

C'EST FINI LA UTOPIA, MAS A GUERRA CONTINUA: POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Antônio Sérgio Bueno

Este trabalho não tem por finalidade sequer um esboço das linhas gerais da poesia brasileira a partir da década de 60. É apenas uma leitura pessoal de pequena parcela do que foi produzido no campo da arte poética nas últimas décadas no Brasil.

A poesia dos anos 60 testemunha um tempo de terríveis divisões. Não havia então espaço para o descompromisso. Cobrava-se engajamento à esquerda ou à direita. E os poemas também foram rotulados binariamente: poesia para e poesia pura. Utopias para todos os gostos. Paz e amor. Planos-pilotos e violões de rua. Forma de vida ou vida da forma?

Depois da morte na alma de 1968 e seu AI-5, os novos baianos, o mito Raul Seixas, Asdrúbal trouxe o trombone, o *punk rock*, o último grito de contestação antes que os 80 mergulhassem o mundo na tediosa era *yuppie*. Nada havia nem há para se colocar no lugar das utopias, nem dos antigos mitos fundadores. Havia sim uma poética antinormativa, coloquial e existencial. *Ready made* ou *already made*?

Hoje cada poeta inventa sua regra, para quebrá-la em seguida. Revisitar a tradição, mas com ironia. Linguagem espessa ou sem peso? Ambas, desde que não se esqueçam de que rigor e ludismo não se excluem. Assim como para ser lírico hoje é preciso passar pelas lições da antilira. O verso não mor-

reu (como havia decretado o plano-piloto da Poesia Concreta), mas a poesia não termina nas possibilidades técnicas da linguagem. Também comunica, em palavras denotativas, alargamentos da consciência criadora.

O mapeamento poético de quase quatro décadas é complexo demais para os limites deste trabalho. Dos últimos grupos poéticos do século às solitárias vozes da poesia de agora, registramos apenas alguns sinais que marcaram um percurso de leitura de poesia.

POETAS DE CAMPOS E ESPAÇO

Há quarenta anos, precisamente em dezembro de 1956, era lançada oficialmente no Brasil a Poesia Concreta, através da *Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Historicamente, a inspiração da Poesia Concreta vem do poema *Um lance de dados*, de Mallarmé; passa pelo sentido rigoroso de estruturação poemática dos futuristas russos; retira dos caligramas de Apollinaire a lição de que *é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente, ao invés de analítico-discursivamente*; inspira-se no ideograma chinês, que traz a linguagem para junto das coisas; toma de E.E. Cummings a leitura de uma figuração intrínseca das palavras, cujo aspecto visual atua em correlação íntima com o seu significado; busca no poema-minuto de Oswald a síntese extrema; e em João Cabral recolhe a arquitetura funcional do verso e a realização do poema enquanto máquina de combinações sensíveis.

A Poesia Concreta é uma resposta estética à revolução da informática. Essa resposta se antecipa à escalada do computador. Muitos dos textos concretistas pedem uma veiculação ainda não disponível no final da década de 50 e no início da de 60. O poema deixa de ser apenas o esperado lugar de expressão de emoções, para exibir-se enquanto linguagem, nas três dimensões da palavra: semântica, sonora e gráfica. Para lembrar os próprios teóricos do movimento, o poema revela a realidade verbi-voco-visual da palavra. Essa poesia tem urgência por uma comunicação mais econômica e anti-

discursiva, valorizando o branco da página como elemento estrutural e campo de força natural do poema. Tomemos como exemplo o poema “Terra” (1956), de Décio Pignatari.

ra terra ter
rat erra ter
rate rra ter
rater ra ter
raterr a ter
raterra terr
araterra ter
raraterra te
rraraterra t
erraraterra
terraraterra

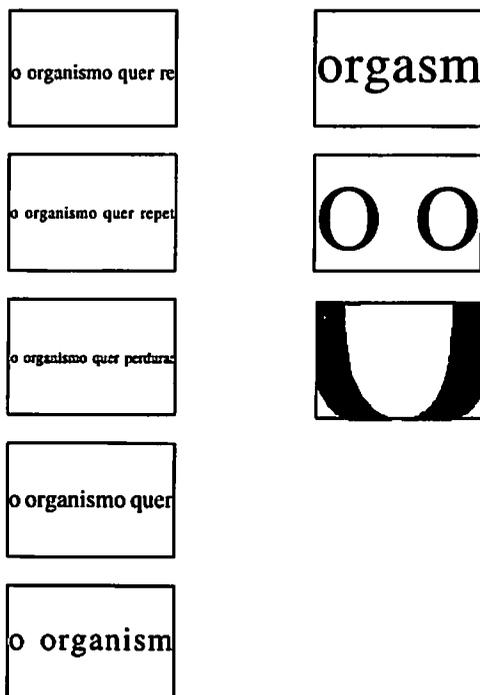
Estamos diante do desdobramento de várias possibilidades significativas da palavra terra, a partir da distribuição de suas letras no espaço da página. Uma primeira visada pode captar imediatamente os sulcos abertos pelo arado, as trilhas configuradas nos espaços intervalares (uma diagonal, uma vertical interrompida).

É possível exercitar ludicamente algumas combinações ligadas à área semântica da terra e aos problemas sociais decorrentes da dificuldade de acesso à própria terra. O momento em que o poema foi feito coincide com o início de uma intensa discussão nacional em torno do problema da reforma agrária. A repetição do verbo ter, verticalmente, na extremidade direita do poema, aponta para a questão da posse da terra. A seqüência araterra, na sétima linha, dá a ver a ação de arar a terra. Essa terra que é cada vez mais rara, como se vê e lê em raraterra, na oitava linha. Além da presença do verbo errar que pode remeter à idéia de vagar sem rumo pela terra ou apelar para o sentido moral de falha ou culpa. O que importa é que o poema presentifica uma realidade viva e autônoma.

É preciso também desmistificar um equívoco muito repetido de que a poesia concreta só pode ser vista, é algo meramente visual. À disposição

gráfica das palavras corresponde uma valorização textual do som. Sempre houve muita afinidade entre os poemas concretos e a música. Não são gratuitos os fatos de que Augusto de Campos é o autor de um livro chamado *Balanço da Bossa*, e Arnaldo Antunes, um músico reconhecidamente talentoso venha construindo sua obra poética sob o signo da vanguarda concretista. A Poesia Concreta fala, simultaneamente, com a vivacidade da pintura e a mobilidade dos sons musicais.

Entretanto, é inegável que a compreensão da poesia concreta demanda o entendimento de sua ligação com as artes plásticas. Vale lembrar que o *Manifesto da arte concreta* foi escrito por Van Doesburg em 1930, e se filiava à corrente do abstracionismo geométrico, provindo do cubismo e do futurismo. A visualidade não é um mero suporte para a composição verbal, mas traz uma informação própria a partir da configuração das letras. Sirva de exemplo o poema “Organismo” (1960) de Décio Pignatari.



