XVI?), dije que “en el seno de esa sociedad en la que, quizá por última vez en la historia, la llama de la religiosidad personal pudo alimentarse de la religión de la sociedad, San Juan de la Cruz realiza la más alta y plena de las experiencias: la de la comunión. Un poco más tarde esa comunión será imposible”. En el outro extremo: Quevedo. En un poema hasta la fecha poco explorado, *Lágrimas de un penitente*, Quevedo expone una situación que será más y más la de los poetas modernos, con unas cuantas excepciones, como las de Victor Hugo y Whitman. Esta situación puede definirse brevemente así: “entre la poesía y el poeta, entre Dios y el hombre, aparece algo muy sutil y mui poderoso: la conciencia de si y, lo que es más significativo, la conciencia de la conciencia:

... las aguas del abismo
donde me enamoraba de mi mismo” (PAZ,

2003, p. 22)

Segundo ele, o estoicismo de Quevedo se transformará, na idade moderna, em angústia, medo, ruptura, blasfêmia, rebeldia e, às vezes, reconciliação, como em Eliot. A poesia moderna se caracteriza pela negatividade, diz ele. Sobre os surrealistas, quando de sua chegada a Paris, em 1945, comenta: “Era un grupo de poetas libres en una ciudad intoxicada por teorías e ideologías que exarcebaban la pasión ergotista pero que no iluminaban a las almas” (2003, p. 24). Nutria ele simpatia por Breton, embora não aceitasse algumas idéias deste em relação à poesia:

?Cómo divorciar al amor del pensamiento de Platón y de los poetas romanos, de los místicos sufíes y de los poetas italianos que representan una tradición que él rechazaba: Cavalcanti, Petrarca? ?Y no le debemos al cristianismo nuestras ideas de libertad y fraternidad, la condenación de la riqueza y la exaltación de los pobres? ?Cómo condenar civilizaciones y épocas enteras: la pintura del Renacimiento, la escultura griega, la novela del siglo XIX, la poesia

árabe o china, el teatro de Calderón? Y en un dominio más limitado, aunque para mi esencial: si se ama a la poesía, ¿se puede despreciar a la prosodia y a la música del verso? (PAZ, 2003, p. 24)

Aqui, Paz, refere-se ao poeta francês e a suas idéias. Observe-se que o poeta mexicano tem uma profunda ligação com as idéias cristãs e com o universo grego e romano, mesmo porque sua formação é hispano-americana. Na última página de sua introdução, diz ele que vivemos não o fim de um século, mas de uma era, e que o futuro não existe; ele é uma invenção do presente e é missão do homem inventá-lo a cada dia. Algumas gerações, ainda segundo Paz, repetiram o passado até petrificar-se; outras, possuídas “por los demônios” do ódio ao passado, converteram o futuro num ídolo monstruoso. Sacrificaram o presente por uma palavra que se dissipou, porém a invenção do futuro não implica a destruição do passado, diz ele. E mais:

La poesía es la memoria de los pueblos y una de sus funciones, quizá la primordial, es precisamente la transfiguración del pasado em presencia viva. La poesía exorciza el pasado; así vuelve habitable al presente. Todos los tiempos, del tiempo mítico largo como un milenio a la centella del instante, tocados por la poesía, se vuelven presente. Lo que pasa en un poema, sea la caída de Troya o el abrazo precario de los amantes, está pasando siempre. El presente de la poesía es una transfiguración: el tiempo encarna en una presencia. El poema es la casa de la presencia. Tejido de palabras hechas de aire, el poema es infinitamente frágil y, no obstante, infinitamente resistente. Es un perpetuo desafío a la pesantez de la historia. (PAZ, 2003, p. 27)

Observando estas afirmações de Paz, mais uma vez nos deparamos com metáforas para definir o poema: “tecido de palavras feito de ar”; o poema, que é “frágil”, também é infinitamente “resistente”, por isso é um perpétuo desafio para a história; mas uma coisa é certa: para Paz, a poesia sempre volta ao presente; e o seu presente é uma transfiguração do passado em presença viva. Poderíamos aprofundar-nos um pouco mais nas idéias de Octavio Paz, mas seria por demais inoportuno, uma vez que nosso intuito, aqui, é outro: o de tão somente expor algumas idéias desse grande poeta sobre o assunto em questão; recorreremos ainda a ele nas *Considerações Finais* deste trabalho. Aos que se sentiram interessados pelas idéias de Paz, indicamos os seguintes livros: *El arco y la lira* e *Los hijos del limo (Del romanticismo a la vanguardia)*, onde o poeta faz profundas reflexões sobre *poema, poesia, revolução poética e poesia e história*, no primeiro; e *tradição e ruptura, tradução e metáfora e vanguarda*, no segundo.

Além dos teóricos aqui citados, vamos recorrer, ao longo desta dissertação, ao medievalista Paul Zumthor, Ferreira Gullar, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Alfredo Bosi, Samira Youssef Campedelli, Antoine Compagnon, Heloísa Buarque de Holanda, Edilene Matos, Glauco Mattoso, Ítalo Moriconi, Carlos Alberto M. Pereira, Fernando Segolin, dentre outros.

CAPÍTULO I - A POESIA MARGINAL DO EIXO RIO-SÃO PAULO

Portanto, para terminar este prólogo, assim como eu entregarei a cem mil cestos de belos diabos meu corpo e alma, tripas e intestinos, se eu mentir uma única vez em toda a história, da mesma forma, o fogo de Santo Antonio vos queime, o mal-da-terra vos vire, o raio, a úlcera das pernas vos faça mancos, a caganeira vos acometa, a erisipela da foda bem esfregada, tão miúda com pêlo de vaca, bem reforçada e vivaz como mercúrio, vos entre pelos fundilhos; e como Sodoma e Gomorra, que tombeis em enxofre, em fogo e em abismo, se não crerdes firmemente tudo que vos contarei nesta presente Crônica! (RABELAIS apud BAKHITIN, 1999, p. 142).

Nos conturbados anos 70, floresceu, no Brasil, um tipo de literatura, que eu insisto em chamar de literatura (mesmo que até alguns dos participantes, como Antonio Carlos de Brito – o Cacaso -, admitam, anos mais tarde, que tudo não passou de uma brincadeira), embora, em alguns aspectos, contrariasse o que tradicionalmente costumamos definir como literatura. A manifestação literária, de que vamos falar, basicamente se revela através da poesia, metrificada ou não, numa linguagem espontânea e bem próxima, às vezes, do coloquial popular tão sonhado pelos modernistas de 22. Ela é a tal *poesia marginal*.

O meu primeiro contato com a *poesia marginal*, através de livros didáticos, foi com o livro *Poesia marginal dos anos 70*, de Samira Youssef Campedelli, que traz como epígrafe um trecho do poema “Alô, é quampa?”, do poeta carioca Chacal:

- é o foca mota da pesquisa do jota brasil. Gostaria de saber suas impressões sobre essa tal de poesia marginal.

- ahhh... a poesia. A poesia é magistral. Mas marginal pra mim é novidade. Você que é bem informado, mi diga: a poesia matou alguém, andou roubando, aplicou cheque frio, jogou alguma bomba no senado?

Nesse livro, a autora faz uma breve abordagem do panorama histórico-cultural dos anos 60 e 70, período do AI 5, em 68, das perseguições políticas a artistas e intelectuais brasileiros, dos festivais musicais, do *Tropicalismo* e dos encontros entre os poetas da época, no Rio de Janeiro, Charles, Chacal, Cacaso, Ana Cristina César, João Carlos Pádua, Carlos Ávila, Ronaldo Bastos, Ronaldo Santos, Guilherme Mandaro,

Cafi, Francisco Alvim, Geraldo Eduardo Carneiro, Roberto Schwarz (de São Paulo), Eudoro Augusto e Afonso Henriques, saídos da UNB e, à época, morando no Rio), dentre outros. Viviam todos numa época que Jair Ferreira dos Santos chamou de pós-moderna e que no Brasil corresponde aos anos duros do pós-golpe militar de 64.

Campedelli, a partir da conjuntura política dos anos 60 e 70, nos dá uma visão do que seria a *poesia marginal*, através da seguinte citação de Armando Freitas Filho:

A contra-revolução cultural do tropicalismo procurava, no caos, trazer a arte brasileira para o seu chão, tal como pretendeu, anos antes, Oswald de Andrade. Tínhamos, então, toda uma geração voltada para a lição oswaldiana de retomada das “raízes” (...) (CAMPEDELLI, 1995, p. 14).

E continua Armando Freitas Filhos (apud CAMPEDELLI, 1995):

[...]encontramos neles (os tropicalistas) a representação do estilhaçamento, dos mil caminhos e descaminhos da poesia brasileira; uma verdadeira salada... um *meeteng* das mais díspares tendências. Não há, em suas produções, nenhuma preocupação de coerência estilística... não existe a noção de continuidade organizada; o conceito cronológico não importa nem preocupa; cada poema é a obra, no seu único e sempre outro momento. (CAMPEDELLI, 1995, p. 15)

É nessa perspectiva que se vai desenvolver a poesia alternativa dos anos 70/80, em todo o país, sempre com o mesmo propósito: romper com a ordem estabelecida através, no dizer de Fernando Segolin, de uma

Linguagem crítica que desnuda a falsa ordem dos discursos vigentes e que igualmente se desnuda, a poesia hoje é linguagem que deliberadamente opera a desaprendizagem da fala, para buscar, no silêncio falante que é, o ‘ser’ de linguagem que não é, mas quer ser” (SEGOLIN, por uma poética/política de resistência no/e pelo texto, 1983, p. 10)

De acordo com Campedelli (1995, p. 27), a poesia, que se manifesta a partir dos anos 70, é:

[...] inquieta, anárquica. Não se filia a nenhuma estética literária em particular, embora se possa ver nela traços de algumas vanguardas que a precederam, tais como do concretismo dos anos 50 e 60 ou do poema-processo.

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.

Recuperam-se alguns laços com a produção do primeiro modernismo (1922) – poema-minuto, poemas-piada, experimentaram-se técnicas, como a colagem e a desmontagem dadaístas, praticaram-se formas consagradas, como o soneto ou haicai: tudo era possível dentro do território livre da poesia marginal [...].

Portanto a poesia, que se manifesta nessa época, é polivalente: ao lado de formas tradicionais, pratica-se uma poesia experimental, voltada para a realidade imediata de seus criadores e comprometida com o seu tempo. Para Jair Ferreira dos Santos:

Foi a poesia que, nos tristes e repressivos anos 70, rompeu o compromisso com a realidade, com o intelectualismo e o hermetismo modernistas, e partiu para ser marginal, diluidora, anticultural, pós-moderna. Brotaram a poesia do mimeógrafo, a lixeratura, o poema pornô, com Chacal, Samaral, Cacaso, Fred, Chico Alvin, Leila Mícolis, Ana Cristina Cesar. São poemas espontâneos, malacabados, irônicos, em linguagem coloquial, que falam do mundo imediato do próprio poeta, zombam da cultura, escarnecem a própria literatura. Seu campo é a banalidade cotidiana, o corpo, o consumo, mas com um estilo solto, frio, frívolo, sem paixão nem grandes imagens. (SANTOS, 1981, p. 65)

Santos, praticamente, ratifica as palavras de Campedelli. É preciso entender que o *Tropicalismo* é considerado o verdadeiro precursor da chamada *poesia marginal*.

Torquato Neto e Waly Salomão são ressaltados como seus poetas primeiros. Sabemos todos que o *Tropicalismo* tem suas origens no *Modernismo de 22* e no movimento da poesia concreta; é possível dizer que aí se encontra, também, a fonte da poesia dos anos 70, embora alguns poetas prefiram uma maior ligação com o *poema-processo*, do que com o movimento dos irmãos Campos e Décio Pignatari, por considerarem o *Concretismo* muito intelectualizado.

Para Ana Cristina César (apud Campedelli, 1995, p. 11), também poeta, tradutora e crítica literária dos anos 70:

É com o chamado movimento tropicalista (1967-1968) que vão surgir as primeiras manifestações culturais desse desvio. O país estava ingressando num novo período, caracterizado pela modernização acelerada e pela crescente dependência ao capital monopolista internacional. Convivendo com a modernização econômica, era estimulado o ressurgimento ideológico de valores arcaicos da direita que assumira o poder. [...]

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, o comportamento exótico são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político.

A fala de César informa-nos que se trata de um grupo de poetas conscientes de suas atitudes e objetivos. “Presos” no invólucro da ditadura militar brasileira e voltados para as novas idéias que surgem, advindas dos Estados Unidos e da Europa, como a contracultura, com a chamada pós-modernidade, nas artes de um modo geral e na sociedade como um todo, só resta a esses poetas transgredir, desviar-se da ordem estabelecida. Segundo Santos (2006, p. 20):

Historicamente, o pós-modernismo foi gerado por volta de 1955, para vir à luz pelos anos 60. Nesse período, realizações decisivas irromperam na arte, na ciência e na sociedade. Perplexos, sociólogos americanos batizaram a época de pós-moderna, usando termo empregado pelo historiador Toynbee em 1947.

No Brasil, esse período está ligado a fatos importantes, tais como: o governo JK e a fundação de Brasília, o golpe de 64 e a repressão política, que expulsou intelectuais e artistas e manteve uma forte censura sobre todas as atividades que desagradavam ao novo regime, além da luta pelas *Diretas já* e da abertura política com a posse trágica de Tancredo Neves. Do ponto de vista cultural, surgiram: *a bossa nova*, *o cinema novo*, *o concretismo*, *neoconcretismo*, *poesia práxis*, *poema-processo*, *tropicalismo* e a *poesia marginal* que estourou de norte a sul deste país, como enfatiza Campedelli.

A *poesia marginal*, última herança desse tumultuado período, representou, como bem nos fala Campedelli, mais que uma ruptura com a literatura tradicional, representou uma investida contra toda ordem estabelecida. Vale a pena acentuar que não havia uma ideologia política de esquerda coordenando os movimentos. Em verdade o que se buscava eram alternativas para dizer a poesia e para veiculá-la fora dos padrões institucionais de distribuição, embora, em alguns casos, essa poesia fosse fixada tipograficamente. O que mais valia era o corpo-a-corpo do poeta com o leitor. É uma poesia que se faz para romper e resistir e, talvez por isso mesmo, a linguagem que se opera, bem próxima do senso comum, represente o preenchimento do vazio, como diz Segolin, deixado pelas mitologias:

Herdeiro da linguagem inaugural do primeiro homem, compete ao poeta a missão de torná-la [*a linguagem*] novamente audível, mas, desta vez, em meio ao ruído opressivo e pretensamente natural dos discursos dominantes (SEGOLIN, 1983, p. 9).

A primeira compilação dessa nova poesia foi feita por Heloísa Buarque de Holanda que, em 1975, a convite de um dos diretores da Labor, lançou o livro *26 poetas hoje*, reeditado em 2001, pela Aeroplano; como ela mesma define, a obra limita-se aos trabalhos que estavam ao alcance de seu conhecimento, daí tratar apenas de poetas residentes no Rio de Janeiro ou ali publicados:

Além dos limites naturais e geográficos, outras restrições foram feitas. Como princípio, não quis que esta antologia fosse o panorama da produção poética atual, mas reunião de alguns dos resultados mais significativos de uma poesia que se anuncia já com grande força e

que, assim registrada, melhor se oferece a uma reflexão crítica. Portanto, as correntes experimentais, as tendências formalistas e as obras já reconhecidas não encontrariam aqui seu lugar. O que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética. Entretanto, como o fato é novo e polêmico e a discussão apenas se inicia, achei mais justo não me restringir apenas à chamada *poesia marginal*, que integra parte substancial da seleção, mas estendê-la a outros poetas que, de forma diferenciada e independente, percorrem o mesmo caminho. É o caso da inclusão de trabalhos como os de Capinan, Zulmira, Secchin e outros, que respondem de modo pessoal e curioso à filiação cabralina ou a fases significativas da evolução modernista. (HOLANDA, 2001, p. 14)

Como se pode notar pelas próprias palavras da ensaísta, a seleção não se limitou à produção dita *marginal* e, em alguns casos, pode-se mesmo observar um certo intelectualismo, entendido como rebuscamento da linguagem na poesia compilada, o que contribuiu até para a desmistificação da *poesia marginal*, à época, vista como subliteratura, além de servir para ratificar a sua versatilidade. Por isso, ao lado de poemas mais complexos, encontramos poemas como:

DE BINÓCULO

Abaixando o copázio

Empunhando o espadim

Levantando o corpanzil

Indiferente ao povilêu

O homenzarrão abriu a bocarra

fitando admirado

a naviarra do capitorra

(Carlos Saldanha apud HOLANDA, 2001, p. 27)

ZUM E METAFÍSICA

“Porque ó Venerável, existe o mal?”

Indaga o ressentido Bacamarte.

“Eu é que sei?”, brada Malaquias,

“Porque não é o mundo

em forma de livro,

com ilustrações sem sépia,

ou hachurado grosso,

ou escrito em papel de arroz?

Enfim, vamos parar

com perguntas tolas

e vá me buscar uma cerveja”.

(Carlos Saldanha apud HOLANDA, 2001, p. 31)

HÁ UMA GOTA DE SANGUE NO CARTÃO-POSTAL

eu sou manhoso eu sou brasileiro

finjo que vou mas não vou minha janela é

a moldura do luar do sertão

a verde mata nos olhos verdes da mulata

sou brasileiro e manhoso por isso dentro

da noite e de meu quarto fico cismando na beira

[de um rio

na imensa solidão de latidos e araras

lívido

de medo e de amor

(Cacaso apud HOLANDA, 2001, p. 40)

JOGOS FLORAIS

II

Minha terra tem Palmares

memória cala-te já.

Peço licença poética

Belém capital Pará.

Bem, meus prezados senhores

dado o avançado da hora

errata e efeitos do vinho

o poeta sai de fininho.

(será mesmo com dois esses

que se escreve paçarinho?)

(Cacaso apud HOLANDA, 2001, p. 41)

JURA

Vou me apegar muito a você

vou ser infeliz

vou lhe chatear

(Roberto Schwarz apud HOLANDA, 2001, p. 87)

MEU AMOR DE SOSLAIO

Faz tanto calor no Rio de Janeiro

que é bom sentir essa neve

partir de seu olhar

(Luiz Olavo fontes apud HOLANDA, 2001, p. 169)

LÚCIFER

um dia todos os peixes
puseram a cabeça para fora da lagoa
e me olharam

(Luiz Olavo Fontes apud HOLANDA, 2001, p. 170)

&

O fio do sonho é apenas um cabelo.
Mas se ele pinta na cabeça
é bom deixá-lo crescer.

(Eldoro Augusto apud HOLANDA, 2001, p. 173)

EXAMES

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

(Eldoro Augusto apud HOLANDA, 2001, p. 175)

A COMADRE SECA

Chegou de manhã bem cedo
e já são três horas. Foda-se
a delicadeza. Acho que vou sair.

(Eldoro Augusto apud HOLANDA, 2001, p. 177)

Quem diante do amor
ousa falar do Inferno?

Quem diante do Inferno
ousa falar do Amor?

Ninguém me ama
ninguém me quer
ninguém me chama de Baudelaire

(Isabel Câmara apud HOLANDA, 2001, p. 214)

O que aqui chamamos de mais complexos, é bom esclarecer, não se refere, especificamente, a uma medida de valor, mas tão somente à carga semântica e sintática da construção do poema, pois compreendemos que toda poesia possui o seu valor. A citação na íntegra desses poemas busca fazer uma ilustração, para o leitor, do que seria a poesia que viria a ser considerada *marginal* e que, no entender deste mestrando, expressa qualidade e criatividade de seus poetas como, por exemplo, nos textos de Cacaso, que fazem uma significativa intertextualidade com poetas e compositores brasileiros do nível de um Gonçalves Dias: “dentro da noite”, “cismando”, “Minha terra tem Palmares”, e Mário de Andrade: “HÁ UMA GOTA DE SANGUE NO CARTÃO-POSTAL”; Oswald de Andrade: “Minha terra tem Palmares”; Catulo da Paixão Cearense: “luar do sertão”; ou de Isabel Câmara, que brinca com a letra de uma música do cancionista brasileiro e com o poeta maldito francês, considerado o pai da lírica moderna, Charles Baudelaire, autor de *As flores do mal*: “Ninguém me ama/ninguém me quer/ninguém me chama de Baudelaire”. É uma poesia que se constrói transgressiva, a partir do momento em que, aparentemente, quebra com o lirismo clássico dos textos originais. É que nos acostumamos a considerar o poema paródico ou simplesmente intertextual, como releitura de outro poema, ou o poema-piada, o poema satírico, entre

outros, como menores em relação àqueles que expressam diretamente ou hermeticamente o conflito do eu-poético: as suas dores e angústias. É que, segundo Bakhtin, referindo-se ao uso do corpo por Rabelais, poeta francês do século XVI, hoje um clássico consagrado, que foi por séculos deixado no ostracismo, exatamente por tornar a fala e as festas populares de seu tempo em motivos poéticos:

Para eles (os clássicos da antiguidade), o corpo é algo rigorosamente acabado e perfeito. Além disso, é isolado, solitário, separado dos demais corpos, fechado. por isso, elimina-se tudo o que leve a pensar que ele não está acabado, tudo que se relaciona com seu crescimento e sua multiplicação: retiram-se as excrescências e brotaduras, apagam-se as protuberâncias (que têm a significação de novos brotos, rebentos), tapam-se os orifícios, faz-se abstração do estado perpetuamente imperfeito do corpo e, em geral, passam despercebidos a concepção, a gravidez, o parto e a agonia. A idade preferida é a que está o mais longe possível do seio materno e do sepulcro, isto é, afastada ao máximo dos “umbrais” da vida individual. Coloca-se ênfase sobre a individualidade acabada e autônoma do corpo em questão. Mostram-se apenas os atos efetuados pelo corpo num mundo exterior, nos quais há fronteiras nítidas e destacadas que separam o corpo do mundo; os atos e processos intracorporais (absorção e necessidades naturais) não são mencionados. O corpo individual é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu.

Essas são as tendências primordiais dos cânones da nova época. É perfeitamente compreensível que, desse ponto de vista, o corpo do realismo grotesco lhes pareça monstruoso, horrível e disforme. É um corpo que não tem lugar dentro da “estética do belo” forjada na época moderna. (BAKHTIN, 1999, p. 26)

Ora, os poetas, de que estamos falando, de certa forma, consciente ou inconscientemente, retomam Rabelais quando colocam o “baixo corporal” como expressão estética. A linguagem que operam é rabelaisiana.

A referida antologia, de 26 poetas a um só tempo, todos vivos e pertencentes ao mesmo contexto histórico, representa, se voltarmos aos marcos representativos da evolução literária de nosso país, algo inédito pela quantidade selecionada; e quantos poetas não ficaram de fora? Isso talvez reflita a febre poética que assolou o país a partir da década de 60. “E se for moda, foi a poesia que entrou na moda ou foram os poetas?”, interroga-se Holanda. O certo é que essa febre podia ser sentida não só no Rio de

Janeiro e São Paulo, mas em Brasília, em Belo Horizonte, Fortaleza, Natal, Porto Alegre e, claro, Salvador. Campedelli observa que:

Em dezembro de 1979, o grupo *Poetasia*, composto por Alfredo Simonetti, Jorge Luís Stark Filho, José Damião de Souza, Ricardo Soares e Rinaldo Gama, (que não fazem parte da antologia de Holanda) faz “chover poesia” no centro de São Paulo, ao lançar 40 mil folhetos do alto do edifício Itália. (CAMPEDELLI, 1995, p. 17)

Esse era o clima poético que dominava o Brasil e que vai contaminar, também, aqueles poetas que formarão o grupo *Movimento Poetas na Praça*, objeto de pesquisa deste trabalho.

O palavrão, que não é palavra grande, mas aquela dita de baixo calão, que não é novidade na poesia, muitas vezes rechaçado pelos cânones, vai se tornar na mão, ou na boca, desses poetas uma arma de linguagem, às vezes de ataque, outras de puro lirismo, como atesta a ensaísta Heloísa Buarque de Holanda:

A frequência de metáforas de grande abstração convive com a agressão verbal e moral do palavrão e da pornografia. Nesta poesia, observe-se que o uso do baixo calão nem sempre resulta num efeito de choque, mas que, na maior parte das vezes, aparece como dialeto cotidiano naturalizado e, não raro, como desfecho lírico. (HOLANDA, 2001, p.12)

Vejamos alguns exemplos selecionados pela ensaísta:

BUSTO RENASCENTISTA

quem vê minha namorada vestida

nem de longe imagina o corpo que ela tem

sua barriga é a praça onde guerreiros se reconciliam

delicadamente seus seios narram façanhas inenarráveis

diria ser possuidora de tão belas omoplatas?

feliz de mim que freqüento amiúde e quando posso

a boceta dela

(Cacaso apud HOLANDA, 2001, p. 44)

Observe-se que o poema começa de uma forma extremamente delicada na primeira estrofe, para depois explodir abruptamente na expressão “boceta dela”.

PRIMAVERA

Lá fora a boquirrota, a fraudulenta e festiva

Paris troca de pele pela enésima vez

e mostra à freguesia atônita os seus

múltiplos charmes catalogados.

Pela janela aberta entra o amor e se mistura

na luz do sol espalhada pelo quarto.

Alegre música muda.

O poeta ri porque está de pau duro.

(Roberto Schwarz apud HOLANDA, 2001, p. 88)

Poderíamos dizer que o mesmo processo de construção se dá nesse poema de Roberto Schwarz, quando, inesperadamente, ele rompe o curso normal do poema: “O poeta ri porque está de pau duro”.

Uma ovelha me ama de repente.

O seu sono é para o sêmen dos pastores,

que nela vão depondo com cuidado
 seu suor, seus capins e seus amores.
 Eu a tenho com vigor bem vagaroso,
 e sua baba à minha boca se condena,
 e tanto meu desejo não se esquia
 quanto mais o seu berreiro me acena.
 Amante e amada em grama e gozo confundidos,
 as espigas se envergonham, se envergando ao jogo aberto.
 Permutamos nossa pele, confidências e ganidos,
 e meu pênis se proclama nessa vulva que penetro.
 (Antonio C. Secchin apud HOLANDA, 2001, p. 131)

Este poema de Antonio C. Secchin, embora de profundo cunho naturalista, revela uma certa sutileza na utilização de palavras e expressões que definem o ato sexual entre os parceiros: no lugar de “pau”, “pênis”; no de “boceta”, “vulva”.

Às vezes a poesia é um puro flash do cotidiano, tão ao gosto do estilo de Bandeira:

(velhice)
 Minha avó atravessara o pampa de carreta
 /cortando a cerração e a geada.
 Em Rivera, seu pai servira cerveja de graça
 /a tropas de algum caudilho
 E eles diziam: “agradece, alemão de merda,
 /que te deixamos vivo”.
 Ela chegou de barco a Porto Alegre.

Com tanto navio e mastro, a cidade parecia

/um circo de cavalinhos.

Ali era a rua do Arvoredo;

/hoje se chama Fernando Machado.

Minha avó não toma banho de chuveiro.

No inverno, põe um balde d'água no sol

/para esquentar um pouco.

E continua vivendo.

(Flávio Aguiar apud HOLANDA, 2001, p. 136)

É interessante como esse poema revela uma postura saudosista em relação a um tempo que o poeta carrega na memória, um tempo que não morre, embora as ruas e espaços sofram transformações: “Ali era a rua do Arvoredo; / hoje se chama Fernando Machado”. Bandeira diria: “Rua da União.../Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância/Rua do Sol/(Tenho medo que hoje se chame do dr. Fulano de Tal)” (Evocação de Recife).

Às vezes percorre-se caminho enigmático do simulacro, como nos poemas-diário, de Ana Cristina César, crítica e poeta da geração da *poesia marginal*, tradutora, que, infelizmente, se suicidou ainda muito jovem, com apenas 31 anos de idade, em 29 de outubro de 1983, seguindo o mesmo caminho de Torquato Neto. Para Ítalo Moriconi, um de seus críticos e biógrafos, a obra de César está intimamente ligada a sua vida pessoal, principalmente a sua bissexualidade, traços que podem ser entrevistados nos textos abaixo, embora estejamos longe de querer vincular a obra poética da autora apenas a sua biografia:

8 de julho

Nós estamos em plena decadência. Eu e você estamos em plena decadência. Quando duas pessoas chegam a se dizer isso tranquilamente, é sinal de terra à vista. Nem tudo é um naufrágio na

vida. Mas um dia eu ainda me afogo no álcool. (HOLANDA, 2001, p.140)

2

Ontem na recepção virei inadvertidamente a cabeça contra o beijo de saudação de Antônia. Senti na nuca o bafo do susto. Não havia como desfazer o engano. Sorrimos o resto da noite. Falo o tempo todo em mim. Não deixo Antônia abrir sua boca de lagarta beijando para sempre o ar. Na saída nos beijamos de acordo, dos dois lados. Aguardo crise aguda de remorsos. (HOLANDA, 2001, p. 142)

Por vezes, encontramos certo tom de revolta, como nesta paráfrase que Pádua faz de Castro Alves:

A REVISÃO DOS MORTOS

(desentranhado d'A Visão dos Mortos, de Castro Alves)

Oh! é preciso inda esperar cem anos.

