

Maria Inês de Almeida

A perversão do filho pródigo
jovem poesia mineira dos anos 1970



Fale/UFMG
Belo Horizonte
2024

Diretora da Faculdade de Letras

Sueli Coelho

Vice-Diretor

Georg Otte

Coordenação editorial e administrativa

Emilia Mendes

Comissão editorial

Carolina Fenati

Elisa Amorim Vieira

Emilia Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Seabra

Sônia Queiroz

Capa e projeto gráfico

Glória Campos

(Mangá Ilustração e Design Gráfico)

Preparação de originais

Lorrany Silva

Vitória Roscoe Ramires

Diagramação

Lorrany Silva

Beatriz Cristeli do Vale

Revisão de provas

Lorrany Silva

Vitória Roscoe Ramires

ISBN

978-65-87237-79-4 (digital)

978-65-87237-80-0 (impresso)

Endereço para correspondência

Labed – Laboratório de Edição

Fale/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627

sala 4083

Belo Horizonte/MG

e-mail: originais.labed@gmail.com

site: <https://labed-letras-ufmg.com.br/>

Instagram: @labed_ufmg

Sumário

9	A perversão
11	Parábola do Filho Pródigo
19	A memória encalacrada (em nome do pai)
57	No entanto, a escrita (em nome do filho)
99	Voltar à casa
120	Referências
131	Antônio Barreto
141	João Batista Jorge: anunciador e santo guerreiro

Para
Lúcia/luz,
Thaesia,
Soninha e Sônia.
Etimologicamente,
sabedoria.

Aí vem aquela história de a gente pensar, às vezes, que em Minas a coisa poderia funcionar de uma forma democrática. Mas os velhos detêm uma coisa chamada Poder Literário. E não estão a fim de perder isso. Acreditam que vamos tomá-lo. É uma coisa irrisória... Poder em Literatura não significa nada. Não faz sentido, não funciona. Funciona pro cara que quer curtir o umbigo, ter o nome e ficar numa boa, "olha, sou o fulano de tal". Isso funciona na cabeça deles. Pra nós não. Nós precisamos fazer alguma coisa, movimentar alguma coisa em nome da Literatura.

Antônio Barreto

Eu sei que são apenas palavras, mas mesmo assim...

Roland Barthes

A perversão

Algo na vida depende de encarar a morte sem medo. Uma compreensão, um impulso entre os perigos do poço e os prazeres do jogo, o risco. Poesia é o risco.

Talvez seja perversão, como a do filho pródigo, o que largou tudo e, mesmo assim, foi abençoado; o filho que se tornou outro, traiu, puxou e estendeu, afinal, o fio ancestral de modo a perpetuá-lo. Pertencente à terra, a "lavra do poeta" é reconhecida pela comunidade.

Há um sentido no prodígio, que me interessou ao ler a poesia marginal dos anos 70, que se liga à potência do dom. Assim compreendi, em minha pesquisa de mestrado, o que Antônio Barreto e João Batista Jorge, poetas dessa época, escreveram.

A geração deles buscou o inframundo de nossa sociedade "careta", marcada no Brasil pela ditadura militar. É a minha geração no Ensino Médio, na graduação da Faculdade de Letras da UFMG...

A morte simbólica do pai foi uma condição para nossa liberdade. O enfrentamento não se deu apenas com guerrilhas, mas o avesso do caminho, a contracultura, o proibido, o êxtase, a transformação do próprio corpo, a desconstrução, a negação, tudo isso que fez aquela "juventude transviada".

A poesia marginal, fora dos esquemas empresariais das editoras, resgatando às vezes tradições mais antigas, como o cordel, por exemplo, foi uma prática revolucionária. O filho pródigo voltaria ao lar mais tarde, ao seu ponto de partida, quando finalmente suas palavras fizessem

sentido. Um movimento literário levou à legitimação a poesia marginal, que acabou influenciando o ensino na Faculdade de Letras, trazendo vozes das ruas e bares para dentro de salas de aula. Aprendi com os poetas a ficar nas margens. E das ruas de Belo Horizonte, nos anos da ditadura, fui para as aldeias indígenas, com o “deixa rolar” dos que vendiam livros em bares noturnos da cidade.

Esse eterno retorno do mútuo traduz o sentido da transformação, captado pela poesia e suas penas. Antônio Barreto, em alguns de seus poemas, fala da dor nos dedos e das lágrimas nos olhos daquele que, uivando, se deixa consumir pela alucinação do real.

A história do filho pródigo é trágica, como a do Édipo. Matar o pai e se unir à mãe, do capitalismo colonialista à mãe comunista, no Matriarcado de Pindorama. O sonho romântico do herói. Nos anos 70 era “cair na real”, “viver” (a experiência); “seguir o fluxo, não procurar a origem”; o corpo chama. “Eu quero é ir embora”, “alguém que me leve a outro caminho”, “não tô nem aí”. O dom e o sacrifício. A comunidade. A “geografia dos rebeldes” e dos poetas “loucos”.

O tema é sempre atual porque, assim como o poeta, ninguém consegue saber como é viver de verdade.

Rio Branco, 26 de setembro de 2020

Parábola do Filho Pródigo

O pai então repartiu entre eles os haveres. Poucos dias depois, ajuntando tudo o que lhe pertencia, partiu o filho mais moço para um país muito distante, e lá dissipou a sua fortuna, vivendo dissolutamente. Depois de ter esbanjado tudo, sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar penúria. [...] Levantou-se, pois, e foi ter com seu pai. Estava ainda longe, quando seu pai o viu e, movido de compaixão, correu-lhe ao encontro, lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou. O filho lhe disse, então: "Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho". Mas o pai falou aos servos: "Trazei-me depressa a melhor veste e vesti-lha, e ponde-lhe um anel no dedo e calçado nos pés. Trazei também um novilho gordo e matai-o; comamos e façamos uma festa. Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha-se perdido e foi achado".

Evangelho segundo S. Lucas, 15: 12-24.

A Parábola do Filho Pródigo é uma narrativa modelar no sentido de refletir, de modo abrangente e profundo, a história das gerações que, sucedendo aos mais velhos, instituem o novo, o diferente, mas, quando se deparam com a própria decadência, retornam ao antigo, incorporam-no e são também por ele compreendidas.

Rer a parábola então nos inspirou, ao tratarmos da poesia de alguns autores jovens, cuja produção se insere no contexto brasileiro pós-64, mais especificamente belo-horizontino da década de 1970, pelo menos por um motivo: a relação contraditória que essa poesia mantém com a tradição sociocultural e literária. Lendo a imensa diversidade de poemas publicados, que se localizariam à margem do sistema literário vigente, uma vez que não preenchem as exigências para uma possível canonização, chamou-nos a atenção o fato de vários deles se caracterizarem pela frequência com que as contraposições de passado e presente, campo e cidade, pai e filho, incidem sobre o texto. Essas contraposições podem ser

tomadas como elemento estruturador do texto poético, principalmente na obra de dois autores: Antônio Barreto¹ e João Batista Jorge.²

Antônio Barreto, nascido em Passos, Minas Gerais, assim descreve a sua trajetória pessoal:

Enquanto eu matava passarinho e nadava pelado no Corgo dos Boiadeiros, meu pai era perseguido por não ter um diploma de dentista e cuidar da saúde dos lavradores e empregadas domésticas. Estourava a Revolução de 64 e ele esperava uma guerra civil. Aí ele foi na venda do Brezideu e trouxe de lá um estoque de queijo mais goiabada que era pra gente não passar fome. Depois, quando eu era engraxate e vendia mandioca e abobrinha com minha irmã, o velho ajuntou uns cobres fazendo dentaduras e comprou um Fordinho 28, Pé-de-Bode. Quando entrei pra escola, em Passos, dona Gilda me ensinou a ler uns tais de “poetas” que tinham uns nomes esquisitos. Pra mim era uns seres que viviam acima dos homens e abaixo dos anjos. Depois fiquei com vergonha de dizer para uma menina que gostava dela e escrevi a dor daquela paixão num papel de embrulho que ela leu e sumiu da minha vida. Aí quebrei o pé na decisão do campeonato: Ventania Futebol Clube X Time do Sô Dillon. Mais tarde o União me contratou por meia dúzia de cervejas e uma garrafa de pinga que dei pro Paulim e ele ficou meu amigo. Foi nessa época que conheci o Bigode. Depois entrei pra União estudantil (UPES) e fundamos “PROTÓTIPO” no Bar do Décio: eu mais Zelexandre, Túlio, o Baiano, Parada, Carlim, Marise, Regissilva e Rogerim. O Padre entrou depois, benzeu as alianças e acabei casando com a Mariângela que me deu a Larissa. Só esqueci de dizer do ano e meio de um Curso de História e outra metade de um Curso de Letras, onde descobri que Camões era cego. Hoje, já crescido e berbe, como bom beócio, disseram que eu era escritor e achei bonito. Fui pra frente do espelho e vesti a carapuça que ainda tá apertadíssima. Então resolvi escrever um livro, depois outro e mais outro. E eles se recolheram à gaveta como bons pintainhos se escondem do gato debaixo das asas da mamãe. Então, para um cara que se acostumou a ver o mundo e suas zaroalhices com mais de dois olhos e mesmo assim se sente cego é contraditório

¹ Antônio Barreto, hoje com reconhecida e extensa obra em prosa e verso, na década de 1970 publicou *O sono provisório*, livro que teve muito boa repercussão nos meios literários belo-horizontinos.

² João Batista Jorge, morto aos 29 anos, publicou três livros de poesia em edições independentes: *Tíbias e flautas*, *Flagrante jóia!* e *Água da Ásia, asa da água*. Sua poesia difere bastante da de Barreto, sobretudo por seu tom mais irreverente, iconoclasta. A sua ironia coloca-o numa condição de maior marginalidade com relação à maioria dos poetas do grupo mineiro da década de 1970. Jorge teve um importante papel na luta do seu município de São Gotardo, contra a instalação do monopólio agrícola da multinacional Cotia naquela região, editando o jornal político-cultural *Paca, tatu, cotia não*, veículo dessa resistência.

acreditar-se *poeta*, porque poeta é um indivíduo que vislumbra a vida e a morte como iguais formas de questionar o homem. Poeta é afirmação das verdades e ao mesmo tempo a balbúrdia de tudo, o etcétera das frases e os substantivos abstratos. Daí ficarem as dúvidas e as angústias de, com algumas palavras jogadas num contexto dúbio, transmitir-se ou não as agudezas do espírito alevantado (do poeta) às mazelas do espírito estraçalhado (do leitor) e vice-versa. Poesia, como toda literatura, deve nascer do questionamento que as próprias formas literárias mantêm com a realidade. Sim, a poesia não vale a pena, vale *grito* que ela pode nos libertar. Certos poetas têm mania de ser poetas a vida inteira, assim como os operários se contentam com o pouco que *Deus* dá. Por isso não gostaria de ser chamado de futuro mentiroso, então não digo tudo, fico rindo. A poesia é uma grande piada contada por um bando de coveiros. Prefiro contá-las (as grandes piadas da vida) para Mariângela, minha mulher, que tem perguntas para as minhas respostas e Larissa, minha filha, que tem respostas para minhas perguntas.³

Embora o poeta, nesse depoimento, mantenha o tom caipira de uma conversa ao pé do fogão de lenha, sabemos que a certa altura ele rompe com sua origem interiorana, mudando-se para a capital, onde se entrega a uma intensa produção escrita, afinada com a contemporaneidade, o que o torna cada vez mais respeitado nos meios literários. A insistência na manutenção de traços da fala antiga na expressão escrita revela-se a marca do artista. Ao lado de um profundo engajamento nas questões prementes no momento (por exemplo, a oposição à ditadura militar), Barreto mantém um diálogo constante com outras e mais difusas formas de poder. De qualquer modo, o eixo em torno do qual se estrutura sua poesia são as relações de poder em todas as suas instâncias.

João Batista Jorge, vindo de São Gotardo, interior de Minas, assumiu uma postura independente, à margem do sistema editorial, publicando três livros de poesia pelos próprios meios. Como nos limitamos a citar aqui apenas textos publicados, não temos nenhum depoimento ou entrevista aos quais nos referirmos essa dificuldade, soma-se o fato – sintomático da circunstancialidade de sua produção poética – de ter sido ele assassinado quando retornou à sua cidade natal. Sabemos, informalmente, de uma autobiografia que Jorge enviou para Cuba, por ocasião

³ BARRETO *et al.* *Antologia poética 2*, p. 11-12. Grifos do autor.

de uma possível publicação de seus poemas, em que o poeta teria assim iniciado: “Eu, João Batista Jorge, de São Goth – a Fortaleza de Deus...”. A lembrança da etimologia da palavra Gotardo, remete-nos a deliberada postura do autor como guerreiro contra as mazelas do imaginário dragão da sociedade. João Batista: o anunciador. Jorge: o santo guerreiro.

Enfim, a cadeia interpretativa vai-se formando à medida que os elementos vão se juntando. Por não conseguirmos reproduzir a voz do próprio João Batista Jorge, recorreremos a uma epígrafe que ele escolheu para seu livro *Flagrante jóia!* para dizer do seu ofício:

Cada poeta é uma coisa em si, mas todos os poetas devem o mesmo à Poesia: a própria vida. Há, o poeta, que queimar-se sempre e causar mal-estar aos que não se queimam. Há que ser o grande ferido, o grande inconformado, o grande pródigo. Há que viver em pranto por dentro e por fora, de alegria ou de sofrimento, e nunca dizer “não” a ninguém, nem mesmo àqueles que optaram pelo não chorar. Há que também não ter o pejo do ridículo, da intriga ou da risota alheia.⁴

A partir dos perfis de Antônio Barreto e João Batista Jorge, entendemos que ambos são representativos não só no trajeto poético de sua geração como, enfocados à luz do mito da prodigalidade – que tematiza o conflito das gerações – representativos da herança romântica percebida na paradoxal tradição moderna.

Escolhemos operar sobretudo com os poemas desses dois autores, por neles se configurar o próprio mito da criação enquanto ato subversivo. Através da narrativa exemplar do texto bíblico, na Parábola do Filho Pródigo, percebemos o quanto a poesia deve ao ato de narrar e vice-versa, mesmo que ela constitua essencialmente a subversão desse ato. No momento em que o filho toma a herança paterna e a destrói, o poeta, rompendo com a tradição oral, erige o poema. Ao mesmo tempo, ao transmiti-los aos leitores, reencontra-se com a comunidade, exercendo o papel de guardião dos valores que legitimam a vigência do contrato social. A escrita da poesia sofre o mal do paradoxo, nisto consiste sua perversão. Os poetas são os filhos pródigos que rejeitam a impotência

⁴ MORAES. Para uma menina com uma flor, *apud* JORGE. *Flagrante jóia!*, p. 7.

(a castração) embora a vivenciem profundamente. Primeiro eles partem, depois retornam, e são os mais amados.

Nosso interesse pela poesia jovem, que tem sido também designada como marginal, partiu da convivência com alguns poetas e das intensas discussões sobre o fazer poético que animava sempre os encontros. Se hoje é possível transformar em trabalho acadêmico um material experimental e ainda emergente por sua própria natureza, devemos esse fato ao pioneiro trabalho de Heloísa Buarque de Hollanda, que muito contribuiu para a abertura dos estudos voltados para a produção contemporânea, até então marginalizada pelas instituições literárias, através da publicação, em 1976, da antologia *26 Poetas hoje*,⁵ e, em 1979, de *Impressões de viagem*,⁶ resultado de uma tese de Doutorado.