C'est fini la utopia, mas a guerra... Antônio Sérgio Bueno - Págs. 193-220

O crítico Philadelpho Menezes, comentando o poema acima, diz que *o zoom aproximativo em direção ao interior da frase faz com que as letras assumem conformação orgânica de seios e ventre, símbolos de fertilidade e perpetuação da vida, ou ainda de células que se remetem à temática da frase inicial "o organismo quer perdurar"*.

Não se pode esquecer ainda a utilização das cores por Augusto de Campos na série *Poetamenos* (1953). Elas têm a função de recompor as palavras decompostas comportando-se como vozes ordenadoras de uma leitura associativa das palavras. Registre-se enfim, que se deve à Poesia Concreta a abertura dos textos poéticos contemporâneos para a nova mídia: computador, holografia, vídeo, performance intersemiótica e diversas práticas interdisciplinares. Lembrem-se os vídeo-poemas tridimensionais "Crisantempo" de Haroldo e "Bomba" de Augusto de Campos, produzidos em um projeto de supercomputadorização gráfica, realizado na USP, em 1992.

A MANHÃ TROPICAL SE INICIA

*Um poeta desfolha a bandeira
E a manhã tropical se inicia
Resplandente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o Jornal do Brasil anuncia.*

(Gilberto Gil e Torquato Neto).

Depois da Semana de Arte Moderna de 1922 e do Movimento Concretista, o Tropicalismo foi o terceiro grande movimento de coesão grupal vivido pela arte brasileira no século XX. E explode entre 1967 e 1968 numa criativa síntese de vários signos e tendências culturais brasileiros e estrangeiros: a música dos Beatles, a arte pop, a cultura hippie, o cinema de Godard e Gláuber Rocha, a música de João Gilberto, o carnaval baiano, o circo, a montagem de *O rei da vela* de Oswald de Andrade por José Celso Martinez

Correia, as conquistas de linguagem da Poesia Concreta. Esse caráter plural e convergente do produto artístico tropicalista, essa base múltipla do movimento, justificam a metáfora “geléia geral”, criada por Décio Pignatari. Torquato Neto indaga em 1968:

Como adorar Godard e Pierrot Le Fou e não aceitar Superbacana? Como achar Fellini genial e não gostar de Zé do Caixão? Por que Mariaaschi Marchi é mais místico do que Arigó?¹

Dos Beatles os tropicalistas tomaram a consciência da era eletrônica, a ruptura das fronteiras entre o ouvido ocidental e o oriental, além daquilo que Décio Pignatari chamou de “produssumo”, ou seja, a dialética entre produção de vanguarda e consumo por um público mais amplo. Na arte pop os tropicalistas foram buscar não só a linguagem expressionista, o senso da paródia, a expressão adequada às condições da vida contemporânea, como também os temas do espetáculo popular, os parques de diversão, rádio e T.V., os ícones da cultura de massa. De João Gilberto absorveram a radicalidade criadora e a capacidade de somar à tradição musical brasileira o mais evoluído nível técnico, transformando-a em “arte de exportação”. Com João Gilberto operacionalizou-se a idéia de participação fecunda da cultura musical internacional na música popular brasileira².

Caetano Veloso, que se identificou com a construção experimental de Gláuber Rocha no Cinema Novo, depõe em entrevista de 21 de agosto de 1993:

Fui decisivamente influenciado pela visão do filme “Terra em Transe”. O próprio Gláuber adotou a expressão tropicalista para caracterizar o cinema dele e dos amigos dele (...) No filme de Jean-Luc Godard, “Vento Leste”, Gláuber olha para os dois lados do caminho, diz algumas palavras e sai cantando “Divino maravilhoso”, que por acaso é uma das raras parcerias nossas.

“Terra em transe” estréia em 1967, mostrando a falência das relações entre o povo e as forças “revolucionárias”, o impasse a que chegou uma geração cujo projeto de luta se frustrou com o golpe militar de 1964. Daí a descrença tropicalista em relação às ideologias revolucionárias e à idéia de toma-

da do poder. Sua revolução será mais profunda, atingindo o corpo e também o comportamento.

Também não é gratuito o fato de que o espetáculo “O rei da vela” de José Celso Martinez Correia e o grupo Oficina, baseado em texto de Oswald de Andrade, tenha sido dedicado a Gláuber Rocha. Zé Celso propõe uma arte teatral síntese de circo, show e teatro de revista. Com esse espetáculo, o Grupo Oficina rompe com o teatro instrumento de educação popular da esquerda militante, realizado pelo Arena. A obra de Oswald é mais um ponto de convergência entre a Poesia Concreta e o Tropicalismo. Aquela herdou do poeta modernista a síntese radical, a técnica cubista e a montagem. Este exercitou plenamente a antropofagia oswaldiana. Os tropicalistas também diluíram as conquistas eruditas da linguagem da poesia concreta. Sirvia de exemplo “Batmacumba” de Gil e Caetano:

batmacumbaiêiê batmacumbaoba
batmacumbaiêiê batmacumbao
batmacumbaiêiê batmacumba
batmacumbaiêiê batmacum
batmacumbaiêiê batman
batmacumbaiêiê bat
batmacumbaiêiê ba
batmacumbaiêiê
batmacumbaiê
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaiê
batmacumbaiêiê
batmacumbaiêiê ba
batmacumbaiêiê bat
batmacumbaiêiê batman
batmacumbaiêiê batmacum
batmacumbaiêiê batmacumba
batmacumbaiêiê batmacumbao
batmacumbaiêiê batmacumbaoba

A simples configuração gráfica do poema na página dá a ver o desenho das asas de morcego (Batman), introduzindo o código visual entre o sonoro e o verbal. Na música, a batida dos tambores evoca o espaço africano, metonimicamente representado também pela palavra baobá. A geléia geral se apresenta na mistura do Batman com a macumba e o iê-iê-iê, inesperada mescla de indústria cultural, substrato afro-brasileiro e aclimatação nacional do rock. A forma de um K maiúsculo, cujas metades se espelham simetricamente, sugere o amálgama de diversas culturas.