Cem anos...

Recife, 8 de dezembro de 1865

Um grito passa despertando os corvos

É a enorme cópula do calvário

O povo grita

Independência ou Morte!

Soberbo passa o tirano

Que amassa o povo na robusta mão

O povo grita

Aonde a terra que talhamos livre?

São os mesmos mortos poeirentos lívidos

Que o cavalo pisa

O povo grita

O tirano passa

- um rei de bronze na deserta praça –

Rio, 20 de julho de 1974

(João Carlos Pádua apud HOLANDA, 2001, p. 165)

Todo o poema é uma releitura do texto original de Castro Alves, poeta romântico, que lutou pela libertação dos escravos e pela mudança do regime imperialista, então vigente no Brasil, pelo republicano: temas constantes em sua poesia, e que João Carlos Pádua faz questão de realçar e divulgar.

A antologia conta ainda com a participação de Torquato Neto e Waly Sailormoon que, juntamente com Caetano Veloso, Tom Zé e Gilberto Gil, serão, como já foi dito, os precursores da *poesia marginal*, uma vez que são os idealizadores do Tropicalismo. A título, apenas, de curiosidade, citamos, abaixo, alguns poemas de Torquato Neto e de Waly Sailormoon:

Vir

Correndo sol a pino pela avenida

Agora não se fala mais

toda palavra guarda uma cidade
e qualquer gesto é o fim
do seu início;

Agora não se fala nada
e tudo é transparente em cada forma
qualquer palavra é um gesto
e em sua orla
os pássaros de sempre cantam
nos hospícios.

Você não tem que me dizer
o número de mundo deste mundo

não tem que me mostrar
 a outra face
 face ao fim de tudo:
 só tem que me dizer
 o nome da república do fundo
 o fim do fim
 do fim de tudo
 e o tem do tempo vindo;

não tem que me mostrar
 a outra mesma face ao outro mundo
 não se fala, não é permitido:
 mudar de idéia. é proibido.
 não se permite nunca mais olhares
 tensões de cismas crises e outros tempos.
 está vetado qualquer movimento.

era um pacato cidadão de roupa clara
 seu terno, sua gravata lhe caíam bem
 seu nome, que eu me lembre, era ezequias
 casado, vacinado e sem ninguém.
 brasileiro e eleitor, seu ezequias
 reservista de terceira e com família
 três filhos, prestações e alguns livros

(enciclopédias e biografias).
 era um pacato cidadão de roupa clara
 era um homem de bem que eu conhecia
 cumpria seus deveres, trabalhava
 chegava cedo em casa de madrugada
 lutando pelo pão de cada dia.
 era um pacato cidadão de roupa clara
 e todo dia passava e me dizia
 que o mundo estava andando muito mal
 eu perguntava por que, eu perguntava
 seu ezequias nunca me explicava
 apenas repetia
 lá dentro do seu puro tropical
 este mundo vai seguindo muito mal
 este mundo, meu filho, vai seguindo muito mal.
 ah, seu ezequias!
 que pena, que desastre, que tragédia
 que coisa aconteceu naquele dia
 seu ezequias, ah, seu ezequias
 saiu do emprego e foi tomar cachaça
 e apenas de manhã voltou pra casa
 batendo na mulher, xingando os filhos
 seu ezequias, ah, seu ezequias
 era um pacato cidadão de roupa clara
 era um homem de bem que eu conhecia
 e agora é a vergonha da família.
 (Torquato Neto apud HOLANDA, 2001, p. 60-63)

CONFEITARIA MARSEILLAISE— DOCES E ROCAMBOLES

Caçadas

Experimentados no manejo de armas de fogo 3 filhotes
infantes da burguesia empunham arma! 1 empunha
revólver! 2 empunham espingardas. O aéreo esmaga folhas
de eucalipto de encontro ao nariz enquanto de noite
sonhei com um batalhão policial me exigindo
identificação! revistaram a maloca do fundo do meu
bolso! mostrei babilaques! me entreguei descontente
pero calmamente! nada foi encontrado que incriminasse
o detido no boletim de averiguações depois de
batido, telex pra todas as delegacias.

Vadiagem.

(Waly Sailormoon apud HOLANDA, 2001, p. 181)

EQUILIBRADO E RADICAL. In e Yang. Prosseguir.
conservadorismo que abomina Nelson Rodrigues e
preserva a mesma face perversa: Nelson Rodrigues pelo
menos é cínico e fantástico, fascinistro. idem com
killing em nome de coisas reacionárias: rio pornográfica.
o fascismo está além mais próximo e aquém, num rio
sem margens, num rio de cagaço. não tenho a
virtude mesquinha de acreditar nas torturas sofridas por
um velho comunista de 70 anos que leva a sério um
sonho frustrado de tomada do poder. Não tenho a virtude
mesquinha de acreditar nas torturas: os gênios se
castram por si. velho. comunista, e mentiroso. nada de
novo pode surgir daí. e se por um texto bastante ambíguo
eu for chamado pra depor?

Derradeira photo: mágoas de caboclo: estou
levando uma vida de sábio santo solitário: acordo ao
romper da barra do sol me levanto saio pra passear
nos arredores ouvindo passarinhos indo até a
fonte d'água vendo a cidade do Corcovado cantando pra
dentro:

(Waly Saillormoon apud HOLANDA, 2001, pp.181 e185)

Essa é a linguagem que vai ser tomada como espelho, essa é a (des)ordem
estrutural, esse o caos temático, tudo sentido e absorvido dentro da maior irreverência
possível, como neste poema ou parte de um poema de Leomar Froes:

do mundo

comigo minha cara metade descontada dos cravos e das

[manchas

solares fantomas sorrindo e crianças

meus lábios

no vídeo minhas grades

de Romeu e Julieta
 minhas flores de seda
 na valeta
 minha noiva de sede e vapor
 mexendo ainda a boca e indecente
 minha dor
 abrindo os pulsos e subindo
 sem fé ou melancolia
 para o final das estrelas.
 (HOLANDA, 2001, p. 208)

Pode-se notar, também, em alguns poemas, alusões aos excrementos e ao “baixo corporal”, uma maneira, talvez, de retomar as formas populares da Idade Média e do Renascimento. É possível que não encontremos neles, a mesma simbologia constatada por Bakhtin em Rabelais, mas o caráter carnalizante de tais alusões, apontado pelo estudioso russo, é o mesmo, uma vez que “bosta”, “mijo”, “bêlis”, “cu”, “pica” e outros termos afins estão profundamente ligados à tradição popular, desde remotos tempos, embora a nossa tradição sempre os tenha na conta de ofensivos à moral ou, no mínimo, antipoéticos. Vejamos alguns trechos retirados de poemas da antologia *26 poetas hoje*:

Rumina a foragem escassa
 Cagada do alto
 Onde as estrelas iluminam
 Ofuscam o assalto
 (HOLANDA, 2001, p. 187)

E tem sua mulher esperando
 Que já ganhou carrinho usado
 Por isso apodrece o esperma
 Para regar a tranquilidade
 Com o mijar do homem bem vestido
 (HOLANDA, 2001, p. 190)

Picas!
 Pelé não vai embora
 Ora ora
 Vai ficar para o bem de todos
 Como eu tu ele nos vocifera a fome
 Amo amas Amat
 (HOLANDA, 2001, p. 193)

Expelida a bôlis no penico vira eterno
 Café educação bule de cachaça
 Bulha! Para todo universo
 (HOLANDA, 2001, p. 194)

O tesão copular no sexo coletivo

(HOLANDA, 2001, p. 194)

O cu da mãe aguado sentado
Sente a naturaza do chão e lava
O poema escrito com areia
(HOLANDA, 2001, p. 198)

As referências aos excrementos e ao “baixo corporal” tendem a romper com a poesia “bem comportada” dos poetas eleitos pelas academias, decorrendo daí a popularidade dessa poesia e sua aceitação pelas camadas mais simples da sociedade.

Assim pensando no Rabelais de Bakhtin, poderíamos dizer que esta nova poética opera uma verdadeira “carnavalização” da linguagem, como bem atestam os fragmentos abaixo, colhidos em Ricardo G. Ramos:

Shall com ica
Retifica o choferal carnaval
-Carne com festival de navio

Chô!
Choferalíssimo franco
Chou ho ou gomorra
(...)
Choferal geléia real
Realizada depois da monarquia
De um modo de produção
Do Brasil dos brasões
Com rima tropical e banal
(HOLANDA, 2001, pp.188-9)

PANIS ET CIRCENCIS

Local - templo dos adeuses
Setor - cadeira de comércio exterior
Assunto - café e futebol
Valor - USSR\$193.70
Fatura - 14.julho.1971
(...)
Putsch
(...)
Ele pele el-gal de pé pedante
Avante! Evoé! Anauê!
(...)
Morte e vida pelerina pelecanga pelerico
Expelida a bÍlis no penico vira eterno
(...)
Let's jump sing sola simonal
Burn baby underground
Burn baby doc boy super-herói
(vae victis)

Pelo que eu não sei
Rex Cassius Clay ex

Muito mal aí ali
 No me upé de manacá
 (...)
 -Love Store for the one
 Pelé abolicionista
 (...)
 Como somando indivisível
 Bola + cuíca = chão = galão = de = gasolina
 (...)
 Viu no campo estrangeiro
 A alva rima rosada – rosa rosae rose
 Castro Condor! Repare a ressalva
 Tu que ficaste sem pé sentindo a dor

De repente sueca
 Gelada goleada tropical
 (HOLANDA, 2001, pp.192-7)

“Goleada tropical” que só acontece numa terra cuja cultura é uma “geléia peral”, de Gregório a Torquato e Gil; parece-nos que essa “carnavalização” da linguagem se deve exatamente ao caráter “antropofágico” do povo brasileiro, empenhado em assimilar todas as culturas, sem nenhum sentimento de culpa. O objetivo é também refletir sobre essas marcas identitárias, além de provocar o riso, apelando para a típica descontração do brasileiro. Ainda segundo Bakhtin:

Como já observamos, o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. A concepção estreita do caráter popular e do folclore, nascida na época pré-romântica e concluída essencialmente por Herder e os românticos, exclui quase totalmente a cultura específica da praça pública e também o humor popular em toda a riqueza das suas manifestações. Nem mesmo posteriormente os especialistas do folclore e da história literária consideraram o humor do povo na praça pública como um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário [...].

No entanto, sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro de sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível. (BAKHTIN, 1999, p.3-4)

Heloísa Buarque de Holanda, no posfácio à antologia *26 poetas hoje*, comenta que o tema principal da *poesia marginal* é “o ethos de uma geração traumatizada pelos limites impostos” pela ditadura militar de 64, tratando-se, então, de

uma poesia “não-literária”, embora “preocupada com a própria idéia canônica de poesia. Preocupação que se autodenunciava através de uma insistência sintomática em ‘brincar’ com as noções vigentes de qualidade literária, da densidade hermenêutica do texto poético, da exigência de um leitor qualificado para a justa e plena fruição do poema e seus subtextos”. É importante observar, nesta fala da ensaísta, que os poetas desse período tinham consciência e conhecimento do fazer literário, sendo alguns deles professores universitários do curso de Letras ou de área afim; porém o mais relevante é que o contexto pedia algo diferente, uma nova linguagem; daí a “insistência”, ou resistência, no “brincar” com o texto literário, característica de toda tendência artística “ecclética”; segundo Holanda, o que se buscava era uma aproximação entre “arte e vida”; o que “unia aquele sem-número de poetas e poemas era uma aguda sensibilidade para referir – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia-a-dia do momento político que viviam”. Talvez por isso a reação imediata de nosso alto clero literário a favor da “boa poesia” praticada por nossos intocáveis e já canonizados poetas, sem pretender desmerecer aqui, em nenhum momento, o valor dos grandes mestres da literatura brasileira, muitos deles bastante apreciados pela geração de 70. Ainda segundo Holanda:

Um pouco, todos se irritaram: imprensa, professores, críticos, poetas. A academia repetia, com uma insistência inexplicável, que “aquilo não era poesia, era um material de interesse apenas sociológico”. Hoje, mais distante do calor daquela hora, me pergunto: o que estaria sendo entendido (dito) ali como “sociológico”? Qual seria a cotação da sociologia em relação à teoria literária, à história e à antropologia na bolsa de valores da crítica dos anos 70? Havia ainda alguns poetas e professores, conhecidos como progressistas, que escreveram acalorados artigos comentando a inadequação do baixo calão do vocabulário usado por aquela poesia. O advento dos *marginais* conseguiu até acirrar a paroquial disputa Rio-São Paulo, provocando afirmações que denunciavam, na proliferação bem sucedida dos livrinhos de poesia alternativa – pasmem! – uma manobra da crítica carioca contra o concretismo paulistano. Havia ainda estudiosos de impostação aparentemente marxista que procuraram definir a falta de qualidade desta produção literária como um reflexo da ‘piora’ da própria sociedade, agora inexoravelmente controlada por impulsos consumistas. (HOLANDA, 2001, pp.261-262)

A manifestação de altas autoridades literárias do país, mesmo que contra, demonstra que a *poesia marginal* teve ou tem sua importância na evolução de nossa história literária, a ponto de a antologia *26 poetas hoje* já ser considerada uma obra “clássica” de nossa produção poética, tal como aconteceu com os modernistas de 22 e

os concretistas da década de 50: o que era ruptura no passado, pode, hoje, já ser considerado clássico.

Ítalo Moriconi, em seu ensaio, para o livro *Poesia hoje*, fruto do seminário, com o mesmo nome, que aconteceu na Universidade Federal Fluminense em 1997, *Pós-Modernismo e volta do sublime na poesia brasileira*, falando das décadas de 80 e 90, em analogia com a década imediatamente anterior, diz que aquelas ainda carecem de conceituações, enquanto esta se define por uma escrita atrelada à ação existencial. Segundo ele, a poesia brasileira da década de 70 indica

em nossa cultura intelectual a presença difusa do espírito de Maio de 68 e dos movimentos contestatórios norte-americanos, combinando hedonismo e contracultura. Embalado pelo rock alienígena e pelos ritmos e letras da MPB de Caetano Veloso, Chico Buarque e muitos outros [...]. (MORICONI, 1997, p. 12-13)

Para Moriconi, os anos 80 expressam a “normalização pós-vanguardista dos circuitos”, ou seja, “o desprestígio das ideologias e práticas do tipo transgressivo, em favor de uma nova e crescente preocupação com o caráter funcional e pedagógico das manifestações artísticas”, uma espécie de amadurecimento do que se fizera antes, como ocorreu com o *Primeiro Modernismo de 22*, mais experimental, e o *Segundo, de 30*, mais convicto de suas ambições. Porém o que mais se questiona, na poesia de 70 e das décadas seguintes, é a sua qualidade estética. Para Moriconi:

Do ponto de vista estético, o mais importante a ressaltar em prol da elaboração conceitual é a indissolubilidade entre a noção de *poesia marginal* e um conceito de prática textual como escrita da e de circunstância. A circunstância histórica, cotidiana ou pessoal, é que tem o modelo formal para o poema. No regime da rarefação, instaurado pela hegemonia do poema curto, o verso de circunstância se projeta como anotação coloquial e casual do instante vivido, simulacro do motor do acaso na banalidade das horas. (MORICONI, 1997, p. 150)

E mais adiante:

O apego ao corpo é a única coisa que sobra no contexto de ceticismo – e até de cinismo – generalizado entre os poetas e intelectuais mais típicos dos anos 70.

O apego ao corpo recoloca no cenário o valor da poesia como encenação da subjetividade. Tal valor fora banido pela geração de críticos universitários que nos anos 60 endossara tanto a ideologia antilírica de João Cabral quanto o conceito de poesia antiexpressivista, peremptoriamente anti-hedonista, formulado pelo neofuturismo dos concretos. O paradigma cabralino-concretista construído a partir desses critérios conjugava à mallarmaica desapareção elocutória do eu

a imposição de uma estética de rigor, contraposta à eloquência modernista. (MORICONI, 1997, p. 15)

Creio que esta volta à subjetividade de que fala o ensaísta é fruto de uma necessidade de falar não só de si mesmo, como se se tratasse de uma “ferida narcísica”, pois o eu que fala, nem sempre individualizado e mesmo quando o é, configura-se como um eu universal, representante de uma coletividade e dela porta voz, para até nos momentos de mais profundo lirismo amoroso, o que conta é o prazer da fruição, como diria Roland Barthes. E querer desprezar tal poesia, em nome de um valor pré-estabelecido, restrito ao gozo intelectual das academias, é remar contra a evolução natural da própria arte. Sintomática é a fala seguinte de Pablo Picasso, citado por Orlando Tejo:

O artista pode exercer seu talento, tentando todas as fórmulas e todos os caprichos de sua fantasia e todos os caminhos do seu charlatanismo intelectual. Na arte, o povo não encontra consolação nem exaltação, mas os requintados, os ricos, os ociosos, os destiladores de quinta-essências, nela buscam a novidade, o estranho, o original, o extravagante e o escandaloso. Eu mesmo, desde o cubismo e de muito antes, tenho contentado a todos esses críticos com todas as brincadeiras que me ocorrem e que eles mais admiram quando menos as entendem.

À força de exercer todos esses jugos, esses quebra-cabeças e esses arabescos, tornei-me célebre rapidamente. A celebridade significa, para um pintor, vendas de quadros, fortuna, riqueza. Agora, sou, além de célebre, rico. Mas, quando fico só comigo mesmo, não posso considerar-me um artista no grande sentido que esta palavra tem.

Grandes artistas foram Giotto, Ticiano, Rembrandt e Goya. Sou apenas um brincalhão que tem compreendido seu tempo e sacado o possível da imbecilidade, da vaidade, e da concupiscência de seus contemporâneos. (TEJO, 1980, p.99)

Se aplicarmos as palavras de Picasso aos poetas de que trata este trabalho, veremos que todos eles, sem exceção, nutrem grande admiração pelos poetas do passado e os consideram mestres. O que se impõe, porém, como novo, desta vez, é a estética da fruição hedonista, não como negação do passado, antes como rejeição, muitas vezes em tom de blague, como o foram, no seu tempo, Gregório de Matos e sua poesia satírica, parte dos românticos e os primeiros modernistas, já amplamente citados.

Nota-se, na fala de Ítalo Moriconi, que os poetas citados, no entanto, compreendem, hoje, um universo não mais vinculado à *poesia marginal*, com algumas exceções, é claro, mesmo porque o próprio tom do discurso assim exige. Inclusive muitos dos poetas ditos *marginais*, da década de 70, exceto os que se foram muito cedo, nas décadas seguintes, como atesta o próprio autor, “emigraram para a indústria do

entretenimento, canalizando suas energias criativas para letras de rock ligeiro, humor televisivo e também, como é notadamente o caso de Carneiro, trabalhos mais densos de teledramaturgia”. No caso da Bahia, a década de 80, como será dito mais adiante, é que vai se consolidar como o grande *boom* da poesia marginal no estado. Ainda segundo Moriconi:

Já o poeta literário dos anos 80/90 respira, como todos, o ar que emana das letras dos roqueiros, mas ele sabe que sua relação com a linguagem e com a comunicação é de outra natureza. Seu destino é o livro e sua arte é a da leitura, silenciosa ou oral. Assim, o traço mais característico da mais recente geração de poetas brasileiros tem sido a recuperação do valor propriamente literário da literatura. A poesia literária não se submete ao imaginário pop, embora dialogue o tempo todo com ele. (MORICONI, 1997, pp.18-19).

Para o citado autor, ainda, é importante que fique claro, a poesia dos anos 80/90, embora *marginal*, é também a poesia do discurso, do verso, nem sempre livre, do texto cuidado e até retórico. A poesia ganha, inclusive, uma força declamatória: “O poema como modo de dizer”.

Observe-se que a *poesia marginal* do *Movimento Poetas na Praça* vai existir exatamente nesse período de harmonização: tanto com o contexto histórico, fim da ditadura militar e início da democracia; quanto da perspectiva estética da linguagem, de circunstância, ou *marginal*, com os cânones acadêmicos e tradicionais. Significativas são estas apreciações de Moriconi:

À medida que nada mais há de revolucionário a tratar nesses campos, o debate poético se vê tomado por visões desvertebradas e às vezes confusas, onde todas as conciliações possíveis e onde a demanda por qualidade coloca-se frequentemente no nível do virtuosismo verzejador ou do bom gosto decoroso. É claro que valorizar a perícia técnica até que tem seu lado bom, como corretivo à indigência lingüística e estética que caracterizou o regime da rarefação. Mas para quem como eu se formou na cultura iconoclástica e antiburguesa dos anos 60/70, causa estranheza toda essa vontade de ressacralizar a noção mesma de poesia, depois de ela ter sido primeiro dessublimada pelo modernismo original (...) (MORICONI, 1997, p. 20).

É importante frisar, no entanto, que o ensaísta deixa de lado os poetas propriamente *marginais*, para citar outros que começaram a entrar no mercado editorial e a conquistar certa parte da crítica e um grande número de leitores, mas na verdade um pouco distanciados do fenômeno aqui a ser analisado, como é o caso de Manoel de Barros e Adélia Prado. E finalizando a sua fala:

No momento atual, talvez o que esteja faltando na poesia brasileira seja o uso de uma linguagem mais solta, a busca de maior dramaticidade na linguagem, a volta ao coloquial e ao verso livre como estratégias dessublimadoras e de reimersão da poesia na experiência, na vida e – por que não? – no espaço público, onde as falas que contam se cruzam. Quem sabe uma volta culturalizada aos princípios mais básicos da revolução contracultural. Nesse sentido, o foco no surrealismo apontado por Carlito não parece mau caminho, embora não possa ser generalizado, dado o caráter misógino e homofóbico do surrealismo canônico. Trata-se porém de dar força à pura e simples vontade de trocar suspiros poéticos, saudades, águas de cheiro, pela convulsão da beleza, pela beleza convulsionada, convulsiva. A busca da beleza, a busca da beleza, nossa corruptora. (MORICONI, 1997, pp. 23-24)

Levemos em consideração que o ensaísta, provavelmente no momento em que escreveu essas últimas palavras, desconhecia a *poesia marginal* produzida na Bahia, especificamente em Salvador, poesia esta nascida em de 1978 e que até hoje mantém alguns ramanescentes. Do fenômeno no eixo Rio-São Paulo, a partir do que foi dito e analisado, pudemos inferir que a dita *marginalidade* da poesia fica tão somente ligada à forma de construção, produção e veiculação dos poemas, do que ao seu valor estético. Se os poemas eram “malacabados”, justifica-se pela pressa de pô-los em circulação, pois, como foi o caso da antologia compilada por Holanda, a maior preocupação residia na exibição performática dos poemas e não na sua impressão tipográfica. O deboche, a blague, o palavrão, a alusão aos excrementos e às partes genitais, a paródia, a intertextualidade fazem parte do propósito poético de muitos dos poetas da época, que buscavam, sobretudo, dizer o seu tempo com sua própria linguagem. As observações sobre a razão de alguns críticos insistirem em denominar essa poesia de *marginal* ficarão para as Considerações Finais deste trabalho.

CAPÍTULO II – MOVIMENTO POETAS NA PRAÇA: UMA POÉTICA DE RUPTURA E RESISTÊNCIA

Não pode nenhum poeta – nem ninguém – ter a pretensão de estabelecer rumos e regras para a poesia. Não resta dúvida de que a poesia, como qualquer outro fenômeno social, está sujeita a determinações do espaço e do tempo históricos mas o modo como essas determinações atuam sobre a produção do poema é absolutamente impossível de prever-se. (Ferreira Gullar)

Só o povo pode censurar os poetas, deixando de ouvi-los ou de lê-los. Fora disso, tudo que seja censura é restrição à liberdade de criação e de opinião. Basta a proibição que pesou durante tantos anos contra a poesia de Gregório de Mattos, o pai de nossa literatura, porque as autoridades a consideravam obscena. (Jorge Amado, em depoimento ao jornal O Globo, quando de uma das proibições policiais de apresentação, na Praça da Piedade, do *MPP*)

“A praça! A praça é do povo,/ como o céu é do condor./ É o antro onde a liberdade/ cria águias em seu calor” (Castro Alves)

O Movimento Poetas na Praça, de Salvador, Bahia, que a partir de agora chamaremos *MPP*, era formado inicialmente por cinco poetas: Geraldo Maia, Ametista Nunes, Gilberto Costa, Eduardo Teles e Antonio Short, já falecido; tempos depois, conseguiu agregar em torno de si outros grupos e pessoas com várias tendências artísticas. As apresentações eram feitas, diariamente, no fim da tarde, na Praça da Piedade, em frente à Igreja da Piedade, tendo de um lado o Gabinete Português de Leitura, do outro, a Faculdade de Economia da Universidade Federal da Bahia e, por incrível que pareça, ao fundo, a Secretaria de Segurança Pública do Estado da Bahia. Essa praça fica numa região central do comércio de Salvador, na chamada Cidade Alta, junto à Av. Sete de Setembro, local de punição, à época do Império, aos que se rebelavam contra o sistema vigente. É um ponto de grande fluxo de pessoas das mais variadas idades, dos mais variados credos, dos mais variados níveis culturais, principalmente a partir das 18 horas, horário em que as manifestações e performances, por parte dos poetas, ganhavam maior corpo. O evento acontecia com muita música, poesia, teatro e feira de artesanato e de livro. O grupo, formado em fins de 1978, conta hoje ainda com alguns remanescentes, que continuam recitando seus poemas, no mesmo

local. Muitos dos poetas conseguiram editar em livro, até com o apoio da Imprensa Oficial, os seus trabalhos; tal ocorreu com Geraldo Maia, Ametista Nunes, Antonio Short e Eduardo Teles, cujos poemas, em anexo, constituem o *corpus* deste trabalho.

Como se percebe pela data, a formação do grupo e a sua atuação se deram ainda no período da ditadura militar no Brasil e da ditadura carlista na Bahia. Por isso, houve muitos confrontos com a polícia, que inicialmente coibiu as reuniões com violência, obrigando os poetas resistir, persistir e, assim, dar vida a um dos momentos mais brilhantes da cultura baiana, ou da *contracultura*. Lembro-me, inclusive, jovem recém-chegado à capital, nos anos 80, de ter participado de alguns recitais, pois a participação era aberta ao público. Segundo Ametista Nunes, em entrevista que me concedeu, no dia 11 de novembro de 2007, em sua residência em Salvador, quando os poetas começavam a recitar, o povo, aos poucos, ia se aproximando, e transformava, de repente, a praça num verdadeiro teatro de arena dos tempos da Grécia e da Roma antigas ou do tempo dos menestréis da Idade Média. Em depoimento ao jornal O Globo, de 12/04/1982, quando da prisão de alguns membros do *MPP* por parte da polícia baiana, sob alegação de “atentado ao pudor”, Geraldo Maia assim falou:

A alegação de versos obscenos foi apenas o pretexto que encontraram, mas o que queriam mesmo era acabar com os poemas sociais. Não fizeram antes porque não tinham um pretexto, afinal não estamos ligados a nenhum partido político, não estamos na clandestinidade, nosso partido é a poesia, é a vida. (MAIA, 1982)

A sensação que senti, ao presenciar as apresentações do *MPP*, por volta de 1980, data de minha chegada a Salvador para preparar-me para o vestibular, foi a mesma experimentada por Paul Zumthor, segundo relato que faz em seu livro *Performance, recepção, leitura*:

Entro nessa matéria pela evocação de uma lembrança que não apenas me é cara mas que está profundamente inscrita em mim, e permaneceu subjacente a tudo o que eu ensinei nos últimos quinze anos. Isto tem a ver com minha infância parisiense, as idas e vindas entre o subúrbio em que habitavam meus pais e o colégio do nono distrito onde, no começo dos anos 30, eu fazia meus estudos secundários. Nessa época, as ruas de Paris se animavam por numerosos cantores de rua. Eu adorava ouvi-los: tinha meus cantos preferidos, como a rua do Faubourg Montmartre, a rua Saint-Denis, meu bairro de estudante pobre. Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária,

melodia muito simples, para que na última cópia pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia atraído era o espetáculo. (ZUMTHOR, 2000, p. 32)

Quando cheguei a Salvador, no ano de 1980, fui, aos poucos, me integrando no cotidiano da capital baiana, e a minha vida ficou dividida entre o trabalho numa repartição pública, no comércio, perto do Mercado Modelo, na Cidade Baixa, espaço histórico-cultural de Salvador, onde os repentistas, os chamados poetas populares, os cordelistas, a exemplo de Bule-Bule, davam verdadeiros espetáculos para o público que por ali passava e parava para ouvi-los, senti-los e vivê-los (eu era um deles) e o cursinho pré-vestibular, localizado junto ao Relógio de São Pedro, próximo à Piedade, onde os poetas do *Movimento Poetas na Praça*, à semelhança dos repentistas, encenavam seus espetáculos para o público, de segunda a sexta. No ano seguinte, entrei para o curso de Letras da Universidade Católica de Salvador, inicialmente, na Federação, depois no Largo da Palma, local um tanto próximo da Praça da Piedade. Nessa época, já imitava os rapsodos da praça, recitando em ônibus e bares de Salvador, pois me sentia como um deles. Embora pouco recitasse na Piedade, acabei amigo de alguns deles, notadamente de Eduardo Teles e Ricardo Emmanuel, com os quais fiz alguns recitais. Eu os tinha na conta de loucos, porém os sabia promotores do mais audacioso e corajoso ato de encenação poética em plena praça, no meio da multidão. No final da década de 50, Glauber Rocha, nosso famoso cineasta, ao lado dos poetas Fred Souza Castro, Carlos Anísio Melhor, Silva Dutra, Fernando da Rocha Peres, do artista plástico Ângelo Roberto, Paulo Gil Soares, dentre outros, sob a orientação do professor Rui Simões, no Colégio Central, acabou realizando as *Jogralescas*: recitais de poesia no teatro do colégio, que comprovaram a decantada vocação do povo baiano para a oratória.