Abdicando da alternativa de fazer um estudo mais abrangente de toda a produção poética belo-horizontina da década de 1970, o que talvez se afigurasse mais útil do ponto de vista da historiografia, já que a referida produção guarda certas especificidades que a tornam um registro de época importante, optamos por desenvolver um ensaio a partir de um tema único, ou seja, a escrita da poesia como uma espécie de perversão, como imposição do desejo sobre o real. A parábola funciona como metáfora tanto da criação poética quanto do traçado imaginário que orienta nossa leitura.

Das aulas de Matemática no ginásio resta-nos a definição de parábola como uma linha que descreve um arco. Das missas obrigatórias no domingo, a emoção da história contada na voz estrangeira de um certo Frei Fidélis. Parábola: palavra que retorna, circular. No significante mesmo encontramos as marcas da história pessoal e o estigma de uma geração. Para/bola contém o dentro e o fora da história e da palavra, a literatura e sua margem. Em um continente parabólico tentamos arquitetar nosso castelo de interpretação, retornando sempre ao chão inicial, em que a escrita se impõe sobre a fala como o filho trai a herança do pai. Nesse ponto – concentração de forças divergentes – localizamos a gênese do texto poético. Em vários segmentos da parábola, surge a ação enquanto

⁵ HOLLANDA. *26 poetas hoje*.

⁶ HOLLANDA. *Impressões de viagem*.

sucedâneo do desejo insatisfeito do filho pródigo. Assim também, nas diversas etapas da trajetória que traçamos para o poeta, e que conduzimos com o fio da nossa leitura, vemos encenar a escrita da poesia como fruto das diferenças espaço-temporais que constituem a própria vivência.

No eixo paradigmático, no qual instalamos o fio condutor da nossa leitura, encontra-se a Parábola do Filho Pródigo, que, por sua vez, ressoa e dialoga com vários outros textos que, direta ou indiretamente, constituem o arcabouço de nossa compreensão literária. Freud, em *Totem e tabu*,⁷ nos fundamenta na discussão desse tema: como ignorar que a relação de transgressão vigente no ato da escrita poética reproduz o ato do filho que assassina o pai em nome do poder sobre as mulheres do clã? No processo de escrita deste livro foi se tornando cada vez mais clara a analogia da relação de amor e ódio entre pai e filho com a paradoxal relação entre língua e poesia e, mesmo nos domínios linguísticos, entre fala e escrita.

Uma espécie de fio invisível foi-nos alinhavando a leitura, quase magicamente (a leitura de poesia, quando empática, joga-nos a um nível pré-simbólico, diríamos, quase de primeiridade),⁸ e nos conduziu a teorias de naturezas diversas, embora contenham um mesmo núcleo de significação. Explicitamente, nos remetemos às questões da castração e da perversão, colocadas por Freud e desenvolvidas pelos seus adeptos⁹ às questões de história da narrativa, colocadas por Walter Benjamin,¹⁰ à questão da desterritorialização da língua, segundo Deleuze e Guattari,¹¹

⁷ FREUD. *Totem e tabu e outros trabalhos*.

⁸ Primeiridade – estágio pré-discursivo dos signos – é um conceito retirado da semiótica, tal como está desenvolvido em *Semiótica*. PEIRCE. *Semiótica*.

⁹ Inspirou-nos sobretudo a conceitualização do fenômeno da perversão aliado à castração realizada no ensaio “Eu sei, mas mesmo assim” em *Clefs pour l’imaginaire ou l’autre scène*. Segundo o autor, o perverso sabe que não pode agir, mas mesmo assim o faz, negando a castração atribuída a todos os humanos socializados. MANNONI. *Clefs pour l’imaginaire ou l’autre scène*, 1969.

¹⁰ Dois textos de Benjamin, em *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política, foram importantes para se chegar a uma síntese das ideias sobre a relação história e poesia e a uma teoria sobre o narrador: Sobre o conceito de História e O Narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, respectivamente. BENJAMIN. *Obras escolhidas*: magia e técnica, arte e política.

¹¹ Foi fundamental a leitura do capítulo 3, “O que é uma literatura menor” para a compreensão da reversão do sentido da marginalidade pelas literaturas periféricas. O sentido revolucionário do termo menor e a ideia de desterritorialização como exílio voluntário de onde se mina o poder da língua são pressupostos adotados em nossa leitura da poesia jovem dos anos 70. Cf. DELEUZE; GUATTARI. O que é uma literatura menor.

e ao conceito de diferença (ou diferença) desenvolvido por Derrida.¹² Nosso objetivo foi emendar vários retalhos teóricos e criar uma peça de utilidade em cuja transparência expomos nossa visão de certa poética. No fundo, o desenho de cada retalho revela um esboço comum: a cena trágica do assassinio do pai. Orda Primeva, Prometeu, Édipo, Filho Pródigo, os mitos sempre retornam para explicar ao homem a sua luta contra a própria não permanência.

A visão da poesia como um ato revolucionário, libertador, leva às referidas questões teóricas sobretudo por uma via: a poesia, na sua maneira de lidar com a língua, reproduz o movimento pendular de organização do universo que alterna expansão e contenção. Sua perversão consiste na diferença que ela sempre institui sobre a ordem precedente. Na realidade, algo de novo é criado, o filho pródigo retorna outro. Na sua forma de transformar a língua, a poesia se encaminha para os limites da legibilidade, perdendo ou dissipando a credibilidade garantida pela tradição literária, tornando-se estrangeira na própria pátria, desterritorializando-se, como alguém que perde o chão.

Tanto Antônio Barreto quanto João Batista Jorge demonstram total consciência do processo criativo com seus paradoxos, assumindo a insuperável crise da linguagem que atravessa os poemas. Também nesse aspecto, consideramos a sua exemplaridade.

Como o filho pródigo, o poeta distancia-se das origens para adquirir a experiência capaz de recolocá-lo em relação à linguagem, atributo que, acima de tudo, confere-lhe uma identidade.

Pela proximidade no tempo e no espaço que nos encontramos com relação a esses poetas e pela nossa identificação com eles em termos vivenciais, privilegiamos o caráter hipotético de nossas considerações, em detrimento de uma sistematização ou reflexão mais definitiva.

¹² Derrida desenvolve, sobretudo no capítulo "A escritura pré-liberal", a teoria da "diferença" como condição da existência da escrita, enquanto reveladora do rastro puro que vem a ser a "retenção na unidade minimal da experiência temporal". O sentido só aparece porque um rastro retém o outro no ponto em que coincidem, porém a escrita existe nas bordas das semelhanças, justamente nas diferenças. DERRIDA. *Gramatologia*, p. 76.

A memória encalacrada (em nome do pai)

Parte o poeta em busca do caminho de reduplicar seus talentos. Uma vez na metrópole, quer garantir sua permanência e conservar a integridade daquilo que julga lhe pertencer: a história pessoal. Sua necessidade básica é mostrar aos outros a própria existência, além dos domínios restritivos da família subjugada por uma crença na promessa de que os frutos do trabalho e do sacrifício um dia serão repartidos.

Na cidade, as engrenagens e os caminhos são muitos e é difícil se fazer ouvir. O filho aventureiro sente que não está somando sua viagem às experiências familiares. Em algum momento, a trajetória do filho o diferencia do modelo paterno, colocando as duas gerações em desalinho. A operação que se vê efetuar é a subtração, e o que é subtraído de um lado, só pode ser acrescentado de outro. Ocorre assim um processo de subversão.

Tentar retomar o que foi perdido, incorporar às perdas os acréscimos, reconstruir um legado ainda que pelo avesso e fazê-lo proliferar, em meio às inúmeras diferenças que se erguem a cada passo, são tarefas do indivíduo na multiplicidade dos novos espaços a conquistar. Sobretudo é preciso fazer ouvir a voz que conta a própria história, como quem se agarra ao fio de Ariadne para não se perder no labirinto das ruas impessoais.

Assim é que a cidade se ergue nos poemas como uma via pela qual escoar a noção de sujeito. Nos signos referentes à cidade, o sujeito se projeta, para ali mesmo se perder. E o que resta é a visão poética da metrópole, quando se desejou tomar posse dos seus domínios.

Toda cidade nasce, cresce, vive no meio do mato

As construções, como as palavras, se agregam e vão formando universos que, na sua arquitetura, desenham um corpo à imagem e semelhança do homem, seu criador. Esse corpo recorta a natureza, cravando-se na topografia e, assim diferenciado, destacado, pulsando, é nomeado e torna-se um ser: a cidade. As marcas do tempo vão sendo impressas no corpo da cidade e ela vai se deteriorando, envelhecendo, às vezes mais, às vezes menos conservada. E o desenvolvimento de sua vida vai configurando o espaço que deve ocupar e estabelecendo os limites entre si e o que fica de fora: o mato. Esses dois mundos se opõem e se complementam como o claro só existe porque existe o escuro, um nascendo do outro. No meio do mato,¹³ no meio da vida.

No meio do mato um traço de fogo: a marca feita pelo criador/criatura. Ali, erguem-se as propriedades, resultado dos trabalhos, dos sofrimentos, dos enganos e desvios nas incessantes buscas da harmonia e da recuperação do tempo. A cidade é um signo do desejo humano de ser parte da terra, real, de verdade, concreto: "Porque as massas cúbicas de pedra das cidades são sem natureza, elas pertencem – embora construindo o lugar do mal – à liberdade do espírito, são paisagens inorgânicas do espírito puro".¹⁴

A cidade representaria então o desejo humano de não morrer, cuja realização, paradoxalmente, só é vislumbrada no ato do próprio enterro, quando efetivamente o corpo se une à terra, com ela permanecendo. Enfim, como qualquer criação humana, a cidade reencena o drama da mortalidade, ou seja, é o cenário/espelho da existência.

Quando se pensa na dialética do ser-cidade, tem-se em mente o perfil da metrópole moderna, historicamente situada na era industrial.¹⁵ No século XIX, na Europa, o espetáculo da modernização, que coloca em cena conflitos existenciais gerados na cultura, cujo palco privilegiado são as grandes cidades, está gravado na poesia de Baudelaire, de maneira exemplar:

¹³ No meio do mato. Intérprete: Jards Macalé. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977.

¹⁴ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do séc. XIX a meados do séc. XX, p. 43.

¹⁵ "Em 1700, mais de três quartos da população britânica ainda viviam no campo. Apenas treze por cento, segundo se estimava, residiam em cidades com mais de cinco mil pessoas. Por volta de 1800, porém, a população urbana elevava-se para 85% e, em 1850, os habitantes das cidades estavam em maioria". THOMAS. *O homem e o mundo natural*, p. 290.

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.

[...]

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
Penso em marujos esquecidos numa praia,
Nos párias, nos galés, nos vencidos...
e em outros mais ainda!¹⁶

Nos versos do poeta francês, lê-se claramente a alegoria da permanência dos traços humanos na matéria em progresso. As abstratas sensações (nostalgias, derrotas) são colocadas como marcas do atemporal, daquilo que, graças à faculdade da lembrança, não passa. As coisas visíveis e concretas (palácios, lajedos, andaimes), marcas do trabalho, são dadas com signos de mudança, daquilo que passa, que aponta para o futuro. As novas construções são transformadas, pelo sujeito poético, em alegorias, signos da irremediável condição humana.

O que estreita e torna mais visceral a relação do homem com a cidade, no entanto, é o movimento, a história, as sucessivas mudanças que ocorrem no seio dos dois seres. Trataremos aqui de demonstrar como a poesia pode ser tomada como um registro dessa história.

Na lírica moderna, a partir do romantismo, a ideia de transformação, oriunda da consciência do tipo de relação que o espírito mantém de forma cada vez mais contundente com a matéria, vai dominar enquanto fundamento da composição poética. O sujeito poético seria aquele capaz de transformar sua maneira de se relacionar com o mundo, através de seu particular trabalho com a língua. O conteúdo do poema moderno passa a residir na dramatização formal dos conflitos interiores e exteriores que atingem o sujeito.¹⁷ O poeta, em meio à violência do movimento, além de observar horrorizado o resultado da aglomeração de casas e

¹⁶ BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 327-329.

¹⁷ "No campo da literatura, a modernidade se expressou como culto ao 'objeto' literário: poema, romance, drama. A tendência iniciou-se na Renascença e acentuou-se no século XVII, mas apenas na idade moderna os poetas se aperceberam da natureza vertiginosa e contraditória desta ideia: escrever um poema é construir uma realidade à parte e autossuficiente. Introduce-se assim a noção da crítica 'dentro' da criação poética". PAZ. *Os filhos do barro*, p. 52-53.

gente nas grandes capitais do século XIX, coloca-se como o próprio elemento dissonante em cujo corpo se trava a batalha da incompreensibilidade: “És bilíngue entre coisas duplamente agudas, tu mesmo és uma luta entre tudo aquilo que luta, falando no ambíguo como alguém que se desorientou na luta entre as asas e os espinhos!”¹⁸

A descoberta da poesia na cidade é o desafio para o espírito romântico de quem, encarando o inevitável progresso da humanidade, necessita reorganizar sua mente, traduzir seu desejo de se espelhar no grande outro – a cidade que o hospeda. O exílio na metrópole impessoal e indiferente faz com que o poeta busque, através da palavra, uma desesperada identificação, tanto do seu corpo quanto das suas referências originais, com os elementos urbanos mais agressivos. Octavio Paz, ao analisar essa questão em *Os filhos do barro*, diz que a modernidade traz em si, de forma inerente, a ideia de separação, de ruptura contínua, em que cada geração repete o ato original de fundação, que não deixa de constituir entretanto uma repetição. Assim o autor demonstra o movimento contínuo de busca da originalidade:

[...] nos buscamos na alteridade, nela nos encontramos e, depois de confundirmo-nos com esse outro que inventamos e que nada mais é que nosso reflexo, nos apressamos em separar-nos desse fantasma, deixamo-lo para trás e corremos outra vez à procura de nós mesmos, no rastro de nossa sombra. Contínuo ir para além, sempre para além – não sabemos para onde. E a isto chamamos progresso.¹⁹

Para Baudelaire, que, nos versos dos “Quadros Parisienses”, aparece como o grande precursor da visão poética da cidade contemporânea, a poesia assumiria o ar da modernidade principalmente quando captasse o espírito das metrópoles “sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens”.²⁰ É o brilho fosforescente do lixo das cidades que deve iluminar a nova poética do homem urbano.

¹⁸ PERSE *apud* FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do séc. XIX a meados do séc. XX, p. 16.

¹⁹ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 48-49.

²⁰ FRIEDRICH. *Estrutura da lírica moderna*, p. 43.

A cidade com suas multidões marcou profundamente a literatura do século XIX, causando o espanto e o choque que tornariam perplexos artista e público. A massa amorfa criara uma barreira dissonante contra a qual o poeta deveria se defender, ao mesmo tempo em que se tornaria quase uma missão revelar os segredos que essa multidão supostamente esconderia:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,

Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde a muito sonhadas.²¹

Ao ler Baudelaire, Walter Benjamin²² descreve a imagem do esgrimista, de que fala o poeta, como aquele que desfere golpes destinados a abrir um claro entre a multidão. E esses golpes seriam exatamente palavras, centelhas que iluminariam a cidade, deixando entrever a secreta individualidade, a subjetividade de cada elemento.