Só hoje podemos ter a percepção clara da extensão da mudança que os tropicalistas operaram na Música Popular Brasileira. Ultrapassaram o binarismo estéril entre a postura nacionalista defensiva, preservadora dos gêneros “autênticos” do samba, do choro, do frevo e o outro nacionalismo de extração pequeno-burguesa das canções de protesto. Em “Alegria, Alegria” de Caetano Veloso, verdadeiro *clip avant la lettre*, abandona-se o imobilismo da tristeza e da preparação rancorosa do “dia que vai chegar” para dar vazão à alegria - prova dos nove de Oswald - através de um discurso polissêmico e estilizado. O refrão “eu vou” mostra a mobilidade do passageiro tropicalista entre as imagens da grande cidade e - supremo atrevimento - dessa vez sem fome, sem livros e sem fuzil, tomando uma Coca-Cola, o tão odiado símbolo do imperialismo internacional.

Além da transgressão que representou a simples presença de uma guitarra elétrica na MPB, o tropicalismo provocou um novo escândalo através de Caetano Veloso “que trouxe para a arena da rua e do palco o próprio corpo... O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música”³.

Torquato Neto e Capinam escreveram um projeto de programa para a Rede Globo de Televisão - “Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo” - para encenar o fim do próprio movimento. Na primeira parte do programa, as vozes em *off* de Caetano e Gil anunciariam: “O Tropicalismo é uma fase crítica que se esgota quando cumpre seu papel. Este programa pretende mostrar porque sentimos essa necessidade, quando ela nos surgiu e de que modo daremos por concluída uma boa parte do nosso trabalho. O Tropicalismo está no fim”. Com a prisão e o exílio de Caetano e Gil, o Tropicalismo ficou acéfalo e sua fase heróica encerrou-se. Ficaram os ecos do modo de ser tropicalista.

Torquato Neto pode não ter sido a voz mais talentosa do Tropicalismo, mas, sem dúvida, encarnou sua face mais trágica e radical. Ele foi um anjo apressado, com “asas de avião”, a “desafinar o coro dos contentes”. Porque levou às últimas conseqüências o face-a-face com seus próprios demônios e sua lucidez o deixava rente à morte, ele pôde dizer em “Cogito” :

Eu sou como eu sou
vidente
e vivo tranqüilamente
todas as horas do fim.

Torquato viveu e escreveu sob o signo da transitoriedade, “na medida do impossível”.

Torquato é a ponte entre a Tropicália e a Marginalia. “Mamãe não chore/ a vida é assim mesmo/ eu fui embora”. O pé na estrada de Torquato, viagem dentro e fora da linguagem, vai iniciar uma trajetória que será a de muitos poetas marginais, cujos roteiros de vida e de textos tão confundidos, serão a resposta brasileira à contracultura internacional e à *beat generation*. O anjo torto da Tropicália começa a desgarrar-se dos grupos, procurar o espaço aberto das ruas, deslocar a tônica construtivista para uma feição mais expressionista da linguagem e fragilizar os limites entre vida e obra. Sinais dos tempos novos da cultura marginal. Com ele, a legenda tropicalista estendeu-se em direção à nova sensibilidade *underground*.

POETAS DA EXISTÊNCIA - A POESIA MARGINAL.

*Stop
Chega de bobagem
Poesia é questão de vida
bem pouco de linguagem.*

(Ulisses Tavares)

O AI-5 de dezembro de 1968 colocou a juventude brasileira diante de um impasse: a guerrilha ou o desbunde, a morte ou a marginalidade. Dá-se na poesia brasileira de então uma resposta estética a essa encruzilhada: uma redescoberta do eu e do verso. Um eu prosaico e minúsculo, uma fuga estratégica dos grandes temas sociais e um verso displicente em relação aos cuidados formais da linguagem. Uma quase-idéia na cabeça, uma circunstância e rimas pobres na ponta do lápis. O humor retorna no poema piada, a síntese se impõe e a estrofe é promovida à categoria de poema, agora portátil.

O desbunde é também uma resposta um tanto anacrônica à alma beat. A juventude das camadas médias e altas dos grandes centros urbanos tentava criar um mundo alternativo, fundado na afirmação da individualidade. Escrever sobre si mesmo foi o traço que irmanou os criadores beat, palavra vinculada à idéia de beatitude e não à de bater e conexos. Versos como os de Lawrence Ferlinghetti ecoaram em nossa poesia marginal: “Aqui no Mic eu vou levando/ contemplando o umbigo/ sou uma parte da loucura do corpo” ou “Eu já li nalgum lugar/ o significado da existência/ mas esqueci completamente/ onde é que foi”. Além do mais, tanto os *beat* como nossos “marginais” franquearam a barreira entre arte e vida, instaurando o informalismo, a prosódia baseada na fala popular, o antiacademismo e um aparente antiintelectualismo. Ambos tiraram das sombras o mundo dos desejos e das paixões e cultivaram uma atitude amoral em relação ao sexo. A droga é tema e mote comuns aos dois grupos, funcionando como garantia de espontaneidade da expressão.

O primeiro sentido de marginal da poesia dos anos 70 vem da questão editorial. Um poeminha intitulado “Poesia Marginal” de Kátia Bento, publicado num dos envelopes de *Poesia Livre* de Ouro Preto, lança luz sobre a questão: “de irmão a irmão/ de mano a mano/ de mão em mão”. Há uma perfeita adequação entre o modo de produção, o produto poético marginal e sua distribuição. Há também um certo prazer em assumir a marginalidade e a coerência desse micro-circuito. “Eu escrevo, imprimo, vendo e divulgo e acho isso ótimo”, dizia Nicolas Behr, autor do pioneiro *logurte com farinha*.

A venda realizada em bares ou filas de ônibus, cinemas, teatros, possibilita o corpo-a-corpo entre autor e leitor e uma resposta mais imediata em relação ao produto literário. Cria-se uma senha entre o autor e o leitor margi-

nal. O mimeógrafo é a metonímia de todo o projeto marginal, garantia de liberdade, de não-cooptação pelo chamado sistema editorial. Anos mais tarde, os rebeldes poetas marginais não resistiriam às “cantadas literárias” da Editora Brasiliense, saindo da clandestinidade artística. Sebastião Nunes gosta de repetir que “a gente escreve mesmo é para ser amado. Eu gostaria de ser amado, reconhecido, popular”⁴.

Mas a poesia dos anos 70 é marginal também em relação aos modelos literários internos. A rejeição da construção intelectualizada da vanguarda concretista e do poema-processo, através da retomada da dicção bandeiriana e do primeiro Drummond, aparece claramente nesta estilização de “Poética Literária” do poeta de Itabira por Marcelo Dolabela: “O poeta concreto/ discute com o poeta/ do poema-processo/ qual deles é capaz de apanhar/ do poeta marginal/ enquanto isto o poeta marginal/ tira mimeógrafo do nariz”.