E continuando com Zumthor:

Um espetáculo que me retinha, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte.

Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que

as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente. O que eu tinha então percebido, sem ter a possibilidade intelectual de analisar era, no sentido pleno da palavra, uma “forma”: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora, se assim eu puder traduzir a expressão alemã de Max Luthi, quando ele fala, a propósito de contos, de Zielform: não um esquema que se dobrasse a um assunto, porque a forma não é regida pela regra, ela é a regra. Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso. (ZUMTHOR, 2000, p 32-33)

As reminiscências de Zumthor são similares às minhas, pois em minha infância também me deliciava com os repentistas que apareciam nas feiras livres de minha pacata Inhambupe, cantando e vendendo seus cordéis. Ao me deparar com aqueles moços, cabeludos e barbados, e com aquelas moças, todas com suas roupas “esquisitas”, algumas um tanto psicodélicas, senti um deleite profundo, e também comprei os seus “cordéis”, embora a enunciação em ato, praticada por aqueles novos rapsodos, ultrapassasse por demais a inércia e a frieza do escrito no papel e ao sentar-me num bar e começar a praticar a leitura em voz alta, gesticulando, embora não no grau performático desejado, eu me sentia tomado pelo êxtase. É porque muitos dos poemas desses modernos bardos baianos, herdeiros que são da oralidade de Gregório de Matos, de Zé Limeira da Paraíba, o Poeta do Absurdo, e de Castro Alves, são primeiramente construídos oralmente e só depois colocados no papel. E se aqui me referi à oralidade de Castro Alves, remeto a Edilene Matos que, ao falar da poética castroalvina, assim se expressa:

A poesia de Castro de Alves não se fez para ser lida tão-somente em silêncio. Exige ser pronunciada, proferida em voz alta, já que a palavra original é voz, é som. E a voz é a semente inaugural de toda comunicação. (MATOS, 2001, p. 181)

Esse lado oratório dos poetas populares, dos repentistas, dos cordelistas cada um a sua maneira, tem suas raízes na própria natureza do povo baiano em particular e do povo brasileiro em geral, como ainda afirma Edilene Matos:

É comum falar-se de uma tradição oratória baiana, que vem desde os tempos de Vieira com seus Sermões, sobretudo os que proferiu no púlpito d’Ajuda, passando pelo seiscentista Gregório de Matos, o Boca do Inferno, até Rui Barbosa, Francisco Muniz Barreto,

Otávio Mangabeira e outros, que motivaram, por exemplo, Gilberto Freyre, em sugestivo poema sobre a Bahia, a declarar: “eu detesto teus oradores Bahia de Todos os Santos! teus ruibarbosas, teus otaviomangabeiras...” (1990, p. 16). Mas na Bahia é assim. Também o povo adotou a oratória - uma das preocupações da arte poética tradicional - e aqui recordo o popular Jacaré, que, eloqüente, subia nos caixotes, improvisando palanques e, diariamente, reunia curiosos à sua volta, em qualquer espaço de rua, para ouvi-lo em seus discursos inflamados. Lembro-me também de Cuíca de Santo Amaro, poeta popular de inusitada performance, a gritar ladeiras abaixo: “Leiam, leiam, O marido que passou o cadeado na boca da mulher”.

Essa oratória que se quer tradicional da Bahia, em verdade está presente em todo o país, num país onde o prestígio do discurso é quase unânime. Essa espécie de vocação nacional foi muito bem detectada, sobretudo por viajantes estrangeiros, como o comprova o relato de um viajante inglês do século XIX: *A arte de falar em público desenvolveu-se até um alto grau de excelência, o cidadão médio é um orador de categoria não desprezível. Diversamente dos ingleses e dos americanos, o homem do Brasil parece capaz de falar livre e eloquentemente à menor notícia.* (Bruce, s.d., p. 15) (MATOS, 2003, p. 184-185)

“Essa espécie de vocação medieval”, pode muito bem ser observada também nos poetas da praça, pois a sua palavra é viva, mesmo quando apenas inscrita no papel, ausente da “vocalidade” que mais vida lhe dá. Eles parecem atualizar os jograis medievais.

Trata-se, portanto, de uma poesia que estabelece laços com as cantigas medievais, uma vez que se trata de uma poesia de profundo caráter oral e que se concretiza, principalmente, no caso dos poetas baianos, nos *happenings* da Praça da Piedade (hoje Praça Nacional da Poesia, em homenagem ao poeta baiano Antonio Frederico de Castro Alves, cuja data de nascimento, em 14 de março, é considerada, oficialmente, como o Dia Nacional da Poesia), onde, acompanhados ou não de músicos, de dançarinos, com os rostos pintados ou não, teatralizam seus poemas e “atualizam” poemas de outros poetas, muitos deles representantes do cânone estabelecido pelas academias, como afirma Geraldo Maia em e-mail (vide anexos) que nos enviou:

Tinha de tudo. Boal, Stanislawsky, Neruda, César Vallejo, Maiakóvsky, Zé Limeira da Paraíba (O poeta do absurdo), Cuíca de Santo Amaro, Niccolas Guillén (Songoro Consongo), Gregório de Mattos, Torquato Neto, Rimbaud, Beaudelaire, Alain Ginsberg, Jack Kerouac, João Cabral, Vinícius, até Drummond rolava, Otávio Paz, Pedro Terra, Thiago de Mello, Goethe, e por aí, poesia universal de boamá qualidade (sic). (MAIA, ANEXO E)

Pelas palavras de Maia, percebe-se que já começa a se delinear uma diferença do *MPP* em relação ao que ocorria no eixo Rio-São Paulo. *O Movimento Poetas na Praça*, não pretendia criar uma nova estética, embora esteja bastante claro nas falas de seus fundadores, por mim entrevistados, que eles buscavam, sobretudo, o retorno da poesia oratória, interessados que estavam na representação da poesia, na performance, e não na sua reprodução impressa. E isto me leva a recorrer mais uma vez a Zumthor:

Estou particularmente convicto de que a idéia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo. Ademais, parece-me que em uma tal direção compromete-se a crítica, há bem pouco e muito confusamente. O termo e a idéia de *performance* tendem [...] a cobrir toda uma espécie de teatralidade: aí está o sinal. Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro? (ZUMTHOR, 2000, p.22)

A poesia do *MPP* se caracteriza pelo seu caráter espontâneo, oral e declamatório, despreocupado, muitas vezes, com as técnicas apuradas do fazer literário, mas marcada por uma tensão poética envolvente e por um profundo senso crítico e combativo. Nela se destaca o espírito crítico e revolucionário que norteou a maior parte da poesia das décadas de 70 e 80. Observa-se nela uma linguagem bem próxima da coloquialidade da fala do povo, num ritmo que lembra o cordel, embora haja também muita poesia lírico-amorosa e existencial, em que o eu individual frequentemente assume às vezes o sentimento de toda uma coletividade. Por vezes, o poeta incorre no palavrão, nos moldes de Rabelais, Gregório de Matos e Zé Limeira, como o atestam os poemas a seguir, recitados pelo irreverente Antonio Short em ônibus interurbanos, na praça e noutros locais, o que lhe rendeu muitas passagens por delegacias de polícia:

Glosa de Zé Limeira para o mote:
Os tempos não voltam mais

O velho Thomé de Souza
Governador da Bahia,
Casou-se e no mesmo dia
Passou a pica na esposa.
Ele fez que nem raposa:
Comeu na frente e atrás,
Chegou na beira do cais,
Onde o navio trêfega
Comeu o Padre Nóbrega,
Os tempos não voltam mais.
(TEJO, 1980, p.143)

A mulher do Fredegoso
 todo dia ia mijar
 na cova de seu esposo.
 O coveiro vendo aquilo
 um dia lhe perguntou
 responda minha Senhora
 para que tanta maldade
 e ela lhe respondeu
 coveiro, nós também chora
 por onde sente sordade
 (Zé Limeira em texto colhido oralmente pelo autor deste
 trabalho)

Define a sua cidade
 Glosa de Gregório de Matos para o mote
*De dous ff se compõe
 esta cidade a meu ver
 um furtar; outro foder.*

1. Recopilou-se o direito,
 e quem o recopilou
 com dois ff o explicou
 por estar feito, e bem feito
 por bem Digesto, e Colheito
 só com dous ff o expõe,
 e assim quem os olhos põe
 no trato, que aqui se encerra,
 há de dizer, que esta terra
 de dous ff se compõe.

2. Se de dous ff composta
 está a nossa Bahia,
 errada a ortografia
 a grande dano está posta:
 eu quero fazer aposta,
 e quero um tostão perder,
 que isto a há de perverter,
 se o furtar e o foder bem
 não são os ff que tem
 esta cidade a meu ver.

3. Provo a conjectura já
 prontamente como um brinco:
 Bahia tem letras cinco
 que são B-A-H-I-A:
 logo ninguém me dirá
 que dous ff chega a ter,
 pois nenhum contém sequer,
 salvo se em boa verdade
 são os ff da cidade
 um furtar, outro foder.
 (CHOCIAIY, 1993, p. 127)

Cito esses poemas, na íntegra, para que o leitor possa fazer seu próprio juízo sobre o movimento. Contrariamente, a produção poética de Antonio Short, como se verá no capítulo a ele dedicado, é de profunda reflexão existencial, o que o faz um poeta bipolar: ao tempo em que recita Gregório de Matos e Zé limeira, inspira-se também em Borges e Jorge de Lima; por outro lado busca apoio em Arthur Rimbaud e Allen Ginsberg, com muitas referências a elementos do universo da *contracultura*:

eu me ofereço em sacrifício
à guitarra de Jimi Hendrix
à voz de Bessie Smith
ao sonho de Marcuse
à luta de John Lennon
na boca do destino.
(SHORT, anexo)

Sobre os *happenings*, poderíamos dizer que a abertura dos trabalhos se dava quase sempre com a recitação de um poema de Geraldo Maia, escrito na própria praça, para aquele fim. Nos moldes dos poetas medievais, o eu lírico faz um convite a todos os transeuntes da Praça da Piedade a participarem da performance que irá acontecer naquele exato momento. A cada dia, o poema é atualizado; às vezes é interpretado por um só poeta, não necessariamente o autor, já que não existe mais o autor no sentido tradicional; outras vezes por vários intérpretes, pois o seu caráter oral assim o permite:

Muito bom dia,
senhores reunidos nesta praça,
em volta das mesmas dores,
suportam a mesma desgraça.

Muito boa tarde,
senhoras de cara magra e suada,
com a prestação atrasada
e o 'decomer' de amargura.

Muito boa noite crianças,
largadas na noite do mundo,
com um buraco na pança
que a fome vai alargando.

Com vocês nos encontramos,
na luta de todo dia,
enquanto se for escravo
e outros com regalia,

poesia é nossa arma
e vocês são poesia"
(MAIA, ANEXO E)

Segundo Zumthor: “Quando a comunicação e a recepção (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance” (ZUMTHOR, 2001, p 19). É exatamente o que se dá nos *happenings* patrocinados pelos poetas em questão, uma vez que se tem aí a enunciação, o enunciado, a produção do texto em ato e sua comercialização; mais do que isso, o espetáculo é aberto ao público, e essa abertura promove uma interação entre ouvinte e intérprete num ato de comunhão, visto que ali se ouve o que se quer e o que se sente, na maioria das vezes, construindo o que Barthes denomina de escritura do saber com sabor:

A enunciação uma vez, expondo o lugar e a energia do sujeito, quiçá sua falta (que não é uma ausência), visa o próprio real da linguagem; ela reconhece que a língua é um imenso halo de implicações, de efeitos, de repercussões, de voltas, de rodeios, de redentes; ela assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa. (BARTHES, 2004, p 20-21)

É importante observar, no poema acima, que ele se constrói a partir do vocativo, repetido três vezes: “Muito bom dia,/senhores reunidos nesta praça”, “Muito boa tarde,/senhoras de caras magras e suadas”, “Muito boa noite,/crianças largadas na noite do mundo”, dando-nos uma idéia de diálogo. E se “A obra performatizada é assim diálogo” (ZUMTHOR, 2001, p. 222), nesse texto a performance se realiza, mesmo que seja naquilo que Zumthor denomina de “*oralidade secundária*, ou seja, aquela oralidade própria dos textos que, embora escritos, conservam acentuadas e profundas marcas orais”(MATOS, 2003, p. 182). Por fim, o pronome, na primeira pessoa do plural, ratifica esse grau performático, uma vez que ele implica uma relação de cumplicidade e de comunhão: “Com vocês nos encontramos”, “e vocês são poesia”, esse “vocês” também soa como um “nós” muito presente nos poemas medievais (ZUMTHOR, 2003, p. 223), fechando o círculo da performance. Esse poema-convite-abertura lembra os meus tempos de menino, em que o palhaço saía pelas ruas de Inhambupe a anunciar o espetáculo do dia e a convidar a população a ir ao circo, cercado de crianças que respondiam prontamente às suas perguntas: “Hoje tem espetáculo?”, “Tem sim, senhor!”, “Às oito horas da noite?”, “Tem sim, senhor!”.

Sintomática são as declarações de Ametista a respeito de duas cenas que aconteceram com ela e o público: certa feita, num dos *happenings*, conta ela, uma lavadeira a procurou com um ramalhete de flores para presenteá-la. Infelizmente ela, nesse dia, não apareceu; a senhora identificou-se com o seguinte poema:

M... de merda
M... de mulher

A dor que sinto
ao me encontrar sozinha
levantando um estandarte
que não pode ser apenas meu...

A realidade de continuar
com este corpo cadavérico
porque trago uma alma
aperreada/apaixonada/solitária
de gritar sozinha por direitos
que não são apenas meus...

Penso muito
 resmungo muito
 tento murmurar
 calo muitas vezes
Mas quando a ignorância
 quando a estupidez
 quando os absurdos
m e f e r e m f u n d o
EU GRITO / EU AGRIDO

E se me deixasse levar
apenas pela emoção
EU MATARIA COM VIOLÊNCIA
tantas mulheres ocas
 tantas mulheres fúteis
 tantas mulheres fantoches

È

Quando vejo tantas mulheres
 se deixando asfixiar
 sob tanta repressão
 sob tanta futilidade
 sob tanto medo
 EU SINTO VERGONHA
 DAS MULHERES DO MEU TEMPO!

Na verdade, a linguagem simples e direta do poema fazia com que a lavadeira se corporificasse nele, retribuindo o olho no olho da intérprete, com ela se confundindo, nela se integrando, sobretudo porque a linguagem empregada aí, associada às gesticulações da intérprete, num tom quase masculinizado já a partir do título ou nos versos: “levantando o estandarte”, “EU GRITO/EU AGRIDO”, promove uma espécie de simbiose entre intérprete e ouvinte, ou como diz Luiz Costa Júnior, no seu artigo para a edição especial da revista *Língua Portuguesa* sobre sexo e linguagem, cujo título é bastante sugestivo: *Amor e ódio na mesma frase*, quando diz:

Porque a linguagem promove a conexão entre pessoas de diferentes tipos, natural que a expressão humana mais rica seja aquela que foi “sensualizada”, realizada não para fisgar o outro para que cale diante do que queremos, mas para permitir o encontro, tirar o melhor da expressão a dois. Há um enredamento carnal da linguagem, mas também uma “ética” da expressão sexual, sem a qual o horizonte de nossa interação com os outros se revela limitado. (PEREIRA JUNIOR, 2007, p.6)

Outra passagem digna de nota e também lembrada por Ametista Nunes é a de uma cega, chamada Marilza, que dizia ir para a praça ouvir os poetas; já que não “enxerga”, ela ouve, sente, frui, sempre no dizer de Barthes, e transcende sua realidade imediata, mas sem dela se ausentar. Outra cena pitoresca envolve o sempre irreverente Antonio Short: certa vez, como atesta a reportagem do jornalista Elieser Cezar, de 12/10/2008, da seção *Correio Repórter*, do *Correio da Bahia*, certa feita ao ser detido e interrogado sobre a autoria do poema dos *dois ff*, respondeu tratar-se de Gregório de Matos, ao que o delegado prontamente ripostou: “é esse que quero prender!”.

Segundo Geraldo, num outro momento, vários grupos se juntaram ao *MPP*: *Grupoema* (Mary Bahia, Nilo Mota, Francisco Zebral, etc) *Tupyhanarkus* (Douglas de

Almeida, Walter César, Semíramers Sé, Lula Miranda, etc), *Grupo Cabra* (do bairro de Castelo Branco), *GEAFRAGA* (do bairro da Fazenda Grande do Retiro). A segunda década foi a da revoada e da proliferação de outros grupos inspirados no exemplo do *MPP*; alguns perduram até hoje. Surgiram também as revistas *Xí!Biu*, revista "oficial" do *MPP* - três números, depois *TABANAV*, em parceria com Ricardo Emanuel - três números e *ECO da Poesia na Praça*, todas as três tratando de vários assuntos e trazendo poemas de variados autores: falavam de educação, Artaud e o teatro, da poesia grega moderna, de Gláuber Rocha, ecologia, Raul Seixas, John Lennon, macrobiótica, além de publicar Manuel Bandeira, Maiakóvski, os irmãos Campos, Décio Pignatari, Torquato Neto, Maria da Conceição Paranhos, José Paulo Paes, Neruda, seus próprios poemas e vários outros poetas conhecidos ou não. O grupo costumava fazer suas reuniões na pensão da mãe de Geraldo Maia, como outrora a *Geração Mapa*, dos anos 50, se reunira na pensão da mãe de Glauber Rocha. Ainda segundo Maia, na pensão de sua mãe, todos eram obrigados a tirar a roupa para poder participar das reuniões, uma espécie de iniciação; essas reuniões eram também realizadas na própria Praça da Piedade. Logo depois, alguns integrantes foram morar no *Sítio da Loucura*, na Boca do Rio: a irreverência, o sexo, a droga e outras loucuras, faziam parte do referencial do movimento, embora houvesse no grupo pessoas que não usavam drogas, nem praticavam sexo indiscriminado, como a própria Ametista Nunes. É preciso esclarecer, no entanto, que, apesar de toda loucura, o grupo praticava muita leitura sobre vários assuntos e de poetas renomados a exemplo de Fernando Pessoa, Maiakóvski, Pedro Terra, Carlos Drummond de Andrade, Nietzsche, Rilke, Borges, Pablo Neruda, dentre outros. Estudavam também poesia e discutiam sua própria poesia. Se seus textos eram "malacabados" é porque as circunstâncias assim o determinavam, mesmo porque, depois, acabavam editando seus trabalhos, cuja impressão era acompanhada com atenção e rigor. É importante salientar, também, que o *MPP* se organizou como um grupo, mas sem caracterizar, digamos assim, uma vanguarda ao estilo dos concretistas. Era um grupo que queria popularizar a poesia, toda ela, boa ou ruim, pois, como diz Maia, "quem julga é o povo", por isso é preciso refletir melhor sobre a produção *marginal* da Bahia: havia muitos poetas, muita poesia, muita coisa tirada de estalo, é certo, mas havia também muito texto escrito com rigor estético. Com a chegada de outros poetas, cresceu o grupo, cresceu a repressão, bem como a tentativa de oficializar o *MPP*, a fim de, segundo alguns, conseguir dinheiro para os espetáculos, o que foi rechaçado pelos fundadores, pois assim estariam contrariando a essência do movimento,

que era de ruptura e resistência ao estabelecido oficialmente. Outro fato interessante é que muitos dos integrantes, quando editavam os seus folhetos ou livros, faziam tiragens de 500, 1000 e até 5000 exemplares, que eram vendidos na praça, nos bares, nas portas dos teatros, nas praias e em outras cidades do interior da Bahia, de outros estados e até de outros países, pois eles viviam de suas obras poéticas, pelo menos aqueles que não tinham emprego fixo como Geraldo Maia, Eduardo Teles, Gilberto Teixeira e Gilberto Costa. Gilberto Costa, dentre várias outras façanhas, conta-se que teria levado, pasmem, a poesia ao trio elétrico, pelas avenidas do carnaval de Salvador, criando inclusive, ao lado do poeta Douglas de Almeida, um bloco carnavalesco poético; ainda sobre Gilberto Costa é interessante a reportagem feita pelo jornalista Elieser César, do *Correio da Bahia*, em 02 de novembro de 2003, intitulada *Condoreiro da folia*, que vai em anexo.

Na reportagem do jornalista do Correio da Bahia, podemos encontrar algumas opiniões contrárias ao valor literário da poesia do *MPP*; ele cita por exemplo Miriam Fraga, que reconhece a importância do movimento, mas contesta a “postura de que poesia é uma arte da facilidade, de que não se precisa trabalhar o poema e que para fazê-lo não é necessário conhecer a língua e se pode prescindir da técnica”. Já disse Maiakóvski que a técnica e as regras é o poeta quem inventa. Claudius Portugal, por sua vez, retoma o pensamento de Miriam Fraga, reconhece a importância política do movimento, mas deixa para o tempo julgar o valor poético do grupo, fazendo uma ressalva para Antonio Short. Também Jorge Portugal, que também teve passagens pela Praça da Piedade, avalia: “Hoje, num olhar retrospectivo, ficou pouca coisa de valor literário. Tinha gente que declamava muita bobagem, mas valeu”. É preciso levar em conta, no entanto, que o *MPP*, por ser um movimento de ruptura e resistência ao já mencionado “alto clero da literatura”, não poderia agir como censor do que combatia.

O que se pretende aqui não é fazer, devo frisar, um trabalho histórico, sociológico, ou qualquer coisa parecida. O que se busca, além de mostrar a relevância social, cultural e literária do grupo, é a análise, mesmo que superficial, de alguns poemas de Geraldo Maia, Ametista Nunes, Antonio Short e Eduardo Teles, (em anexo), por serem todos fundadores do *MPP*, na tentativa de demonstrar que a poesia escolhida como *corpus* deste trabalho, em que pesem todas as críticas contrárias ao movimento, representa um momento único no cenário da evolução da literatura brasileira, com características próprias, com sua qualidade estético-literária, apesar de suas deficiências técnicas. Acima de tudo, porém, trata-se de uma poesia de ruptura e resistência, que sai

dos foros acadêmicos e vai para a praça abraçar o povo, mas sem perder, insisto, sua literariedade, isso se acatarmos as palavras de Ferreira Gullar:

O abandono das formas clássicas – das estrofes regulares, do verso metrificado e rimado – não resultou de mero capricho mas de uma exigência da própria vida.

[...]

A linguagem da poesia confunde-se então com a prosa, do mesmo modo que o poeta confunde-se com o homem da rua e já não pode nem deseja reivindicar para si a condição de eleito dos deuses.

[...]

O poeta sonha no concreto o sonho de todos. Ele sabe que a poesia brota da banalidade do mesmo modo que o poema nasce da linguagem comum. Está na tua boca, na minha boca, a palavra que eventualmente se converterá em beleza. Ou não. (GULLAR, 1989, p. 14-14)

Sábias palavras. Há muitos fatos folclóricos envolvendo os poetas do *MPP* que poderiam ser relatados aqui, não o farei, pois o objetivo central desta dissertação é apresentar a poesia do *MPP* como expressão literária de nosso tempo, ou seja, de uma determinada época da sociedade brasileira. Se os poetas do grupo serão canonizados, aceitos pela crítica oficial, não sei, só o tempo dirá. Mas saliento que alguns deles, a exemplo de Antonio Short, começaram na *Feira da Poesia*, na Praça da Piedade, evento organizado, segundo Douglas de Almeida, em artigo publicado pelo jornal *A Tarde*, na seção *Cultural*, do dia 04/10/2003, pelos poetas Cid Seixas e Carlos Cunha, intelectuais que gozam de muita reputação no meio acadêmico da Bahia. É claro que não poderia deixar de aqui fazer um breve histórico sobre o *MPP* e seu tempo, pois como diz Gullar na epígrafe acima:

Não resta dúvida de que a poesia, como qualquer outro fenômeno social, está sujeita a determinações do espaço e do tempo históricos mas o modo como essas determinações atuam sobre a produção do poema é absolutamente impossível de prever-se. (GULLAR, 2006, p. 157)

Ferreira Gullar é um poeta que passa pelas vanguardas experimentalistas: *Concretismo*, *Neoconcretismo* e *Poesia-Objeto*, para depois assumir a poesia engajada político-social do *Centro Popular de Cultura*, o *CPC*, da União Nacional dos Estudantes, dos idos anos 60, como ele próprio declara:

Então tratei de me ligar politicamente contra o *status quo* da sociedade brasileira. No CPC [Centro popular de Cultura] fiz poemas de cordel não para fazer literatura, mas simplesmente para usar minha habilidade de poeta com o propósito de conscientizar politicamente as pessoas. Deixei de ser escritor, era um ativista político, usava minha habilidade para conscientizar politicamente. (LUCENA, 2001, p.104)

Sem querer entrar em polêmica com esse magnífico autor de *João Boa-Morte*, *Quem matou Aparecida*, *Peleja de Zé Molesta com Tio Sam* e *História de um valente*, o que se percebe é uma certa discriminação a respeito da literatura que se propõe popular, mas aí entrariam outros poemas do próprio Ferreira Gullar, além de poemas de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade, para citar apenas dois dos mais reverenciados poetas brasileiros do século XX. A partir dessa reflexão, a pergunta: o que é que faz o texto realmente ser literário? Para Compagnon, a literatura está sempre imprensada entre duas abordagens: a histórica, que vê o texto como documento; e a lingüística, que vê o texto como autônomo e independente. O conceito de literatura varia de acordo com a época:

A tradição literária é o sistema sincrônico dos textos literários, sistema sempre em movimento, recompondo-se à medida que surgem novas obras. Cada obra nova provoca um rearranjo da tradição como totalidade (e modifica, ao mesmo tempo, o sentido e o valor de cada obra pertencente à tradição). (COMPANGNON, p.34)

E completa:

Do Romantismo a Mallarmè, a literatura, como resumia Foucault, “encerra-se numa intransitividade radical”, ela “se torna pura e simples afirmação de uma linguagem que só tem como lei afirmar [...] sua árdua existência; não faz mais que se curvar, num eterno retorno, sobre si mesma, como se seu discurso não pudesse ter como conteúdo senão sua própria forma”. Valéry chegava a essa conclusão no seu “Cours de poétique”: “a Literatura é, e não pode ser outra coisa senão uma espécie de extensão e de aplicação de certas propriedades da linguagem”. Eis, portanto, nessa volta aos antigos contra os modernos, aos clássicos contra os românticos, uma tentativa de definição universal de literatura, ou da poesia, como arte verbal. (COMPAGNON, p. 40)

Para depois retomar a idéia de literariedade, proposta por Jakobson::

Qual é, entretanto, essa propriedade – essa essência – que torna literários certos textos? Os formalistas, segundo Viktor Chklovski, em “L’Art comme procede” [A Arte como procedimento] (1917), tomavam como critério de literariedade a desfamiliarização, ou estranhamento (*ostranénie*): a literatura, ou a arte em geral, renova a sensibilidade lingüística dos leitores através de procedimentos que desarranjam as formas habituais e automáticas da sua percepção. Jakobson explicará, em seguida, que o efeito de desfamiliarização resulta do domínio de certos procedimentos (Jakobson, 1935) que, tomados do conjunto das invariáveis formais ou traços lingüísticos, caracterizam a literatura como experimentação dos “possíveis da linguagem”, segundo expressão de Valéry. (COMPAGNON, p.41)

Ora, todos nós sabemos que Gullar, assim como outros intelectuais da época, bebeu nessa fonte, que impunha à literatura, que por si só já é elitista, um caráter ainda mais fechado. As experimentações, todas elas são válidas e cada época responde à sua maneira; se, a partir dos formalistas russos e dos estruturalistas franceses, a literatura envereda por caminhos do intraduzível (levando em conta a relação autor-texto-leitor), nas décadas posteriores à de 50, pelo menos no Brasil, volta-se, sem perder seu caráter de renovação, nem seu poder estético, para o leitor (e/ou ouvinte) como fonte de redenção ou comunhão. É isso que mobiliza os integrantes do *MPP*. E vimos, também, na Introdução, que o próprio Jakobson, ao falar da poesia de Maiakóvski, se compararmos suas teses com as de Compagnon, se contradiz.