É interessante a comparação que Benjamin faz entre a visão que Engels, cientista político, e Baudelaire, poeta, têm do fenômeno metropolitano da multidão. A descrição de Engels é perpassada pela angústia:

Depois de ter vagabundeado alguns dias pelas calçadas das ruas principais... começava-se a ver que esses londrinos tiveram que sacrificar a melhor parte da sua humanidade para realizar os milagres da civilização de que a sua cidade fervilha; que centenas de forças latentes neles permanecem inativas e foram sufocadas... Já o bulício das ruas tem qualquer coisa de desagradável e fastidioso, algo contra o que a natureza se rebela.²³

A multidão indiferente o deprime porque nele a consciência social não permite aceitar a desordem. A desindividualização escravizante fere a sua moral provinciana de alemão. Baudelaire, ao contrário, não descreve nem a população, nem a cidade. Ele apenas deixa que elas sejam

²¹ BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 319.

²² BENJAMIN. *Textos escolhidos*, 1980.

²³ ENGELS. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra (1848)*, p. 36.

entrevistas pelo leitor que, unindo-se ao texto, pode evocar uma na imagem da outra:

No enrugado perfil das velhas capitais,
Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,
Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais,
Seres decrépitos, sutis e encantadores.²⁴

Iniciada de maneira mais expressiva com Baudelaire, a inserção da modernidade na tradição lírica ocidental dá um novo sentido ao princípio fundamental do fazer poético, postulado por Aristóteles, ao explicar o nascimento da poesia pelo desejo que temos, desde criança, de reproduzir imitativamente:

Parece, de modo geral, darem origem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar. Prova disso é o que acontece na realidade: das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita; por exemplo, as formas dos bichos mais desprezíveis e a dos cadáveres.²⁵

A lírica moderna recoloca a questão da imitação, assumindo a descrição da realidade através da representação não só do objeto, mas também do sujeito. A poesia torna-se então uma teatralização, em que o sujeito e objeto contracenam no mesmo palco. O sentir e o observar são substituídos pela atuação. O sujeito veste a sua máscara, tornando-se deliberadamente um artifício e um personagem, não mais ocupando o lugar privilegiado do espectador racional da natureza e de suas manifestações. Se os clássicos postulam uma teoria na qual a poesia ensina a compreender a condição do homem como passível de se aproximar de um modelo, evitando-se as particularidades que contrariam com o “idealmente universal”, a poesia moderna baseia-se na produção acidental: quanto mais pessoal e ocasional, mais próxima do que lhe é essencial, ou seja, do movimento, da transformação, da constante revolução.

²⁴ BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 335.

²⁵ ARISTÓTELES *et al.* *Poética*, p. 22.

É justamente pelo caráter eminentemente histórico e circunstancial dos agrupamentos humanos que produzem as cidades e pelas infinitas possibilidades de representação da contingência mortal do homem, dadas por cada elemento da paisagem urbana, que se estreitam sobremaneira os vínculos entre a metrópole e a poesia, a partir do romantismo do século XIX.

A melancolia – marca da temporalidade na consciência e no semblante dos homens, como se pairasse a lembrança do que foi a cidade, como se em cada rua o poeta somente encontrasse ruínas – é a impressão mais forte deixada nos versos da maioria dos poetas que, no final do século passado, se inspiravam nessa paisagem. Alguns conseguiram explicitar de tal modo esse aspecto da visão urbana, que dele fizeram a marca essencial de sua obra. Como Cesário Verde, por exemplo:

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se numa cor monótona e londrina.²⁶

A cor da poluição das chaminés, cor “londrina”, é o cinzento signo da melancolia que, da estrela vespertina, do pôr do sol, do idílio com a natureza, guarda talvez apenas uma vaga reminiscência.

No Brasil, onde a industrialização é ainda incipiente no fim do século XIX, o tema da cidade é adotado por poetas que pressentem, à maneira de Baudelaire, a metrópole como espelho de uma decadente e irremediável humanidade. Em Augusto dos Anjos (1884-1914), por exemplo, pode-se perceber a relação especular entre homem e cidade, sendo que a simbiose se dá na medida em que ambos os “corpos” configuram cenas sobrepostas da mortalidade, o que acaba por projetar a imagem de um futuro sempre terrível, ameaçador. O destino amedronta e é prefigurado na dimensão corporal do homem e da cidade:

²⁶ VERDE, O sentimento dum ocidental, p. 93.

Recife. Ponte Buarque de Macedo.
Eu, indo em direção à casa do Agra,
Assombrado com a minha sombra magra,
Pensava no Destino, e tinha medo!

Na austera abóbada alta o fósforo alvo
Das estrelas luzia... O calçamento
Sáxeo, de asfalto rijo, atro e vidrento,
Copiava a polidez de um crânio calvo.

[...]

A noite fecundava o ovo dos vícios
Animais. Do carvão da treva imensa
Caía um ar danado de doença
Sobre a cara geral dos edifícios!

Tal uma horda feroz de cães famintos,
Atravessando uma estação deserta,
Uivava dentro do eu, com a boca aberta,
A matilha espantada dos instintos!

Era como se, na alma da cidade
Profundamente lúbrica e revolta,
Mostrando as carnes, uma besta solta
Soltasse o berro da animalidade.

[...] ²⁷

Como se vê, aqui também o poeta se entristece com o contato com a cidade, uma vez que, na sua visão, é como se ela guardasse a essência demoníaca que “lúbrica e revolta”, revira as entranhas do Eu, invertendo-lhe os valores.

Com a eclosão dos movimentos de vanguarda, já em pleno século XX, a revolução formal iniciada pelo romantismo chega ao limite, tensionando-se ao máximo o binômio forma/conteúdo. A poesia liberta-se dessa dicotomia, não havendo mais necessidade da busca de uma certa referencialidade explícita, em que um polo tenta se aproximar do outro. O uso da palavra sofre uma abertura, uma expansão de tal ordem que ela, na poesia, vai assumindo cada vez mais uma iconicidade que torna o seu arranjo algo próximo da imagem gráfica do objeto. Então a cidade, antes um tema somente, torna-se a própria matéria da poesia: o ritmo, a

²⁷ ANJOS. *Eu e outras poesias*, p. 86.

velocidade, a fragmentação, a concretude, a selvageria das formas anti-naturais. Esses elementos são agora também matéria-prima, indícios da modernidade na poesia, assim como passam a compô-la o barulho das máquinas (de escrever), a mecânica das construções em série (a tipografia), o comércio (as livrarias), o mercado (as editoras). A produção moderna passa a ser, sobretudo, a consciência da desindividualização e da desmistificação da própria arte, impostas pelo pragmatismo das relações capitalistas.

A questão é colocada pelos surrealistas, quando pregam a liberdade das forças inconscientes e religiosas que sobreviveriam no interior de cada ser, ou seja, a liberdade do selvagem ou primitivo que haveria em cada cidadão bem adaptado. Para o espírito surrealista, a liberdade das formas artísticas corresponderia à liberdade do homem, mesmo que ela implique transpor os limites da técnica e do bom senso:

O mais simples ato surrealista consiste em ir para rua, empunhando revólveres, e atirar ao acaso, até não poder mais, na multidão. Quem não teve, ao menos uma vez, vontade de assim acabar com o sisteminha de aviltamento e cretinização em vigor, tem seu lugar marcado nessa multidão, barriga à altura do cano da arma.²⁸

Uma admoestação anárquica ecoará na poesia que, desde então, tem sido tomada como radical ou revolucionária, demonstrando um claro posicionamento do poeta à margem e acima da multidão e das ruas. Romanticamente, essa marginalidade é proclamada, mas o que subjaz à postura aparentemente misógina dos surrealistas e de seus herdeiros é a necessidade de reverter o processo civilizatório a favor da preservação da integridade humana. Pode-se afirmar que perdura na poesia, a partir do romantismo, e radicalizada nos movimentos de vanguarda do início deste século, uma "atitude surrealista".²⁹ Nela, o desejo de se conquistar uma realidade plena aparece através da linguagem inquieta, perigosa, armada, como uma serpente prestes a dar o bote.

Na nossa leitura, os jovens poetas brasileiros da geração 70 com que trabalhamos (Barreto, Jorge e outros) podem ser filiados a essa

²⁸ BRETON. *Manifestos do surrealismo*, p. 99.

²⁹ Cf. ARRIGUCCI JR. *Ecos: Cortázar e um certo surrealismo*.

linhagem, também no que tange ao posicionamento no confronto com a metrópole moderna. Obrigados pelas circunstâncias a conviver em meio à diversidade e ao estranhamento oferecidos pela cidade, os jovens poetas em questão fazem da palavra uma arma com a qual desejam conquistar uma imaginária integridade, ou pureza original. Essa busca implica certamente encontrar o lado selvagem, bárbaro ou maligno da cidade; a erva daninha que cresce em meio ao concreto: a natureza contraditória e perdida do homem.

História de corpo presente

Relendo a poesia modernista brasileira da década de 1920, notamos que a proposta de converter a modernização a favor do crescimento global do homem brasileiro, numa perspectiva cultural, foi contemplada pelo olhar poético que Mário de Andrade lançou sobre a cidade. Ele vê na metrópole em formação a imagem do universo e de todos os seres que o compõem, assim como a imagem do tempo e de suas várias dimensões, sendo necessário observar as marcas da natureza em meio ao artificial, para que talvez fosse possível resgatar a face humana do progresso:

Estes homens de São Paulo,
todos iguais e desiguais,
quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
parecem-me uns macacos, uns macacos.³⁰

Em poema de 1924, “Noturno de Belo Horizonte”, Mário de Andrade se desfaz da lógica segundo a qual a história deveria substituir o mito na reconstrução verbal dos fatos que compõem o progresso da cidade. O poeta narra a visão, na noite belo-horizontina, dos vestígios da luta entre civilização e barbárie:

Que luta pavorosa entre floresta e casas...
Todas as idades humanas
Macaqueadas por arquiteturas históricas
[...]
O mato invadiu o gradeado das ruas.³¹

³⁰ ANDRADE. Mário de. *Poesias completas*, p. 33.

³¹ ANDRADE. Mário de. *Poesias completas*, p. 127.

A metrópole, marca da modernidade, do predomínio do construído, manufaturado, artificial, paradoxalmente revela as imperfeições e as falhas do projeto humano de desenvolvimento, de progresso. É no lugar dessas falhas, das fendas do concreto por onde cresce o mato, que provavelmente o poeta encontra a matéria-prima da sua poesia, transfigurada pela memória.

Se “Belo Horizonte desapareceu/Transfigurada nas recordações”³² é porque o poeta percebe que memória e poesia se impõem sobre a idealização histórica, de uma forma que, pode-se dizer, é alegórica. Assim, “Noturno de Belo Horizonte” ecoa para nós como a leitura que Walter Benjamin faz do quadro *Angelus Novus* de Paul Klee.³³ O anjo da pintura representa a história: embora suas asas o joguem para frente, seu rosto está voltado para o passado (que ele gostaria de reconstruir, já que só enxerga ruínas). A tempestade de vento que o impele ao voo é o progresso, que só acontece porque reitera e renova também o esquecimento. Se na mente humana houvesse apenas a lembrança, a morte se instalaria irremediavelmente, não sendo possível nenhum recomeço ou renascimento.

Minas progride.

Tambem quer ter também capital modernissima tambem...

Pórticos gregos do Instituto de Radio

Onde jamais em Empedocles entrará...

O Conselho Deliberativo é manuelino,

Salão sapiente de Manueis-da-hora...

Arcos românicos de São José

E a catedral que pretende ser gótica...

Pois tanto esquecimento da verdade!³⁴

Nesse jogo de lembrar/esquecer a alegoria se constrói. E a noite – não à toa turno privilegiado pelos românticos – obscurece os pormenores da construção, deixando que a imaginação realize o que a história e o seu anjo não conseguem, devido, quem sabe, ao excesso de razão. A imaginação acaba por reconstruir um passado, o que pode ser também a re-inauguração de um mito. Só que dessa vez, deslocado do momento e do

³² ANDRADE. Mário de. *Poesias completas*, p. 127.

³³ BENJAMIN. *Teses sobre a filosofia da história*, p. 153-164.

³⁴ ANDRADE. Mário de. *Poesias completas*, p. 126.

espaço originais, o mito é reconstruído de forma carnalizada, aberta, mestiça, o que acaba por fundar uma nova visão de mundo.

E o noturno apagando na sombra o artifício e o defeito
Adormece em Belo Horizonte
Como um sonho mineiro.

[...]

Estrêlas árvores estrêlas
E o silêncio fresco da noite deserta.
Belo Horizonte desapareceu
Transfigurada nas recordações.³⁵

Mário de Andrade coloca no poema um pensamento que, de certo modo, reflete a tese historicista apontada por Benjamin, ao estudar a filosofia da história. Segundo essa concepção, o passado conteria sempre a possibilidade de salvação, uma vez que a ideia de felicidade seria antes uma lembrança da felicidade. A esperança do encontro significaria o desejo do reencontro: "Será que não há, em vozes a que prestamos atenção, um eco de vozes agora silenciadas?"³⁶

Quando o poeta insere, no seu poema, histórias e casos ouvidos em Minas Gerais, ele o povoa de fantasmas que se corporificam, tornando presentes outras formas de desenrolar os fios da história, outras histórias que subjazem à versão "oficial":

A serra do Rola-Moça
Não tinha êsse nome não...
Eles eram do outro lado,
Vieram na vila casar.³⁷

O que era e o que passou a ser convivem no mesmo espaço do poema, numa apresentação polifônica que marca o projeto modernista brasileiro e faz parte da poética comum aos jovens escritores belo-horizontinos da década de 1970: "Afiml Belo Horizonte é uma tolice como as outras./São Paulo não é a única cidade arlequinal".³⁸

³⁵ ANDRADE. Mário de. *Poesias completas*, p. 126-127.

³⁶ BENJAMIN. *Teses sobre a filosofia da história*, p. 154.

³⁷ ANDRADE. Mário de. *Poesias completas*, p. 132.

³⁸ ANDRADE. Mário de. *Poesias completas*, p. 131.

Logo no primeiro verso no “noturno...”: “Maravilha de milhares de brilhos vidrilhos”, o poeta vislumbra e apresenta, na noite belo-horizontina, a mesma figura que serviu de ponto de partida para sua abordagem poética da metrópole paulistana – o arlequim –, que é sobretudo a figura que melhor representa o processo criativo cubofuturista dos vanguardistas brasileiros da década de 1920.

O desenvolvimento da história, em síntese, é reconhecido pelos modernistas como resultante da luta pela posse da matéria, de cujo interstício emanaria o espírito, ou seja, o superestrato cultural: “A luta de classes, que está sempre ante os olhos de um historiador escolado em Marx, é uma luta em torno das coisas brutas e materiais, sem as quais não haveria as finas e espirituais”.³⁹ Por um pensamento similar os modernistas, direta ou indiretamente informados pelo materialismo dialético, se detiveram tantas vezes na descrição da transformação física do mundo, da maneira como a matéria se distribui e se organiza. Daí o privilégio da cidade e seus espaços na poesia moderna:

Foguetes pipocam o ceu quando em quando
Há uma moça magra que entrou no cinema
Vestida pela ultima fita
Conversas no jardim onde crescem bancos
Sapos
Olha
A iluminação é de hulha branca
Mamães estão chamando
A orquestra rabecôa na matta.⁴⁰

Eis a visão que outro modernista, Oswald de Andrade, apresenta da cidade. Nela também se percebe a noção do arcaico se insurgindo no moderno, sendo que a cidade pode ser vista como o lugar onde se dispõem as fortes contradições da cultura.