Os poetas marginais rejeitam a arbitrariedade dos mecanismos de ascensão literária - os apadrinhamentos, os prêmios suspeitos, os julgamentos tendenciosos - e a própria competência do “sistema” para avaliar o produto poético. Para os jovens poetas, os críticos literários, com sua parafernália de conceitos estéreis e coercitivos, não passam de uma mediação pretenciosa e inútil. Daí o deboche de Tião Nunes ao enumerar alguns objetos necessários ao crítico para sua tarefa: luvas para pegar poemas sujos (alusão a um livro de Ferreira Gullar), lupa para examinar talentos minúsculos e fórceps para extrair idéias profundas de poetas superficiais. Em outro passo Tião Nunes arremata: “todoró? Greimá? levistró?!/ comi-lhes muitíssimo a mãe/ quando criança”.

A Poesia Marginal apresenta tanto um humor paródico em relação a textos de poetas consagrados quanto uma imagem negativa e corrosiva de seu próprio trabalho. Exilados, silenciados, desencantados, os poetas dos anos 70 sabem que seus poemas não têm nenhum poder transformador da vida social (ao contrário do que pensavam as gerações imediatamente anteriores) e, no máximo, registram anonimamente os precários movimentos de seus mínimos eus. Os versos de Nicolas Behr “sou o poeta/ mais medíocre/ da minha geração” são praticamente glosados na “Poética” de Sérgio Lima: “não sou um poeta prolixo/ sou um poeta pro lixo”, e no “Trovador” de Antônio Risério: “Meu nome é Martim Kodak/ sou trovador mas de araque/ (...) e o que descrevo é decalque”.

Esses joguinhos adolescentes de palavras, essas brincadeiras trocadilhescas mostram a disposição dos jovens poetas de não se levarem a sério, de rechaçarem o tom trágico e solene de muitos poemas “engajados” da década de 60: “Sou um poeta/ sem eira nem beira/ ninguém me chama de Manuel Bandeira” ou “Ninguém me ama/ ninguém me quer/ ninguém me chama de Baudelaire”, escrevem coloquial e liricamente Nicolas Behr e Isabel Câmara, parodiando a canção de Antônio Maria e brincando com dois poetas muito caros à poesia marginal.

É preciso lembrar ainda que com os poetas jovens da década de 70 começam a ruir os projetos utópicos. O futuro já não tem mais um apelo tão forte e os textos se voltam para o presente imediato, compondo uma “poesia da presentidade” (Haroldo de Campos), em que os princípios do prazer e da realidade suplantam o princípio-esperança. Sirva de exemplo o poema “Juventude - João Gilberto” de Marcelo Dolabela, que faz uma alusão ao cantor da Bossa Nova que encarna o sentimento do desafinado: “Esta nossa mania/ de imperfeição/ é que tá fazendo/a virada da mesa”.

A participação política e o erotismo não são nem tabus, nem totems. Glauco Mattoso lembra que, para os poetas do desbunde, a política era apenas um dos aspectos do cotidiano e o sexo uma prioridade tão importante quanto os outros prazeres e direitos humanos. O próprio palavrão não era mitificado e aparece normalmente, como no linguajar diário. Na virada dos anos 70 para 80, o erotismo marginal invade as praias do Rio de Janeiro, através de uma poesia pornô que nomeia com clareza, pelos nomes proibidos, tanto as zonas erógenas quanto as práticas eróticas. Eduardo Kac e Cairo Assis Trindade organizam uma *Antolorgia - Arte Pornô*, que se inicia por um “manifesto feito nas coxas” assinado por vinte e quatro poetas de todo o Brasil.

GLAUCO MATTOSO - ANTROPÓFAGO OU COPRÓFAGO?

Na linha erótico-pornô da Poesia Marginal, o nome de Glauco Mattoso não pode ser esquecido. Seu trabalho demonstra afinidades eletivas com Jarry, Groucho Marx e Gregório de Matos. Nas 114 páginas do *Jornal Dobrabil*

C'est fini la utopia, mas a guerra... Antônio Sérgio Bueno - Págs. 193-220

(1977-1981), folha artesanal em que Glauco satiriza tanto as vanguardas quanto a contracultura, e sua continuação pela *Revista dedo mingo*, o poeta procura provocar reações de riso e nojo, através de um humor escatológico. O nome Glauco é pseudônimo e decorre do fato de o poeta ter tido glaucoma e o pseudônimo Pedro, o podre foi criado a partir do verdadeiro nome do poeta, Pedro. Podre é sua visão do mundo, imagem do porquíssimo cotidiano brasileiro, como ele mesmo explica.

Os debiques glauquianos propõem alegremente que a arte não é arma nem ferramenta. É apenas masturbação. E existe poesia até num papel higiênico usado. Sua estética prioriza o feio, o sujo, o mau-gosto, o obscuro, o excremental. Muito se repete este glauquiano conceito fecal de poesia: “Um poema é um monte de bosta”. O poeta Antônio Carlos de Brito, o Cacaso, diz que Glauco Mattoso “configura um caso à parte em nossa poesia: ele pega um pouco de tudo, come de tudo, bebe de tudo, prova de tudo. E desconfia de tudo. Pratica todas as técnicas de vanguarda, faz poemas concretos, poemas-processo, práxis, trocadilhos, grafismos, jogos datilográficos, palavras cruzadas... O poeta mete a língua na vida alheia, na língua alheia, na obra alheia, na dor alheia e na própria dor”⁵.

Se ele tem em comum com os poetas marginais o gosto pela gíria, mau-gosto, chulice, a mesma veiculação independente e alternativa de seus textos, distancia-se deles pelo alto teor de informação e erudição. Mas mesmo aí o leitor encontrará adulteração do erudito através da mistura de transcrições autênticas e citações apócrifas, como uma citação de Voltaire assinada por Gláuber Rocha ou um texto em inglês perfeito de autoria do próprio Glauco, mas que aparece assinado por William Shakespeare.

O SAMURAI MALANDRO PAULO LEMINSKI

Há um poeta-síntese de todos os grupos, tendências e rumos da poesia feita no Brasil nas décadas de 60, 70 e 80. Trata-se do paranaense Paulo Leminski. Aproxima-se dos poetas concretos na “Semana Nacional de Poesia de Vanguarda”, realizada em Belo Horizonte em 1963. Cultiva a música

popular através de ricas parcerias com Morais Moreira, Guilherme Arantes, Vinícius Cantuária e tem o poema “Verdura” musicado e gravado por Caetano Veloso (1981). Ama ardentemente os Beatles, os Rolling Stones e os ritmos afro-baianos.

Se Oswald de Andrade é o inventor do poema-minuto no Modernismo, Leminski cria o poema instantâneo, mesclando a infraestrutura concretista e a dicção coloquial e anárquica inventada aqui por Caetano Veloso e Torquato Neto. A esses dois elementos acrescenta o dado biográfico, não como confissão, mas como escárnio ou reparação: “o paulolemski/ é um cachorro louco/ que deve ser morto/ a pau a pedra/ a fogo a pique/ senão é bem capaz/ o filha da puta/ de fazer chover/ em nosso piquenique”.