Vejamos agora o que diz Antonio Carlos Brito (Cacaso), um dos mais representativos poetas da *poesia marginal* do eixo Rio-São Paulo e também professor de Teoria Literária na PUC/RJ, à época, em citação de Carlos Alberto Messeder Pereira em seu livro *Retrato de época: poesia marginal anos 70*:

Pelas controvertidas formas com que se define o que seja ‘marginalidade’ em literatura, sobretudo na área de poesia, logo se vê que apesar de empregarem o mesmo termo as pessoas não estão falando da mesma coisa. O mais comum é chamar de ‘marginal’ o autor que barrado nas editoras acaba editando e distribuindo por conta própria, com recursos próprios, e certamente esse é o caso de boa parte dos escritores brasileiros, principalmente se for estreante ou pouco conhecido. O número de escritores e poetas cresce entre nós numa velocidade muito maior do que o número de vagas tolerado por nosso restrito e restritivo sistema editorial, e dessa marginalização por não absorção resulta uma espécie de transbordamento, surge um circuito cultural paralelo, com características que ainda estão em processo de definição, e que tende a crescer. Daqui a algum tempo quando forem estudar a literatura feita nos dias de hoje vai se ver que

boa parte do que interessa sobreviveu à margem e muitas vezes apesar das instituições. Pra se entender essa literatura, suas desigualdades, a idéia de vida que quer exprimir, os procedimentos estéticos de que se vale, os veículos a que recorre, e mesmo seu interesse, acho conveniente aprofundar o que significou pra vida cultural brasileira o período posterior a 68/69, os novos condicionamentos, por aí, a pacificação e desorganização do movimento estudantil, o controle das informações, a despolitização gradativa e segura das paixões e das ambições, as novas formas de rebeldia que nasceram, que se manifestaram e se manifestam no plano da cultura, em especial da cultura literária. Quando uso a palavra marginal geralmente estou me referindo a esse tipo de literatura. (PEREIRA, 1981, p. 45).

Trata-se, portanto, de uma poesia que responde por seu tempo e pela angústia de seus idealizadores, mesmo que anos mais tarde, o próprio Cacaso, fazendo uma reflexão sobre os anos 70, afirme que tudo não passou de uma profunda “brincadeira”.

Segundo Alfredo Bosi “É a ideologia dominante que dá, hoje, nome e sentido às coisas”. E mais adiante acrescenta:

A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus. (BOSI, 2002, p. 166)

No caso do *Movimento Poetas na Praça*, e grande parte da poesia da época, acontece o contrário, ela se abre para a vida, para as coisas do cotidiano, pois ela é uma expressão quase que corporal do poeta, ela não é só sua linguagem, é mais, é sua voz como coisa física e indissociável do poeta, como diz Zumthor, e assim deve ser compreendida e analisada.

Voltando a Compagnon, o crítico esclarece o seguinte sobre as idéias de Jakobson:

Ele, então, denominou “poética” uma das seis funções que distinguia no ato de comunicação (funções expressiva, poética, conativa, referencial, metalinguística e fática), como se a literatura (o texto poético) abolisse as cinco outras funções, e deixou fora do jogo os cinco elementos aos quais elas eram geralmente ligadas (o locutor, o

destinatário, o referente, o código e o contato), para insistir unicamente na mensagem em si mesma. (COMPAGNON, p. 43)

Mesmo que se queira justificar que Jakobson defendia a predominância da função poética para determinar a literariedade de um texto, como ficariam textos de outros grandes escritores que tendem para uma linguagem cotidiana, como Hemingway e Camus? Pergunta Compagnon.

Para Sartre:

[...]é escrevendo que o autor forja as suas idéias sobre a arte de escrever, a coletividade vive das concepções literárias da geração precedente e os críticos, que as compreenderam com vinte anos de atraso, exultam em servir-se delas como pedras de toque para julgar as obras contemporâneas. (SARTRE, 1989, p.156)

Como Jean-Paul Sartre sempre foi um escritor comprometido com o seu tempo e viveu o período entre as duas primeiras guerras e os subseqüentes, vindo a falecer em 1980, não é de estranhar a sua fala sobre o papel do escritor. Como a literatura de que estamos tratando tem uma forte influência do pensador francês, nada melhor do que buscar algumas citações suas para melhor esclarecer a função do poeta nascido num regime opressor e sem muitas perspectivas. Segundo ele:

O próprio destino das nossas obras estava ligado ao destino da França em perigo: os nossos antecessores escreviam para almas desocupadas, mas, para o público a que nos iríamos dirigir, as férias tinham terminado: era um público formado de homens da nossa espécie que, como nós, aguardavam a guerra e a morte. A esses leitores sem horas de lazer, incessantemente absorvidos por uma só preocupação, um único assunto podia interessar: era sobre a guerra, sobre a sua morte que tínhamos de escrever. Brutalmente reintegrados à história, éramos acuados a fazer uma literatura de historicidade. (SARTRE, 1989, p. 159)

Creio que essas mesmas razões, em suas devidas proporções, podem ser aplicadas à literatura praticada pelos poetas do *MPP*, pois como diz o próprio Geraldo Maia, em seu poema *Geração de março*:

Geração de março

nós
 somos
 a geração de março
 trazemos vendas nos passos
 e fechaduras solitárias nos olhos

nós somos
 a geração de agora
 não sabemos o dia em que estamos
 à mercê de nossa demora

nós somos a geração híbrida
 (de laboratório)
 vivemos nos corredores
 entre horários afiados
 e o descanso das sepulturas [...]

Note-se que o poema (que será analisado mais adiante) foi recitado pelo poeta, quando de um encontro que teve com o ex-presidente José Sarney. Na ocasião, o então chefe da nação teria tecido o seguinte comentário: “Santa demência”.

Não nos esqueçamos de que, embora estivéssemos ensaiando os primeiros passos para a democracia, em Salvador nós ainda respirávamos os ares da ditadura carlista, e de que *Geração de março* foi escrito na década de 70, em plena ditadura militar. Como se verá a tempo, Maia é também um escritor comprometido com o seu tempo, com a sua história. Ainda segundo Sartre:

Ensinaram-nos a levá-lo a sério [*o mal*]: não é nossa culpa
 nem nosso mérito termos vivido num tempo em que a tortura era um

fato cotidiano. Châteaubriant, Oradour, a Rue des Saussies, Tulle, Dachau, Auschwitz, tudo nos demonstrava que o Mal não é uma aparência, que o conhecimento pelas causas não o dissipa, que ele não se opõe ao Bem como uma idéia confusa se opõe a uma idéia clara, que ele não é o efeito de paixões que se poderiam curar, de um medo que se poderia superar, de um extravio passageiro que se poderia perdoar, de uma ignorância que se poderia esclarecer; que ele não pode de forma alguma ser mudado, retomado, reduzido, assimilado ao humanismo idealista, como aquela sombra que, segundo Leibnitz, é necessária ao brilho do dia. Satã, afirmou um dia Maritain, é puro. Puro, isto é, sem mistura e sem remissão. Aprendemos a conhecer essa horrível, essa irreduzível pureza: ela eclode na relação estreita e quase sexual do carrasco com a vítima. Pois a tortura é em primeiro lugar uma tarefa de aviltamento: quaisquer que sejam os tormentos infligidos, é a vítima que decide, em última instância, qual o momento em que eles se tornam insuportáveis e em que é preciso falar; a suprema ironia dos suplícios é que o paciente, quando acaba por delatar, aplica a sua vontade humana em negar que é homem, faz-se cúmplice dos seus carrascos e se precipita, por um motivo próprio, na abjeção. (SARTRE, 1989, p.160-161)

Essas últimas palavras de Sartre fizeram-me lembrar do relato da morte do irmão da poeta e militante Ametista Nunes. Segundo ela, seu irmão, que era psicólogo e também poeta, estava com tudo pronto para deixar o país, faltando apenas pegar o passaporte, foi quando o mensageiro “caiu” nas mãos da ditadura; seu irmão, que se encontrava numa casa fechada, sob vigilância suspeita de curiosos e da própria polícia, suicida-se, deixando-lhe um grande vazio, já que ele era uma espécie de guru intelectual da então jovem estudante de Direito:

Eu vivo assim em terras bem tristes
 onde até os pássaros já não cantam mais
 onde com metralhadoras e baionetas é que se faz música
 e só com cachaça/carnaval e futebol se suporta a vida!
 (NUNES, 1980, p. 18)

Os versos acima são do poeta Haroldo Nunes, o irmão de Ametista Nunes, que se suicidou. Retomando a citação de Sartre, percebemos que fica difícil separar a arte da vida, no período dos anos 70 na Bahia, principalmente no tocante à poesia de Ametista Nunes, uma vez que ela mesma era vinculada ao Partido Comunista do Brasil - PC do B. Toda a sua poesia, mesmo a mais profundamente lírica, traz uma marca de rebeldia e de engajamento, como demonstra o poema *M. de merda/M de mulher*, acima transcrito.

Quando afirmamos que a poesia do *MPP*, pelo menos grande parte dela, está diretamente relacionada com a repressão imposta pelo governo militar, com a perda da liberdade de expressão e de certos valores morais e éticos e com a angústia que leva muitos de seus seguidores a reflexões existenciais de profunda depressão, afirmamos que aí se encontra sua literariedade, sua ruptura e sua resistência, pois ela se articula como tal, sem se negar em momento algum, ao contrário, sempre se afirmando e se impondo, mesmo hoje, 18 anos depois, porque essa literatura é porta voz de toda uma coletividade. Ainda segundo Sartre:

Quando pensa ter janelas para o eterno, o escritor perde contato com os seus iguais, sente-se beneficiado por luzes que não pode comunicar à turba ignara que fervilha abaixo dele; mas, se já concluiu que não se escapa da própria classe pelos bons sentimentos, que não existe consciência privilegiada em lugar algum, e que as belas-letas não constituem atestado de nobreza; se chega a compreender que o melhor meio de ser atropelado por sua época é voltar-lhe as costas ou pretender elevar-se acima dela, e que não se chega a transcendê-la fugindo dela, mas sim assumindo-a para transformá-la, isto é, ultrapassando-a na direção do porvir mais próximo, então ele escreve por todos e com todos, porque o problema que procura resolver com seus meios próprios é o problema de todos. (SARTRE, 1989, p.169)

Sartre reconhece que toda literatura de resistência termina por produzir muita coisa ruim, porém, como já foi dito, não se pretende elevar o nome dos poetas do *MPP* ao ápice da poesia moderna brasileira, nem se há de fazer uma apologia por puro diletantismo. O que pretendemos destacar é que as décadas de 80 e 90 produziram alguns nomes de nossa poesia e que entre esses estariam alguns dos poetas representantes do *corpus* deste trabalho, mesmo que não reconhecidos pela crítica oficial de então. Voltando a Compagnon, sobre a questão do “valor” literário do texto, vamos nos deparar com alternadas visões, desde o subjetivismo de Kant, que será rebatido por Genette, para quem, segundo o autor de **O demônio da teoria**, “o valor não tem nenhuma pertinência teórica e não constitui, em absoluto, um critério aceitável nos estudos literários”, até as modernas teorias sobre o assunto. O próprio Compagnon afirma que há duas correntes:

[...] os defensores tradicionais do cânone, de outro, os teóricos que lhe contestam toda validade. Entre os dois, um certo número de posições medianas, logo frágeis, menos defensáveis, esforçam-se por manter uma certa legitimidade do valor. (COMPAGNON, p. 234)

Antes de emitir uma opinião própria, o ensaísta parte para a definição do que seria um clássico, buscando suas origens no século XVII, passando por Saint-Beuve, até chegar em Gadamer, que afirma:

Quando qualificamos uma obra de “clássica”, é muito mais pela consciência de sua permanência, de sua significação imperecível, independente de qualquer circunstância temporal – numa espécie de presença intemporal, contemporânea de todo presente. (CONPAGON, p.244)

Segundo o nosso ensaísta, a palavra “clássico”, para Gadamer, tem um sentido “normativo” e outro “temporal”, o que não torna as duas concepções incompatíveis, uma vez que o “fato de o clássico ter se tornado o nome de uma fase histórica determinada e isolada salva a tradição clássica da aparência arbitrária e injustificada que poderia ter até então, e torna-a, por assim dizer, aceitável”. Diante das palavras de Gadamer, analisadas por Conpagnon, poderíamos tirar a seguinte conclusão: quem será o profeta a predizer que um dia estes poetas aqui trabalhados não poderão figurar como “clássicos” de nosso cenário literário? A antologia *26 poetas hoje* já não o é, no dizer de Heloísa Buarque de Holanda? Devo salientar, mais uma vez, que não se pretende em momento algum elevar os nomes dos poetas representantes deste *corpus* à condição de gênios, apenas nos pautamos no ensaísta francês e suas citações para desfazer algumas críticas furibundas de que a literatura dita *marginal* tem sido alvo. Para encerrar esta questão, pelo menos no âmbito deste trabalho, fiquemos com as últimas palavras do autor de *O demônio da teoria*, aliás título bastante sugestivo:

Não é possível, sem dúvida, explicar uma racionalidade das hierarquias estéticas, mas isso não impede o estudo racional do movimento dos valores, como fazem a história do gosto ou a estética da recepção. E a impossibilidade em que nos encontramos de justificar racionalmente nossas preferências, assim como de analisar o que nos permite reconhecer instantaneamente um rosto ou um estilo – *individuum est ineffabile* –, não exclui a constatação empírica de consensos, sejam eles resultado da cultura, da moda ou de outra coisa. A diversidade desordenada dos valores não é uma consequência necessária e inevitável do relativismo do julgamento, e é justamente isso que torna a questão interessante: como os grandes espíritos se encontram? Como se estabelecem consensos parciais entre as autoridades encarregadas de zelar pela literatura? Esses consensos, como a língua, como o estilo, se revelam na forma de um conjunto de preferências individuais, antes de se tornarem normas por intermédio de instituições: a escola, a publicação, o mercado. Mas “as obras de arte”, como lembrava Gadamer, “não são cavalos de corrida: sua finalidade principal não é apontar um vencedor”. O valor literário não

pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura.(COMPAGNON, p.255)

Vejamos o que diz, em poesia, o poeta venezuelano José Quiragua, em um poema publicado no número 03 da *Revista Tabanave: religiosa – sexual – cult*, publicação do *MPP*, sobre o mesmo assunto:

MI PADRE NO PUDO SER...

Mi padre no pudo ser estudiante de letras
saber quién era andré breton
sentirse hermano de rilke lauréatmont
dominar el estructuralismo
o cosa parecida

mi padre obrero

solo pudo leer el humo de lãs fábricas

la desnutrición de los muchachos

los maizales el sudor que dejó entre la lluvia

los pájaros las montañas el viento
amanecer vendiendo verdura em los mercados
venderse vivo a la iron mines company
no poder dormir el aquiler los vermífugos
y tener un pantalón y ochenta kilos de amargura.

É, estes poetas só podem escrever sobre o que vêem, vivem e sentem. Para a escritora Heloísa Maranhão, “Literatura boa é sem dúvida aquela que tem a coragem de procurar o leitor comum para sobreviver” e mais: “Os poetas alternativos estão construindo a Literatura Nacional na marra e sua poesia é como a vida: vale a pena.” (Tabanave, nº03, p.01). Cremos que, a partir da análise dos poemas escolhidos, essa polêmica será melhor esclarecida. Não vamos, de maneira alguma, apontar o que é bom ou ruim na *poesia marginal* da Bahia, não é esse o nosso propósito, mas, apenas, a título de esclarecimento, escolhemos alguns poemas dos quatro poetas citados, por terem sido eles os fundadores do *MPP* e pelo fato de o autor desta dissertação dispor de muito material poético desses autores e de ter entrevistado dois deles. É por isso que escolhemos Antonio Short, Eduardo Teles, (que não puderam dar entrevistas: o primeiro por estar morto; o segundo, por se encontrar doente e impossibilitado de falar), e também Geraldo Maia e Ametista Nunes, que forneceram, sempre amáveis e solícitos, além de material poético e teórico, informações imprescindíveis para realização deste trabalho. Foram também importantes, pelos mesmos motivos, embora suas obras não sejam analisadas aqui, Gilberto Costa e Gilberto Teixeira: este ingressou no *MPP* anos depois; aquele foi também fundador do movimento. Outros poetas merecem, igualmente, ser citados, por terem participado do *MPP*, são eles:

Agenor Campos:

Vinha

Um silêncio... um silêncio
 Aonde constelam
 meus pensamentos pra você.
 Calmaria dos portos
 nas madrugadas das noites
 de lua cheia.
 Um céu cheio de estrelas...
 Qual delas é a minha?
 Quem será a minha vinha? Quem?
 Estou tonto do vinho onírico
 e se adormeço
 me desfaço em nuvens
 para passar nos teus céus.

Pedro Cezar, muito criticado pelos poetas fundadores, por sua postura venal em nome do *MPP*, segundo Geraldo Maia, é, hoje, presidente da *Associação dos Poetas na Praça*, que nada tem a ver com os poetas do movimento primitivo:

Tabu

Tem gente que reprime
 O sexo em tudo
 Quanto é lugar
 Até no corpo

Tem partes
 Radicalmente intocáveis
 Sem perda de tempo
 Por exemplo:

Sexo oral, nunca
 Sexo anal, nem falar
 Cunilíngua, nem pensar

Continuam
 No convencional
 Mamãe papai em cima.

Isaías Monteiro:

São pelourinho

Parece até São João
 O Pelourinho à noite
 O incenso da cannabis sativa
 Os travestis a caminho da roça

Os cosmonautas da noite
 Escondem-se do sol

Os psicólogos blasfemam
Com destinos de vida

As fogueiras incensam
As consciências opacas
Caos de vida

Opção de lazer
Homens e mulheres
Escondem os seus ímpetos

Ricardo Emanuel:

Entregue ao vento de uma tarde de espuma
Por entre os seus cabelos negros
Uma paixão correspondida
no meio do tumulto com sua
expressão suave
Beijo com gosto de suco de laranja
Sorriso como poderoso analgésico
que anestesia
Sua palavra também embriaga-me
Seus cabelos escorridos me dão paz

Dei uma risada e depois fiquei nu
Depois de desaparafusar a rotina.

Araripe Júnior:

Conto de fada

As coronárias do coronel
não andam bem.
São as coronhas dos fuzis
dos soldados do quartel
que dão segurança
às coronárias do coronel.

O gênio genial
do general
gerou uma missa campal,
uma grande parada
e um fuzilamento com pompa
na praça principal.

Valente Júnior, hoje professor universitário no Rio de Janeiro:

Poço escuro

Tuas paredes molhadas,
Antro por onde adentro
Sem pedir licença,
Poço escuro de água clara
Resultado da mistura
Onde se instaura
Minha presença

além de Douglas de Almeida, Walter César, Tony Vasconcelos e tantos outros que não podemos citar, por motivos óbvios: é preciso dar uma direção ao texto que ora se escreve, delimitando as análises e apresentando o número de poetas a ser pesquisado. Devo ainda esclarecer que os poemas acima citados foram colhidos informalmente de uma encadernação fornecida pelo professor Manuel Mayan, não sendo possível, pois, fazer dela referência precisa. O *MPP*, depois de sua extinção, ou de sua diáspora, ganhou uma certa importância na mídia local, a ponto de o **Correio da Bahia**, em sua edição de 12 de outubro de 2003, já citada, quando das comemorações dos 25 anos do *MPP*, dedicar toda uma seção ao movimento, o *Correio Repórter*, páginas 03, 04, 05, 06 e 07, sob a ótica do escritor Elieser César. No próximo capítulo, faremos a apresentação dos poetas escolhidos e uma pequena abordagem de alguns de seus poemas, selecionados para esse fim. Não seguiremos uma linha teórica específica para destrinçar as idéias contidas nos poemas que elegemos, mesmo porque seria contrariar o nosso pensamento em relação a tudo que vínhamos falando sobre essa poesia. O intuito é fornecer uma pequena antologia para deleite dos leitores, com uma breve apreciação, de nossa parte, sobre cada autor e sua respectiva obra.

CAPÍTULO III – MPP: A BOCA DOS POETAS NA PRAÇA

Manifesto do Movimento Poetas na Praça

Estamos conquistando novos espaços... o nosso tempo é de rua... ganhar a rua para sobreviver/para sentir os pingos de chuva/os raios do sol/o nosso próprio tempo nublado... E estar na praça/e ver gente... Divulgar a poesia/e ser... ver gente vibrando... Lançando o nosso brado aos edifícios/às igrejas/aos escritórios/ao trabalhador/aos mendigos/aos acomodados de espírito/aos que sofrem/aos deuses/ao infinito... Num circuito diário/dialético de mágoa/saudade/solidão/e amor... Contra a subcondição humana, assumindo a nossa condição de poeta atuante/vibrante/e vivo... Reivindicando a urgência do homem-ser/logo/hoje/agora... O trem que nos leva tem linhas subterrâneas e neste trem estamos viajando e cantando o homem amordaçado/abandonado... Exigindo com a nossa voz e paixão uma vida digna para o ser humano... Por um amanhã em que ao despertar se possa saudar o dia animados e vivos... Cheios de esperanças. Somos o colírio das tardes soteropolitanas/somos o colírio do tempo... E na Praça Nacional da Poesia, REDUTO DOS POETAS, diariamente, a partir das 18 horas, estamos nos firmando dentre as esculturas belas e frias/como esculturas vivas/falantes e fortes. OS POETAS DA PRAÇA resistem e falam pelos homens/seres que transitam em silêncio pelas ruas deste Brasil tão estrangeiro... Centérias que somos iluminamos as tardes que findam... Nós como as primeiras luzes da noite existente... Muitos param/muitos se assustam/muitos nos chamam de loucos... E respondemos lúcidos que “APESAR DE EM NÓS ESTA LOUCURA/SOMOS/DE REPENTE/A CURA/A CURA...”

Salvador, setembro de 1979: Antonio Short, Eduardo Teles, Ametista Nunes, Geraldo Maia, Gilberto Costa, Haroldo Nunes, Jairo Rodrigues, César Lisboa, Araripe Júnior e Ronaldo Braga

Passemos, agora, à análise do *corpus* deste trabalho. Como já informamos no Capítulo II, o *corpus* teve de ser delimitado, por razões óbvias, uma vez que se trata de uma dissertação de mestrado e não de uma antologia do *Movimento Poetas na Praça*. Por isso, figuram em anexo os seguintes poemas: *Um poema, Primeiro desacato para o anjurbano, Segundo desacato para o anjurbano, Último desacato para o anjurbano, Três palavras, Sentinela, Baião de primeiro de novembro em Monte Santo e Primeiro desacato para Moreira César*, Anexo A, poemas de Antonio Short; *Qualquer coisa, Peça apenas, Canto oprimido, M... de merda/M... de mulher, Os tempos mudaram, Brasil, Escuta, irmão, Amor, Náufragos, Ressalte, Escorrendo poesia, La revoltosa*, Anexo B, poemas de Ametista Nunes; *Geração de março, Auto-soneto, Novo, Em plena*

praça, Pátria e Terra fecunda, Anexo C, poemas de Geraldo Maia; *Nos teus beijos, A derradeira canção da mulher amada, Na tarde e Poeta*, Anexo D, poemas de Eduardo Teles. Muitos outros poetas, é bom que se diga, algo em torno de 50, também passaram pela *Praça Nacional da Poesia*, como ficou conhecida a Praça da Piedade: Washington Drumond, Margareth Castanheiro, Walter Cezar, Semírames Sé, Kzé, Manoel Macias (Germinal), Ricardo Emanuel, Raimundo Brandão, Gilberto Teixeira, Ronaldo Braga, Dorival Limoeiro, Joelson Meira, Manuka, Agenor Campos e Valente Júnior; todos citados por Zeca de Magalhães, poeta também atuante no *MPP*, no N° 05, da revista *SOPA: poesia e afins*, de julho de 2006. Além desses poetas, passaram ainda pela praça vários poetas de outras terras, intelectuais, políticos e gente do povo. Como já afirmamos anteriormente, a poesia na Praça da Piedade, ainda hoje, é declamada pelos remanescentes do grupo original. No início do movimento, na sua fase, digamos, iconoclasta, a poesia era feita livremente, sem preocupação com o fazer poético tradicional, completamente fora dos padrões “normais” de editoração e até sem respeito às regras da norma culta de nossa língua. Segundo Henrique Wagner:

Vivia-se intensamente poesia, e os poemas, feitos de sangue e cachaça, pareciam escritos pela voz e não pela mão. Alguns nada sabiam sobre Poética, seu *savoir-faire*. Outros apenas intuía, Tateavam, na escuridão do imprevisível, os recursos poéticos mais acessíveis, tirados facilmente das brincadeiras modernistas de Oswald de Andrade e seus filhos e netos literários, do mimeógrafo a Leminsk, ou mesmo de alguns exercícios literários de poetas como Manuel Bandeira e Cecília Meireles, quando estes resolveram mexer com aliterações e outros recursos baratos. (WAGNER, 2002, p. 14)

Era, portanto, uma poesia que seguia o curso natural do acontecer diário. Devemos entender, porém, que, quando esses poetas se aventuravam em edições mais aprimoradas, seus poemas eram revisitados, principalmente por aqueles mais experientes, e corrigidos, sem obviamente interferências que mutilassem o texto original. É o que veremos a seguir com a análise dos poemas acima referidos.

3.1. – Antonio Short: um poeta bipolar

O poeta é o eterno Devedor do Universo/E paga em dor porcentagens de penas” (Maiakóvski)

“A gente leva porrada, mas vai deixar saudades”
(Antonio Short)

Segundo o professor e crítico literário Gilfrancisco: o poeta baiano Antonio Short (1947-1993), um dos mais assíduos do grupo, tinha algo de diabólico, de malfeitor. Diz ele: “Presenciei vários desses episódios que, por pouco, não acabaram em pancadaria. Short incluía, em seu repertório, o célebre poema de Gregório *Define a sua cidade*”, (transcrito no *Capítulo II*). Short, como era conhecido, nasceu Antonio Roberto Barreto Short, em 14 de junho de 1947, em Monte Santo, cidade do sertão baiano, marcada pelo episódio conhecido como *A saga de Canudos*, que envolveu, no século XIX, o beato Antonio Conselheiro e o Exército Brasileiro, episódio este registrado pelo escritor Euclides da Cunha, em seu livro **Os sertões**. Segundo Douglas de Almeida, também freqüentador da Praça da Piedade e amigo de Short, nosso poeta foi, desde criança, estimulado pelo pai a decorar e declamar poemas de autores católicos. Aos dezoito anos, mudou-se, com a família, para a península itapagipana, na Cidade Baixa, Salvador/Bahia, onde desenvolveu vários trabalhos culturais, entre eles o *I salão de poema-cartaz da Cidade Baixa*. Iniciou-se no meio literário baiano através da *Seliba, Semana do Livro Baiano*, movimento coordenado pelo professor Hermano Gouveia Neto. Em 1972, lançou seu primeiro livro de poemas: **Itinerário de rua**, publicado pela Imprensa Oficial da Bahia, com prefácio de Remy de Souza. Como já se sabe, é um dos fundadores do *MPP*. Ainda segundo Douglas de Almeida, esse primeiro livro apresenta um poeta em busca de seu estilo, com “certo rigor estilístico” e carregado de “fatalismo”. Na sua segunda fase:

Antonio Short torna-se uma figura irreverente e de espírito transgressor e iconoclasta, tornando-se conhecido - e temido - por recitar poemas eróticos e de crítica social de forma agressiva e escandalosa em lançamentos de livros, conferências e vernissage e demais eventos culturais. Fazia isto como uma estratégia de provocar a ira de uma parcela da classe média intelectualizada e chamar para si a atenção de outros segmentos da população. (ALMEIDA, 2003)

Por causa dessa postura, Short foi detido várias vezes. Segundo Almeida: “Ao lado de sua performance de poeta maldito, foi solidificando sua postura de intelectual

comprometido com o estudo da literatura e de outras linguagens artísticas – cinema, música -, bem como a prática de animador cultural”. Era estudioso da filosofia de Schopenhauer e conhecedor da poética de William Blake, Rainer M. Rilke e Arthur Rimbaud, dentre outros. Enquanto poeta recitador, performático, como diz Almeida, Short “ia por uma linha mais popular”, declamando Zé Limeira da Paraíba, o Poeta do Absurdo, e Gragório de Mattos, o nosso Boca do Inferno, só raramente mostrava a sua “poética existencialista, centrada na primeira pessoa, com versos curtos, assistemáticos”, daí resultando, segundo Douglas de Almeida, a sua bipolaridade. Em 1980, lança **Existe acato na canção de cada noite**, pela editora Ignoramus, de onde retiramos os poemas que serão aqui analisados e que se encontram, na íntegra, no Anexo A. A antologia traz duas epígrafes bem sugestivas das influências de Short: “Eu não tinha medo de ver coisas horríveis/Mas ficava apavorado com a idéia de nada ver” (Edgar Allan Poe) e “O poeta é o eterno Devedor do Universo/E paga em dor porcentagens de penas” (Maiakóvski). Antonio Vieira, Jorge de Lima, Jorge Luís Borges, Manuel Bandeira, além de Allen Ginsberg, Marcuse, Kerouac e Bukovski, Pablo Neruda, Walt Whitman, Charles Baudelaire, foram outras leituras do poeta.