De modo exemplar, na perspectiva não linear do modernismo, Mário e Oswald de Andrade deixam da cidade uma imagem onírica, global e caleidoscópica: uma projeção da origem do futuro. Na cidade, fulgura a história como no *Angelus Novus* de Klee: “A vera imagem do

³⁹ BENJAMIN. *Teses sobre a filosofia da história*, p. 155.

⁴⁰ ANDRADE. Oswald de. *Pau-Brasil*, p. 101.

passado passa zumbindo. Só enquanto imagem que fulgura, para nunca mais ser vista, exatamente no instante da sua recognoscibilidade é possível fixar o passado”.⁴¹ Nesse sentido, o historiador pode se aproximar do poeta, quando “penteia a história a contrapelo”.⁴² Os detalhes cotidianos, as imagens e traços fugazes, os anoiteceres de lusco-fusco da cidade, repleto de incertezas, os casos ouvidos aqui e ali, informariam mais sobre a história do que os grandes fatos arrolados em ordem cronológica, com sua galeria de heróis.

A matéria da poesia é o que a história quase sempre esquece. Muitas vezes, o resgate da memória não se dá de modo organizado e linear, mas sim num processo carnavalizante – em que se misturam os tempos, as fantasias e realidades – próximo ao processo criativo assumido pelos modernistas.

Efetivamente, no poema “Noturno de Belo Horizonte”, Mário de Andrade relata episódios e cita nomes sem se preocupar com a cronologia ou com qualquer hierarquização, prováveis pressupostos em versões mais comprometidas com uma “verdade histórica”. No poema, verdade e fantasia se correspondem, compondo a mesma realidade, que não deixa de ser histórica e que, em última instância, é sintetizada numa descrição alébrica, carnavalizante:

Pra fundir uma baixela de mundos...
Bulício de multidões matizadas...
Emboabas, carijós, espanhóis de Felipe IV...
Tem baianos redondos...
Dom Rodrigo de Castel Branco partirá!...
Lumeiro festival... Gritos... Tocheiros...
O Triunfo Eucarístico abala chispeando...
Os planetas aparecem em pessoa!
Só as magnolias – que banzo dolorido! –
As carapinhas fofas polvilhadas
Com prata da Via-Latea
Seguem prá igreja do Rosário
E pro jongo de Chico-Rei...⁴³

⁴¹ BENJAMIN. *Teses sobre a filosofia da história*, p. 155.

⁴² BENJAMIN. *Teses sobre a filosofia da história*, p. 155.

⁴³ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, p. 127.

A exemplo do que ocorre na leitura de quase todo o poema, nessa estrofe percebemos o retrato da visão arlequina que o poeta tem da cidade. Na verdade, como no cinema. O ingresso na modernidade, a transformação da capital do estado em metrópole, não apagam as inúmeras faces arcaicas. Nem a barbárie, simples e naturalmente, dá lugar à civilização: há sinais de violência por toda parte, e deles emana um profundo lirismo.

Não sejamos muito exigentes.
Todos os países do mundo
Tem os seus Guaicuis emboscados⁴⁴

Estranho ninho

Quando Baudelaire diz que para se penetrar a alma de um poeta tem-se que procurar as palavras que mais aparecem em sua obra, ou seja, sua obsessão, ele fornece uma chave para interpretação de poemas tomados em conjunto. Seguindo seu raciocínio, é possível afirmar que a frequência com que a cidade é apresentada e representada na poesia moderna e contemporânea faz dela metáfora privilegiada e chave para o conhecimento de significativos aspectos de determinada visão do mundo.

Pensando na poesia brasileira, especialmente na produção da década de 1970, no auge do “milagre brasileiro”, descobre-se que a cidade representa antes de tudo uma falta básica irremediável, pelo menos do modo como é figurada pelos poetas lidos neste trabalho. A cidade aqui é o signo de uma origem desde sempre perdida. Nela, o poeta não se reconhece porque está povoada de ecos estranhos, elementos que o agridem porque gritam a alienação da qual ele é vítima.

Assim como o campo não ofereceria ao indivíduo possibilidades de realização plena, a cidade também, num sistema periférico e subjugado, num país dependente, se apresenta como o palco onde as contradições terceiro-mundistas se destacam de tal modo que praticamente impossibilitam a expansão individual. É a aguçada percepção dessa realidade que se transforma no impulso de linguagem capaz de criar tantos poemas

⁴⁴ ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*, p. 128.

sobre Belo Horizonte, como pode ser verificado na leitura da referida produção poética.

Devido ao forte sentimento de perda da potência original ou individual, o olhar do poeta perfaz, meio desfocado, deslocado, um passeio insano na busca da identidade com as coisas e os espaços da cidade que, no entanto, não correspondem ao desejo do sujeito poético. Desumanizada, a cidade provoca o choque e a angústia, como se depreende dos versos de Antônio Barreto:

E descubro sempre, depois de tossir fumar
cigarros e limpar armários
que o homem coleciona sinfonias domésticas
como quem procura um membro da família
numa cidade estranha e afina seus instrumentos
com o ouvido dos outros.⁴⁵

Assim como a poesia parece se inserir nos vazios em que o sujeito percebe sua própria fragmentação, ela se apega aos elementos contidos no espaço urbano – espelho de graves rasuras – e os batiza, crivando-os com seu olhar desfigurador, reclassificando-os com nomes da anatomia humana. A cidade é então, um signo do próprio sujeito poético, também ele uma metáfora.

A cidade está perfurada
com os narizes enlazarados
dos verdureiros
e frente ao “Mundo dos Alumínios”
indivíduos bêbados escondem o rosto
e o frio faz sexo com os postes
Do nariz da cidade escorrem melecas
e seus pequenos espirros explodem
na Avenida Paraná onde pneus se estufam
sob o peso de sonâmbulos
pivetes e gravatas.⁴⁶

O poeta toma a cidade para si, inserindo-a nela, inscrevendo-se, como se ali quisesse se integrar. Essa tentativa de autorreconhecimento, porém, resulta numa visão dilacerada, através da qual emerge

⁴⁵ BARRETO. *O sono provisório*, p. 17.

⁴⁶ BARRETO. *O sono provisório*, p. 24.

o inconsciente, num processo semelhante à experiência onírica. Nesse aspecto sobretudo é que se nota, nos poemas de Antônio Barreto e João Batista Jorge, entre outros, o fio da corrente surrealista de que fala Octavio Paz, num ensaio sobre André Breton, no qual afirma que a corrente que vai do romantismo Alemão e de Blake ao Surrealismo não desaparecerá; viverá à margem, será a outra voz.⁴⁷

O cheio e o vazio da cidade tornam-se o ser e o nada do sujeito poético, numa poesia cujo sentido evidente é o da transfiguração. Homem e cidade, olhar e objeto se cruzam, como em delírio, formando imagens que podem ser lidas como a descoberta dos sinais da morte instalados naquilo que, embora pareça familiar, é dolorosamente estranho:

Mas não será preciso o corpo a fala a noite
para plantar no teu sangue esta cidade
Nem mistérios de portas e nus fantasmas
Para timbrar tua pele
Com meus dedos
Onde se encontram os vértices da amargura
aí sim, será preciso meu mugido
Quando cortarem as unhas do teu pé
e esfolarem da memória meus sentidos.⁴⁸

A expressão de dor encontrada nos versos desses poetas pode ser interpretada como a tradução moderna do sentimento do herói decaído a quem já não resta senão a entrega e o abandono. O momento trágico da queda, momento da perda da identidade, em que o jovem poeta perde a inocência, sendo obrigado a enxergar e até a adotar a nova paisagem nada edênica da cidade grande, permanece gravado na memória como um choque. Mas, embora traumatizada, a memória se revela positivamente como uma ficção que aloja a esperança no futuro, uma possibilidade de transformação da realidade. O sujeito percebe que a saída consiste em recriar a tradição para que possa então se reencontrar no presente da cidade e do consumo, em que ele busca reconstituir a ordem paterna ou familiar.

⁴⁷ Cf. PAZ. *Corriente alternada*.

⁴⁸ BARRETO. *O sono provisório*, p. 18.

E as facas, os talheres, os pratos, as mulheres
da Terceira Chapada continuam sujas
de amor e tédio, que remédio
há, um grito de dor entrando
em meus ouvidos neste exato
momento
em que tento, isso é tudo, ser uma árvore
limpa de ventos
e enigmas
Penso: sou uma árvore de flácidas raízes
que lava pratos, pisos e arco-íris
um doméstico
animal cheio de esperanças no porvir
mas hoje não, agora, sinto vontade de pegar a
pinga
a garrafa de pinga e arremessá-la contra o mundo
contra
os muros e tentáculos
e banhar-me de noites e risadas
enquanto arderem rios e pássaros, não,
chamas e astros
não
subúrbios, estrume e cebola
em minhas narinas de aço.⁵⁰

A redenção possível é o caminho da irracionalidade: a garrafa de pinga, o grito de dor, a embriaguez da sujeira, do estrume e da cebola. Os signos da impureza dão a medida da perda em que o sujeito se vê, ainda que esteja condicionado a uma vida normal. A fuga do cotidiano corresponde à busca do natural mais puro, a “árvores sem enigmas”. Nesse estado etílico-idílico é que o poeta vislumbra a possibilidade do reencontro com sua idealizada e furtiva natureza: “sou uma árvore de flácidas raízes”.

Investido da potência mecânica, mas ao mesmo tempo animal (narinas de aço sugere motor, cavalo de aço), o poeta solta violenta enxurrada de palavras que, como um rio caudaloso ou como um animal em fuga, vai transpondo os obstáculos do pensamento racional, atingindo paragens cada vez mais perigosas para a consciência.

Na vivência metropolitana, em meio a tantos elementos dissonantes, o poeta se depara com a necessidade vital de decifrar enigmas (ainda

⁵⁰ BARRETO. *O sono provisório*, p. 12-13.

que também fuja deles) que o questionam sobre o seu papel na desordenada engrenagem urbana. Tais enigmas levam certamente à pergunta básica: o que significam nesse espaço e nesse tempo a família, o passado, a infância, o indivíduo? Em *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, livro de Marshall Berman sobre a modernidade, encontra-se uma pista significativa para a compreensão dessa experiência:

Os lares para os quais os modernistas de hoje se orientam são espaços muito mais pessoais e privados que a via expressa ou a rua. Mais ainda, o olhar em direção à casa é um olhar “para trás”, que volta no tempo [...] que volta aos nossos tempos de menino, ao passado histórico de nossa sociedade.⁵¹

O espírito romântico, portanto, perdura no sentido da busca da individualização em meio à sociedade de classes e da singularização em meio às séries, sendo considerado como suporte estético de toda uma produção textual que reage contra a alienação, no momento mesmo em que o sujeito sente-se consumir pela impessoalidade da metrópole moderna. É esse processo subjacente à criação poética que se observa nos poemas da geração 70, quando lidos com vistas no elemento urbano: através das metáforas e metonímias, os poetas tomam a própria carne pelo concreto das ruas, o próprio corpo pela cidade, numa tentativa de sublimar as distâncias que separam o indivíduo do que lhe poderia ser familiar. Os poetas são estrangeiros que não estranham, desejam:

⁵¹ BERMAN. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, p. 316.

o que posso faço belo.

faço fingir não ver
as cicatrizes das árvores. o mau-cheiro
que você deixa secar urina nas pernas
do viaduto. e seu hálito lacrimogêneo.
e rio com eles cerrados de só não ver
sua cloaca exposta, estanque. o que eu não posso.

faço
ir
sem tantas
ocas degradantes
revoadas de flashes maltrapilhos
sem estar sendo transportado feito carga
havaianas chocalhadas
calções, camisa sobre ossos
e catarro
decorando a rua sórdida – não a rua
mas um quê de sordidez, não só clima
ou estado – encardindo a calçada
pelas paredes comerciais enferruja placas
enegrece o tronco folhas raízes o toldo
a intimidade avental dos botequins
bancas, os artigos que nos vendem
a tez do jornaleiro, pigmenta o ar... e

[...]

e o que posso
para não pisar nos mendigos
viajar no trem que transporta urina
(urina urina urina – belo belo)

[...]

e o que não posso: faço
para apagar as montanhas. o que posso
faço belo

belo belo
belo belo

[...]

belo belo
horizonte

belo! belo! belo! belo! belo! belo! belo! belo!⁵²

⁵² JORGE. *Tíbias e flautas*, [19-20]. Interessante lembrar a paródica remissão ao poema “Belo, Belo” de Manuel Bandeira em *Lira dos Cinquent’Anos*, além da coletânea intitulada *Belo Belo*, sempre o tema aparece nesse autor em apologia à simplicidade. De fato, Manuel Bandeira muito influenciou os poetas da geração 70. BANDEIRA. *Antologia poética*, 1980.

A beleza da cidade é forjada na miséria e no desatino. O poeta sonha o que ele vê. No poema de João Batista Jorge, repete-se a expressão do mesmo desejo de transformar a paisagem urbana em um espaço aceitável. A descrição das impressões causadas pela desordem de um meio visto como pobre, sujo e desagradável, é presidida pela necessidade de dar um sentido a tanta degradação. O poeta se dirige à cidade, tornando-a interlocutora de um discurso que desmascara a sua decadência de modo irreverente e amargo, como se se dirigisse a uma mulher do baixo meretrício. Ele canaliza a sua potência (“o que posso”) para beneficiar, apaziguar, com seu discurso exorcizante a própria consciência. O que não pode é esquecer (apagar) as montanhas que tornam belo o horizonte.

Poemas virão mudos de suas palavras

No Brasil, o capitalismo, atingindo o campo a partir da década de 1930 e retomando seu surto desenvolvimentista na década de 1960, com a implementação do regime militar, provocou o êxodo para as metrópoles tanto de trabalhadores, que perderam sua função no campo, quanto de segmentos da classe média. No interior, esta não poderia atingir o nível técnico necessário à modernização, nem satisfazer o provável desejo de crescimento profissional, já que as mudanças culturais e comportamentais imporiam um outro nível de preparação. O fato é que centenas de jovens, de todos os níveis sociais e culturais, vão povoando as repúblicas, as pensões e as escolas de segundo e terceiro graus das grandes cidades, sobretudo das capitais dos estados, como Belo Horizonte.

A poesia surge nesse meio também como manifestação da solidão, das diversas carências, e sobretudo da sensação de perda da identidade. Muitos desses jovens, vindos do interior para conquistar melhores condições de realização profissional através de formação universitária, percebem que, por trás das angústias geradas pelo exílio (ainda que promissor), revela-se o grande paradoxo da existência. Para eles, a palavra é a esquina onde se encontram e se dispersam os fragmentos do sujeito estilhaçado pelo choque com a alteridade. A experiência da cidade retorna ao papel, no Brasil da segunda metade

do século XX, assim como foi fundamental na estética do século XIX, em países como França e Inglaterra, onde o capitalismo industrial primeiro se instalou, com o conseqüente inchaço de algumas cidades:

Se digo que estou aí
de onde aponta esse lugar tão belo
que estando nele não digo aqui?
a menos que existamos na onipresença
ou existir é estar fora do que se nomeia.

e se assim é,
que estranha aranha tece essa teia
que nos liga de onde estamos para onde
indicamos
ou estar é uma mentira e marítimos
navegamos?

estando aí, fora de onde nos pomos
nos duplicamos.
somos então caricatura estampada
entre olvidado e a fala.

aí⁵³.