Na década de 70 publica seus poemas nas revistas alternativas *Código*, *Muda*, *Qorpo estranho* e lança a prosa poética e experimental do *Catatau* (1975). O próprio autor informa que tentou ir além de Guimarães Rosa no sentido de que o escritor mineiro levou a experiência da linguagem às portas da ininteligibilidade e ele, Leminski, entrou na ininteligibilidade. Em 1983 publica *Caprichos e relaxos*, sua melhor coletânea de poemas: arrojadas composições visuais, lirismo delicado alternando-se com humor corrosivo e imagens surpreendentes são os traços principais dessa antologia.

Entre as “Polonaises” de *Caprichos e relaxos*, leia-se: “lembrem de mim/ como um/ que ouvia a chuva/ como quem assiste missa/ como quem hesita, mestiça/ entre a pressa e a preguiça”. No balanço alternado das vogais e das sibilantes, esse pedido de lembrança revela algumas tensões do poeta: entre a engenharia e a música da linguagem, entre o beneditino e o mestiço, entre a pressa de saber, criar e a preguiçosa contemplação do discípulo zen de Bashô.

Erudito, concreto, marginal, independente, é de Leminski esta observação sobre a cultura brasileira registrada em carta de 1977 a Régis Bonvicino e que vale como uma antevisão dos caminhos da poesia brasileira nos anos 80:

Talvez não haja mais tempo/ para grandes GESTOS INAUGURAIIS/ como a poesia concreta foi/ a antropofagia foi/ a tropicália foi/ Agora é tudo assim/ ninguém sabe/ as certezas se evaporaram.

Em 1991, quatorze anos após a profecia leminskiana, Caetano Veloso emite um diagnóstico sobre as causas do individualismo feroz que assola toda a cultura brasileira no início da década de 90:

Hoje não há perspectiva de se prever uma organização em grupo, seja na vida cotidiana, seja nas expressões culturais. Estas organizações estão profundamente desencorajadas pela situação de miséria, em todos os sentidos, o que leva o povo a perder o auto-respeito e a não ter tempo para dedicar a lutas coletivas, porque a luta desesperada pela sobrevivência do indivíduo e sua família está proibindo gestos mais generosos.

Hoje cada poeta inventa sua poética, cria seus próprios limites. Caetano confirma rigorosamente a premonição de Leminski, que já percebia a degradação do princípio-esperança, motor de todas as utopias - e a poesia de Leminski ainda apresenta caráter utópico - diante do princípio-realidade, ancorado no presente, como agudamente escreveu, anos mais tarde, Haroldo de Campos.

A POESIA DOS ANOS 80 E 90 - A EVAPORAÇÃO DAS CERTEZAS

Nos anos 80 e 90 não há uma ruptura em relação à década anterior no sentido de surgimento de novas escritas. Não há mais “grandes gestos inaugurais”, não se articulam grupos, não se escutam as vozes guerreiras dos manifestos. O que se ouvem são vozes de timbre marcadamente pessoal que não podem mais ser ignoradas, algumas dialogando criativamente com uma “tradição de vanguarda” (Arnaldo Antunes, Sebastião Nunes), outras oscilando entre a confissão e a encenação(Ana Cristina César), entre a herança modernista e a marginal (Francisco Alvim), entre o experimento e a tradição (Sebastião Uchoa Leite), entre o questionamento do ato de escrever e o desenvolvimento de um projeto de pesquisa poética (Armando Freitas Filho), outras vindo da comunhão com as coisas da terra (Manoel de Barros) ou do encantamento do mundo pela presença forte do sagrado (Adélia Prado).

ANA CRISTINA CÉSAR E A MAQUIAGEM DO EU

Mesmo quando ainda fazia parte do grupo Nuvem Cigana, ao lado dos poetas marginais Chacal, Charles e Cacaso, o texto de Ana Cristina já corria em pista própria.

Vinha de uma família de intelectuais, fora menina prodígio, não se identificava como escritora, era excelente tradutora e exigente ensaísta. Seu refinado “olhar estetizante” era por demais personalizado. Algumas frases de Baudelaire, extraídas de *O Elogio da Maquilagem*, ajudam a pensar essa poesia tão singular:

A natureza não ensina nada ou quase nada... só pode aconselhar o crime... a virtude é artificial... Sou levado a olhar o adorno como um dos sinais da nobreza primitiva da alma humana... A maquilagem não tem que se esconder, de evitar ser percebida; ela pode, ao contrário, expor-se, se não com afetação, pelo menos com uma espécie de candura.

As “luvas de pelica” de Ana Cristina compõem essa maquilagem, imagem de simulação através da escrita. Simular é fingir ter ou ser o que não se tem ou não se é. No caso dos textos de Ana Cristina, o eu-lírico finge ter ou ser o que realmente tem ou é, mas esse “teatro da intimidade” se encena com poses coquette e muitas máscaras. É uma construção. Não há um ponto fixo de origem das falas que se distribuem pelo texto. Intimidade sim, mas de cartão-postal: “Não quero mais a fúria da verdade” (21 de fevereiro).

Uma das personas da autora se dirige ao leitor: “É para você que escrevo, hipócrita”. Apropria-se assim do “hipócrita leitor, meu semelhante, meu irmão” de Baudelaire. Hipócrita, etimologicamente, é ator e esse leitor virtual entra na encenação textual dessa “sereia de papel”. O próprio uso da forma carta se justifica por esse desejo de mobilizar alguém, ferir o desejo do outro. O título de seu único livro de poemas - *A teus pés* (1982) - sinaliza para o interlocutor. Esse eu, que tem consciência de estar sendo olhado, conta com o olhar-voyeur do leitor cúmplice.

Esse volúvel sujeito da escrita de Ana Cristina é uma “pasticheuse”. Sua

palavra é tecida na palavra alheia e seu texto é um “castillo de alusiones/ forest of mirrors”. Leia-se o poema “Nada, esta espuma” de *A teus pés*:

Pór afrontamento do desejo/ insisto na maldade de escrever/ mas não sei
se a deusa sobe à superfície/ ou apenas me castiga com seus uivos. / Da
amurada deste barco/ quero tanto os seios da sereia.

Trata-se de uma tematização da própria escrita poética. O título do poema é retirado do primeiro verso do soneto “Brinde” de Mallarmé: “Nada, esta espuma, virgem verso”. O poema é o motivo do brinde erguido pelo eu-poético: “a não-importa o que há no fim de/ um branco afã de nossa vela”. A branca vela é a imagem da página branca e o que importa é atravessar esse deserto. O resultado da travessia é essa espuma de nada, o poema. Os livros de Ana Cristina são, sob muitos aspectos, fragmentos de um discurso amoroso cujo objeto é a própria poesia.