Antonio Short morreu no dia 7 de outubro de 1993, em Salvador. Curiosamente, o poeta nasceu 100 anos após o nascimento de Castro Alves. Era pedagogo e funcionário público, na área da educação. Assim se expressa Zeca de Magalhães, outro poeta da Praça da Piedade, também já falecido, sobre a poesia de Short, em artigo publicado no caderno *A Tarde Cultural*, do jornal **A Tarde**, de Salvador, edição de 23 de maio de 1998:

Sua poesia remete-nos ao futuro mágico e misterioso, recheado de promessas de esperança, tão religiosa, quanto marxista, usufrui da culpa de ambas origens, como um privilégio dado ao conhecimento pragmático, carregado de sarcasmo, com a ironia fria de uma faca que penetra o verso dilacerando os sentimentos formais da existência, numa catarse de verbos descartáveis de imperativa e aparente desordem. Recria o mito de totens adormecidos no sentimento barroco, que esgarça nas praças e becos tropicais, rafazendo a linguagem do homem que ruge o riso do desconhecido às portas do século XXI, aliando as formas da poesia moderna à tradicional religiosidade do Barroco, parte desta temática para ingressar num universo poético criado na linguagem do delírio, absorvendo o caos, o absurdo como enigma, desconstruindo a forma ante o significante preso a alucinações verbais. Escreve o verso eterno de buscas em nossas tradições literárias, na linguagem do povo, nas orações de séculos da civilização ocidental: o delírio refazendo igrejas no ministério real, o da criação.

Sua poética confunde-se em sua ação escrita e oral. O poeta expõe-se direto com a vida da urbe, reinventa ruínas adormecidas na memória dos povos e faz o poema de fantásticas lendas, que por sua garganta recriam versos, que voam ventos de toda a genealogia oral dos menestrelis provençais da Idade Média, passando pelos bardos épicos do Renascimento, chegando ao trovador sertanejo. Entre a crença e a miséria percorre, no lixo humano, o sagrado, o lúdico, o inimaginável, o asco, o grotesco, o mal sem reticências, transformando a linguagem num laboratório erótico e místico de todas as suas raízes. Entre a dor e o tédio mesquinho das falácias de surdas paixões, afronta o poeta o infinito desenhando o horizonte de seus sentimentos na vã discórdia com o tempo, na rima de aviso trocado deixa-nos o verbo amadurecendo o fruto da saudade, explodindo, em si, as feridas que ousou ter como único algoz sua própria consciência. (MAGALHÃES, 1998, p. 9)

Essas palavras de Zeca de Magalhães, grande amigo e admirador do poeta, mesmo que carregadas de profunda emoção, refletem sobremaneira a poética e a vida de Antonio Short, que era homossexual declarado e por isso mesmo bastante discriminado, o que talvez tenha acentuado sua agressividade verbal e gestual. A presença dessas marcas será acentuada, à medida que formos analisando os seus poemas.

Pouca coisa tem sido escrita sobre o *MPP* e sua poesia; só agora estão surgindo algumas referências em jornais e acontecendo algumas discussões sobre o assunto, o que dificultou sobremaneira o desenvolvimento da pesquisa sobre o *corpus* aqui apresentado. Antonio Short, dos 18 aos 20 anos, portanto de 65 a 67, como era comum na época, foi *hippie*. Afirma ele próprio, em entrevista ao escritor e jornalista Guido Guerra, sobre o movimento *hippie* e as drogas: “Ao se apropriar das drogas, o movimento *hippie* partiu pra contemplação, assumindo comportamentos religiosos do Oriente e do Ocidente”. Curiosas e esclarecedoras são estas palavras do poeta, na mesma entrevista e que chegam a lembrar Charles Baudelaire, já citado na Introdução deste trabalho:

Sim, exato, foi. Nunca perdi a noção de que a vida poderia ser vivida de duas maneiras: ou com drogas ou sem elas. Era preciso entender que a vida não era só feita de drogas. Havia e há coisas mais importantes na vida, no mundo. O pessoal do *jazz* sempre fumou maconha para abrir perspectiva de criação. Aldous Huxley sempre criou movido a *bolinha*. (GUERRA, 2005, p. 267)

A relação de Short com o *jazz* e com as drogas está bem clara em sua poesia. Quando perguntado sobre as semelhanças entre o *MPP* e o *Poetasia* (grupo de poetas da década de 70, do eixo Rio-São Paulo), na citada entrevista, ele responde:

Não vejo semelhanças nenhuma. Note bem. O *Movimento Poetas na Praça* é uma coisa aberta. O *Poetasia*, ao contrário, é mais fechado, produz uma poesia mais difícil, não assume claramente um compromisso com a popularização da poesia, que é uma coisa pela qual a gente luta. O nosso movimento tem uma preocupação com a oralidade da poesia e, através dela, chegar ao povo. (GUERRA, 2005, p. 277)

Creio que nestas palavras de Short estão as principais diferenças entre os movimentos aqui citados: a do eixo Rio-São Paulo e o da Bahia; o primeiro era um pouco mais fechado e, num certo sentido, mais “intelectualizado”, assim mesmo entre aspas; o segundo é mais aberto e tende à popularização da poesia, buscando a aproximação desta com o público, o “povão”. Assim o jornalista Elieser César se expressa sobre o poeta e o *MPP*:

Falecido em 6 de outubro de 1993, Antonio Short, para muitos que acompanham a sua poesia, o maior expoente do *Movimento Poetas na Praça (MPP)*, um grupo de jovens rebeldes e irreverentes que seguiram à risca o brado libertário de Castro Alves: “A praça! A praça é do povo como o céu é do condor. É o antro onde a liberdade cria águias em seu calor”. Foi a senha retórica para que, com a intransigência de quem se sentia movido por um ódio sagrado contra o conformismo pequeno-burguês e uma antipatia gratuita pelo sabor acadêmico, esse conglomerado de poetas tomasse a praça de assalto, com tática de guerrilha cultural. (CÉSAR, 2003, p.3)

Como se pode notar, Short, que é reconhecidamente um dos destaques do *MPP*, traz em suas atitudes muita irreverência e ousadia. Vejamos, agora, como se comporta em sua poesia. Os poemas selecionados, como já se esclareceu, foram retirados do livro **Existe acato na canção de cada noite**, publicado em 1980, pela Ignoramus.. Como recebi uma cópia de um suposto exemplar original, devo ressaltar que em alguns momentos percebemos falhas de impressão, mas que em nada impedem a compreensão dos textos; é verdade que o poeta morreu cedo e não teve tempo de rever e corrigir seus poemas e publicá-los em edição mais cuidada. O primeiro poema da antologia intitula-se *Um poema*. Curiosamente, os quatro seguintes são “desacatos” ao “anjurbano”, mostrando, de início, uma certa desobediência ao proposto pelo título do livro. Segundo o dicionário de Antonio Houaiss, acatar pode significar tanto obedecer, reverenciar, quanto atentar para, observar com cuidado, desacato é, portanto, seu antônimo, é óbvio; canção, no mesmo dicionário, significa poesia lírica de estilo elevado e refinado, ou poesia satírica, cantada pelos trovadores na Idade Média, podendo ter caráter erudito ou popular. No **Dicionário de símbolos**, de Chevalier e Gheerbrant, não há a palavra

canção, mas há canto, que no caso do poeta em questão, por seu caráter oral, funciona como sinônimo, simbolizando a união da potência criadora à sua criação, o sopro da criatura a responder ao sopro criador. Poderíamos, então, afirmar que os poemas de *Existe acato na canção de cada noite* refletem uma ação recíproca entre o poeta e sua criação.

Já na primeira poesia *Um poema*, em seus primeiros versos, encontramos o tema central do livro: a oposição entre “noite” e “manhã”, havendo, evidentemente, a supremacia da primeira em relação à segunda. No **Dicionário de símbolos**, a manhã corresponde ao “tempo dos favores divinos e da justiça humana”, simboliza a “luz” em estado puro, é “a hora da confiança na existência”; já a noite “percorre o céu envolta num véu sombrio” e engendra “o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano”, simbolizando também:

o tempo das gestações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1982, p. 640).

Na segunda estrofe, encontramos o envolvimento mútuo entre “poema” e “homem”, entre criação e criador, transformando-se nos “ossos mágicos da noite”. A terceira estrofe retrata a transgressividade do “eu” em relação à repressão sexual. Na quarta, o “eu” se mostra um tanto irônico, uma vez que os seres noturnos, castrados em sua sexualidade, posto que não possuem “manhãs”, portanto não vêem a luz, são filhos da “dourada agonia” do “eu”. Na quinta e na sexta estrofes, a simbiose criador/criatura continua “cuspingo sexo”, no sentido de união, embora se insinue uma bipolaridade: da mesma forma que se representa a união entre dois seres, e não importa se homem/mulher ou homem/homem ou mulher/mulher, como desejo carnal, representa-se, também, a “busca da unidade”, “a realização plena do ser”, expressando-se ainda a “inefável união da alma com o seu deus”, segundo o **Dicionário de símbolos**. E tal bipolaridade gera uma angústia que se espalha nas estrofes seguintes: uma angústia, não de então, mas do tempo “Da minha infância perdida/Na face fresca da noite/Da serra da Santa Cruz.”. Nas duas estrofes finais, assiste-se à violação do “poema”, que se

transforma em criador “natureza”, no sentido de produzir o sincretismo Ocidente/“Jesus” e Oriente/“Buda”, tanto do ponto de vista do sagrado, quanto do profano, configurando-se em ambos um ato religioso, sem nenhum motivo para repressão. Poderíamos fazer um estudo mais aprofundado dos textos de Short, aproximando-os das idéias de Freud, sob a ótica de Marcuse, filósofo adorado pelos jovens intelectuais das décadas de 50/60/70, mas não está no objetivo, já definido anteriormente, desta pesquisa fazê-lo.

O segundo poema *Primeiro desacato para o anjurbano*, começa com uma citação de Rainer Maria Rilke, que faz parte da primeira elegia do livro **Elegias de Duíno**. Tais elegias são carregadas de profunda reflexão sobre os mistérios da existência humana: a vida e a morte, o homem e o anjo. Rilke, poeta alemão, do final do século XIX e primeiras décadas do XX, foi muito apreciado pelas gerações que o sucederam, embora também tenha sido muito criticado, por seu hermetismo. Nele, a solidão e a angústia são levadas ao seu mais alto grau de aprendizado sobre a condição humana. É o que notamos também na poesia existencialista de Short, que compõe parte de nosso *corpus*. Neste poema, a voz de Rilke se mistura à do “eu poético”: “anjurbano” - “delfins” - “sexo” - “caos” - “silêncio” - “eter-na-mente” - “lembranças” - “asfalto” - “cristais” - “céu” - “estrelas” - “castelos” - “lua” - “metafísica” - “morte” - “agonizados” - “criaturas” - “triunfem” - “abismos” - “desencontrados” - “noite”, são metáforas que se entrecruzam para denunciar o estado de alma do “ser”, que só se completa na arte.

O terceiro poema segue a mesma atmosfera do segundo, cabendo aqui ressaltar a ambivalência de alguns termos: “baseado”, “picos”, tanto refletem o esplendor da contemplação, quanto a alucinação pelo uso de drogas, o religioso e o drogado têm a mesma dimensão onírica. E não nos esqueçamos de que o “anjo” é um intermediário entre Deus e o homem ou entre o criador e a criação.

O quarto poema, o mais contundente de todos, é recheado de uma linguagem anarquista, típica dos anos 60/70: “cuspir”, “excrescências”, “culhões”, “bucetinha”, “bunda”, “tetra-cloreto-leno”, “haxixe”, “mescalina”, com suas grafias transgressoras, aliadas a referências da chamada *contracultura*: Jimmy Hendrix (guitarrista louco e irreverente que punha fogo até na própria guitarra, em pleno palco), Bessie Smith (cantora negra norte-americana, que foi exemplo de rebeldia na primeira metade do século XX, por sua vida escandalosa e pela luta contra os preconceitos), Marcuse (Herbert Marcuse, filósofo alemão, radicado nos EUA, que muito influenciou o movimento da *contracultura* e deu nova roupagem às idéias marxistas e freudianas),

sendo tudo isso usado como repúdio às ditaduras espalhadas pelo mundo: “Yathola Somoza Videla Carter Brejnev Pinochet”, não apenas as ditaduras como forma de governo, mas todas elas. Por isso o “eu” se volta para os poetas malditos: Maiakóvski, Rimbaud, WALTER WHITMAN, Balejo, Sá Carneiro, Alan Poe, Gregório, Cuíca (de Santo Amaro, repentista baiano, muito conhecido em Salvador da 1ª metade do século XX), na voz do “Exu Santo Mário Gusmão” (ator negro baiano), além do revolucionário poeta chileno Pablo Neruda.

A palavra “orgasmo”, segundo o **Dicionário de símbolos**, tanto pode significar retorno ao caos, como também a renovação de “recursos nas forças elementares da vida”, mas pode simbolizar explosão de prazer sem limites, o mais alto grau da excitação sexual, como diz Antonio Houaiss; e ela aparece no quinto poema *Três palavras*, de três estrofes, aparecendo associada, em cada uma delas, a uma outra palavra: na primeira, à morte; na segunda, à vida; e na terceira, à arte. O “orgasmo da morte”, que é o “sexo de Deus”, “Feito no coito da vida”, é praticado por pessoas que se dizem sábias, mas que promovem a destruição; o “orgasmo da vida” é o “sexo da liberdade”, praticado pelas pessoas ditas “fortes”, mas que também só promovem a destruição. Ora, segundo Herbert Marcuse, no prefácio de seu livro *Eros e civilização*, as autoridades dominantes, na sociedade Ocidental das décadas 50/60, estão, por assim dizer, além do “bem” e do “mal”, já que fornecem os bens e satisfazem o apetite sexual de seus súditos. Resta, então, o “orgasmo da arte”, que é o “sexo dos homens”, praticado no “coito do amor”, por “criaturas santas e loucas”, como os artistas, que “ejaculam na festa do tempo o salmo da Ressurreição” e o poeta é então o redentor do mundo caótico.

Os poemas *Sentinela* e *Baião de primeiro de novembro em Monte Santo* representam, num determinado tempo, a revolta de um “degolado” de Canudos; num outro tempo, o grito do descendente de Antonio Conselheiro. No primeiro caso, o “eu”, como o beato de quase 100 anos (1887), clama à “mãe de Deus” pelos novos penitentes, os miseráveis do sertão da Bahia, do “Belo Monte”, como ficou conhecida a região de Canudos, não apenas a cidade, mas toda a região. No segundo caso, o “eu” diante de tanta fé e tanta miséria, na festa em que se entoam “incelenças” aos mortos de Mirandela, sente que seus “pecados estão expurgados”, já que se misturam “incelenças”, cânticos sagrados, e “Baião”, cântico profano, numa profusão de gozo e gemido, “No sangue de todas as degolas”.

O último poema *Primeiro desacato para Moreira César*, o “eu” se apresenta sem ser anunciado a Moreira César, militar do Exército Brasileiro, que, na Guerra de Canudos, ficou conhecido como o “Corta Cabeças”, como que anunciando que a guerra não terminou, e que a luta pela liberdade dos filhos-descendentes de Conselheiro continua, agora pela “via sacra do amor”.

3.2. Ametista Nunes: uma poeta de seu tempo

O camponês é um poema que ainda não nasceu.

Desde quando ser-se humano é ser perigoso?

O operário é um poema censurado
(Ametista Nunes)

Ametista Nunes de Oliveira nasceu em 19 de Março de 1947, em Salvador-Bahia, (observe-se que Castro Alves nasceu em 14 de março de 1847). Formou-se em Direito, pela UFBA, em 1976 e é mestra em Educação pela mesma universidade. Fundou e coordenou o grupo de teatro *Cisco* e é também atriz; participou de vários grupos culturais: *Cuca*, *Monopo*, *Baldeação*, *César Callejo*, além do *MPP*; fez pichações de poemas pelas ruas de Salvador, participou de vários concursos de poesia falada e escrita na Bahia, Sergipe, Rio Grande do Sul, São Paulo, Brasília, dentre outros estados, tendo publicação de os seguintes trabalhos: **Poetas de Direito**, 1972, *Monopo*, de 1972 a 1979, **Acorrentados**, 1977, **Palavra de Mulher**, 1979, este pela Editora Fontana, RJ, com organização da poeta Maria de Lourdes Hortas; **Anuário de poetas**, 1980, pela Editora Folha Carioca, org. Aparício Fernandes; **Meu grito**, edição da autora, 1980; **Antologia grandes escritores da Bahia**, 2000, Litteris, RJ; **De amores e guerras**, Graphite, 2000; **Antologia poetas da Bahia I**, 2002, Expogeo; **Antologia poetas da Bahia II**, 2003, Expogeo; além de publicações em vários suplementos literários espalhados pelo país. Participou de antologias ao lado de nomes consagrados da poesia brasileira, como Olga Savari e Adélia Prado. Hoje é professora e trabalha no Organização de Auxílio Fraternal, OAF.

O primeiro poema *Qualquer coisa*, poderíamos dizer que é o cartão de apresentação da poeta: ela é um ser revoltado com o seu tempo, um tempo de misérias, covardias, brutalidades, desespero e desamor.

O segundo poema, *Peço apenas*, extremamente objetivo, aliás, como o são todos os poemas de Ametista Nunes, exige, com a naturalidade de quem cumpriu com o seu dever, “Nada peço ao mundo/senão um julgamento sincero/para mim/dentro do meu tempo!”. Nunes se revela, assim, uma pessoa comprometida com os ideais revolucionários que adquiriu durante sua militância no Partido Comunista do Brasil.

O terceiro poema segue a mesma linha. O próprio título: *Canto oprimido*, já expressa a insatisfação do “eu” enquanto indivíduo e consciente de seu papel coletivo. Trata-se de um poema manifesto e sua voz tem uma direção: “Não me falem da Europa morta”, “pois já tracei o meu caminho certo”, enquanto na minha “América Latina” “o pão for devorado com lágrimas”, ter um filho for “dolorosa sina” e a liberdade, privilégio de poucos, “eu uivarei a dor que corrói o meu terceiro mundo”: o “eu” assume, desta forma, a dor de todos os oprimidos, porque fala a “linguagem clara de meu povo”.

O quarto poema é aquele que tanto empolgou a lavadeira, citada no Capítulo II: *M... de merda/M... de mulher*. Com o tom mais veemente, o “eu” se dirige diretamente às mulheres de seu tempo, visto que não acha justo levantar um estandarte “que não pode ser apenas meu”, sente-se cansado por “gritar sozinha por direitos que não são apenas meus”, mas o “eu” não se deixa levar pela emoção, e a razão não o leva a se abater, mas sentir “vergonha das mulheres do meu tempo”.

Os tempos mudaram é um poema que reflete a consciência das transformações do tempo: a sua revolta é contra a sociedade e a família retrógradas que querem conduzir os passos das novas gerações. Por isso, é preciso revoltar-se, rebelar-se, afinal nada justifica: “a nossa passividade/a nossa mediocridade/seja em nome do pai/do filho /do espírito santo/ou da puta que nos pariu...”

Simples, forte e profundo é o sexto poema, sintomaticamente intitulado *Brasil*, “terra onde nasci”, mas principalmente “terra onde aprendi a ter medo das botas que pisam comigo o mesmo chão” e, pior ainda, terra onde aprendi a “ter imenso ódio do soldado que sente comigo a mesma dor”. Voltando no tempo, mais especificamente ao *Modernismo de 22*, notamos que esses versos contrariam os do poeta Cassiano Ricardo: “Brasil cheio de graça/Brasil cheio de pássaros/Brasil cheio de luz”, embora os retomem.

O poema *Escuta, irmão*, como o próprio título sugere, é dedicado ao irmão da poeta, Haroldo Nunes, que, acuado pela polícia da ditadura militar, se suicida. Sua morte, porém, não impede que a então estudante de Direito da Ufba desista de sua

caminhada, pelo contrário, transforma-se numa injeção de ânimo, pois é preciso lutar “por nossa gente”, “por nossa liberdade”.

O poema nove, *Amor*, instiga nossa curiosidade no sentido de saber como se comporta uma militante partidária diante de tão delicado tema. Nas duas primeiras estrofes, bem ao gosto de Cecília Meireles, o “eu” se põe no pico do desespero com imagens belíssimas: “pisando vácuo”, “E renasci fracasso de desespero solitário”, “pelo deserto que me fiz”. Mas para uma mulher do tempo da ditadura, dos confrontos nas ruas, do tempo da liberdade sexual, numa relação que mata, o mais correto é “matar de verdade” o amor que foi e ofertar a esperança “para aqueles que virão”.

Náufragos é um de seus mais belos poemas de amor, mas de amor frustrado. Mais um poema na linha de Cecília Meireles e Florbela Espanca: “No bailado da louca mariposa bateu meu coração louco e descompassado com a tua presença”, e os versos, acompanhando a estrutura do poema, vão como que bailando ao ritmo das sensações vividas pelo “eu”. Até o verso 22, a dança que se opera é a da celebração da posse mútua de um pelo outro; porém, a partir do verso 23, o que se revela é o despertar de um naufrágio amoroso que não passou de um sonho.

Ressalte é um poema que aponta para o tipo de homem que a mulher esclarecida e independente, das décadas revolucionárias de 60/70, deseja para companheiro: não se trata de símbolo sexual, mas de um homem que compartilhe com ela sonhos, delírios e dores.

Escorrendo poesia é um poema metalingüístico extremamente sensualizado, já a partir do título. Fernando Pessoa, em um dos seus poemas de *Mensagem*, celebrando o mito de Ulisses, diz: “Assim a lenda se escorre/A entrar na realidade./E a fecundá-la decorre”; observe que esse “se escorre” é sêmen, e sêmen, no **Dicionário de símbolos**, provém do cérebro e simboliza a força da vida; no caso do poema de Ametista Nunes, o sêmen, a força da vida, é o poder de criação: “Se vale a pena”, o “eu” responde “não sei”. Para o “eu”, o que importa é deixar-se ficar “feito areia entre os dedos e sol filtrado da vidraça, deixar a poesia escorrendo por minha pele”. Que mistério é esse que envolve o “eu” “enquanto enfrento o batente”? “Se vale a pena eu não sei”, só sei que “Nasci para fazer poesia/nasci para bem ser/poeta só”, sem mais explicações.

“*La revoltosa*” encerra o ciclo Ametista Nunes. *La revoltosa* significa a rebelde e se encaixa perfeitamente dentro do perfil da poeta, (não nos esqueçamos de que no *MPP* poesia e vida estão imbricados). Ao longo do poema, o “eu” vai tentando esclarecer para o “amado” que o que ele vê de negativo é só aparentemente negativo, é

que ele não consegue alcançar o âmago do “eu” que lhe fala; esse “eu” é um poço de contradições, por força mesmo das circunstâncias, por isso: “Com os mesmos lábios/que a ti me confesso/com doces palavras/ofendo e grito cruelmente/a quem nos mutila e a sonhos assassina...”, pois se trata de um “eu” inconformado com o mundo que o cerca e “Diante do ultraje/do sobreviver/tranqüilamente brinco/de roleta russa...”; não sendo possível demovê-lo de sua fúria, de sua rebeldia. Desta forma, “Em lugar de sinfonia/Não toca “La revoltosa!”? Eis aí Ametista Nunes, uma poeta da praça.

3.3 Geraldo Maia – um poeta de ruptura e resistência

A obra de um verdadeiro poeta é a imagem viva, palpitante, dinâmica e expressiva do seu tempo. Mas é, também, o seu auto-retrato permanente e total. (Ievguêni Ievtuchenko)

Geraldo Maia Santos é baiano de Itabuna, onde nasceu em 7/10/1951, ex-aluno de Eng. Civil e Formação do Ator (Ufba) e Jornalismo (PUC/Rj), poeta, escritor, dramaturgo, ator, diretor teatral, editor, arte-educador, ambientalista, ecologista, agricultor orgânico, *chef* de cozinha natural, ecotrofoterapeuta, consultor literário, gestor cultural. Tem 14 livros publicados, oito de poesia: *Triste Cantiga de Alguma Terra*, *Kanto de Rua*, *Os recém-chegados*, *Sangue e Palavra*, *O Chão do Meu Destino*, *Em Cantar a Mulher*, *Água*, *Outubro*; dois de ficção: ***Punhal***, ***prosa de cangaceiro e Atol, o mar que se perdeu de amor por um farol***; todos esgotados, assim como os três de literatura de cordel: ***Cordel do mensalão***, ***A Chegada de Alceu Cabaço Manso ao Inferno*** e ***A Peleja de Bin Laden com a Rede Globo***; e um de literatura infanto-juvenil: ***As aventuras de Cecéu na terra da Poesia***. Foi um dos fundadores do *MPP*. Como ator participou das montagens: *Mulher*, em 1982, com o *TELA (Teatro Experimental Latino Americano)*, *As aventuras do Crioulo Doido*, com o grupo *Nóis vai de Jegue*, *O jantar*, com direção do argentino Carlos Pronzato, que também dirigiu *Prova de Amor*, de Robert Arlt (argentino) e o curta metragem *Canudos numa longa curva*, onde o poeta interpreta o Conselheiro. Participou da montagem cênica *Canudos a Guerra do sem fim*, com direção de Paulo Dourado, onde fez o Euclides da Cunha. Atuou no projeto *Nimuendaju*, junto à *FUNCEB* (1986), realizando oficinas de criação literária em poesia na Penitenciária Lemos Brito. Realizou oficinas de criação literária em poesia falada, promovidas pela Secretaria Estadual de Educação nas escolas de

segundo grau e de ensino profissionalizante. Foi o criador e coordenador do *Projeto editorial da Bureau Gráfica e Editora*. Criou e coordenou o projeto *Poesia Nossa de Todo Dia*, realizado pelo *Ipac* nos jardins da Ordem Terceira de São Francisco, em 1998; criou e coordenou duas edições do projeto *Concurso de Poesia Falada da Câmara Municipal do Salvador* e participou, como consultor literário, do projeto *CÂMARA IN VERSOS*, também da Câmara Municipal de Salvador. Realizou em 2004/05 *Oficinas de Criação Literária em Poesia Falada nos CÉUS*, em São Paulo, promoção da Secretaria Municipal de Cultura, gestão Marta Suplicy. A convite do CCBB/SP, realizou, nesse mesmo período, oficinas de *Teatro para a Cidadania*, em escolas da periferia de São Paulo. Foi professor de teatro na Casa da Criança e do Adolescente, em Camaçari, Ba, de onde saiu para assumir a *Gerência de Literatura* da Fundação Pedro Calmon, Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. É separado e tem três filhos de dois casamentos, todos homens. Recebeu no ano de 2007 o título de Doutor Honoris Causa pela UNI American, Universidade Corporativa das Américas.