O jovem emigrado, exilado na cidade imensa e cheia de novidades, sabe que tem o que aprender e aí permanece. Como um Édipo moderno, que vai em busca da própria identidade, pressente que saiu de casa, no interior, para buscar longe a sua maturidade. Como suas palavras comprovam, ele tem consciência de que o retorno à origem, a uma integridade subjetiva ideal, é impossível. A viagem entretanto é imprescindível. Já que foi iniciada, é a única chance de ele conhecer o que supõe ser o âmago de sua resistência. Mas no fundo existe o sentimento da inutilidade desse esforço heroico:

Estamos aí, dizem-nos
mas onde?
na tessitura da palavra
nas dobras do coração?

⁵³ FUIINHA. *Futuro e sabonete Gessy*, [198-]. Fuinha é o codinome de José Luiz Carlos Furtado, poeta companheiro de geração de Antônio Barreto e João Batista Jorge. Como estes, ele também veio do interior e publicou, em edição própria, três livros mimeografados.

mas se estamos aí, então estamos.
Perfeitamente unidos na cópula do momento
no largo do corpo que tocamos
com a língua e o verbo comunicação

(no coletivo às seis da tarde
os corpos não se tocam
antes se chocam)
estamos aí pelas cidades,
nos cinemas da tarde aprendendo
o jogo das imagens,
de tocaia nas fábricas, acariciando o
ferro e fabricando a semana inglesa
completamente aí.
aí
(um dedo aponta e afina seu lá)
e de fato não estou aí.
ainda ontem tinha estado
mas esse lugar é um pântano de abstrações
e desisti dessa tragédia.
Se me permitem, tenho aqui em mãos
um bilhete de suicida:
– “não estou nem aí”.⁵⁴

Como consequência da cisão operada pelo deslocamento do sujeito, o que produziria na consciência um efeito semelhante ao da refração (lembrando o efeito visual da colher no copo d'água, que parece sofrer uma quebra, interrupção que torna duplo o segmento do seu cabo), o poeta vê perder-se na massa cidadina a possibilidade da integração ideal ao meio circundante, uma vez que seu aprendizado deve direcioná-lo para o domínio das relações sociais, para o mundo do trabalho, e não para fruição da natureza e do prazer sem regras da primeira infância. O “aí” e o “lá” se configuram como dois tempos possíveis, mas abstratos, porque na verdade o sujeito não se encontra em nenhum desses dois lugares. O “lá” – as ruas poeirentas, lotes vagos, quintais, grotões ou campos infindáveis do interior – é um passado perdido que não contém mais nenhuma carga de realidade, mas que sempre se apresenta como alternativa para um presente de frustrações.

A contradição entre cidade e campo reafirma, portanto, a dicotomia permanente, nessa poesia, entre o ideal e o concreto, o distante o presente,

⁵⁴ FUINHA. *Futuro e sabonete Gessy*, [198-].

o que, de certo modo, confirma a sua tradição romântica. É nesse sentido que o sujeito se vê obrigado a assimilar o espaço urbano com seus elementos estranhos, e conseqüentemente assistir ao constante deslocamento do seu desejo, o que equivale a uma reiterada perda de identidade:

e durante a rua
saberei ir catalogando as impressões
sem o vício do seu riso, darei ouvidos ao
 ruído urbano
sem suas cordas vocais, darei o braço para a
 arquitetura das cinzas
e a lembrança de seu corpo, miragem de água
 inviável
em cada mulher que submerge do deserto de
 ausência que
circunda⁵⁵

Sem a beleza da paisagem e sem a possibilidade de uma efetiva realização erótica, ao poeta só resta a lembrança (“miragem de água inviável”). Cada chance de encontro, cada vislumbre de completude, torna-se miragem porque a rua é sempre vista como um “deserto de ausência”, ou seja, as presenças são marcadas pela descontinuidade. Embora haja um impulso erótico latente em cada indivíduo, as exigências da vida moderna, no seio das metrópoles, fazem com que esse impulso seja domesticado. Como observou Nietzsche,⁵⁶ a solução para o caos moderno, profundamente contraditório aos anseios humanos tradicionais, é a mediocridade, o abandono da potência vital. A consciência desse aspecto trágico se encontra explícita no poema de João Batista Jorge:

Saberei suportar o cotidiano
e fazer tudo o que antes faria,
só que mais sombriamente – o que tem?

[...]

cantarei
leis da estática
quando todos os objetos
ocuparem o mesmo lugar
no momento em que eu voltar da rua

⁵⁵ JORGE. *Tíbias e flautas*, [p. 10].

⁵⁶ Cf. BERMAN. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, 1986.

[...]

saberei desgastar
surrar a vida no vão de cada gesto
diminuir-me um pouco nisto, desbastar-me
saberei me erodir por ventos próprios
envelhecer por minhas rugas
ruminar meu silêncio
e os poemas virão mudos de suas palavras⁵⁷

Embora povoado de signos, o mundo da cidade grande deve ser aprendido pelo silêncio e pela solidão. É o aprendizado do eu solitário, como nos versos de Barreto:

Onde ando eu, sr. de nós,
se minha amada dorme
de costas para mim e nosso quarto fede
silêncio e
(medo)
de que escutem nossos gemidos
de amor
lá fora?
Como antigamente
eu talhava na foice o teu feito
tal como um rio de águas tuberculosas
afogando peixes pré-históricos.⁵⁸

O ato amoroso, numa circunstância de absoluta exceção do mundo circundante, confirma ao poeta o seu próprio isolamento. Ele tem consciência de que a sua potência masculina na realidade deve ser abafada, como se fosse completamente anacrônica. O “afogar o ganso”, termo popular para designar o ato sexual, é substituído no poema pelo “afogar peixes pré-históricos”, como se a inserção na história fosse sentida como a perda da potência individual. O amor entre quatro paredes é a repetição de um rito antigo, que agora destoa do ambiente lá fora, pelo seu caráter selvagem, instintivo (pré-histórico). Sobre esse quadro, a poesia faz incidir seu facho libertador, através do desmascaramento das relações sociais – em que o indivíduo é sufocado – e da revelação de um ser desejanste, em pleno conflito com a engrenagem urbana. Como em

⁵⁷ JORGE. *Tíbias e flautas*, [p. 9-11].

⁵⁸ BARRETO. *O sono provisório*, p. 16.

Baudelaire, a palavra poética é como o sol, o esgrimista que abre caminho na multidão e ilumina os rostos, revelando o individual, o singular.

Mesmo que a invenção poética se apresente como uma alternativa e uma via para o reencontro do poeta consigo mesmo, propiciando uma integração menos aviltante ao ambiente estranho, pode-se dizer que o contato com a alteridade marca profundamente o sentido da sua existência. A transformação da sua visão de mundo implica numa nova concepção da expressão artística. Portanto, assim como o desejo deve ser deslocado e domesticado a ponto de se adequar às imposições coletivas, as palavras que o expressam devem ser suprimidas. A alienação do indivíduo faz com que ele despossua as palavras, perca o poder de nomear, torne-se leitor passivo da realidade e se integre às coisas até se tornar, ele também, um objeto:

saberei interpretar
a simbologia de seus fantasmas
aprenderei a tatear-me sozinho
e desconfiar de sua ausência que ri

aprenderei o riso por meus músculos
aprenderei o mundo por meus sentidos
e meus olhos serão de cada coisa
e cada coisa será em si, intrínseca
nenhum exílio implosivo, nenhum grito
metafórico

e os poemas virão mudos de suas palavras⁵⁹

Quadros sem molduras

A sensação de abandono do ideal heroico de ver a subjetividade reafirmada no espaço urbano é tão mais desalentadora quanto mais o poeta se sente distante da ordem familiar. É como se o simples fato de se adotar a vida na cidade, com seus novos valores e sua impessoalidade, significasse uma traição da memória da tradição familiar ou da ordem paterna. A cidade passa a representar a decadência do indivíduo e se torna por isso diabólica – o lugar onde a alma se corrompe, onde a tradição pessoal sofre uma quebra. O poeta se sente sem Deus e sem história.

⁵⁹ JORGE. *Tíbias e flautas*, [p. 11].

Reinaugura-se aqui o mito do poeta maldito, ser diabólico na sua sede de eternidade. Estar no presente da modernidade seria, para um espírito de certo modo ainda romântico, uma falta, um pecado, uma queda. O paraíso, entretanto, continua a existir "lá", transitando na memória, na palavra solta do desejo, da poesia:

Mas restam apenas as metáforas da memória
cerrando fileiras do quintal das amarguras
E grito apenas como um velho galo rouco:
ó filhos do mundo, deste século
de costelas compridas
de gestos endereçados
de ternuras escoltadas
de amores empacotados
e sorrisos dilacerados,
Soem clarins das trincheiras
armem manhãs no sertão
que a estratégia de morrer é falsa
como é farsa a mordança que nos une.

Porém, quando trinar a ave na loucura
do amor nas mãos da alvorada
não será tarde para colher-se com fartura
a messe de outra messe inaugurada.⁶⁰

O galo rouco é o signo da manhã, momento do surgimento de nova realidade. Essa manhã revolucionária está, no entanto, cerrando suas fileiras apenas na memória e a ave que a anuncia o faz na loucura. Memória e esperança se colocam no mesmo espaço, no imaginário do poeta, ou seja, as manhãs se armam no sertão, metáfora da potência original do homem brasileiro, pelo menos do modo como é visto nos poemas aqui analisados.

De outro lado, na cidade moderna, cravada no presente desse século, o que se confirma é a visão de homens impotentes, incapazes de dar luz à liberdade. Nos versos anteriores a esses acima transcritos, nesse mesmo poema, Barreto coloca "bem claro" que, embora a ambição do sujeito seja atuar como agente da história, a sua situação é de paciente, num processo alienante e violento:

⁶⁰ BARRETO. *O sono provisório*, p. 28-29.

instituições (sobretudo as escolas). Essa contingência política faz com que a vida do jovem na cidade se torne ainda mais conflituada. Os signos do passado, aliados a claridade da manhã (infância do dia) se contra-põem aos da atualidade urbana, aliados à chuva (“temporais de melancolia”). A liberdade aparece no poema como uma reminiscência e um desejo impossível.

O rompimento com a ordem anteriormente determinada pela família, pela autoridade paterna, na qual o filho se localiza à direita do pai, acaba significando uma transgressão de mão dupla: o filho abandona o lar e adota o caos moderno com seus estranhos poderes, assim como o pai se refugia nas impossibilidades do reencontro com o filho ideal e da manutenção da tradição familiar. O amadurecimento do indivíduo passa pelo processo de conscientização de que a totalidade ideal, a imagem da integridade, não pode ser encontrada sequer na autoridade paterna ou na chefia do clã. O contato com a multidão citadina dissolve os valores consagrados pela família. O que, no entanto, continua a existir e a permear as relações entre o poeta e sua origem, o filho e o pai, é a memória, que se confunde, nos poemas, com a fantasia:

Cá destes lados tão quadros sem moldura
só existe sereno e ser assim mesmo habitado
é dor que não se finda:
um latejar de sangue na barriga nua
de uma noite amarga
sinal de corpo fustigado na ventania
das procuras
agonia tarda de gargantas quietas, ataduras
de esparadrapos nos trapos da Pátria

amada dor, essa de cantar algo na memória
encalacrado
mesmo depois de encoberto o crânio do
passado.⁶²

Aqui o poeta se refere, através de algumas imagens, ao destrocamento dos valores que o manteriam em segurança e equilíbrio: a moldura, metáfora da tradição e da casa paterna, e a pátria, também metáfora da origem e do pai. Tanto uma quanto a outra se apresentam

⁶² BARRETO. *O sono provisório*, p. 16-17.

como ausências, faltas que incidem sobre a poesia dessa geração órfã. Os “quadros sem molduras” e as “ataduras de esparadrapo nos trapos da Pátria” são sinais de precariedade. Na verdade, resta ao poeta uma linguagem presa à lembrança e à fantasia, sempre fustigada pela luta com a realidade. Ele é como o filho pródigo, só que não vê como retornar à casa paterna, porque a modernização capitalista, imposta pela tardia industrialização brasileira, sustentáculo do regime militar, transformou inexoravelmente as relações sociais.

Pai e filho, pátria e poeta, campo e cidade, passam a significar dicotomicamente um descompasso incorporado pelo sujeito e refletido numa linguagem carregada de imagens fortes, cujas metáforas principais remetem às contradições espaço-temporais próprias da experiência com a cidade. O trabalho da história se faz aí presente e o seu retrato está no texto, fiel até onde é possível se trair.

A poesia produzida na década de 1970, no circuito belo-horizontino, tomada em bloco, ajuda a compor a saga da família mineira vivendo o processo da modernização. É nessa tentativa de redimensionamento do tempo e do espaço, através da escrita, uma nova significação é criada, na qual a memória transfigura a cidade, tornando-a a imagem de um corpo, em contínuo processo de metaforização. Corpo e cidade funcionam como símbolos de um universo a ser conhecido, vasculhados por um sujeito em busca de identificação. Vida e morte circulam nesses signos, que, em constantes metamorfoses, perfazem um jogo de ausência, de cheios e vazios, e acabam por ter um efeito ilusionista, numa mistura de sonho e realidade:

As palavras se plantam
na paisagem da estética
No entanto, discretas
se arrancam
 por si próprias
da memória do poeta

Se pisadas, erguem intactas
o penoso fardo da fala
Mas dessangram da garganta
o nó e o silêncio
 das mãos

O poeta constrói a palavra
de acordo com a dor, de seus dedos
O pedreiro destrói a palavra
conforme o prumo do gesto

Mas palavras empilhadas
não são prédios de apartamentos
nem a poesia deixa a terra mais fértil.⁶³

No poema de Antônio Barreto, demonstra-se claramente a consciência do papel da palavra enquanto artifício e representação, construção em cima de um vazio. Entretanto, em vez de obedecer à razão do criador, as palavras são rebeldes e, muitas vezes, brotam incontroladas do inconsciente. Existe certamente a desconfiança na fidelidade delas, ou seja, a própria voz do poeta lhe parece estranha, como a de um ventríloquo. Ele conta a sua história como se buscasse com isso se identificar, embora saiba que, na realidade, sua subjetividade foi estilhaçada. A história contada apenas reafirmará as cisões e apontará as feridas da incompreensão, sentidas no contato com a alteridade, na grande metrópole. Aquele que agora fala, o faz em nome de um sujeito, dilapidado até se tornar a carcaça de ninguém, ou de um fantasma que flui através do “não-dito”:

e o não-dito no entanto flua
mas como navalha

Antes contudo, depois do poema
o pouso incerto e ainda aéreo
mas como segredo

E por tanto o póstumo, o entre-
posto que o saldo, poeta, é neutro
existe a carcaça

mas como espelho
Pois à sua imagem e semelhança
Seu próprio disfarce é feito.⁶⁴

Enfim, o poeta e o historiador, ainda que façam o mesmo papel de contar histórias, ou contar a História, são diferentes. Assumem de forma diversa a própria atuação. O poeta aponta imediatamente a fragilidade de

⁶³ BARRETO. *O sono provisório*, p. 35-36.

⁶⁴ BARRETO. *O sono provisório*, p. 37.

suas palavras, que tanto se mostram insuficientes para levar avante um projeto político e competir com o modelo desenvolvimentista instituído, como também para garantir uma recusa total da nova ordem social, em que imperam os interesses do mercado. Ele se encontra, portanto, em confronto com a própria existência: não há lugar para sua voz no coro social nos tempos modernos brasileiros.