UMA TRADIÇÃO DE VANGUARDA?

Décio Pignatari disse que é preciso criar pulsações: “verbivocovisumemolumiperceptuais”, atualizando o “verbivocovisual” dos tempos heróicos da vanguarda concretista. Alguns poetas das décadas de 80 e 90 convocam todo o arsenal de linguagens industriais seqüestrado pela publicidade para ampliar a “melodia de timbres” concretista, aumentando o teor de informação estrutural. Seu trabalho é uma ação entre códigos, uma prática interdisciplinar, uma relação dinâmica de materiais, proporcionando ao novo leitor um excedente de percepção. Dois poetas se destacam nessa tradição de rigor que têm em João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos e Affonso Ávila três de seus grandes mestres: Sebastião Nunes, veterano de outras décadas e Arnaldo Antunes. Tão diferentes entre si, guardam em comum a negação do banal cristalizado. Esse caráter antilírico de recusa e negatividade encontra uma clara formulação em Valéry: “No que sou anti-poeta por caráter, por recusa”.

O trabalho do mineiro Sebastião Nunes marca-se sobretudo pela contundência crítica, humor negro, atrevimento inventivo, anarquia insurrecional, guerrilha cultural. Humorista, prosador e poeta, sua capacidade de escandalizar não tem limites. Seu humor não poupa o sagrado, nem o consagrado, nem o heróico. Em sua cáustica e divertida História do Brasil, lê-se:

Rui Barbosa era cabeçudo. Embora não o confessasse nunca, o corpo de Rui cultivava secreta vergonha da barbosal cabeça. O sistemático e grosseirão Tiradentes, porém jovem e bonito que nem o simpático e agradabilíssimo Jesus Cristo, perdeu primeiro a respiração. Depois, a cabeça. Em seguida, as pernas. Afinal, os braços. Restou-lhe apenas, como aprendemos em criança e na elementar escola, o elementar tronco, ao contrário do agradabilíssimo Jesus, a quem restou quase tudo, exceto o momentâneo sopro da elementar vida.

Os padrões gráfico-editoriais brasileiros tremem diante de suas colagens, que suscitam entusiasmo ou vômito. A colagem é sua técnica por excelência. É uma espécie de cirurgia, que deixa atrás de si uma ruína, uma terra devastada. Pressupõe demolição, mas é também movimento inteligente de construção.

Em “Tuberculose galopante” do livro *Papéis higiênicos*, Tião Nunes recorta cinco vinhetas de Hans Holbein, o moço, criadas em 1529 e cola-as ao lado de cinco estrofes de um poema sobre a morte do poeta Ascânio Lopes, ocorrida em 1929. O intervalo de exatos 400 anos é que provocou o “estalo” criador, “uma suruba alegórica entre poesia e morte, dois temas infinitamente paralelos e eternamente concêntricos”, nas palavras do próprio poeta. As ligações entre as vinhetas de tom expressionista e os versos são aleatórias, até inconscientes. Não há nada parecido com os diálogos intersemióticos inventados por Tião Nunes, e nada escapa à sua ironia e ao seu tacape. Nem ele próprio.

No caso de Arnaldo Antunes é mais nítida uma filiação estética à herança concretista. Mas sua voz não é epigonal. Ele recria, amplia e também opera, com sotaque próprio, desvios na rota vanguardista dos concretos. O nome *Tudos* (1990) de um de seus livros aponta para a versatilidade do autor. Totalmente composto num microcomputador, com letras distorcidas, desenhadas a mão, voando pela página, trata-se de uma leitura gráfica do tom que acontece, no plano acústico, quando se fala.

A opção pela escassez (fonética, morfológica e sintática), traço característico da poética de Antunes, exemplifica-se no poema visual "derme/verme", incluído em *Tudos* e que participou da exposição "Trañsfutur" de poesia visual realizada em Kassel, Alemanha. Na paronomásia derme-verme, o termo *derm*: (segunda camada da pele) é repetido várias vezes em formas diferentes de grafia manual, enquanto a palavra *verme*, montada a partir de uma tipologia antiga, ocorre apenas uma vez. O ancestral *verme* corrói a pele do corpo e a da linguagem - também as vísceras de ambos - e seu poder corrosivo se mostra nos sinais de deterioração apresentados pelas próprias letras, particularmente o *m*, carimbo da palma da mão do poeta. A obliteração do *M* deixa mais nítido, no primeiro plano, o verbo *ver*, que funciona como guia da leitura do texto.

Os diálogos intersemióticos ainda tímidos em *Psia* e *Tudos* vão se aprofundar no recente kit multimídia *Nome* (1993), realizado por Antunes, que inclui livro, vídeo e CD. O "make it new" vanguardista sobrevive aqui na movimentada condensação de som, imagem e palavra, que exige um leitor audio-tecno-visual, diferente do receptor tradicional de cultura apenas livresca.

Na linha oswaldiana de descobrir com o filho pequeno que a poesia é a descoberta das coisas que nunca viu, Antunes escreve os poemas de *As coisas* (1992). As ilustrações de Rosa Moreau Antunes são grafismos infantis e os textos que apresentam as letras de tipo maior são percepções inaugurais como estas: "Mulheres têm dois peitos. Os homens têm um peito só"; "A ponte é aonde chove e o rio embaixo dela"; "O tempo todo o tempo passa"; "A luz negra deixa o branco mais branco".

FRANCISCO ALVIM - DA MARGEM PARA O CENTRO.

O percurso da poesia de Chico Alvim é modelar para sua geração. Da poesia marginal para a edição em livro na coleção "Cantadas literárias", até chegar à consagrada coleção "Claro Enigma", ao lado dos principais nomes da poesia brasileira contemporânea.

Esse mineiro de Araxá estabelece em seus poemas ricos diálogos com a poesia modernista brasileira e com a poesia marginal. Roberto Schwarz diz que o espírito humilde e fraterno que preside os poemas de Alvim deve muito a

Manuel Bandeira. O mesmo crítico registra que a técnica de notação mínima vem de Oswald. Talvez o diálogo mais intenso se dê com Drummond. O leitor brasileiro de poesia se lembrará imediatamente de “Viagem na família” do poeta de Itabira, ao ler a segunda estrofe do poema “Adeus” de Chico Alvim, composto apenas com a palavra fala: “Fala fala/ fala/ fala fala”. Por outro lado, em muitos poemas, nota-se o clima de desbunde, a simplicidade e a naturalidade das falas que vêm diretamente da poética marginal, como nesta “Casa própria” : “O emprego/ não me cheira bem/ mas o dinheiro cheira”.