A obra poética de Geraldo Maia, escolhida como parte do *corpus* deste trabalho, é composta por poemas de forte teor ideológico, mas não partidário, que refletem a própria formação intelectual do autor, ex-estudante de Engenharia Civil e Jornalismo (abandonou os dois cursos para dedicar-se inteiramente à poesia), autor de vários livros e panfletos, muitos com tiragens significativas, vendidos no corpo-a-corpo por todos os pontos de várias cidades do Brasil e principalmente da Bahia, por onde circulou, declamando, fazendo palestras e se indispondo com o poder vigente, pelo que foi detido, com outros colegas da Praça da Piedade; segundo a polícia, o crime foi recitar poemas que agrediam a moral do povo baiano, conforme reportagem em anexo. Trata-se de um poeta que segue a linha de ruptura com a poesia tradicional e os seus meios de produção. São dignas de nota suas antologias **Triste cantiga de alguma terra**, editada pela Editora Tempo Brasileiro, no Rio de Janeiro, em 1978, numa edição do autor, e **Sangue e palavra**, da qual foram retirados os poemas que serão aqui analisados, editado pela Selo da Bahia, 1979. Seus poemas revelam uma revolta com a situação vigente do país, em todas as suas esferas, mas notadamente com aquela que impedia a liberdade de expressão, por isso tem um forte comprometimento com o social. É um poeta espontâneo, oral e declamatório, despreocupado com as técnicas apuradas do fazer literário (embora não desconhecedor delas), mas dono de um pulso poético notável e de um profundo senso crítico e combativo. Em Geraldo Maia, deve destacar-

se ainda a presença do espírito crítico e revolucionário que norteou a maior parte da poesia das décadas de 70 e 80.

Em **Triste cantiga de alguma terra**, numa linguagem bem próxima do coloquial popular e às vezes um tanto “vulgar”, num ritmo que lembra o cordel, o poeta faz a denúncia da expulsão do homem do campo e do progresso desorganizado que beneficia uns e oprime outros, muitos outros. É a denúncia de uma época: da ditadura militar, da falta de perspectiva, do imperialismo capitalista internacional, da submissão dos países subdesenvolvidos, da angústia diante da impossibilidade de mudanças, da dor coletiva. Por isso, temos um “eu” inconformado, vivendo num caos absoluto de incertezas, de miséria, repressão e dor. Trata-se de uma poesia feita quase de improviso, talvez por isso a transgressão à norma culta; de uma poesia que não se cala, mas antes funciona como porta-voz de todos os que não podem ou não querem falar. Em **Sangue e palavra**, a altissonância dos versos, em muitos dos poemas, revela um “eu” aprisionado num campo de forças opressoras, mas não um “eu” individual, e sim coletivo, que reconhece a potência de tais forças, mas que reconhece também seu poder de resistência e transformação. Sobre esse tipo de poesia, vejamos o que diz o professor Fernando Segolin:

Resistir pela transgressão estranhadora dos discursos vigentes, pela autonegação vivificadora, eis o caminho poético/político que se impõe, mais do que nunca, à poesia de hoje. Caminho poético, porque só a resistência e a transgressão é que se podem constituir em princípios determinantes do modo de ser texto dessa “prática” destinada a sobreviver apenas enquanto metalinguagem dilaceradora dos discursos já feitos. (SEGOLIN, 1983, p. 11)

Esses poemas representam uma poesia multifacetada, que reflete seu específico contexto histórico-social, sem nele se perder, referendando um novo falar poético como forma de ruptura e resistência, tal como já foi assinalado. Em e-mail enviado ao autor desta dissertação, em maio de 2006, Geraldo Maia fala um pouco sobre a poesia da Praça da Piedade e os seus críticos:

Daí tanta coisa ‘não poética’ ser citada como exemplo de “boa” poesia. Quem julga? A mesma ignorância? Aí dizem que o *Movimento*

Poetas na Praça é social e não literário. Que é literariedade? Sob a ótica de quem? Os doutores fecham-se entre si citando-se à exaustão. E mesmo assim só “vendem” suas opiniões entre os mesmos. Na rua o povo inventa e reinventa a linguagem e isso é poesia de qualidade. Simples, não. Claro, como toda arte, tem uma estrutura que precisa ser conhecida e manuseada. Fomos à luta disso na praça. Educação pela pedra da poesia. Mas ainda não existimos como criadores de poesia, de literatura porque ousamos transgredir a norma culta, isto é ser, fazer poesia. Com o crescimento do grupo, a repressão se fez maior, tanto da direita, da esquerda, do centro, da igreja, só o povo nos reconhecia e nos aplaudia e comprava os livros que fizemos aos milhares, porque era o possível, primeiro, feito a mão, no mimeógrafo a álcool, depois datilografado no mimeógrafo a óleo, depois na xerox e de volta à *off-set* digitados. Poetas como Joelson Meira, Douglas de Almeida, Ronaldo Braga, César Lisboa, Jairo Rodrigues, Edésio Lima, Agenor Campos, Walter César, Margareth Castanheiro, Semírames Sé, Gilberto Teixeira, Lino Almeida, participaram da primeira década do *Movimento Poetas na Praça*. Qualidade de texto? O público julga. (MAIA, ANEXO E)

Relevando os desabafos do poeta, temos de convir que ele, em muitas de suas palavras, está coberto de razão, pois uma das funções da universidade é resgatar esses grupos marginalizados e incorporá-los aos estudos acadêmicos. Quase que não se ouve falar da poesia dita *marginal* nas universidades, pelo menos na Bahia, muito menos nas escolas de ensino médio. A poesia de Maia abre-se para a vida, para as coisas do cotidiano, para a defesa dos povos oprimidos da América.

Em *Geração de março*, primeiro poema a ser analisado, a poesia surge como uma expressão quase que corporal do poeta, ela não é só sua linguagem, é mais, é sua voz como coisa física e indissociável do próprio poeta, como diz Zumthor (2000) e devendo, assim, ser compreendida e analisada. Começando pelo título, *Geração de março*, fica óbvia a referência ao golpe militar, ocorrido no Brasil em março de 1964; em seguida, o “eu”, que é um “nós”, declara: “nós somos a geração de março”, declaração dividida em três versos, o primeiro com letra minúscula, já uma ruptura, os outros dois em forma de espiral, como que a representar o movimento bailado do corpo, indicando performance; “trazemos venda nos passos/e fechaduras solitárias nos olhos”. Nesses versos, a inversão proposital de “vendas” para “passos” e “fechaduras” para “olhos”, demonstra um tom de galhofa e irreverência com a lógica semântica dos termos; “nós somos a geração híbrida”, essa mistura de humano e “laboratório”, de afeto e ciência. Na quarta estrofe, o “eu” (nós) se impõe como denúncia da incapacidade

de reação dos oprimidos, e, em vez de irmos à luta, “brigamos nas mesas de bares/as boas notas tiradas/ nas aulas de covardia”, expressão bem castroalvina; e já que nada fazemos: “somos a geração sem voz” e já que não temos voz, não fazemos a nossa “história”; e aí nos tornamos “cordeiros dopados”, sufocamos o nosso “grito”, somos manipulados pelos “tecnocratas”, até patrocínamos a “violência”, porque nos deixamos levar por esta ordem que só atende aos interesses das elites opressoras: militares, mas também civis, pois somos “frutos do absurdo/que são todas as ditaduras”. Temos, aqui, um “eu/nós” inconformado não só com a ditadura brasileira, mas com qualquer outra que se imponha para oprimir; a opressão chega às escolas e universidades, imprimindo uma educação ordeira e afinada com a ordem vigente; porém nós, também, “somos culpados/e ainda seremos culpados/pelas próximas gerações”, “se consentirmos em ser/enquanto trocam os termos/que a liberdade nunca ditou”; e essa nossa culpa é proveniente de nossa inércia, uma vez que “maximizamos as desculpas” e “minimizamos fazer!”. Interessante é essa linguagem da informática trazida para outro contexto, e a seguir a *desreconstrução* da linguagem nas expressões “pão com cocada”, “rotidoguicummustarda”, “palha da braba”, “pó da estrada”, “mar giii naaaaiiiissssss”, aqui ocorre uma ambigüidade no mínimo curiosa, pois o “pó” tanto pode ser pó mesmo, como a cocaína, muito usada pelos jovens da época; e por isso “nós somos/a raiz/do ‘mal’”, “o ‘radical’/doente”, “mas/apesar de em nós/esta loucura/somos/de repente/ A CURA!/A CURA!/A CURA!”. O final em espiral dá uma idéia de performance, da qual nos fala Zumthor, principalmente se imaginarmos Geraldo Maia com suas roupas coloridas, seus cabelos grandes, sua barba imensa, com sua voz soberba de trovão, o rosto inflamado a berrar os últimos versos! É importante também a reportagem em anexo que mostra o poeta declamando em plena via pública o poema acima, segurando os ombros do então presidente da República José Sarney, que, ao final, estático ou extático, exclama: “Santa demência”. Se voltarmos às palavras de Sartre e de Gullar, veremos que toda a poesia até aqui analisada se coaduna tanto com as reflexões do crítico francês, quanto com as do brasileiro. *Geração de março* é a expressão maior desse comprometimento com o presente histórico, como arma de transformação, bem ao estilo Maiakóvski.

Sob outra ótica, é um poema em que o texto escrito adquire um caráter oral, ou o contrário, pois a presença do corpo como fonte de enunciação é flagrante: a sua própria

estrutura lembra o bailado do corpo a movimentar-se pelos cantos da praça, o intérprete a levantar ora a perna direita, ora a perna esquerda, a cofiar a barba, a abrir os braços, a invocar a todos como um só. Neste momento a palavra do poeta, como bem viu Edilene Matos na poesia de Castro Alves, assume um compromisso coletivo. Segundo a autora:

Assim como a palavra mágico-religiosa, a palavra do poeta, além de transcender o tempo dos homens, transcende de igual forma os pequenos destinos individuais e passa a influenciar até os sonhos e destinos coletivos. É assim que a palavra poética em Castro Alves acaba adquirindo uma espécie de poder social, que a capacita a propor e até traçar novos rumos para a sociedade. (MATOS, 2003, p. 183)

Se “ nós somos a geração estúpida”, se “nós somos a geração sem voz”, se “nós somos a geração da derrota”, os “frutos do absurdo/que são todas as ditaduras”, se “nós somos a geração castrada”, “a raiz/do ‘mal’”, podemos ser também “de repente”, “A CURA”, “A CURA”, “A CURA”.

O segundo poema *Auto-soneto* é a prova de que Maia não desconhece as técnicas da poética tradicional, embora prefira criar sua própria métrica e sua própria rima: os versos em heptassílabos , como se sabe, não são típicos do soneto, estão mais voltados para o cancionário popular. Trata-se de um típico poema autobiográfico que define bem o poeta: dentro de sua “calma aparente”, existe “um vulcão” prestes a explodir.

O terceiro poema, *Novo*, é típico dos trovadores nordestinos. Geraldo Maia tem uma forte ligação com a poesia oral nordestina, notadamente com a de nossos repentistas. Observem que o poema é em redondilha maior, no ritmo acelerado do cordel, com imagens brilhantes: “sangrando a noite sombria/meu verso é arma afiada/cortando a ventania”; em “Trago notícias do novo” é a nova ordem poética que se

imperar e ela tem de ser dita “no meio do povo”, porque no meio do povo “venho cantar com alegria”; o destino do poeta é “segundo as coisas” que ele principia, não tem “ouro” nem “posse”, mas tem a arte de escrever e de falar, por isso vale tudo que lavra “na ponta do meu sorriso/novo”.

O Poema *Em plena praça* é, de certa forma, uma retomada de *O navio negreiro*, de Castro Alves, a influência do poeta romântico baiano é flagrante, neste poema de Maia, já a partir da grafia “stamos”; “Stamos em pleno mar... Doudo no espaço”, assim se inicia o poema de Castro Alves; Maia diz “Estamos em plena praça/mar ao largo rumina”, “infrangível ruína/de sonhos – os que ousaram tecer” “um destino de mãos e olhares/e risos e luzes e liberdade”; somos ainda escravos de outros senhores agora, os da “usura”; a partir do verso 21, o poema ganha um ritmo de oração em homenagem aos povos americanos, incluindo aqui o negro trazido para as Américas, explorados e exterminados pelas invasões “ocidentais”, num sincretismo cultural magnífico: “timbal”, “quena”, “charango”, “zapoña”, “berimbau”, “Exu”, “Tlazolteotl”, “Inti” “Itzmná”, “Tupã”; para depois explodir o grito maior do poeta, diante de tanta miséria e progresso, contradição de nossos tempos; do verso 74 ao 84, a referência a Castro Alves se aclara na utilização do apelido familiar, “Cecéu”, do poeta: o “eu” reverencia o poeta romântico como um ser de outras plagas, incorruptível; “Cecéu” funciona no poema como uma espécie de alterego de todos que estão na praça, como sinônimo da labuta dos poetas em “sonhar o vir-a-ser/sendo/o serviçal da existência”. (Abya-yala significa terra fecunda), segundo o próprio poeta.

Pátria é um dos poemas mais emblemáticos de Maia. Lembro-me bem de quando o poeta declamava esse poema na praça, parecia que as veias de seu pescoço iam estourar, tamanha a força que o poeta fazia para exprimir-se; aliados a sua voz de trovão, os seus gestos bailados no ar completavam a performance mais incrível que se poderia ter numa praça pública cheia de gente; lembro-me também do poeta recitando esse poema em passeatas e eventos reprimidos pela polícia, o poema nascendo exatamente dessa hostilidade empreendida pelos militares a estudantes, profissionais e outros representantes do povo; o poema começa e termina com a mesma pergunta “Por que pátria você luta, soldado, com tanta fúria?”; e ao longo do poema o “eu” vai sinalizando algumas possibilidades de esclarecimento por parte do “soldado”, para que ele, o “eu”, possa compreender a “tanta fúria” do soldado, já que se trata de um cidadão

como outro qualquer, que padece das mesmas privações, afinal que tipo de ser é esse que se deixa manipular e protege “assassinos de mulheres e meninos”, “por mãos iguais/manejadas? por seres que se esqueceram/que são iguais a você/que é igual a qualquer um/igual a mim/igual a todos/que vivem nessa penúria”, “me diga então/soldado/por que pátria/você luta/com tanta fúria?”. O poema, no caso, representa o *tête-à-tête* das ruas entre os poetas e a repressão praticada por quem sofre as mesmas humilhações.

Terra fecunda ou *Abya-Yala* é o último poema de Geraldo Maia a ser analisado, também é o mais longo, com 190 versos; trata-se, em verdade, de uma bela ode às Américas, carregada de grandes metáforas: “colo altiplano”, “cabeleira andina”, “sob tua larga saia verde ao vento”, “velha xamã”: (xamã é uma espécie de líder espiritual, segundo o dicionário de Antonio Hualiss), “forte é teu fogo de fêmea”. A partir do verso 24 até o 48, o “eu” andarilho, como porta voz de Abya-Yala, sai a denunciar a situação de abandono em que ela se encontra, em todos os planos de sua existência, inclusive o ecológico; do verso 49 ao 73, o “eu” segue enaltecendo a “terra fecunda” em seu poder de resistência à degradação que é exposta, ela e seus filhos, (não nos esqueçamos de que a Terra é o símbolo da vida e da morte, o ser vem dela e a ela retorna, é assim no mito de Édipo), mas “ainda assim prossegues/decidida e nua/simples/como a cantiga dos quintais/terna e bela como a fonte que brota/seu milagre/de dissolver a montanha gota a gota”; e o “eu” não desiste de procurá-la, como Édipo: “por tudo isso te procuro para/recompor minhas fibras originais/temperar em tua forja telúrica/a essência cósmica do meu destino”. Sem dúvida alguma, são imagens dignas dos grandes poetas. Na verdade, o retorno ao seio da “terra fecunda”, não é um mero retorno, tem um significado de purificação, tal como se pode notar nos versos que se seguem até o verso 97, pois “teus filhos usados como iscas/para velhacos”, que são os invasores, provocando espanto: “ah como podes assistir a tudo isso/assim/inteira/lúcida” e suscitando o saudosismo dos tempos originais, primeiros: “suas tendas/suas tabas/suas casas de estrelas/tinham a marca humana do trabalho/e do prazer”. Logo depois, no verso 123, evoca-se a raiva à invasão estrangeira que trouxe “a droga de um deus/implacável e avaro”, usurpador de toda uma civilização que não teve como se defender: “um deus que espirra balas/e bebe um álcool estúpido/para benzer os corações selvagens/com o gesto obtuso da civilização/erguida sobre o cadáver de milhões/de teus filhos e filhas” para erguer uma “arquitetura de miséria”, existem ainda, porém, aqueles que são “tempestade e parto”, termos que podem muito bem ser sinônimos de orgasmo

e luz, que tecem “o dia com as fibras do corpo/mente e coração”, e “aí resiste a vida/em toda a sua grandeza de nada/aí se misturam os ingredientes/do nascimento e da morte”. Observe-se que, na ordem mitológica, morte é, também, nascimento, não há o terror da morte que tanto amedronta os ocidentais; “e aí/bem aí/o mundo/uno e múltiplo/prepara seu espetáculo incessante/de evoluir/em teu colo fértil/ABYA-YALA!”. Trata-se de um belo poema, principalmente hoje, em que as discussões sobre a Amazônia e o meio ambiente tomam conta dos meios de comunicação.

3.4 Eduardo Teles – um poeta da paixão

Os três amores

I

Minh'alma é como a fronte sonhadora
Do louco bardo, que Ferrara chora...
Sou Tasso!... a primavera de teus risos
De minha vida as solidões enflora...
Longe de ti eu bebo os teus perfumes,
Sigo na terra de teu passo os lumes...
- Tu és Eleonora...

II

Meu coração desmaia pensativo,
Cismando em tua rosa predileta.
Sou teu pálido amante vaporoso,
Sou teu Romeu... teu lânguido poeta...
Roubo-te um casto beijo à luz da lua...
- E tu és Julieta...

III

Na volúpia das noites andaluzas
O sangue ardente em minhas veias rola...
Sou Dom Juan!... Donzelas amorosas,
Vós conheceis-me os trenós na viola!
Sobre o leito do amor teu seio brilha...
Eu morro, se desfaço-te a mantilha...
- Tu és – Júlia, a espanhola!...

(Castro Alves)

Eduardo Teles é poeta, com 13 livros publicados, dentre os quais: **A moça de branco** (1979), **A derradeira canção da mulher amada** (1985), **O segredo de Bernadete** (1987), **Pérolas esparsas** (1989), **A deusa das flores ou Mulher de amor e**

luz (1990), todos esgotados. Editou, ainda, várias coleções de arte-postal, entre as quais quatro sobre Castro Alves, em inglês e português. Publicou, também, um livro sobre a obra e a vida de Castro Alves, com prefácio do escritor baiano Jorge Amado; também é um dos fundadores do *MPP*; realizou dois concursos de poesia chamados *Concurso Nacional de Poesia Castro Alves* e publicou, ainda, uma revista sobre o poeta baiano, de quem era admirador apaixonado; fez inúmeras palestras sobre Castro Alves, de quem sabe de cor cerca de 5 mil versos; foi vencedor do *Primeiro Concurso de Poesia Falada* realizado pela *Seliba*, na Praça da Piedade e fundou o *Movimento Cultural Crisântemo*. Atualmente o poeta encontra-se enfermo, com uma doença degenerativa, precisando de um tratamento com célula tronco, única possibilidade de salvá-lo.

Como se pode notar pelos títulos das obras de Eduardo Teles, trata-se de um poeta de perfil romântico. Os poemas aqui analisados foram extraídos da antologia **Laços da paixão**, publicada em 1999, edição comemorativa dos vinte anos de literatura do poeta, pela Editora Crisântemo. Devo esclarecer que esses poemas apareceram, em primeira edição, na obra **A derradeira canção da mulher amada**, em 1985. Preferimos a edição mais nova pelo fato de o autor ter feito algumas correções nos originais, evitando erros, principalmente, de impressão da edição anterior.

A poesia de Eduardo Teles é um espocar de versos que revelam uma atitude espontânea e, às vezes, revoltada, de um “eu” diante do mundo. Sua espontaneidade está a serviço de uma poesia profundamente lírica, que brota quase que de uma só vez, como no Rilke, por exemplo, dos **Sonetos a Orfeu** e das **Elegias de Duíno**, porém sem sua profundidade temática e hermetismo. O que se percebe é certa oralidade da linguagem, o que estimula a declamação: os poemas de Eduardo são escritos para ser lidos em voz alta, declamados antes e depois escritos. Poderíamos usar as palavras de Zumthor para melhor defini-la:

Por isso ainda a voz, mais facilmente que a escrita, assume em poesia o discurso erótico explícito. A única forma poética que, em todos os contextos culturais, a isto se presta de forma massiva, imediatamente acessível à coletividade, é a “canção de amor” na diversidade de suas retóricas, conservadas e sempre re-inventadas: palavra fora do tempo, fora do espaço (...) cujo paradigma é o apelo indizível do desejo; mas também, a todo instante, ruptura e novo *élan*, vontade de dizer novo – de novo. Guiada para um sujeito desconhecido, imprevisível, uma escuta vazia, a canção, por isso mesmo, espera o receptor real, desejado, futuro virtual do cantor, seu outro. (ZUMTHOR, 1997, p. 171)

Podemos notar, nos poemas selecionados de Teles, e de muitos dos poetas do *MPP*, que o que menos interessa, às vezes, é seu conteúdo e o que vale é a “qualidade da voz”, a “técnica vocal do recitante ou do cantor”, como diz Zumthor. O ouvinte se deixa embeber pela dicção e pelos gestos do recitante, nele se convertendo. E para quem viu Eduardo Teles, com seu rosto pálido e belo, seus cabelos pretos e longos, erguer a voz e encantar o público, pode muito bem compreender as palavras de Zumthor. No primeiro poema, *Nos teus beijos*, sem estrofes e sem rimas, num ritmo único, como que saído de improviso de dentro do “eu”, de um só fôlego, (técnica, aliás, utilizada pelo poeta em todos os outros poemas da antologia). É interessante observar a delicadeza de sua construção e de sua linguagem, o que nos remete diretamente às cantigas amorosas medievais (e sugestivo é o título do livro, em que eles aparecem pela primeira vez, **A derradeira canção da mulher amada**). O poema revela, ainda, um amor ao mesmo tempo delicado e carnívoro, de penetração alucinante; a sua estrutura reflete uma seqüência pausada entre um suspiro e outro: é como se a expressão lingüística se corporificasse em performance. Esse é um texto de “fruição”, no dizer de Barthes. E imaginar o menestrel Eduardo Teles com seu rosto pálido, seus cabelos pretos e lisos descidos até a cintura, a lembrar uma fêmea... é como se existissem dois em um só, macho e fêmea a um só tempo, intérprete e ouvinte. Ainda segundo Zumthor:

No caleidoscópio do discurso que faz o intérprete de poesia na praça do mercado, na corte senhorial, no adro da igreja, o que se revela àqueles que o escutam é a unidade do mundo. Os ouvintes precisam de tal percepção para... sobreviver. Apenas ela, pela dádiva de uma palavra estranha, faz sentido, isto é, torna interpretável o que se vive. Mas o homem vive também a linguagem da qual ele provém, e é só no dizer poético que a linguagem se torna verdadeiramente signo das coisas e, ao mesmo tempo, significante dela mesma. (ZUMTHOR, 2001, p. 74)

Enveredando por esse caminho misterioso da canção, o “eu” vai cantando suas palavras carregadas de erotismo, no sentido de “desejo, até mesmo de obsessão, sexual”, como está registrado no **Dicionário de símbolos**; mas é uma obsessão, um desejo amoroso em busca da unificação e da conexão com o cosmo, o que não invalida, também, o desejo carnal: “pássaro” é sinônimo, no **Dicionário de símbolos**, de

mensageiro do céu, simbolizando “uma espécie de amizade dos deuses para com os homens”, e a expressão “pássaros noturnos” simboliza as almas de outro mundo. No poema, temos “Vieram os pássaros noturnos” anunciando ao “eu” tudo o que a amada representa para ele, em sentidos desconexos até; (o verso 39 é a repetição do primeiro), mas, de repente, a amada se transforma em “cheiro de mata que educa a terra”, vêm os “teus rios”, e penetram o ser amado os “rios” são símbolos de fertilidade, de morte e de renovação, daí o insurgir do “eu”, para renascer, platonicamente, nos sonhos da amada. Geralmente os poemas de amor trazem a ambivalência, como aqui, da carne versus espírito.

O segundo poema *A derradeira canção da mulher amada* segue a mesma construção onírica do primeiro. Nele, podemos perceber certa intertextualidade com o poema em epígrafe de Castro Alves *Os três amores*, só que onde aparece Eleonora, Teles fala Telma rubra e onde aparece Julieta, Teles refere-se a Taciara, não aparecendo uma terceira imagem de mulher. Mesmo assim, o poema se constrói, mais uma vez expressando o vazio do “eu” que se pretende “Dom Juan”, mas que não se realiza no amor; este é sempre algo misterioso que cavalga as “montanhas de afeto”.

No terceiro poema, o poeta joga com dois símbolos, “tarde” e “noite”, em que o primeiro representa o momento em que surge a possibilidade de um enleio amoroso, e o segundo, o desaparecimento desse enleio. Os dois símbolos estão associados a outros dois: menino/menina e mulher/homem: a tarde simboliza a puerilidade do enleio que não se pode contaminar, enquanto a noite simboliza a destruição desse enleio, que não pode atingir uma outra dimensão. Os primeiros símbolos representam o amor platônico; os segundos, o amor carnal, prevalecendo os primeiros sobre os outros, bem ao estilo de Casemiro de Abreu.

O quarto e último poema de Teles é uma ode ao avô e tem um título sugestivo *Poeta*. Simples como toda a poesia de Teles, o poema pretende eternizar a figura de Jesuíno Vieira Teles, avô do poeta, admirador do ex-presidente Getúlio Vargas, uma espécie, à época, de unanimidade nacional. O avô aparece como poeta também, no poema. Ele encarna uma espécie de defensor dos oprimidos e ídolo do “eu”, que promete não deixar que os sonhos do avô desapareçam com sua morte. Soa-nos um poema rebelde, mas, dentro de seu lirismo, é apenas a louvação pelo neto-poeta do avô-poeta, por quem está apaixonado. Não busquemos, na poesia de Eduardo Teles, lógica

ou densidade de conteúdo, pois sua lógica é a de ser uma escritura, ou uma voz, que só pode ser sorvida com os desejos da alma e os sonhos do coração, e o seu conteúdo é o que o ouvinte ou o leitor dela depreendem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – QUE É POESIA MARGINAL?