O texto poético impõe outro tempo, um terceiro nível de realidade, que não se configura enquanto passado, nem enquanto futuro. Análogos ao deslocamento mítico, os dados da realidade e do cotidiano material sofrem um processo de identificação com a gênese cosmológica, sendo transformados ao tempo da origem que, no entanto, não é o passado. Passado, presente e futuro são categorias temporais artificialmente estabelecidas e reforçadas com a socialização, com o desenvolvimento da civilização. A criação poética é, portanto, um ato de fundação,⁶⁵ criação de novos mundos, em que o espaço é redimensionado. E, como mágica ou bruxaria, mistura os elementos da realidade e os termos do vocabulário, impregnando o sujeito do objeto e vice-versa. Resultado dessa alquimia, surge um “palimpsesto”, onde sempre se pode ler a vida:

uma castanha
uma baia de orelha preta
uma moira de roxo
uma baia de chifres para trás
uma amarela manchada
uma retinta
uma vermelha mojando
uma mocha baia
uma malhada
duas moiras pequenas
2 moiras médias
3 moiras grandes
1 amarelinha
uma moira amarrucada
uma preta de raça
uma vaca

⁶⁵ Cf. PAZ. *Os signos em rotação*, 1976.

(A chuva caindo no telhado: aboio virulento
de gotas transtornadas).⁶⁶

A chuva, nesse poema, serve de transporte a uma outra dimensão, quando se torna o aboio, a voz do pai chamando os bois, cena típica do cotidiano rural, mas, sobretudo, signo de uma voz que conta e reconta os capítulos e as versões (nomes dos bois) da própria história ou lenda. As imagens do pai e do filho se superpõem, numa tentativa de reencontro e reordenação do passado. As saracuras e os sabiás, embora pertençam a uma época anterior, original, entoam “o Concerto de Brandemburgo”, signo de uma cultura adquirida, posterior ou recriada. Da mesma maneira que a memória faz o caminho de retorno (o filho relembra os bois – “uma castanha/uma baía de orelha preta...”), ela faz também a projeção no futuro (o pai se projeta no filho, vivendo a outra vida, a da cidade – “naquele dia a cabeleira dele/escureceu de novo”).

Percebe-se que subjacente ao texto poético decorre a consciência de todo um processo de aculturação, necessário para que se amenize o choque provocado pelo contato com os novos valores da metrópole. A motivação intrínseca do poema citado é a transformação interna dos indivíduos provocada pelas mudanças externas. O poema é a narração da incorporação da metrópole pelo sujeito poético que, através da rememoração e da poetização de sua vivência, vai mesclando a cidade às origens e às tradições, num devir constante. Esse processo desloca e fragmenta o sujeito, que se torna como a metáfora, uma forma que “vai sendo”, o que imprime à história narrada uma abertura que a torna passível de ser transformada. São colocadas múltiplas possibilidades de recorrência. O poema, realmente, termina em aberto (“Era uma vez o meu pai/que foi boiadeiro uma vez...”), termina onde começaria novamente.

Os bois passando, tantas lembranças, como num filme, vão se tornando as experiências com a cidade, até a aceitação sem entusiasmo (cabisbaixa) do inegável poder de massificação e absorção da metrópole: os bois nomeados terminam nos “noviorques”. Imagens em movimento, representando os tipos citadinos, são resultado da adjetivação dos nomes, o que comprova o processo de deterioração dos seres, que

⁶⁶ BARRETO. *O sono provisório*, p. 45-47.

se tornam cada vez mais estereótipos, traços aparentes. O gado é a metáfora da multidão submissa e do processo de despersonalização que caracteriza a vivência urbana.

Uma cidade na vida do poeta: um corpo contendo outro corpo, passageiros. Daí a poesia se constrói como alegoria da separação. O poeta é um corpo sofrendo as angústias da existência. A cidade, corpo e alma, sofre as mazelas do subdesenvolvimento terceiro-mundista: o envelhecimento precoce, a violência da colonização, a exploração capitalista. Porém, a imprecisão da palavra poética dribla a história dos poderosos, dos que transformam a cidade num espaço opressor, misturando e confundindo os elementos da realidade dada para, na sua alquimia, apontar para a cidade dos sonhos, o espaço da utopia. A palavra vislumbra a cena que faz o fundo de todo o projeto artístico: Prometeu rouba o presente, fogo dos deuses.

Quando o poeta diz "e há uma poesia envolvendo a História",⁶⁷ ele fornece um motivo precioso para a reflexão que se deseja neste texto. Desde Baudelaire, passando pelos vanguardistas do início do século, pelos surrealistas, pelos modernistas brasileiros, até os poetas da década de 1970, pode-se traçar uma linha contínua no que tange ao tratamento dado à cidade, enquanto metáfora da transformação e do movimento, onde se encena o drama da história. Há que se lembrar, porém, que, através do tratamento poético, há uma reversão do sentido, uma apropriação do relato histórico. Nesse processo, a realidade vivida é apresentada de forma alegórica, a partir do ponto de vista do sujeito. Os traços da cena urbana marcam a visão dos poetas, transformando-se em passagens para dimensões inusitadas que ensejam o desnudamento de diversos fragmentos do sujeito poético. Passado e futuro, campo e cidade, se revelam como instâncias de um sujeito desejante que teima em se constituir, poetizando a própria história.

Poetizar a própria história, inscrever-se no texto, até que, mesmo esboroadada, destaque-se uma imagem em meio à impessoalidade das formas urbanas ou modernas. Talvez um sonho em que se vislumbre um ser, enfim, potente. Trinar e desgastar a palavra até que significantes outros

⁶⁷ BARRETO. *O sono provisório*, p. 25.

se sobreponham às marcas das prescrições das autoridades do pai, do governo ou da literatura. Segue assim o poeta sua caminhada paralela. No corpo do poema, ele imprime seu feitio. Sua paixão é o desvio que o faz mergulhar cada vez mais na forma que o distancia do princípio.

No entanto, a escrita (em nome do filho)

No espaço da cidade grande, no tempo da modernidade, o que não se encontra é salvação. As lembranças de casa não se integram às novas vivências e nem proporcionam nenhuma possibilidade real de se vislumbrar a utópica integridade. Passado e presente não se justapõem porque não são categorias totalizantes, absolutas – elas que esgarçam mutuamente no plano da construção poética. O filho que outrora partira convicto, quem sabe, de sua capacidade de reverter a seu favor o desenrolar da história, perde-se na superfície do texto que ele mesmo cria, na tentativa de encontrar o princípio da sua potência. Seu poema se erige em nome do pai e se lê como a marca do filho. Assim, enquanto palco em que as contradições inerentes ao uso da linguagem se desnudam, o poema passa a significar a partir das diferenças que o delineiam.

O desterrado

A poesia busca dar forma ao que não pode ser nomeado, ao que parece não caber no discurso. Ela revela, no entanto, um processo de construção formal. Para estudar a poética de uma geração, tentando traçar o seu perfil através da escolha de um *corpus* literário, verificamos como este se delinea, de que forma se diferencia.

Quais os sentidos e as faltas marcariam, de modo geral, a poética da geração que se junta em torno de pelo menos dois elementos em comum e fundamentais – o tempo (década de 1970) e o espaço (Belo Horizonte)? Por intermédio do fazer poético, nos interstícios da malha

literária aparecem os indícios de uma nova manifestação que, dependendo de como se desenvolve ou evolui, pode vir a ser inauguração de uma literariedade nova, diferente, representante da formação de uma nova poética. Essa diferença, constitutiva da forma, cujo conceito adotamos a partir da leitura de *Gramatologia*, de Derrida,⁶⁸ pode ter seus efeitos ampliados no nível da literariedade estrita ao da extensa significação do poema. Nosso esforço interpretativo é no sentido de demonstrar como determinados autores da geração 70 representam uma marca na fundação de uma literatura que, filiada a um projeto nacional ainda modernista, direciona-se para uma síntese entre o particular e o universal, a partir das contradições entre o individual e o coletivo.

Silviano Santiago, em ensaio sobre a produção literária da década de 1970 no Brasil, no contexto da ditadura militar, mostra como o melhor dessa produção se encaminha para uma posição especial, enquanto singular e anônima, no quadro da literatura brasileira.⁶⁹ Esses dois atributos podem perfeitamente designar a poesia jovem belo-horizontina da mesma década. Porque contraditórios, eles apontam a complexidade do percurso e a dubiedade do alcance de uma poesia que, na trilha do desejo de resgatar (muitas vezes para desmitificar) as origens, de firmar a própria identidade, chega ao limbo demolidor da marginalidade artística, imposição de um contexto sócio-político e cultural desfavorável ao trabalho criativo. Os poetas buscam o singular e emergem anônimos.

Queremos perceber, com a presente reflexão, a singularidade de um dado momento em que determinada escrita serviu de suporte para a revelação de uma ausência. Quando há ausência de um projeto de nacionalidade, que é obstruído por forças superiores à percepção individual; quando as informações mais elementares sobre as leis que regem o cotidiano das pessoas são negadas, e a imprensa e a historiografia se encontram tolhidas ou comprometidas com o governo autoritário, a escrita do eu pela poesia acaba por ser condicionada pela necessidade de

⁶⁸ Em "Linguística e Gramatologia", Derrida desenvolve o conceito de diferença (diferência) enquanto "formação da forma". É grafado "diferência" para justamente marcar a diferença como síntese ou rastro originário: "Sem uma retenção na unidade minimal da experiência temporal, sem um rastro retendo o outro como outro no mesmo, nenhuma diferença faria sua obra e nenhum sentido apareceria". DERRIDA. *Gramatologia*, p. 76.

⁶⁹ SANTIAGO. Poder e alegria, 1989.

afirmação de uma consciência social. Também por esta razão abdica-se de uma poesia de cunho mais universalizante e que aprofunde as questões do ser humano, no que ele tem de permanente a extratemporal, para se aprofundar no relato da vivência.⁷⁰ Aqui, ainda uma vez, quase dois séculos desde o romantismo, é o indivíduo que deseja se colocar: o silêncio da fala no branco da textura.⁷¹ Nesse ponto é que a interpretação dos textos torna-se discurso, que busca sobretudo elaborar a imagem de um sujeito. O sujeito a que nos referimos não é outro senão aquele eu, signo de signo, que na sua manifestação não revela uma presença, mas sim abre inúmeras possibilidades de se ler um contexto.

Eu, apenas uma bandeira atrás da qual se escondem os fragmentos de uma realidade inexplicável, principalmente com os recursos apenas da língua padronizada pela gramática, ou nos cânones da formalização poética preconizada pelas gerações que, na poesia, antecedem as décadas de 1960 e 1970. Em 1954, por exemplo, João Cabral de Melo Neto, apresentando a tese "Da função moderna da poesia", no Congresso Internacional de Escritores, aponta como denominador da poesia moderna o espírito de pesquisa formal.⁷² Esse fato indica certamente a direção formalista a ser tomada pelos futuros poetas.

Podemos afirmar, entretanto, que os autores que privilegiamos neste estudo constituem exemplos de um fazer poético que significa uma retomada da língua na busca dos traços diferentes que a reconstruem a partir de uma fala. Nessa medida, eles reiteram o ato de fundação de uma nova poética brasileira. Esse ato sempre pode ser percebido pelo olhar do leitor quando a liberdade criativa predomina sobre a estabilização literária. Pela via imaginária, fundam-se universos, cidades e sujeitos. A poesia jovem, quase adolescente nos anos setenta, inaugura uma

⁷⁰ "Dessa forma, o escritor brasileiro pós-64 coloca em segundo plano nos seus textos a dramatização dos grandes temas universais e utópicos da modernidade, da mesma forma como guarda distância dos temas nacionais clássicos, e ainda discute sem piedade os temas oriundos de 22 que falavam da indispensável modernização industrial do país. A opção dramática é, de maneira geral, pelos temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sua sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado e o aprisionamento de uma população pelas fronteiras 'naturais' do país. SANTIAGO. Poder e alegria, p. 16-17.

⁷¹ Cf. CHNAIDERMAN. *Ensaio de psicanálise e semiótica*, 1989.

⁷² MELO NETO. *Da função moderna da poesia*, 1971.

forte tendência a expressão subjetiva, feita de um amontoado de resí-
duos de memória individual (a origem da família patriarcal, interiorana)
ou coletiva (o trauma comum da geração AI-5).

Nesse precário sistema literário em formação, nada é excluído *a priori*: nenhum tema, nenhuma forma. As vivências do pai e do filho se amalgamam numa memória obcecada pelo futuro. Fica, da leitura da maioria dos poemas componentes desse grupo, a imagem de uma cruzada familiar contra o real degenerador. Dessa cruzada familiar restam traços que, na escrita dos poemas, se revelam nos signos familiares, embora polissêmicos. Atrás do nome do pai descobre-se a pátria, a história e a própria língua. Atrás do filho, o indivíduo, uma ideia de sujeito, um ser falante ou a poesia. A escrita da poesia se faz, portanto, a partir da inscrição de um sujeito falante que se manifesta através de signos diversos que funcionam como desdobramentos desse sujeito. Na leitura dos desdobramentos que, enfim, constituem metáforas, percebe-se que o processo de fragmentação do sujeito não é desconhecido pelos poetas. Eles demonstram saber que nos espaços entre imagens há o vácuo que, mesmo sem desconstruir as metáforas, quebra a continuidade restauradora, ilusória representante do real, produzindo assim as diferenças, instaurando a crise:

Inda que reste um travo na língua
e o não-dito no entanto flua
mas como navalha

Antes contudo, depois do poema
o pouso incerto e ainda aéreo
mas como segredo

E por tanto o póstumo, o entre-
posto que o saldo, poeta, é neutro
existe a carcaça
mas como espelho

Pois à sua imagem e semelhança
Seu próprio disfarce é feito.⁷³

⁷³ BARRETO. *O sono provisório*, p. 37.

Segundo depoimento do próprio Antônio Barreto, a poesia deve nascer do questionamento das relações que as formas literárias mantêm com a realidade.⁷⁴ Para ele é como se valesse mais o caráter desrepressivo que possibilitaria a explosão da forma. A palavra, plena da impossibilidade de dizer, transborda sempre, criando uma espécie de excesso, que acaba resultando na “sujeira”, elemento marginalizador contrário ao enxugamento característico de uma poesia considerada mais madura, de gerações anteriores. Na realidade, podemos perceber duas tendências na poesia brasileira:⁷⁵ Uma formalizante, tendendo para o enxugamento do verso, a ponto de se iconizar a palavra até à objetividade preconizada pelos concretistas; e outra, mais subjetiva, em que o tratamento formal corre por conta da necessidade expressiva do sujeito, em que o ponto de vista sobrepõe-se à visão do objeto. Podemos, contudo, afirmar que essa dicotomia não se coloca de maneira estanque em termos de autores, fases, gerações ou grupos. Ela existe dialeticamente a partir de uma postura criativa circunstancial de acordo com a concepção poética que o autor adota no momento da escrita do poema.

Na nossa leitura da poesia da geração 70, percebemos um claro posicionamento de determinados poetas a favor do que podemos chamar de uma não-contenção da palavra. Ainda assim, observamos que a questão da forma não deixa de ser preocupação importante, sendo antes um tema frequente nesses poetas.

Sobre essa questão, Eduardo Tollendal afirma que o questionamento feito pela poesia marginal, na medida em que pretende destruir todo o sistema literário, resulta em renúncia e “os poetas marginais

⁷⁴ “Poesia, como toda literatura, deve nascer do questionamento das relações que as próprias formas literárias mantêm com a realidade. Sim, a poesia não vale a pena, vale o grito que ela pode nos libertar”. BARRETO. *Antologia poética 2*, p. 12.