A característica central da poesia de Alvim é a ciranda desidentificadora do sujeito lírico. Poemas curtos, frequentemente dialogados, apresentam relatos dramáticos em que as vozes circulam. São pequenas cenas do cotidiano, recordadas pelo ouvido, em que personagens tomam a palavra, que se desloca incessantemente. Uma poética da referencialidade, da denotação, quase sem metáforas. É o que se nota na matreira oralidade do poema “Chefe de estação”, que abre *O corpo fora* (1988): “Se quiserem ficar/ dão muito prazer/ Mas se quiserem partir/ é hora”. E esse terrível take de um casal que já deixou de o ser: “No quarto ela arruma a mala/ Na sala ele vê televisão”, e cujas relações não são diferentes das encenadas neste dístico: “Nos falamos mas/ não conversamos”. Para o próprio poeta, seu gosto pelo poema curto deve-se à maior energia, à maior tensão nele concentradas. A epígrafe de *O corpo fora*, extraída de Baudelaire, sintetiza a poética alviniana: “Imensa profundidade de pensamento nas locuções vulgares, buracos cavados por gerações de formigas”.

ORIDES FONTELA - O CAOS DOMADO EM PLENITUDE

A presença de Orides Fontela na poesia brasileira merece um registro à parte. Sua singularidade não está nos temas ou motivos, que são clássicos: a luz, a água, o espelho, o pássaro, o tempo, o silêncio. Mas reside no fato de que tanta luz e tanto sol indiciam a clarividência, seu traço distintivo. Antonio Candido, como sempre, vai direto ao que mais importa. Diz ele que Orides Fontela tem um dos dons essenciais da modernidade: dizer densamente muita coisa por meio de poucas, quase nenhuma palavras. A clarividência, portanto, se conjuga formalmente com uma síntese radical. Há um poema do livro *Helianto* (1973), cuja primeira estrofe formula uma espécie de poética de Orides:

C'est fini la utopia, mas a guerra... Antônio Sérgio Bueno - Págs. 193-220

*O ar irreal que cai
compõe um nítido campo
onde os ritmos os tempos
interfecundam-se plenos.*

O texto desta poeta é isto: um campo verbal nítido, um cristal de palavras, onde os ritmos e as diversas densidades do que está sendo dito se fecundam mutuamente, anulando o supérfluo.

A clarividência de seus textos é também percebida por Marilena Chauí nos seguintes termos: "a poesia de Orides tem a limpidez lacônica de quem vai ao âmago das coisas, ofuscando sem cegar, aturdindo sem ensandecer, ressoando sem ensurdecer."

Os campos semânticos da luz e do espelho são os mais vastos dessa poesia. É fácil, através de alguns exemplos, mostrar que o sujeito lírico perfaz uma taxonomia da luz: "luz impiedosa, luz aguda, luz furtiva, luz desabitada, luz torrencial." E muitos outros relevos luminosos vão encontrar espelhos e olhares para realizarem o circuito da percepção lúcida. A obsessão com a imagem especular chega a concretizar-se em dois poemas. O primeiro é um fragmento de poematos (II) do livro *Alba* (1983):

Reflexos

*No olho - espelho -
na água - espelho -
no tempo - espelho -*

*espelhos nos
 espelhos nos
 espelhos*

No poema acima, os três versos finais compõem os reflexos em abismo de espelhos estrategicamente posicionados e, nos três primeiros, os travessões que ladeiam a reincidente palavra espelho, também se refletem simetricamente a partir dessa palavra nuclear, transformada em concreta superfície de um espelho verbal. O segundo exemplo está no belo livro *Teia* (1996) e faz parte da seção Narciso (Jogos) :

*A fonte
deságua na própria
fonte.*

O jogo narcísico está claramente encenado na relação especular entre o primeiro e o terceiro versos, que compõem com o segundo, um poema em moto-contínuo, mas fechado em si mesmo.

Há um poema chamado “Forma”, capaz de dizer toda consciência que Orides Fontela tem da linguagem poética, enquanto entidade criada pelo poeta e, simultaneamente, agente criador do mesmo poeta. A última estrofe é de inigualável eficácia estética:

*Forma
densamente forma
como revelar-te
se me revelas?*

Entretanto, o leitor não se deve iludir pensando que esta professora de Filosofia não consegue ultrapassar a indagação a respeito do ser das coisas. Ela efetivamente o faz, mas avança no sentido de tensionar esse essencialismo inicial de sua obra. Marilena Chauí chama a atenção do leitor ao afirmar que a poesia de Orides não é filosofia, nem tomada de partido, nem feminista, nem metafísica, mas faz ver, faz pensar e faz ouvir. É preciso ver que as tensões no pensamento se encenam numa linguagem tensionada

C'est fini la utopia, mas a guerra... Antônio Sérgio Bueno - Págs. 193-220

A POESIA DESDOBRÁVEL DE ADÉLIA PRADO

Do interior de Minas surge em 1976, através de *Bagagem*, a inconfundível voz poética de Adélia Prado, trazendo uma dicção nunca ouvida antes na poesia feminina brasileira. À fala nobre, elevada, perfeita de Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles, opõe uma linguagem marcada por uma personalíssima fé religiosa e uma aberta sensualidade. Leia-se este surpreendente “Objeto de amor”: “De tal ordem é e tão precioso/ o que devo dizer-lhes/ que não posso guardá-lo/ sem que me oprima a sensação de um roubo:/ Cu é lindo!/ Fazeri o que puderdes com esta dádiva./ Quanto a mim dou graças/ pelo que agora sei/ e, mais que perdô/ eu amo”.

No seu explícito diálogo com a poesia de Drummond, apresenta “um anjo esbelto/ desses que tocam trombeta” e uma alegria muito rara na poesia brasileira, tradicionalmente regada de lágrimas. A poesia de Adélia é solar e sensorial: “Procuro sol, porque sou bicho de corpo”. Escreve a partir de uma fatalidade orgânica, versos marcados por intenso cromatismo: “Eu sonhei uma cor”, “um azul sem o z, que o z nesta palavra tisna”, “um modo guloso de cheirar os verdes”, revelando uma comunhão com a natureza, através dos sentidos, que aproxima seus versos dos de Manoel de Barros, o poeta pantaneiro.