[...] isso não quer dizer que todo livro que foi publicado em literatura mimeografada... tivesse a ver com poesia *marginal* ou com esse tipo de coisa, porque o que foi publicado de verso parnasiano em mimeógrafo, de cinco anos para cá... (Informante C – Nuvem Cigana, PEREIRA, 1981, p. 43)

[...] poesia, são poucas pessoas que vendem mais de mil exemplares; você conta no dedo quem vende mais de mil exemplares; enquanto isso, um poeta que vai pra uma porta de teatro, ele pode vender 3 mil exemplares... porque as pessoas comprem; você oferecendo, as pessoas comprem. As pessoas não entram em livraria pra comprar, mas você oferecendo na mão elas comprem. (Informante F – Folha de Rosto, PEREIRA, 1981, p. 57)

[...] Então eis a poesia como investigação formal, como experiência existencial, como instrumento de conhecimento humano. Síntese das ambigüidades intelectuais. Eis então a poesia dardejando mensagens que propõem a pluralidade de significados. Eis a poesia em busca da compreensão das contradições de seu tempo. Na CONTRAMÃO, em que pese as barreiras e as ameaças constantes. (Prefácio do livro CONTRAMÃO, PEREIRA, 1981, p. 66)

Chegamos, assim a três idéias-chave – ‘antitecnicismo’, ‘politização do cotidiano’ e ‘antiintelectualismo’, - em termos da compreensão de uma parcela significativa da produção cultural dos anos 70. Estas mesmas idéias indicam, também, alguns caminhos importantes seguidos na reorientação do debate cultural ocorrida no período entre a segunda metade dos anos 50 e os nossos dias. [...] É, portanto, no quadro formado por estas idéias centrais que têm que ser compreendidos os diversos aspectos que caracterizam a *poesia marginal*; [...] Frequentemente, como já foi apontado anteriormente, ouve-se dizer que nesta produção poética está presente uma forte ligação entre poesia e ‘vida’, entre poesia e ‘cotidiano’ (daí, p. ex., a ‘linguagem coloquial atualizada nos textos; estes dados são, por sua vez, utilizados na marcação de uma oposição com relação às vanguardas (especialmente o Concretismo) e também em relação à poesia de João Cabral (mais ‘cerebral’, mais ‘racionalizada’); por outro lado, estes mesmos dados são também utilizados para a aproximação desta poesia com autores como Manuel Bandeira e, especialmente, com o Modernismo de 22. [...] Embora neste momento também houvesse uma tentativa de incorporação da linguagem coloquial, o contexto no qual esta incorporação se dava era radicalmente diferente do atual – isto, por sua vez, fazia com que a lógica desta incorporação fosse inteiramente diferente naquele momento. Trata-se, fundamentalmente, de uma questão de postura que não nos remete apenas ao universo literário, mas à cultura como um todo. É um conjunto de experiências sociais no sentido mais amplo do termo. No caso dos *poetas marginais*, as três idéias-chave que apresentei anteriormente dão a indicação de alguns dos elementos centrais da postura que os caracteriza. (PEREIRA, 1981, p. 92-93)

Após a análise dos poemas que compõem o *corpus* deste trabalho, compete-nos agora fazer alguns esclarecimentos sobre a metodologia adotada e o que nós

entendemos por *poesia marginal*, sempre em itálico. Ao longo do curso de Mestrado na PUC/SP, entre os anos de 2006 e 2008, buscamos entender o significado dessa expressão e se ela era adequada para definir a poesia dos anos 70 e a que compõe o nosso *corpus*. Após o cumprimento dos créditos no ano de 2006, pusemo-nos a ler tudo o que esteve ao nosso alcance sobre essa poesia, e que pode ser constatado nas Referências Bibliográficas; entre outros estudiosos do caso, lemos: Heloísa Buarque de Holanda, Carlos Alberto Messeder Pereira, Antonio Carlos de Brito, o Cacaso, Samira Youssef Campedelli, Glauco Mattoso, Ítalo Moriconi e Jair Ferreira dos Santos; fizemos, ao mesmo tempo, a leitura de teóricos que se aplicavam ao fenômeno poético que estávamos abordando, como Jean-Paul Sartre, Ferreira Gullar, Antonio Brasileiro, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes e Paul Zumthor, entre outros. Quando começamos a leitura do que havia sobre o *Movimento Poetas na Praça*, grupo do qual fazem parte os poetas que selecionamos, deparamo-nos com algumas dificuldades: a inexistência de uma bibliografia acadêmica sobre o movimento, exceto notícias de jornal, reportagens e entrevistas, que seguem em anexo, e o fato de grande parte da poesia desses poetas só aparecer em panfletos mal impressos, salvo várias exceções. Pusemo-nos, então, a ler o material que conseguimos reunir: uma seleção de textos dos poetas e sobre eles, xerocopiados e encadernados pelo professor de literatura Manuel Mayan; a monografia de conclusão do curso de Jornalismo da Ufba, do poeta Ricardo Emanuel; alguns panfletos com poemas dos poetas, xerocopiados pela poeta Ametista Nunes; o artigo publicado no jornal **A Tarde**, de Salvador, sobre Antonio Short, escrito pelo poeta Douglas de Almeida, que também nos forneceu outros materiais; cópias de revistas publicadas pelo *MPP*, fornecidas pelo poeta Ricardo Emanuel; os livros editados por editoras, de Ametista Nunes, Geraldo Maia e Eduardo Teles, devidamente relacionados nas referências bibliográficas; entrevistas dos poetas do *MPP*: Ametista Nunes, Geraldo Maia, Gilberto Costa e Gilberto Teixeira; além da entrevista do poeta e compositor José Carlos Capinan, que figura na antologia **26 poetas hoje**, organizada pela ensaísta Heloísa Buarque de Holanda; e a do poeta e professor da UEFS, Aleílton Fonseca, (tais entrevistas foram de grande relevância para as idéias que vamos expor a seguir).

O que é na verdade *poesia marginal*? Se atentarmos para o que foi exposto ao longo deste trabalho e para os textos que servem de epígrafe para estas *Considerações Finais*, restarão tão somente a sua ligação com a linguagem coloquial e a vida cotidiana, o fato de ter sido impressa e comercializada, em sua grande maioria, fora dos padrões tradicionais; o uso do palavrão e o fato de fugir, em alguns casos, das técnicas

tradicionais do fazer poético. No dicionário de Antonio Houaiss, o termo *marginal* significa entre outras coisas: “Que vive à margem do meio social em que deveria estar integrado, desconsiderando os costumes, leis e normas predominantes nesse meio; delinqüente, vagabundo, mendigo”. Segundo tal definição, deveríamos concluir, então, que esses poetas nada teriam de *marginal*. Se considerarmos, porém, que as atitudes enumeradas estão em desacordo com o convencional, então todos os poetas de determinada época seriam *marginais* em relação à época imediatamente anterior: os barrocos seriam *marginais*, em relação aos clássicos; os românticos, em relação aos árcades; os modernistas, em relação aos parnasianos; e assim sucessivamente. No **Dicionário de termos literários**, de Massaud Moisés, em sua edição de 2004, não há nenhuma referência ao termo, mas apenas “marginália”, que nada tem a ver com o que estamos estudando. Quando Antonio Short foi preso e se identificou como poeta, o delegado retrucou dizendo que poeta nunca foi profissão de gente: “Poeta é função de vagabundo”; nesse sentido, se dermos razão ao delegado, então esses poetas seriam *marginais*. No sentido de margem, e que foi empregado por Platão, de quem já falamos anteriormente, essa concepção foi retomada ao longo dos séculos por vários poetas, bastando-nos, para ilustrar, citar apenas um nome: Carlos Drummond de Andrade, considerado um dos maiores expoentes da literatura brasileira de todos os tempos. Drummond em seu célebre *Poema de sete faces* diz: “Quando nasci, um anjo torto/desses que vivem na sombra/ disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”. O termo *gauche*, que é francês, significa, segundo Houaiss, canhestro, desajeitado, mal feito, de origem obscura; é sabido que as pessoas que desenvolveram mais o seu lado esquerdo, até há pouco tempo, eram discriminadas; o termo ganhou, com Drummond, certa notoriedade, passando inclusive a significar *marginal*. O poeta de Itabira, em outro poema, *Os bens e o sangue*, reafirma o seu lado *marginal*, quando seus ancestrais se desfazem de toda sua riqueza e condenam o menino, que há de nascer “cem anos depois”, ao fatídico destino de ser *poeta*, por isso será “seu fado extra-ordinário” e “Tirárá sustento/de algum mel nojento” e outras maldições serão atiradas ao “menino ainda não nado/(e melhor não fora nado)”. Em compensação, “És nosso fim natural e somos teu adubo,/tua explicação e tua mais singela virtude.../Pois carecia que um de nós nos recusasse/para melhor servir-nos.”. Assim também é o *poeta* de Platão, o filósofo grego, que também era *poeta*. Quando Platão exclui o poeta de sua sociedade, é por puro medo, por ver nesse ser iluminado pelos deuses uma força maior, capaz de desviar

os jovens de sua razão. Mas Platão nutria pelo ser *poeta* uma profunda admiração; temos de convir que o filósofo tinha outros interesses, políticos e não poéticos.

Segundo o professor e poeta Jotacê Freitas:

[...] por estarem à margem da indústria editorial, mimeografaram e xerografaram seus versos e foram à luta a partir dos anos 70, pois ser *marginal* era ser herói, e conquistaram uma gama enorme de leitores e adeptos em todo o país, tornando-se hoje referência de criatividade e coragem. Na Bahia, os Poetas da Praça seguiram essa linha e resistem até hoje. Outras manifestações ocorreram, podemos citar a força do samba-de-roda, que virou samba, que virou pagode, que virou bossa-nova para a nata da sociedade brasileira e internacional; a capoeira, o bumba-meu-boi, o maracatu, o baião, o coco, o frevo, entre outras, não só nordestinas, mas de outras regiões do país, tão rico com sua cultura diversa composta de crenças, lendas, costumes e tradições. (FREITAS, 2006, p. 3)

As palavras do professor e poeta contribuem para reforçar o nosso pensamento. Observe-se o que diz Zeca de Magalhães, na página 4 da mesma revista: “A palavra só é quando ação e sua função é viver o mistério das coisas, do humano, transgredindo os significados e sentidos para nomear a sua essência”; não estão essas palavras longe do que falaram poetas como Valéry, citados na Introdução. Ainda na mesma revista, na página 12, o professor universitário Gilfrancisco, assim se reporta sobre essa poesia:

A *poesia marginal* abriu um novo e vasto campo para a investigação literária, uma poética com textura gramatical complexa e eficiente. Por outro lado, não é possível conceituar a *poesia marginal* sem efetuar um estudo dos temas, cuja rede a construiu. Ela trouxe, sem dúvida, a abertura, sensualizou o amor, erotizou o poema e falou claro sobre o que antes era velado e submerso na cena do sonho, ou seja, escandalizou. Durante os anos setenta, especificamente na Bahia e no Rio de Janeiro, o artigo do dia era poesia: nos bares da moda, nas portas de teatros, nos corredores das universidades, nos lançamentos, livrinhos circulam e se esgotam com rapidez. Ela é *marginal* na medida em que essas condições bem como sua distribuição foi feita à margem da política editorial vigente, visto que a própria precariedade de sua produção a liberta do quadro alienante e dominador da cultura oficial. Desta forma, devemos destacar que este grau de artesanato é de suma importância, pois valoriza a relação autor-leitor através da obra, que se transforma não apenas em veículo, mas em objeto lúdico da obra de arte. (FRANCISCO, 2006, p. 12)

Todos os depoimentos sobre a poesia dessa época batem na mesma tecla: vinculam-na sempre à sua forma de produção e distribuição artesanal, sem contudo contestar a sua literariedade, a não ser nos casos já vistos; é certo que outros críticos e poetas a contestam, mas qual o poeta que foi em vida unanimidade entre os críticos e seus pares?

Antonio Short, respondendo ao jornalista Guido Guerra, que lhe perguntara por que eles reagiam quando eram chamados de *marginais*, assim diz:

Não é bem assim. A gente reage quando essa palavra é usada no sentido de discriminar a gente, de esculhambar o trabalho da gente, subestimá-lo literariamente, colocá-lo no *rol* das coisas imprestáveis. Outro dia, numa entrevista, eu discutia isso com o Carlos Ribeiro, tentando situar historicamente a palavra *marginal*, *alternativa*, que é um conceito que parte do underground norte-americano, dos movimentos de *contracultura*, que adotaram essa prática, essa postura: eles ficaram fora do sistema e a partir daí começaram a veicular toda uma produção artístico-cultural e, em razão disso, o sistema passou caracterizá-los como *marginais*. Então, dentro desse conceito, nós somos *marginais* porque ainda não ganhamos o reconhecimento da cultura oficial, não conquistamos livre trânsito nas grandes editoras. Mas, apesar disso, a gente não deixa de publicar o que escreve. Se a gente não tem grana pra fazer o livro numa tipografia, usa outro processo de reprodução gráfica como mimeógrafo, por exemplo. (GUERRA, 2005, p. 278)

A referida entrevista foi publicada no livro **A noite dos coronéis** – volume II, antologia de entrevistas publicadas, primeiramente, no extinto **Jornal da Bahia**, entre os anos de 1986/1987; nas palavras de Short acima, podemos observar que o poeta reage é contra aqueles que os querem afastados da literatura oficial, digamos assim, impondo-lhes a condição de subliteratos e criadores de subliteratura, o que também não aceitamos.

Nicolas Behr, um dos expoentes da poesia dos anos 70, do eixo Rio-São Paulo, em entrevista a Gustavo Felicíssimo, editor da revista *Sopa*, sobre a influência que sofrera, assim responde: “Na verdade estou aprendendo a ler poesia, aos poucos. Tem poetas que são impenetráveis, tão complexos que chegam a ser incomunicáveis. Um dia quem sabe eu crie coragem para atravessar esses desertos de sentimentos em alguns livros de poesia.”(SOPA, 2006, p. 16). Ainda sobre o fato de seus livros venderem tanto nos anos 70, declara:

O poeta mostra sua cara. Isso é típico da “geração mimeógrafo”, emparedada entre a frieza do concretismo e a ideologização da chamada poesia engajada. Era sim uma poesia de resistência, sem vínculos partidários. Flertando com o anarquismo, levemente *punk*. Hedonista. Bons tempos! BEHR, 2006, p. 17)

E sobre o *MPP*:

Tínhamos contatos informais, muito espontâneos e não programados. Sabíamos que em todo o Brasil, na passagem dos anos 70 para os 80, muita gente estava produzindo seus próprios livros, vendendo na rua, promovendo saraus. O bom do movimento da *poesia marginal*, ou da geração mimeógrafo, é que ela não teve manifesto, não teve líder, não deixou nenhum dogma e desengessou a poesia brasileira, que, depois do concretismo, ficou fossilizada pela vanguarda atrasadíssima e pela poesia dita engajada, politizada, ideologizada, partidarizada, etc. A

chamada *poesia marginal* tirou o terno e a gravata da poesia e ensinou o poema a falar. (BEHR, 2006, p. 18)

Essa é a *poesia marginal*: a que “ensina o poema a falar”; se isso é crime, continuemos na delinquência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS BÁSICAS

ALMAEIDA, Douglas de. Arauto da poesia unânime. **A Tarde**, Salvador, 04/10/2003, A Tarde Cultural.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São paulo-Brasília: Edunb/Hucitec: 1999, 419 p.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2004, 78p.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2004, 89p.

BEHR, Nicolas. Nicolas Behr: enquanto esperamos pelo ano de 1984. **SOPA: poesia e afins**, Salvador, Ano II, Nº 5, p. 16-18, julho, 2006.

BOSI, Alfredo. **Poesia-Resistência**. In: _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, 163-227 p.

BRASILEIRO, Antonio. **Da inutilidade da poesia**. Salvador: Edufba, 2002, 169 p.

BRITO, Antonio Carlos de. “**Tudo da minha terra: bate-papo sobre poesia marginal**” In: BOSI, Alfredo (org.) **Cultura brasileira – temas e situações**. São paulo: Ática, 2004, 129-150.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Poesia marginal dos anos 70**. São Paulo: Scipione, 1995, 71p.

CÉSAR, Elieser. Poetas na Praça. **Correio da Bahia**, Salvador, 12/10/2003. Correio repórter, p. 3-7.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte, UFMG. 2006.

EMANUEL, Ricardo. **Projeto experimental em jornalismo sobre poesia marginal na Bahia nos anos 80**. 96p. Monografia de conclusão do curso de Jornalismo. Ufba. Salvador, s/data.

FRANCISCO, Gil. Torquato Neto & a poesia marginal. **SOPA: poesia e afins**, Salvador, Ano II, Nº 5, p.12-13, julho, 2006.

FREITAS, Jotacê. Popular é a mãe! Acultura é universal! **SOPA: poesia e afins**, Salvador, Ano II, Nº 5, p. 3, julho, 2006.

GULLAR, Ferreira. **Indagações de hoje**. Rio de Janeiro: José Olympio: 1989, 180 p.

_____. **Sobre arte, sobre poesia (Uma luz do chão)**. Rio de Janeiro: José olympio: 2006, 168 p.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1976, 272 p.

_____. **Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70**. São paulo: Brasiliense: 1980, 200 p.

JAKOBSON, Roman. A geração que esbanjou os seus poetas. São Paulo: Cosacnaify, 2006, 96 p.

MAGALHÃES, Zeca de. **A oeste do meu coração**. Salvador: EGBA: 2004, 121 p.

_____. Antonio Short: A poesia na urbe. **A Tarde**, Salvador, 23/05/1998. A Tarde Cultural, p. 9.

MAIA, Geraldo. **Triste cantiga de alguma terra**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, 107p.

_____. **Sangue e palavra**. Salvador: Selo Bahia, 1979, 178 p.

_____(et. al.). **Os outros poemas de quefalei**. antologia poética. Salvador: EPQ: 2004: 95 p.

_____. **Antologia Poetas na Praça**. Salvador: MPP: 1987, 53 p.

_____. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12/04/1982.

MAIAKÓVSKI, Vladimir. **Poemas**. São Paulo: Perspectiva: 2006, 172 p.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. Coleção primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 1981, 84 p.

MORICONI, Ítalo. **Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira**. In: PEDROSA, Célia, MATOS, Cláudia e NASCIMENTO, Evando (org.) **Poesia hoje**. Niterói: Editora da UFF: 1998, 11-26 p.

NUNES, Ametista. **Acorrentados**. Antologia poética. Salvador: Gráficas Erita: 1977, 42 p.

_____. **Palavra de mulher** (antologia poética). HORTAS, Maria de Lourdes (org.). Rio de Janeiro: Editora Fontana: 1979, 215 p.

_____. **Anuário de poetas de 1980**. (FERNANDES, Aparício (org.)). Rio de Janeiro: Editora Folha carioca: 1980.

_____. **Meu grito.** antologia poética independente. Salvador: Gráfica Irmão dos Cartões: 1980.

_____. **Grandes escritores da Bahia.** (antologia). Rio de Janeiro: Litteris: 2000.

PAZ, Octavio. La casa de la presencia: poesia e história. Obras completas. Cidade de México: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica, 2003, 619 p.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal, anos 70.** Rio de Janeiro: Funart, 1981, 363 p.

SÁ, Olga de & MOREIRA, Walter. **Recomendações para apresentação de trabalhos acadêmicos, dissertações e teses ao Programa.** São Paulo: Editora Santa Teresa, 2005/2006, 60 p.

SANTAELLA, Lúcia. **Comunicação e pesquisa. Projetos para mestrado e Doutorado.** São Paulo: Hacker Editores, 2002, 216 p.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-modernismo.** São Paulo: Brasiliense, 2006, 115 p.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?.** São paulo: Ática, 1989, 231 p.

SEGOLIN, Fernando. **Por uma poética/política de resistência no/e pelo texto.** In: CASTRO, E. M. Melo e. **Autologia.** Lisboa: Moraes Editores, 1983, 9-23 p.

SHORT, Antonio. **Noturnos tiranos.** Panfleto. Salvador, s/data.

_____. Existe acato na canção de cada noite. Salvador: Ignoramus, 1980, 37 p.

_____. Toco os pífaros da miséria no cetro da Santa Cruz. In: GUERRA, Guido. **A noite dos coronéis.** Vol. II. Salvador: ALB/ALB, 2005, 358 p.

TELES, Eduardo. **A derradeira canção da mulher amada**. Salvador: EGBA, 1985, 74p.

_____. **Laços da paixão**. Salvador: Crisântemo: 1999, 78 p.

_____. **Antologia Poetas na Praça**. Salvador: MPP: 1987, 53 p.

WAGNER, Henrique. Antonio Short e Ricardo Emanuel: o performático e o idiomático.

SOPA: poesia e afins, Salvador, Ano II, Nº 5, p. 13-14, Julho, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000. 137p.

_____. **A obra vocal I**, In _____. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997, 323p.

_____. **A letra e a voz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 310p.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS COMPLEMENTARES

AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório**. São Paulo: Boitempo, 1997, 231 p.

ALVES, Castro. **Obras completas**. Tomos I e II. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Claro enigma**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007, 174p.

ANDRADE, Oswald de. **Cadernos de poesia do aluno Oswald (poesias reunidas)**. São Paulo: Círculo do Livro: 1981, 200 p.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Ars Poética, 1992

BARROS, José Carlos. Bahia: poetas e poemas contemporâneos. Salvador: 2003.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. **Poesias eróticas, burlescas e satíricas**. Rio de Janeiro: Lacerda Ed.: 1999, 230 p.

BOSI, Alfredo. (org.) **Leitura de poesia**. São paulo: Ática, 2003, 239 p.

_____. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004, 520 p.

BOSI, Viviane et alii. **O poema: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, 184 p.

_____. **Não quero prosa**. Rio de Janeiro/Campinas-SP: UFRJ/UNICAMP, 1997, 336 p.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000, 940 p.

BUKOVSKY, Charles. **Notas de um velho safado**. Porto Alegre: L&PM POCKET: 2007, 272 p.

CAMPOS, Agenor. **Soprada pelos ventos**. Panfleto, Salvador, 1984.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva: 1977, 233 p.

CESAR, Ana Cristina. Escritos no Rio. Rio de Janeiro/São Paulo: UFRJ/Brasiliense, 1993, 212 p.

CHAMIE, Mário. Instauração praxis I. São Paulo: Quíron, 1974, 272 p.

_____. Instauração práxis II. São paulo: Quíron, 1974, 245 p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, 996 p.

CHOCIAY, Rogério. **Os metros do Boca: teoria do verso em Gregório de Matos**. São Paulo: Unesp, 1993, 158 p.

GALVÃO, Luiz. **Ovos Brasil**. Poemas. São Paulo: Brasiliense: 1987.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Gregório de Matos, o Boca de Brasa: um estudo de plágio e criação intertextual**. Petrópolis: Vozes: 1985, 390, p.

GULLAR, Ferreira. **Toda poesia**. São Paulo: Círculo do livro: 1981, 444 p.

HOLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982, 102 p.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, 2922 p.

KEROUAC, Jack. **Pé na estrada**. Porto Alegre: L&PMPOCKET: 2004, 384 p.

LAMAS, Maria. **Mitologia Geral: o mundo dos deuses e dos heróis**. Lisboa: Editora Estampa, 1991, 760 p.

LIPOVETSKY, Gilles. **Modernismo e pós-modernismo**. In: _____. **A era do vazio**.

MALARD, Letícia. **Poemas de Gregório de Matos**. BH: Autêntica: 1998, 96 p.

LUCENA, Suênio C. de. **21 escritores brasileiros: uma viagem entre mitos e motes**. São Paulo: Escrituras, 2001, 222, p.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. Petrópolis: Zahar Editores: 1981, 232 p.

MATOS, Edilene. **Castro Alves: imagens fragmentadas de um mito**. São Paulo: Educ/Fapesp, 2001, 219p.

_____. **Ele, o tal Cuíca de Santo Amaro**. Salvador: Fundação Pedro Calmon e Arquivo Público da Bahia: 2007, 208 p.

MENEZES, Philadelpho. **Poesia concreta e visual: roteiro de leitura**. São Paulo: Ática, 1998, 143 p.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do pós-modernismo. In.: **O pós-modernismo**. GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mãe (Orgs.). São Paulo. Perspectiva, 2006.

NOMURA, Masa. **Linguagem funcional e literatura: presença do cotidiano no texto literário**. São Paulo: Annablume Editora: 1993, 172 p.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro**. São Paulo/Blumenau: Unesp/Edifurb: 2002, 343 p.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica**. São paulo: Companhia de Bolso: 2006, 200 p.

PPEREIRA JUNIOR, Luiz Costa. Amor e ódio na mesma frase. **Língua Portuguesa**, São Paulo, Ano I, Especial Sexo & Linguagem, p. 6-9, junho, 2006.

PERES, Fernando da Rocha. **Gregório de Mattos e Guerra: uma re-visão biográfica**. Salvador: Edições Macunaíma: 1983, 124 p.

PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros Eus**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980, 280 p.

PIMENTA, Alberto. **O silêncio dos poetas**. Lisboa, A regra do jogo. 1978, 201, p.

RABELAIS, François. **Gargântua e Pantagruel**. Belo Horizonte: Itatiaia: 2003, 945 p.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**.
São Paulo: Landmark: 2004, 224 p.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. São Paulo: Ateliê Editora,
2002 137 p.

TEJO, Orlando. **Zé limeira o poeta do absurdo**. Brasília: Col. Machado de Assis V.
38/Biblioteca nacional, 1980, 244 p.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**.
Petrópolis: Vozes: 2002, 456 p.

ANEXOS

ANEXO A – POEMAS DE ANTONIO SHORT

1- Um poema

Um Poema
Ato de se amar
A infalibilidade da Noite
Na falência das manhãs.

5-Um Poema
Um Homem
Verdade virando virtude
Nos ossos mágicos da noite.

Um Poema
10-Um sexo
Verdade reprimida
Pelo cadáver da História
Fazendo civilização
Em extintos doentes.

15-E os rebanhos da minha dor
Na oca história dos dias
Vão tangendo as ovelhas negras
Que são filhas sem manhãs
Da minha dourada agonia.

20-Um Poema, um poeta desvalido
Cuspindo resposos de sexo
No ventre fértil e dourado
Do fantasma da liberdade,

Um Poema
25-Um Poeta
Vício virando virtude
Na densidade dos dias
Mercador mágico de sonhos
Nas mesquitas do silêncio.

30-Um Poema também se faz
Do verde vale de lágrimas
De todas as criaturas vivas
Perdidas nos descaminhos
Do vale verde da verdade.

35-Um Poema
Delito de canções
Nas trevas onde habitam
Os corações condenados à vida.

Um Poema

40-Retrato roto

Das madrugadas mortas de medo
Que rompem as eternas esperas
Do calabouço da noite
Com seus lábios ensangüentados.

45-Um Poema

Voz e grito

Da minha infância perdida
Na face fresca da noite
Da serra da Santa Cruz.

50-Um Poema

Natureza cantando

A doce canção das colheitas
Pelos lábios sagrados
De Buda e Jesus.

55-Um Poema Colheita de amor

Na safra da liberdade

Liberdade de ser

Um ato sexual

De todo amor platônico.

2- Primeiro desacato para o anjurbano

Quem se eu gritasse

entre as legiões de anjos me ouviria?

Todo anjo é terrível. (Rainer M. Rilke)

P/Wilmar

-Anjurbano

Eu me despedaço

No cio da noite já cansada

Vomitando golfadas de sangue

5-Para os delfins dourados

Cuspo o fogo fatum no seu sexo

Das caveiras da liberdade

Que ferem o feto do caos

Nos descaminhos do silêncio

10-Pela cidade Eter-na-mente.

Vejo as lembranças do mar

jogarem suas ironias para o asfalto

Abortarem rimas de cristais

Que protegem seu displicente
15-semblante de Céu
No pensamento das estrelas

Corrompo todos os castelos
feitos de aço e de lua
Revestindo meu solilóquio
20-de decentes incoerências
Na metafísica da morte

E os meus olhos agonizados
De chorarem as lágrimas
de todas as criaturas vivas
25-ver seus olhos triunfarem
Sobre os abismos do dia

Quando o mar vai carregando
Seus filhos desconstruídos
Para o antecipado perdão
30-Na face fresca da noite.

3- Segundo desacato para o anjurbano

"Os Santos são como os loucos
impunes livres" (O. d e Andrade)

Adocicado cristal da noite
Neblina no mar
Pranto primeiro
Primeiro baseado em sonhos
5-Nas festas das doces Brisas

Raríssima escassa exímia madrugada
Conturbando o espaço poético
Quando os anjos desolados passeiam
No ventre da Lua cheia

10-Perdido na noite és anjo tirano
Violador da paz descuidada
Dos que dormem sono de Santo
Na cama da Madrugada

E as madrugadas imperfeitas
15-Sem canções de ninar
Preparam picos de lágrimas

Na ternura orvalhada

Das minhas trêeeemulllas mãos
Estalos de chicote sutis

20-Na consciência de todos os mistérios
Enquanto cuspo o Fantasma do Dia

Na romaria sem amanhã
Dos filhos da Liberdade.

4- Último desacato para o anjurbano **1ª Oferta - Dez Canções**

I

1-Eu me ofereço ao mundo
Para cuspir suas excrescências sagradas
Nos culhões do Yatolah Somoza Videla
Carter Brejnev e Pinhochet
5-Para cuspir Ket-chup-de-esperma
na bucatinha da cocota
E passar mostarda como lubrificante
na bunda dos Motoqueiros,

II

Eu me ofereço em sacrifício
10-À guitarra de Jimmy Hendrix
À voz de Bessie Smith
Ao sono (ou sonho) de Marcuse
Na boca do destino

III

A consciência do Mundo
15-Está despedaçada
Nos pedaços de Poemas
Que Neruda deixou
Como exemplo de vida

IV

A cidade destroçada
20-Na sua perene vigília
Assiste aos desencontros
Dos que choram pela verdade
Na mansão morta de noite

V

Caos da noite na boca das estrelas
25-Intimação para morte no calabouço da vida
Me dá força no tetra-cloreto-leno grafite
Pingo de ouro haxixe e mescalito

VI

No Bacanal dos anjos e das lágrimas
 Salmos de alcalóides são entoados
 30-Na presença displicente
 Da mentira e da verdade
 Que choram douradas incertezas
 Pela certeza da morte.