⁷⁵ Cf. COELHO. *Carlos Nejar e a geração 60*. Em estudo sobre as gerações que antecedem a de Carlos Nejar, a autora desenvolve a ideia sobre as diferenças entre a poesia das décadas anteriores a de 1960, inclusive, e conclui que esta “identifica-se (a despeito das inevitáveis e irredutíveis diferenças individuais de opções temáticas e estilísticas) pela presença de três vetores: *revalorização do Homem* situado face de *um Elemento* abrangente (= nação, humanidade, Absoluto); o exacerbado acicate da *pesquisa criativa*, e (com aceitação ou recusa) a consciência nítida da Tradição, como uma presença irredutível”. Segundo a autora, o poeta pós-45 foge às palavras libertadas pelo vanguardismo do início do século e rearticula-se numa nova sintaxe de grande riqueza verbal e, simultaneamente a uma que tanto vai dar no esforço racionalista de João Cabral, quanto na reconquista da “palavra essencial” empreendida pelos concretos. COELHO. *Carlos Nejar e a geração 60*, p. 4. Grifos do autor.

abdicam antecipadamente a qualquer consagração, produzindo um discurso poético inviável, não só a nível de enunciado como também de enunciação”.⁷⁶ Embora lhe interesse marcar especificamente a marginalidade decorrente da desrepressão formal, gostaríamos de objetar que no caso dos autores com que trabalhamos, embora também pudessem ser rotulados de “marginais”, têm como característica comum, ao contrário do que afirma Tollendal, produzirem um discurso poético outro, que se afirma de tal forma que vem a ser posteriormente canonizado ou consagrado, como é o caso, por exemplo, de Antônio Barreto.

Em geral, as diferenças importantes na poesia que irrompeu na década de 1970, em relação à poesia consagrada da época, podem ser vistas, hoje, não como precariedade do discurso dos mais jovens, mas como expressão de uma subjetividade em crise. A nível do discurso, essa geração acaba por se exprimir muito bem poeticamente, criando uma espécie de “supertexto” no qual se lê a perplexidade diante da violência do poder hegemônico do Estado.

Para nós, a opção pela expressividade, ao invés da formalização, é que acaba resultando num aparente descuido, transcendendo a questão das impossibilidades editoriais e a propalada repressão do desejo de aprovação do sistema literário vigente. Assim como as edições marginais (mimeógrafos, papel jornal), a linguagem informal adotada em busca de força expressiva significa antes a concretização de uma fala. Uma espécie de sublimação às avessas do desejo de falar: o que se instaura na escrita dessa poesia é a diferença produzida pela fala subjacente ao texto. O texto: “carcaça da fala.” Para a impossibilidade do poder existe o antídoto da palavra, insubstituível na sua função de via por onde ecoa o não-dito.

Evidentemente que apenas um texto em que a palavra seja enfocada na sua materialidade pode se dar ao luxo de buscar antes de tudo a objetividade e o privilégio dos aspectos visuais. Já o texto assumido enquanto disfarce – “Pois à sua imagem e semelhança seu próprio disfarce é feito” – enquanto código atrás do qual se esconde um segredo,

⁷⁶ Em *Contra-cultura e marginália*, o termo marginal, em literatura brasileira, não representa um procedimento linguístico inusitado ou estranho, mas visa destacar algum poeta que tivesse seus momentos de ousadia estética e transgressão moral ou ideológica. TOLLENDAL. *Contra-cultura e marginália*, p. 139.

não tem como se manter fiel a um conceito de materialidade, ou a um trabalho textual restrito ao significante.

É assim que concordamos com a afirmação de Eduardo Tollendal⁷⁷ de que a experiência poética dos jovens da década de 1970 visa tanto à sacralização da experiência vivida quanto à banalização da experiência poética.

As palavras se plantam
na paisagem da estética
No entanto, discretas
se arrancam
 por si próprias
da memória do poeta

Se pisadas, erguem intactas
o penoso fardo da fala

Mas dessangram da garganta
o nó e o silêncio
 das mãos

O poeta constrói a palavra
de acordo com a dor, de seus dedos
O pedreiro destrói a palavra
conforme o prumo do gesto

Mas palavras empilhadas
não são prédios de apartamentos
nem a poesia deixa a terra mais fértil.⁷⁸

A relação entre realidade e poesia, embora estreita, diferencia ambas enquanto ação: fazer poemas é um ato involuntário e natural a ponto de a construção de palavras ser como que uma sequência da vida, apenas o resultado natural da memória, da dor, da existência dos dedos. A poesia é como que a corporificação da fala, ou seja, é real, enquanto escrita. Entretanto, não há uma funcionalidade concreta, material, no poema. A palavra é aquilo que deve ser destruído para que outra realidade, a vida, apareça; daí a desconstrução da palavra representada pelo gesto do pedreiro. Quanto mais exato esse gesto, mais próximo do real e distante da fala (a voz do desejo), mais semelhante à escrita.

⁷⁷ TOLLENDAL. *Contracultura e marginália*, 1986.

⁷⁸ BARRETO. *O sono provisório*, p. 35-36.

As palavras escritas “empilhadas” acabam por constituir uma outra instância, no limite entre o real produzido, artificial, e a natureza: “não são prédios de apartamento/nem a poesia deixa a terra mais fértil”. Elas pertencem ao espaço da paixão,⁷⁹ em que a morte e vida se confundem, daí a extrema ironia presente no poema. Ironia que se encontra também em outro poema, intitulado “O santo ofício da misericórdia”, do mesmo autor:

Fazer poemas
é como agredir uma criança
ou saltar num precipício
É autocondenar-se num exílio
diuturno, ou seja,
lançar âncoras num rio enxuto
quando as águas já não cavam
seu porto absoluto
É madrugar o pássaro numa noite insone
e amanhecer cantando
que se esqueceu do nome

Fazer poemas é soletrar ruídos
decifrar do homem seu alarde e olvido
É revelar os passos de um cachorro quando
seu dono já não se sente mais humano

E quão penoso é este ofício e enfado
quando a memória estala
e o poeta tomba...

Fazer poemas
é andar na corda bamba
de um circo abandonado,
pior:
com os pés trocados.⁸⁰

“Soletrar ruídos”: metáfora mais que conveniente para especificar o ofício do poeta que reaprende a própria fala no timbre do papel. Ela soa-lhe estranha, disforme, mas extremamente familiar, porque se aproxima da intimidade, signo maternal. Esquecer-se do nome, pois a memória encalacrou-se no desejo de outra vida, outra história para

⁷⁹ Em “Linguística e gramatologia”, se encontra a ideia de escrita como perversão (paixão), como um afastamento da natureza. DERRIDA. *Gramatologia*, 1973.

⁸⁰ BARRETO. *O sono provisório*, p. 33-34.

lembrar. Na concepção do autor, fazer poemas é patentear um resíduo, sucatear a palavra, desautorizando a marca, o nome.

Qual espaço pode ocupar um ofício assim, que não encontra seu lugar no mundo das ações cotidianas? De que serve lembrar se a memória já não resgata nenhum sentido para o presente? Falar para quem, se não há iguais? Então o espetáculo da poesia é inútil e, no entanto, perigoso. “Como tornar-se o nômade e o imigrado de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba”⁸¹.

Ainda assim, há que se cumprir o penoso ofício, ainda que passado e futuro sejam perdidos: “quando a memória estala/e o poeta tomba”. Resta somente o presente da escrita, o rastro do papel de um “alarde e ouvido”, de uma existência que já não é. A mais ínfima marca de uma vida: “os passos de um cachorro quando/seu dono já não se sente mais humano”.

Nesse processo autoirônico temos talvez uma das principais características românticas dessa poesia: o que não tem nenhuma utilidade é também o antissocial, o marginal; quem se vê como sujeito sem objeto perde a dimensão objetiva da realidade. Na desorganização do espaço, no aparente caos adotado por uma vida em desordem, instaura-se um tempo regido pela simultaneidade e não pela linearidade. Esse tempo sem fronteiras, livre da ordenação lógica, é justamente o tempo poético.

O discurso poético então se torna ressonância de um desejo e pode ser entendido como texto que elabora um sujeito (que se procura na margem e se desespera na busca dos fragmentos da sua própria identidade). É nessa medida que propomos uma leitura dos autores aqui mencionados, como síntese de um processo literário que se confunde com a própria evolução da literatura brasileira enquanto recuperação do outro recalcado e que, a partir da proposta antropofágica oswaldiana, caracteriza o caráter dramático da poesia pós-modernista. A linguagem poética

⁸¹ Em “O que é uma literatura menor”, os autores desenvolvem o tema da desterritorialização da língua operada por Kafka com relação ao alemão. A questão colocada nesse texto é a mesma que ora detonamos: “como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria?”. DELEUZE; GUATTARI. O que é uma literatura menor, p. 30.

oscila entre a tradição realista, referencial, e uma força dionisíaca, carnalizante, desrepressora do inconsciente.

Tanto o texto de Oswald de Andrade, em que o outro se revela no mesmo quanto os versos tropicalistas, em que o outro se impõe onde impera o mesmo, servem de parâmetro no caso de uma poesia que encena sobretudo a tragédia familiar, buscando colocar a fala do filho, nem que seja enquanto paródia da autoridade paterna⁸².

O aspecto parodístico, à maneira corrosiva do tropicalismo, aparece exemplarmente no seguinte trecho do poema "Ira doméstica" de Antônio Barreto:

Que amanhã todas as famílias irão para a mesa

com as barrigas doendo de alegria
e comerão Deus com macarronada
e comemorarão com tiros de festim
a chegada, a chegada, a chegada
e os maridos limparão a boca
com lenços estampados
e farão o sinal da cruz na testa
longínqua dos filhos e das esposas
e todos repetirão o "São Monetário
*que estais na secção de vendas
santificado seja
o vosso crédito
nos ossos diadiários
de nossos salários
na embalagem plástica
do sangue pasteurizado*

*Dai-nos hoje
como sempre
em prosa e verso
o avesso do pão
e a pílula*

⁸² Muitos pontos desse estudo sobre a poesia de Silviano Santiago servem de parâmetro para um trabalho comparativo da literatura brasileira na década de 1970. Cf. LOPES JR. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina: construção da memória esquecida*, 1982.

*Venha a nós
vossas vitrines expostas
empacotadas
limitadamente
espaço aberto das multinacionais
assim na terra como no sal
para o perdão dos recados
secretos códigos
 minerais, amém*

*E A MÁQUINA VOS PEDE PERDÃO,
 SENHOR, PELA
 POSTURA
DOS ÍMPIOS PELA
 COSTURA
DOS JUSTOS PELA
 ATADURA*

DOS MORTOS

*porque o dia é consumado
 entre
 os
 frutos [...].⁸³*

O poema, enquanto paródia da oração católica, opera um deslocamento, colocando no lugar do Pai o poder aquisitivo, o dinheiro. O sentido da oração se inverte sobretudo pelo desejo expresso, não do que pode oferecer o poder do “São Monetário”, mas do que vem de quebra “em prosa e verso/o avesso do pão/e a pílula”. Não há reverência ao novo Deus do consumo, mas desconfiança e ironia. Embora na cadência da decorada oração, a voz do poeta subverte a fé em Deus, através de trocas ou diferenças nos significantes: “assim na terra como no sal/para o perdão dos recados”. Ou através do desdobramento dos versos da prece: “o pão nosso de cada dia nos dai hoje” por “dai-nos hoje/como sempre/ em prosa e verso/o avesso do pão/e a pílula”; “Perdoai-nos as nossas ofensas assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido” por “E A MÁQUINA VOS PEDE PERDÃO, SENHOR, PELA... etc”.

⁸³ BARRETO. *O sono provisório*, p. 18-20. Grifos do autor.

Podemos afirmar que há aqui presença de elementos intensivos⁸⁴ que servem para exprimir tensões interiores de uma língua, que permitem chegar ao limite de uma noção ou ultrapassá-la. É um momento em que as palavras, em função discordante, são usadas para atingir o inusitado, dissociadas de suas relações habituais. É nessa tensão entre o que era e o que poderia vir a ser que se instala a crise da linguagem, o que, pelos padrões tradicionais, pode ser considerado excesso, “sujeira”, precariedade formal.

Exatamente na quebra da fala repetida e quase automática da oração insere-se a fala do filho, que constitui o desvio e transgride a autoridade paterna. A oração que o filho/poeta pronuncia tem um tom profético, inaugura uma nova ordem familiar cujos rituais apenas irão reiterar o domínio impessoal do consumo. Entre os frutos/filhos o dia será consumado/consumido num rito de morte em que o cotidiano familiar se transfigura em cena desumana e automatizada, em que a forte presença da tecnologia transforma os seres robotizados em peças de uma engrenagem monstruosa que consome inclusive Deus. O poeta tem a visão de um banquete em que a figura de Deus-pai é devorada, sendo que nesse ritual antropofágico os filhos não herdam o poder. São, antes, alienados, transformados em máquinas de devorar pai *ad infinitum*.⁸⁵ Os frutos malditos dessa nova ordem assistem à deterioração da vida, condenados a permanecer entre detritos e resíduos:

E com as barrigas doendo de alegria
comerão Deus com leite condensado
e pudim
e fumarão cigarros de agonia
arrotando Deus
nas calçadas, nas calçadas, nas calçadas.⁸⁶

O exercício da linguagem desarticula o corpo do pai e da prece através da desconstrução do sentido comum e esperado. É pelo inusitado

⁸⁴ A teorização sobre estes “elementos intensivos” pode ser encontrada em “O que é uma literatura menor”. DELEUZE; GUATTARI. *O que é uma literatura menor*.

⁸⁵ Esta questão nos remete forçosamente à obra psicanalítica de Freud, especialmente *Totem e tabu*. FREUD. *Totem e tabu e outros trabalhos*.

⁸⁶ BARRETO. *O sono provisório*, p. 21.

das frases que se descortina a visão do caos que se esconde atrás da nova ordem imposta, desenvolvimentista e tecnológica.

Silviano Santiago, em reflexões sobre a literatura pós-64, refere-se a paródia: "A alegria desabrochou tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor".⁸⁷ Alegria e dor, dois sintomas antagônicos que, no entanto, se misturam na complexidade da experiência vivida. Alegria sobretudo como um grito de guerra, uma palavra de ordem saída das entranhas, produto da irreverência e da transgressão. Dor na tomada de consciência, enquanto processo de liberação da potência individual, devoração indigesta da realidade no festim de carnavalesco, fim da ordem primeva.⁸⁸

Nas recordações da vida em família, da infância, irrompe a dessacralização: desmascaramento das relações pequeno-burguesas corruptoras do ideal comunitário de justiça. A família reunida em torno da figura do pai é uma farsa que encena a desigualdade:

Sagrada Família

pequena parte daquilo
que papai extorquia a
seus trabalhadores...

– que lá
deveriam possuir
seis barrigudinhos
que comiam carrapatos & migalhas
de terra... – & uma mulher parideira
incapaz de ter os dentes
numa idade cronológica de vinte e três anos
f(t)ísica de uma escrava – e mental de quatro
séculos...

pequena parte daquilo
que papai extorquia a
seus trabalhadores – mãe
dispunha fartamente
sobre a mesa dominical do almoço.

⁸⁷ SANTIAGO. *Poder e alegria*, p. 22.