Uma profusão de imagens, quase todas tiradas do cotidiano, compõem a poética de Adélia: “o coração amolecido como um figo em calda”. O mundo rural é a principal raiz dessas imagens: “Eu ponho o amor no pilão com cinza/ e grão de roxo e soco”. Até a imagem que escolheu para dar a ver sua relação de necessidade para com a própria escrita sai desse chão: “Porque, mercê de Deus, o poder que eu tenho/ é de fazer poesia, quando ela insiste feito/ água no fundo da mina, levantando morrinho de areia”. Também Adélia, como Manuel Bandeira, não escreve poesia quando quer, mas quando a poesia quer e precisa ser escrita. E as influências de Adélia a aproximam de Manoel de Barros: “Porque tudo que invento já foi dito/ nos dois livros que eu li: as escrituras de Deus, as escrituras de João./ Tudo é Bíblias. Tudo é Grande Sertão”.

MANOEL DE BARROS - UMA POÉTICA DA DESAPRENDIZAGEM

De uma entrevista inédita concedida a Lúcia Castello Branco e Luís Henrique Barbosa é possível desentranhar uma poética de Manoel de Barros, que se criou no Pantanal entre pessoas humildes e bichos do chão, quando iniciou seu lento aprendizado de colar-se vegetalmente às coisas. No projeto estético-existencial manoelino está a pretensão de “redimir as pobres coisas do chão”, as coisas rasteiras, o que o leva a buscar uma linguagem que lhes dê uma voz, que tente falar de dentro delas. O poeta desloca o foco do sujeito para o objeto. O exercício de ser as coisas é o modo de conhecê-las. Um narcisismo às avessas, que o poeta traduz em saborosa linguagem: “meu apagamento me exhibe... me exhibo através de ficar sob as cinzas... me exhibo de costas”.

Para fugir do que o próprio poeta chama “linguagem mesmal”, ele procura a contramão do senso comum e um desses atalhos é a sintaxe torta das crianças. Em seu *Livro de pré-coisas* (1985) ele diz que “crianças descrem a língua. Arrombam as gramáticas”: “O boi/ de pau/ era tudo que a gente/ quisesse que sêsse”. Além da criança, o psicótico é outra referência subversiva em relação aos códigos do senso comum. “No osso da fala dos loucos há lírios”, lembra o poeta. Daí a loucura das palavras, as “frases dementadas”: “o boi piou cheio de folhas com água”, “Ele me rã”, “Ontem choveu no futuro”. A fuga ao senso comum o leva ao recurso da linguagem mais propício à expressão do não-senso, o paradoxo: “As coisas me ampliaram para menos”, “Nascera engrandecido de nadezas”, “Ando muito completo de vazios”. Os paradoxos são as pistas que a linguagem espalha nos textos para dar notícia do excedente de percepção ou de vivências, que ainda não encontraram sua expressão. Um último fator de estranhamento em sua linguagem é o que podemos chamar de “lances de des”, em que esse prefixo desconstrói o sentido da palavra a que se liga: “Desaprender 8 horas por dia ensina os princípios”, “desinventar objetos”, “no descomeço era o verbo”, “ocupo muito de mim com o meu desconhecer”, “os deslimites da palavra”.

Entretanto, um perigo ronda o texto de Manoel de Barros: a reincidência dos mesmos procedimentos diluem e ameaçam anular o efeito surpresa, as formas tendem a cristalizar-se em fôrmas, cacoetes. Há uma tendência à normatividade, detectável a partir dos próprios títulos de livros ou parte deles: *Compêndio para uso dos pássaros*, *Gramática expositiva do chão*, *Livro de pré-coisas*, *uma didática da invenção*.

Manoel de Barros não é um poeta surgido nos anos 80. Vem da geração de 45, sem nada em comum com ela. Há décadas vem caminhando em pista própria, na contramão de todos os modismos e tendências dominantes. Mas nas décadas de 80 e 90 é que alcançou reconhecimento do público e da crítica como uma das vozes mais importantes da poesia brasileira contemporânea.

Este ensaio partiu da Poesia Concreta porque ela traz em seus postulados e produtos a marca da diferença em relação à poesia modernista. É o momento privilegiado de inflexão da linha poética evolutiva que se instaurara a partir da experimentação modernista da década de 20.

Se a Poesia Concreta ainda apresenta uma coesão grupal em sua plenitude, o Tropicalismo já mostra uma relativa diluição dessa feição homogênea vanguardista, devido à crise das utopias que se deflagra no final dos anos 60 e amplia-se na década seguinte. A poesia marginal já tem por contexto os chamados tempos pós-utópicos e seus frágeis grupos mal encobrem a realidade de vozes singulares que procuram se fazer ouvir contra o fundo silencioso dos grupos extintos.

Embora tenha sido possível reconhecer duas tendências que ainda reúnem vozes em torno de valores comuns (os herdeiros da vanguarda e as vozes do substrato rural), os outros nomes selecionados, segundo critério inegavelmente pessoal, vem se impondo - cada um a seu modo - ao leitor de poesia e à crítica especializada como aqueles autores que têm melhor captado os sinais dos tempos que vivemos, através desse modo de usar as palavras denominado poesia.

RESUMO

Este trabalho procura acompanhar, de uma perspectiva rigorosamente pessoal, um certo percurso da poesia brasileira contemporânea. Parte da Poesia Concreta e do Tropicalismo, movimentos grupais de alcance nacional, passa pela chamada Poesia Marginal com seus pequenos grupos localizados e atomizados, chegando às décadas de 80 e 90 com suas vozes poéticas marcadamente personalizadas, algumas tendências mais claras e outras ainda mal definidas.

RÉSUMÉ

Ce travail est une analyse personnelle d'un certain chemin de la poésie brésilienne contemporaine. De la Poesia Concreta e le Tropicalismo, on passe par la Poesia Marginal, pour arriver aux années 80 e 90, pleines de voix poétiques essentiellement personnelles, quelques unes déjà clairs, d'autres toujours pas encore définies.

NOTAS

- ¹ Apud FAVARETTO, *Tropicália: alegria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979. p. 30.
- ² Ver SANTAELLA. *Convergência*. São Paulo: Nobel, 1986. p. 95.
- ³ SANTIAGO. "Caetano Veloso, os 365 dias de carnaval" . *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, n.40, São Paulo, 1973. p. 53.
- ⁴ Apud TOLLENDAL. *Contracultura e marginália*. Belo Horizonte: UFMG, 1986.
- ⁵ MASSI (org). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Ed. Artes e Offícios, 1991. p. 164.

BIBLIOGRAFIA

CAMPOS, Haroldo de et ali. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

- _____. (org.) *Ideograma*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- COSTA, Horácio. (org). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.
- HOLLANDA, Helofsa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- LEMINSKI, Paulo. *Uma carta uma brasa através: cartas a Régis Bonvicino*. São Paulo: Iluminuras, 1992.
- MASSI, Augusto (org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- PIGNATARI, Décio. *Poesia, pois é, poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SANTAELLA, Lúcia. *Convergências*. São Paulo: Nobel, 1986.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.