VII

Poemas de Maiakóvski
 35-Rimbaud e Walter WHITMAN
 Homenageavam Balejo Sá Carneiro e Alan Poe
 Gregório e Cuíca
 Pelos lábios sagrados
 Do complacente Exu
 40-Santo Mário Gusmão

VIII

Nossa terra tem palmeiras
 Tem cana tem litoral
 Tem artes avarandadas
 Na obscuridade do tempo

IX

45-A história se mostra piedosa
 Com os puros de coração
 Santos loucos da bondade
 Eternos habitantes
 Do vício e da virtude

X

50-Eu ganharei todas as batalhas
 Do amor e do desamor
 Canção de ternura
 Acesa nos destinos dos homens
 Que se comprometeram com a história
 55-E foram condenados à vida

5- Três palavras

I

1-O orgasmo da morte
 É o sexo de Deus
 Feito no coito da vida
 Por criaturas ditas sábias
 5-Que ejaculam na festa dos vivos
 O salmo da destruição

II

O orgasmo da vida

É o sexo da liberdade
 Feito no coito do mundo
 10-Por criaturas ditas fortes
 Que ejaculam na festa dos mortos
 O salmo da destruição

III

O orgasmo da Arte
 É o sexo dos homens
 15-Feito no coito do amor
 Por criaturas Santas e loucas
 Que ejaculam na festa do tempo
 O salmo da Ressurreição.

6- Sentinela

1-Ouve mãe de Deus
 Minhas orações
 Toque em vosso peito
 Os clamores meus.

5-A noite correndo em orações
 Místicos resposos de gritos
 O morto está esticado
 Na baraúna envelhecida
 Pelo sono do tempo.

10-E no banco
 Semblantes mais mortos
 Com ofício da madrugada
 Bebem a última gota
 De cachaça e de lágrimas
 15-Na casa de chão batido.

E na poeira do silêncio
 Rasga mortalha, vai rasgando
 A face lívida de Bastião,

Como aviso primeiro
 20-Para que a aurora cante
 No luto perene do tempo
 Como ofício perene
 Pra salvação, se tiver.

Ouve mãe de Deus
 25-Minhas orações
 Toque em vosso peito
 Os clamores meus.

7- Baião de primeiro de novembro em Monte Santo

1-Reco-reco-caixa de guerra
Baião baiado de incelenças.
Cuspindo os penitentes
No reisado da inocência

5-Virgem Senhora das Dores
Meus pecados estão purgados
Na boca santa e dourada.
Dos encantados de Mirandela

Maluco de todos os cantos
10-Fumam o Baseado da Fé
Tocam o Pífano de miséria
No feto da Santa Cruz
Baião rasga mortalha
Rasga o dia e rasga a noite
15-Rasga os cavalheiros perdidos
No sangue de todas as degolas

8- Primeiro desacato para Moreira César

1-Moreira César peço perdão
De não ser anunciado
Pelas limonitas sagradas
De Antonio Conselheiro.

5-Eu sou filho da Tapera
E construo romarias de dor
contra os alfanjes sagrados
Da nossa dourada República

Macaco tem que chiar
10-No sacrário da igualdade
Monarquia tem que nascer
No sacrário da razão.

Sou filho fraco de flagelo
E conduzo minhas ovelhas
15-Pra via sacra do amor
No sertão da liberdade.

ANEXO B – POEMAS DE AMETISTA NUNES

1- Qualquer coisa

Qualquer coisa
é este andar vacilante
que me leva sempre
aonde não quero ir. . .

5-É esta dor no peito
que me persegue
sem explicação. . .

É este estranho monstro
que sempre me rouba
10-as palavras
os sentidos
os pensamentos.. .

É este olhar que se recusa
a demonstrar o medo que causa
15-a fera que sangra. . .

É este grito
dilacerando o cérebro
fluindo em câmera lenta. . .

É este medo
20- esta saudade
esta mágoa
esta dor
este tempo
QUE ME DILACERAM O SER!

2- Peço apenas

Nada peço a ti
senão um sorriso meigo
que me ampare no momento exato...

Nada peço aos amigos
5-senão clara compreensão
por meu negro desespero. . .

Nada peço aos poetas
senão a palavra arma
atirada no alvo certo.. .

10-Nada peço a ninguém
senão um pouco de ternura

que me alivie os sentidos...

Nada peço ao mundo
senão um julgamento sincero
15- para mim/dentro do meu tempo!

3- Canto oprimido

Para os Poetas da Praça

Não me falem da Europa morta
Não me venham com fórmulas européias
Não me dirijam observações cor-de-rosa
Não me exijam mistérios nas palavras
5-pois já tracei o meu caminho certo. . .

E enquanto na minha América Latina
o pão for devorado com lágrimas nos olhos
a vinda de um filho for dolorosa sina
e a liberdade mordida por poucos no escuro...

10-Eu cantarei com fórmulas oprimidas
Eu falarei da pobreza dos sertões
Eu assumirei a linguagem clara do meu povo
Eu uivarei através dos mares/praças/montes planícies e infinitos
a dor que corrói o meu terceiro mundo!

4- M... de merda M... de mulher

A dor que sinto
ao me encontrar sozinha
levantando um estandarte
que não pode ser apenas meu.

5-A realidade de continuar
com este Corpo cadavérico
porque trago uma alma
aperreada/apaixonada/solitária
de gritar sozinha por direitos
10-que não são apenas meus...

Penso muito
resmungo muito
tento murmurar
calo muitas vezes

15-Mas quando a ignorância
 quando a estupidez
 quando os absurdos
 me ferem fundo
 EU GRITO / EU AGRIDO

20-E se me deixasse levar
 apenas pela emoção
 EU MATARIA COM VIOLÊNCIA
 tantas mulheres ocas
 tantas mulheres fúteis
 25- tantas mulheres fantoches

É

Quando vejo tantas mulheres
 se deixando asfixiar
 sob tanta repressão
 30- sob tanta futilidade
 sob tanto medo
 EU SINTO VERGONHA DAS MULHERES DO MEU TEMPO!

5- Os tempos mudaram

EU aceito
 Nós temos que aceitar
 os pais que nos foram dados
 a classe que nos foi imposta
 5-o nome que nos colocaram
 o sexo e a cor que tivemos
 Afinal não havia outra opção.. .

EU aceito
 Nós temos que aceitar
 10-ser batizados sem significados
 ter padrinhos que não escolhemos
 comemorar os quinze anos e
 aprender a rezar mesmo sem entender
 o sentido dos três mistérios
 15-Afinal Não havia outra opção.·.

Agora depois de crescidos
 Eu não aceito
 Nós não devemos aceitar
 a formatura que nos querem impor
 20-o casamento modelo que nos querem dar
 os valores podres em que nos querem afundar

o prazer permitido que nos querem oferecer
a vida amorfa que nos querem conceder. . .

Pois nada justifica
25-a nossa passividade
a nossa mediocridade
seja em nome do pai
do filho / do espírito santo
ou da puta que nos pariu...

30-Afinal somos jovens
conhecemos / sabemos e
temos mil outras opções!

6- Brasil

Para Edinho, com um aviso: a flor humana tem que desabrochar. . .

Brasil
terra onde nasci

Brasil
terra onde cresci

5-Brasil
terra onde aprendi

a ter muito medo
a ter grande medo
a ter imenso medo
10-das botas que pisam
comigo o mesmo chão. . .

a ter muito ódio
a ter grande ódio
a ter imenso ódio
15-do soldado que sente
comigo a mesma dor!

7- Escuta, irmão

Para Haroldo-poeta/bala

Um dia
e nos meus olhos

o não querer ver
 que o teu corpo amado
 5-tivesse caído
 acuado.. .

Um ano
 e minha voz não admitia
 que o canto em duo
 10-se transformasse
 em uno...

Dois anos
 e o meu coração não acredita
 que o teu grito de liberdade
 15-tenha mesmo
 calado.. .

A vida inteira
 meus olhos
 minha voz
 20-meu coração
 continuarão tua luta
 POR NOSSA GENTE
 POR NOSSA LIBERDADE! .

8- Amor

Um dia jurei
 que havia te matado
 e recomecei meus passos
 pisando
 5-v á c u o

E renasci fracasso
 de desespero solitário
 e prossegui gritando
 bem alto o teu nome
 10-pelo deserto que me fiz...

Um dia muito tarde
 quando o tempo perdeu-se
 vieste esperançoso olhos
 brilhantes ao meu encontro. . .

15-Fantasma que sou

vazia/oca/doida varrida
 eu penetrei teu coração
 com meus olhos de fogo
 e te matei de verdade...

20-Tua esperança não mais tinha
 sentido para nós dois meu amor
 então muito lúcida a ofertei
 para aqueles que virão!

9- Náufragos

No bailado da louca mariposa
 bateu meu coração louco e descompassado
 com a tua presença,

Num gemido de gata selvagem
 5-te saltei nos olhos
 e me afoguei na onda
 de ternura que me envolveste
 com o teu verdor...

Um giro
 10- uma valsa carregou meus olhos
 para os teus olhos...

Na interrogação/ no mergulho
 o tango que dançávamos
 não tinha fim...

15-E seguimos embalados
 pelos acordes dos risos
 que nos conduziam ao abismo...

E tontos de atração corpo a corpo
 a gente se tateou poro a poro
 20- e reencontrou-se no jogo
 desencontrado/ mas encantado
 dum momento que se tornou doido e eterno, . .

Naufragando no oceano das encruzilhadas
 que nos jogaram para lados opostos
 25- despertamos emergindo do sonho
 e caminhando através da clepsidra
 explodimos para o inferno de Dante
 SEM NADA NEGARMOS!

10- Ressalte

Não.

Não era isso o que
eu queria de ti amado..

Não.

5-Não era apenas o homem
Que me fizesse vibrar em frêmitos de amor..

Não.

Não era este gelo
Não era este esconder-se
10-Não era este teu jeito. ..

O que eu queria
era o companheiro/ amigo
que me falasse
que me escutasse
15-que me sorrisse
que me amasse
sem medo/ dores e segredos
sem ser esta escultura bela e fria
que hoje jaz inerte em meu jardim
20-de cruces
violetas
e ciprestes!

11- Escorrendo poesia

Se vale a pena
eu não sei
feito areia entre dedos
e sol filtrado da vidraça
5-deixar a poesia escorrendo
por minha pele
pelas calçadas
pelos cabelos
pelas unhas
10-enquanto enfrento
o batente
e aos poucos
vou morrendo
por todo o dia
15por todo o ano
por todo o século...

Se vale a pena
eu não sei

sem o meu amparo
20-deixar a poesia escorrendo...

Nasci
 para fazer poesia
nasci
 para bem ser
25- poeta só...

12- La revoltosa

Não te enganes, amado...
 Esconde um inferno de emoções
 a calma que demonstro ao mundo...

Sou

5- atirada, levada, ousada
 arriscando sempre
 colher dos sonhos os frutos...

Aposto
 que sempre no porto, pacientemente,
10- me aguarda um viajante...

Mergulhada
 na vida, na luta, no amor
 apaixonada vou ao fundo
 (se me saio arrebitada ou não, que importa?)

15-Não te enganes, amado...
 A melancolia que estampo na face
 não é desânimo, tristeza nem descrença
 é a herança maior da raça e da certeza
 de que entre deserdados não se pode ser feliz.. .

20-Com os mesmo lábios
 que a ti me confesso
 com doces palavras
 ofendo e grito cruelmente
 a quem nos mutila e a sonhos assassina...

25-Do meu amor à Pátria
 faz parte o meu amor por ti
 com tudo o que há de belo e triste...

Permanentemente
 sorriso nem alegria espera de mim...

30-Despreocupa-te!
contigo sempre estou serena
porém pulsa no meu coração
o futuro da minha gente sofrida...

Diante do ultraje
35- do sobreviver
tranquilamente brinco
de roleta russa...

Cuidado, amado!
com a águia selvagem
40- guerrilheira acuada
gente faminta...

Cuidado, amado!
Presta atenção!
Em lugar de sinfonia
45- Não toca "la Revoltosa"!...

ANEXO C – POEMAS DE GERADO MAIA

1- Geração de março

nós

somos

a geração de março

trazemos vendas nos passos

5-e fechaduras solitárias nos olhos

nós somos

a geração de agora

não sabemos o dia em que estamos

à mercê de nossa demora

10-nós somos a geração híbrida

(de laboratório)

vivemos nos corredores

entre horários afiados

e o descanso das sepulturas

15-nós somos a geração estúpida

ficamos sempre em dívida

com a nossa dúvida

e não contestamos

sujamos as caras-pintadas

20-com a inocência das ruas

brigamos nas mesas dos bares

as boas notas tiradas

nas aulas de covardia

nós somos a geração sem voz

25- sem olhos

 e sem história

somos cordeiros dopados

somos o consenso do medo

somos o corte do grito

30-somos o som do arbítrio

somos o quadro frio do “não”

nós somos a geração da derrota

somos as peças dos tecnocratas

somos a chave da violência

35-somos as cordas da repressão

a gravidez prolongada da exceção

nós somos a cria da censura

funcionários da tortura

frutos do absurdo

40-que são todas as ditaduras

nós somos fabricados em série

nas escolas e universidades

e vendidos no mercado

ao preço da usura

45-nós somos uma geração de culpados

e ainda seremos culpados

pelas próximas gerações

se consentirmos em ser

enquanto trocam os termos

50-que a liberdade nunca ditou

se consentirmos em estar

ao lado do corpo abatido

naturalmente

como o corpo abatido

55-somos culpados em máxima culpa

porque maximizamos as desculpas

e minimizamos fazer!

nós somos a geração castrada
 comemos “pão com cocada”
 60-rotidoguicumustarda
 fumamos a “palha da braba”
 cheiramos o “pó da estrada”
 nas reuniões mar giii naaaaiiiiissssss

nós somos
 65- a raiz
 do “mal”

o “radical”
 doente

mas
 70-apesar de em nós
 esta loucura
 somos

de repente

A CURA!

75- A CURA!

A CURA!

1978

2- Auto-soneto

esse menino que chega
e senta só no seu canto
mede de um só relance
a dor e o seu alcance

5-esse menino carrega
a marca precoce do espanto
hesita em tomar partido
mas seu gesto é decidido

olha bem dentro e de frente
10-e sob sua calma aparente
ruge um vulcão violento

só fica só vadiando
nos confins do firmamento
que os olhos vão rabiscando

1982

3- Novo

(pra airton pires)

venho de longas estradas
sangrando a noite sombria
meu verso é arma afiada
cortando a ventania

5-trago notícias do novo
do outro lado do dia
e aqui no meio do povo
venho cantar com alegria

faz tempo que fui embora
10-há muito que viajei
no meu caminho fui demora
mas por aí eu voltei

e agora peço silêncio
e atenção a vocês
15-não é sermão nem comício
nem é pregão de freguês

venho da boca do mundo
pra lá de passo vadio
o meu destino é segundo
20-as coisas que principio

não trago ouro nem posse
 não guardo raiva ou paixão
 minha estória acontece
 no traço da minha mão

25-não sou patrão nem escravo
 trabalho porque é preciso
 e valho tudo o que lavro
 na ponta do meu sorriso
 novo

1982

4- Em plena praça

Estamos em plena praça
 mar ao largo ruma
 teia de memória plantada
 infrangível ruína
 5-de sonhos - os que ousaram tecer
 no canto agudo das palavras
 um destino de mãos e olhares
 e risos e luzes e liberdade

stamos fortemente atados ao presente
 10-de ruas subjugadas
 trilhas de servidão
 onde os corações enlouquecidos
 pelo brilho obscuro da usura
 dançam à deriva num mar de solidão

15-stamos em plena nave
 rumo ao futuro
 diariamente adiado
 para que a esperança seja uma flor
 que suporte a impossibilidade do agora
 20-em pleno viço

stamos em plena taba
 oh pai do sol em nossas almas
 oh mãe da terra fecunda e vasta

irmãos das estrelas e dos escombros
 25-escutai as cantigas inconformadas
 dos nossos povos exterminados
 mas que ainda resistem na canção

dos ventos
 no sangue dos rios

30-em cada gota de suor semeada
em silêncio

stamos todos aqui nesse terreiro de ossos
e sons
ocara de sombras
35-e luz

é a hora dos mortos a cores
e sob o patrocínio sagrado
da companhia dos crimes ocidentais

estala o timbal
40-geme a qüena
chora o charango
zune a zampoña
rodopia o berimbau
45-em meio aos tambores
e chama Oxum com Tlazolteotl
Inti com Itzmná

Tupã para atear
alma de fogo desembestar
50-a incessante autogênese

stamos no e-mail da net
a meca dos gestos eletrônicos
mas o neto de caramuru acessa
um poeta afônico no site
55-e salva o verso virtual

stamos em pleno poema
a palavra esparrama
sua arquitetura viva

não importa que a fala
60-surja despudorada e fétida

perversa é a realidade das algemas
invisíveis

cargos salários cartilhas
pilhas de documentos e frascos
65-garrafas cápsulas e cassetes

o pelourinho voluntário dos crucifixos
o itinerário indiferente dos párias
a festa cruel dos confinados

crianças estagnadas

70-idosos empilhados
e o vôo cego dos miseráveis
através
das esmolas

o céu não deixará Cecéu descer
75-aos labirintos do "baixo-coca"
e se chapar de indiferença

nem verá Cecéu morrer de "overdose"
de "crack" e tédio
nos arrastões de inocência
80-não! Cecéu não rimará aids com ciência
violência com família
amor com cartão de crédito
afeto com miséria
sexo com taxímetro

85-em plena abya yala
o poema invade a praça
e canta
o poeta em sua labuta
incessante
90-de sonhar o vir-a-ser
sendo
serviçal da existência

27/10/96

5- Pátria

por que pátria
você luta
soldado com tanta fúria

é a pátria
5-das tormentas
dos fuzilamentos nas ruas

é a pátria
das torturas
de uma gente que só
10- sua
só labuta

nas fazendas dos senhores
nas fábricas dos patrões
nas favelas invisíveis

15-no lixo das manhãs

por que pátria você luta
soldado com tanta fúria

é a pátria dos famintos
dos loucos
20- dos marginais

dos negros
escravos ainda

dos índios
exterminados
25-da escravidão colorida
de raça em extermínio

de uma gente que só
suporta
suporta
30-o sofrimento e a dor
a exploração e o terror

que se acostumou a morrer
na luta de todo dia
por ter algo pra comer

35-que tenta sobreviver
da esmola oferecida
pelos que mandam obedecer

essa gente que só
sente
40- revolta
revolta

diante de tanta mentira
dos poucos que ficam com tudo
diante do absurdo
45-de calar pra não morrer

do medo que dá viver
na repressão violenta
que massacra
que destrói
50-que prende e arrebenta

executa inocentes
e protege assassinos
de mulheres e meninos

de tudo o que é ser vivente
 55-e cada mão descontente
 é decepada impunemente
 por mãos iguais
 manejadas

por seres que se esqueceram
 60-que são iguais a você
 que é igual a qualquer um

igual a mim
 igual a todos
 que vivem nessa penúria

65- me diga então
 soldado
 por que pátria
 você luta
 com tanta fúria?

6- Terra fecunda (abya-yala)

quem dera agora
 no teu colo altiplano
 aquecer meu silêncio

nesse momento
 5-tua longa cabeleira andina
 deságua no caudal
 amazônico
 caminho de camponeses
 varando o frio insone
 10-sob tua larga saia verde ao vento

ah menina incaica
 sangue novo fecundo
 fervilhando nos barracos
 desertos de humanidade

15-um só gole de tua carícia
 velha xamã
 bastaria para acalmar
 meu desassossego de aprendiz

frágil é tua cintura de pétala
 20-forte é teu fogo de fêmea
 ensolarando as manhãs nos canaviais
 onde disputas de sol a sol
 um pouco de existência

ouvi teu gemido pelas ruas
25-fui aos mercados enebados de vergonha

percorro a trilha de teu grito
sucumbido nos hospícios
e o pão
que gosto amargo de submissão

30-uma farinha fétida
uma água ácida
sal congelado de miséria
e o fermento absurdo de tuas entranhas
expostas como se fossem
35um enorme monumento
à estupidez e à indiferença

então de tuas coxas emerge lentamente
som improvisado dos terreiros
charangas a noite zangada minuana
40-e da zampoña
nasce a sentença da dura alegria
de teus olhos submersos
em pó
solidão

45- suor das minas de carvão
onde escavas tua dignidade
com paciência e lágrima
é verdade...
ainda tranças tuas esteiras
50-de sonhos
com a palha do arroz
e o sêmen dos dedos

ainda danças
com tuas crianças na lua
55-que te acolhe atônita

ainda cantas
os gemidos dos antepassados
traídos

ainda gemes teu destino de gado
60-afogado nos matadouros urbanos
ante o aplauso mecânico do vídeo

ainda acordas cedo para a ceia
inútil das fábricas

ainda nutres com teu riso cariado

65-o solo obscuro da usura

ainda assim prossegues
decidida e nua
simples
como a cantiga dos quintais
70-terna e bela como a fonte que brota
seu milagre
de dissolver a montanha gota a gota

por tudo isso te procuro para
recompor minhas fibras originais
75-temperar em tua forja telúrica
a essência cósmica do meu destino

quisera um tempo
o diminuto tempo de um beijo
para satisfazer tuas necessidades de terra

80-penetrar
em tua profundidade aguda de presente
e provisoriamente permanecer

aceso
como uma pedra em teu alicerce
85-um nó em tua tessitura
um açoite em tua ternura

mas agora
agora te preparas para enfrentar
a implacabilidade da tarde
90-e sua sombra tenebrosa

vestes teus panos de artesã do mundo
e vais
em busca do princípio de tudo quando és grão
e te multiplicas .
95-em dez mil fogos-fátuos

imensa foi tua tortura
oh terra fecunda

teus filhos usados como isca
para velhacos
100-e depois
recebem uma parca ração
de excrementos

dormem no fundo dos porões
urram na marca dos ferros

105-no açoite vergando
derradeiro ímpeto de coragem

ah como podes assistir a tudo isso
assim
inteira
110- lúcida

parecem lembranças
mas é o exercício cotidiano do descontrole
da ganância ilimitada
e do auto-abandono

115-porque já foram lindos como a espiga
suas cidades cresciam rumo ao sol

suas tendas
suas tabas
suas casas de estrelas
120-tinham a marca humana do trabalho
e do prazer

e então
vieram com armas de rapina
caravelas e encouraçados
125-mosquetões e bancos
fuzis e remédios

livros
com urna linguagem de algemas

e a ladina saliva de sicários
130-bucaneiros
prostituindo as aldeias
com a droga absoluta de um deus
implacável e avaro

um deus inquisidor com bombardeiros
135-e vinhos
de ácido

lambuzado de gordura
peidando por cima das cabeças
icas
140-incas
quéchuas

astecas

yanomamis
chibchas
145-aimarás
maias
txucarramães
paez
kunas
150-guaranis

um deus que espirra balas
e bebe um álcool estúpido
para benzer os corações selvagens
com o gesto obtuso da civilização
155-erguida sobre o cadáver de milhões
de teus filhos e filhas

ainda escorre nos becos
guetos
favelas
160-palafitas
sua arquitetura de miséria

e nos lugarejos longínquos
além das conversas eletrificadas
além dos corredores brancos
165-da assepsia neurótica
do nojo de si
de reconhecer o cheiro do próprio cocô
corrompido

além das barrigas degeneradas
170-dos defensores do povo

existem nesses lugares distantes
no interior de cada um
aqueles que são
ao mesmo tempo
175-tempestade e parto
e o gesto simples de tecer o dia
com as fibras do corpo
mente e coração

aí resiste a vida
180-em toda a sua grandeza de nada
aí se misturam os ingredientes
do nascimento e da morte

e aí
bem aí
185-o mundo

uno e múltiplo
prepara seu espetáculo incessante
de evoluir
em teu colo fértil
190-ABYA-YALA!

1989

ANEXO D - POEMAS DE EDUARDO TELES**01- Nos teus beijos**

Vieram os pássaros noturnos
apontando-me o riso
fincado na flor;
vieram tuas queixas,
5-teus anseios,
teus beijos,
como um batalhão de afeto.
Teus passos surgiram na noite
como deusa,
10-como menina
que se imagina louca,
mas que é toda amor.
Vieram tuas mãos
rasgando a terra;

15-teus dedos
colhendo os lírios;
teus cabelos
ondulando-se nas folhas.
Vieram, também,
20-teus desejos de mulher,
tuas molecagens desvairadas,
e me lançaram pelas ruas
a cavalgar nos becos,
a me embriagar nos bares,
25-a me meter no absurdo
do teu amor.
Eu te louvo tanto, mulher,
pela fonte de ternura
e pelo turbilhão secreto
30-que teu corpo exprime;
pela tua voz de chuva,
pelo calor do teu fogo,
pelo teu gesto de amada.
Ah não sabes quanto
35-sou tanto teus sonhos.
A solidão
é longa como o oceano;
a saudade é breve.
Vieram os pássaros noturnos,
40-colocando-me
entre a sombra e o silêncio.

Eu te gosto tanto, mulher;
pelo teu cheiro de mata
que cheiras ao cravo que educa a terra
45-para a tua chegada.
Vieram os pássaros noturnos,
arrebatao-me o medo.
Teus rios
me penetraram como rios,
50-como ondas flutuantes:
me testemunharam tuas unhas;
com teu cio alucinado
anoiteceram no meu sono,
entraram pela minha alma,
55-tocaram meu sentido.
Vieram eles
numa noite de lua cheia.
Eu me procurava tanto,
eu não sabia tanto;
60-mas teu amor
é como a vida
que me faz insurgir
para renascer nos teus sonhos

2- A derradeira canção da mulher amada

Ainda não é tarde
Para entender os teus dedos
Que chegaram
Com a fragilidade dos rios
5-E tocaram a minha alma
Ainda dói a pedra
Sobre a madureza angelical
Inexplicavelmente

Do teu amor rubro

10-Cavalgaram nos teus cabelos

Folhas ávidas de outono

E os teus olhos

Inexplicáveis aos meus

De súbito murmuram

15-(Saem estrelas dos teus olhos)

Ainda não é tarde

Para te fazer perguntas ao vento

E que resposta terão as flores

E quem medirá

20-Telma Rubra

Tão diadema

Menina e mulher

Quantas dores ficaram sepultas

Na alma?

25-Tenho sonhado tanto contigo

Neste outubro

Desesperado

Porque ainda não é tarde

Para cantar

30-Taciara tão harmônica

E taciturna

Quanto tempo

Minha filha

Para te embalar

35-No meu peito de remador

Tens a fragilidade dos anjos

Como a ternura das estrelas

Todas elas

Adormecidas

40-No teu sono de estrela

Tudo tem sido derradeiro

Na minha vida

Como a derradeira canção

Do teu amor

45- Porque ainda não é tarde

Para te gritar na noite

E te dizer tanto

O quanto tenho suportado

Irremediavelmente

50-O teu silêncio

Mas o amor cavalgou as montanhas

De afeto

E nunca mais

3- Na tarde

A menina

despertou em sua alma

uma clareira de rosas

que não ousaram em esconder

5-os sonhos da tarde,

A ansiedade da tarde,

o desejo de tê-la na tarde,

a tarde impregnada nos olhos

porque os olhos se cruzaram

10-na tarde

para atar ou desatar

na avidez da tarde.

A mulher

colocou em sua alma

15-um lacrau de ternura

para compreender

a harmonia das flores,

o silêncio da tarde,

seu beijo na tarde,

20-tudo na tarde...

Porque ainda não era tarde

para entender

a exatidão da tarde.

A menina e a mulher
25-chegaram na tarde de um homem
e se prolongaram
Na noite de um menino.

4- Poeta

À memória de meu avô
Jesuino Vieira Teles
Poeta e defensor
Incansável dos homens
Simples
A Ana Maria
Minha Mãe

Eu te consagro
eterno
em meu poema
entre quatro paredes
5-úmidas e solitárias
em nome do amor
e da liberdade.
Eu te consagro
em meu mundo

10-por todos os caminhos
que se fecham,
por todos os rios
que ainda sangram.

Eu te consagro

15-na tarde derradeira de maio
onde as recordações
fecundas como pétalas
se despem
nos olhos entristecidos
20-de minha mãe.

Eu te consagro

em nome do teu indelével

Getúlio Vargas

em nome

25-de todos os filhos

que lamentam

nas sepulturas

Porque no teu mundo

árido

30-eu me refaço,

colho todas as flores.

Elas sabem

a clareza das manhãs.

Eu te consagro herói.

35-Os teus sonhos

prosseguem

em tuas raízes

de poeta.

Eu te consagro

40-uma primavera de beijos

até mesmo de lábios

que não ousaram

te consagrar.

A lua entreaberta

45-em tuas mãos

de folhas infinitas.

Eu te consagro

em teu túmulo

onde dormes

50-com as estrelas

em leito de flores

o sono das Laranjeiras

ANEXO E – ICONOGRAFIA DO MPP E REPORTAGENS SOBRE O MPP