⁸⁸ Cf. FREUD. *Totem e tabu e outros trabalhos*.

papai introduzia-se
eticamente baço – em lavanda
& sangue sob um rótulo cinzento – ocasiões
em que cometia achaques liberais
e nós – pequerruchos – bebíamos:
porém
'antes das refeições' – a nós
carnívoros – mamãe celebrava em
nome do papai dos filhinhos & dos espíritos –
que sacanagem⁸⁹

A imagem do pai antigo, chefe do clã no remoto interior de Minas,
se esvai na memória do poeta, como um passado triturado pela máquina
da transformação política do país:

ó pai
dos pobres protetor
de assassinos. coiteiro, se diz.

juscelinista, ele era.
daí a pouco, creio,
estariam de mãos dadas você
e a assepsia udenista. enxergando comunistas.
comandarias a pm, fosse esse o caso.

Mas o caso é que você morreu⁹⁰

É dessa morte do pai que se erguera a presença do filho que, no
entanto, tenta ainda uma reaproximação; ou a identificação, porém, com
outra imagem – a imagem do pai amoroso, destituído de poder:

é duro, velho.

mas tire os sapatos
como você tanto gosta.
sirva do frisante e boas gargalhadas.

desçamos agora ao terreno
com a tesoura, a cega.

amarra-me um estilingue.

faça-me atirar contra a testa.
e boas gargalhadas.

⁸⁹ JORGE. *Tíbias e flautas*, [p. 33].

⁹⁰ JORGE. *Tíbias e flautas*, [p. 36-37].

Agora estou nu
sobre o alicerce da ferralha.
ela me lava. você aparece.
Sacode-me o sexo. gargalha.
ela ralha, mas cúmplice.⁹¹

Como em sonho, o pai aparece aqui fígado pela alegria e descompromisso, transmitindo ao filho/poeta, acima de tudo, o traço de sua virilidade. O pai impossível, a linguagem possível. Só quem permanece viva e presente em silêncio para garantir a fala do filho é a mãe, cúmplice da "sacanagem", da subversão, e que conserva como um estandarte a imagem do pai legítimo, não repressor:

e que você
debaixo da capa de chuva
beijou minha mãe – ela permanece
até agora
procurando o sinal
(estranho
olhar-se no espelho
caçando outro – que diria
narciso?)⁹²

Usando sempre o recurso da ironia, no intertexto da paródia ou no simples relato do vivido, o poeta busca desnudar a sua memória para que artificios edificantes da tradição não se sobreponham à consciência das disparidades e idiosincrasias que permeiam as relações sociais. Se na fantasia a família pode se unir em prazer, na realidade ela se encontra fragmentada e dispersa em dor, porque os tempos opressivos ao indivíduo são de degeneração:

mas cessará tudo
como vento. e já terá sido melhor
haver ventado. melhor, velho:
creio que você
seria um deles
Clowns amestrados – os comparsas
ainda 'vivos'.
morto está melhor.⁹³

⁹¹ JORGE. *Tíbias e flautas*, [p. 37].

⁹² JORGE. *Tíbias e flautas*, [p. 38].

⁹³ JORGE, *Tíbias e flautas*, [p. 38].

Desse ponto de vista, o que nos é apresentado é uma visão da sociedade modernizada (leia-se fragmentada) pela industrialização, em que o poder é anônimo. Desaparece o poder pessoal e surge, portanto, o que se pode chamar uma sociedade sem pais: como diz Barreto, fazer poemas é amanhecer cantando que se esqueceu do nome.⁹⁴

Rompida a tradição, morto o pai, inicia-se a saga do filho na metrópole. Com ele, as recordações e os fantasmas – fé apenas no que não vê. De fato, existem o corpo e os sentidos, as marcas do prazer e do viço, legados pela fortuna proporcionada pela mãe. O que farta, porém, falta. A linguagem decorrente é a dos excessos, nada essencial, tangenciando sempre o desejo. A linguagem é legitimamente subjetiva, como em toda escrita da memória: “A falta é que atrai o desejo, mas o desejo tem uma remissão a um momento miticamente passado”.⁹⁵

Eis que surge na poesia o sujeito residual, atópico, para o qual não se pode dar uma definição precisa. A sua presença, contudo, marca um rompimento com a tradição de poder da literatura. A sua inscrição se faz na fluidez da margem:

Embora não saiba o que é, o que será
sulfanilamida
não li ainda Donquixote de Lamancha
Apenas chumbo repolhos na parede e
dependuro
despertadores no teto: que dirá disso
Fellini?
Nunca vi um quadro de Cézanne
e não conheço o significado da morte
ou da palavra
*Aufklärung*⁹⁶

Mesmo assim, o poeta segue escrevendo seus poemas, mesmo na margem, ao lado das instituições, em nome dos seus, desconhecendo qualquer sentença de morte.

⁹⁴ Cf. DELEUZE; GUATTARI. *O anti-Édipo*.

⁹⁵ VALLEJO; MAGALHÃES. *Lacan*: operadores de leitura, p. 24.

⁹⁶ BARRETO. *O sono provisório*, p. 11-12. Grifos do autor.

O sobrevivente

Vivo sobrevivente de um desastre aéreo ou
ferroviário
que acontece todos os dias na cozinha
onde escaldo calendários e fervo a família
jornais e margarina
Tempero com cola substantivos abstratos
como quem tenta se vingar da própria língua⁹⁷

Uma imagem poética, mais uma vez, nos transporta à raiz do ser falante: o sobrevivente. É o que resta de uma situação: o resultado de uma metamorfose, uma metáfora. O poeta se dá ao texto de tal modo que se coloca como parte de uma alquimia, na qual a racionalidade se consome e se faz picadinho da língua. Ele, enquanto sujeito, torna-se uma metáfora pelos consecutivos deslocamentos do próprio sentido. No texto bastardo sobrevive o poeta, filho renegado da língua. Ele está ali para provar que existe, apesar dos desastres.

Temos, antes de mais nada, um conflito de gerações, decorrente da experiência selvagem da juventude aliada à ausência de um projeto coletivo que aponte para um futuro satisfatório. Se por um lado há o esgotamento das tradições, por outro há o descrédito no sonho tecnológico, no sonho de dominação da natureza. Após a constatação desse colapso, há a tentação, por parte da geração nova, de reconstruir, ao lado da sociedade global complexa, uma sociedade neoarcaica, artesanal e agreste, fracamente institucionalizada.⁹⁸

É como sobrevivente que o poeta se vê, depois de passar pelas sucessivas perdas dos elementos que constituiriam sua identidade. A metáfora, escolhida por ele mesmo, indica sobretudo o que se desgarrou, perdeu a origem. Se sobrevive, não vive mais desde o princípio na sua integridade, mas a partir de uma capacidade de se apropriar de um artifício que o salve. Sua tábua de salvação é a própria linguagem, que, no entanto, para melhor servir a seus propósitos, é reciclada: "tempero com cola substantivos abstratos".

⁹⁷ BARRETO. *O sono provisório*, p. 11.

⁹⁸ Cf. MARCUSE. *O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial*.

Seria preciso que a língua fosse mais palpável, menos ideal, para que tivesse realmente função. O ressentimento é contra sua demasiada fluidez ou distância:

esta mão
datilografa o destino:
fino papel
apunhalado
pelos dedos da poesia

esta mão grampeia
a carne, o sangue
o suor e o sangue
abraçados no branco

penso/ARMAR O REVÓLVER
e atirar no perfil
da sombra

penso/ENGATILHAR O PASSADO
e mirar a memória
do futuro

mas o estampido vai ser ouvido
na rua
dos meus tímpanos

e a casa imóvel
imóvel
esconderá a violência
do meu segredo
nos jornais.

não só conheço
o alcance da faca
como armo e calculo
a fundura do golpe

como posso germinar a poesia
se esta mão algemada
que fecunda as palavras

rompeu há milênios
meus cordões umbilicais?⁹⁹

⁹⁹ BARRETO. *O sono provisório*, p. 73-75.

Nesse fragmento do poema "A violência do imóvel", de Antônio Barreto, percebe-se aonde o leva o ressentimento mencionado no parágrafo anterior: à poesia enquanto gesto de vingança. A escrita é o ato desesperado de quem restou sozinho na casa, após o desastre familiar. Ato inútil, no entanto, porque não restará a aliança dos cordões umbilicais e os jornais jamais tornarão pública a violência do segredo pessoal. O poeta pressente que desde sempre a sua poesia sofre o paradoxo da morte: só a profunda radicalidade, o que a torna estéril, permite a sua existência. Somente sobrevive o que se desgarrou, singularizando-se.

De novo, a ironia, o abismo em que se encontra o poeta no fim de sua procura pelo sentido das palavras ou do mundo. Ao buscar construir as imagens que representem seu ofício, o poeta se perde nas dissonâncias. Entre a vida e a poesia não há analogia perfeita, uma começa onde a outra acaba. Parafraseando Deleuze e Guattari, não há nem poesia nem vida, mas um *devenir*¹⁰⁰. É como se os signos se desterritorializassem mutuamente. Um tira o chão, o sentido onde o outro se instala. Não há, portanto, semelhanças, mas sim, diferenças de intensidade. O mundo torna-se ilegível: onde poderia haver sentido, encontra-se ruptura. É o momento em que o sujeito poético se coloca na tocaia do texto, entre a defesa da fala e a vingança da língua:

O rosto do dia na árvore do silêncio
ave noturna com pressa nos sapatos
e o incêndio das aranhas solitárias
tecendo redes nas bancárias gargalhadas

Como a rua o rio o sol espana
da gravata o pó no terno da manhã
e pastas pentes pendem das sacadas
como réus ou reis no alto degolados
na força dos varais nas domésticas batalhas

E quando a nave arrotta nos ouvidos das estrelas
e uma lua de sorvete singra o mar das horas frias
a família se reúne sobre a mesa de jantar
e deglute os pesadelos no aparelho da agonia.¹⁰¹

¹⁰⁰ DELEUZE; GUATTARI. *O anti-Édipo*.

¹⁰¹ BARRETO. *O sono provisório*, p. 84.

A figura do poeta se confunde com a do louco do hospício, para quem não há iguais. Os outros, pardais ou transeuntes, talvez jamais o enxerguem. Mas pelo silêncio, no chão da letra morta da palavra escrita, ele, Robinson Crusóé dessa história, reconstrói uma pátria. Pátria às avessas, porque fundada na desordem e no regresso para o lugar mítico onde habita a mãe. Desse lugar não há reconhecimento institucional, daí o próprio poeta tratar sua poesia como marginal:

Hoje não agora vivo sobrevivente de um
desastre
aéreo ou ferroviário
que ocupa todos os mapas e catálogos
no mecanismo duro e desmontado
de funcionar queixumes, promessas
e presságios

E quando apenas uma arandela ilumina
nossos corpos nus e a garrafa permanece muda
sobre o criado-mudo
onde o rádio

(fala)

Onde andaré meu verso, Senhor,
que já não arranca de mim o sorriso dos
poetas?¹⁰³

Ainda que deslocado ou perdido, o verso sobrevive também e a ironia acaba por desfigurar a tragédia do desastre. A questão é antes de postura, mais de escolha que fatalidade: “que a estratégia de morrer é falsa/como é farsa a mordaca que nos une”, diz o próprio Antônio Barreto em outro poema. Existe na base da experiência trágica um fingimento que descaracteriza a natureza da sobrevivência. A própria urgência da atualização – “Hoje não agora” – contribui para sublinhar o caráter contingencial, momentâneo, da situação.

Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca, e, para isso, encontrar seu próprio deserto, como nos sugerem os filósofos Deleuze e Guattari. Este é o recado de todos os que optaram pela marginalidade, uma vez que nela foram lançados. O poeta, confinado no anonimato restritivo, no desconforto da impessoalidade

¹⁰³ BARRETO. *O sono provisório*, p. 15-16.

metropolitana, vítima da repressão que se estende a todos os aspectos da vida cotidiana, se sente mais que nunca exilado e, portanto, obrigado a uma produção de resistência, ou mesmo de resgate, do valor político ou combativo da palavra.¹⁰⁴

À consciência sobrevivente do poeta cabe restaurar o poder individual numa comunidade feliz, existente apenas na “memória do futuro” de que nos fala o poeta. Fora da mídia, da ideologia vigente, dos parâmetros do estabelecido, desnuda-se a legítima realidade, que inclui também o sonho.

Há, na poesia desses autores, uma espécie de saturação das imagens, em que o cotidiano sempre transborda, deixando um rescaldo de vida. Esse talvez seja o significado principal da metáfora do sobrevivente, usada para designar o poeta:

O que acontece nos jornais
é o que sonhamos na noite anterior
Sabemos: a vida não cabe
nos territórios de um travesseiro
ou de uma flor

E na mesa posta entre o café e o almoço
o velho mundo tosse e arde
em lama e terror e grita
e clama por piedade e panelas
de pressão estouram miolos de teto
e tudo é feito de papel crepom e folhas de
flandres.

Neste tempo, na Holanda, uma cruz é derrubada
pra alimentar lareiras e menininhos
pintados colhem morangos no Brasil
azul, o mar salga os costados da Pátria
onde hei de contrariar a ordem
natural das coisas e instalar em mim
uma democracia

¹⁰⁴ Podemos citar aqui, como exemplo, o seguinte poema de *Tíbias e flautas*, em que a imagem do naufrago é trabalhada: “o que não faço, traço /viajo a rota/sucumbida no naufrágio/costuro trapos/trato o cadáver da luz/pelo tato/de cada verso falido/o substrato/da vala comum o fogo-fátuo/reviro prisões/cavo a procura do intato/desacato/o que resta putrefato /fustigo retratos/reato a palavra e o ato”. JORGE. *Tíbias e flautas*.

O Amazonas coça a barriga verde das
jaçanãs

e os jacarés espantam mosquitos
com a cauda. Na cozinha
onde escaldo
calendários e fervo a família
jornais e margarinas
tempero com cola um guisado de carrapatos
como quem tenta se vingar da própria fome

O que acontece nos jornais
é um susto transitório
que resta nas manhãs além das manhãs
tropeços, padarias e relógios.¹⁰⁵

Na contingência de neocolonizado, o sujeito poético sofre a ausência de alicerces no real. Ele sente a realidade como artificial a tal ponto que não consegue projetar fora de si a necessidade de reorganizá-la: é nele mesmo que a utopia seria realizável (“instalar em mim uma democracia”). Os acontecimentos externos soam como resquícios de um pesadelo, fantasmagóricos, misturados aos elementos do cotidiano.

Esse poema de Antônio Barreto se aproxima dos versos tropicalistas de Caetano Veloso na letra de *Tropicália*, por exemplo, ou de Gilberto Gil, em *Geleia geral*. Colocados lado a lado, tanto o poema quanto as canções acusam o estranhamento provocado pelo súbito avanço tecnológico que vem encobrir, na verdade, lacunas de um progresso artificial, numa estrutura social arcaica. O indivíduo, no caso, o sujeito desse olhar sobre o país, se sente como um estrangeiro, estranho aquela “ordem natural das coisas”. A imagem que vislumbramos é a de um sobrevivente de um naufrágio, que vem dar nos “costados da Pátria” e não a reconhece. Os objetos e os valores que antes poderiam ordenar o cotidiano do indivíduo, são, após essa visão “estrangeira”, triturados, misturados e devorados no ritual antropofágico proposto desde Oswald de Andrade: “Na cozinha, onde escaldo/calendários e fervo a família/jornais e margarinas”.

¹⁰⁵ BARRETO. *O sono provisório*, p. 22-23.

O palavrador

multifaça ou multilavre
o que de livre
(a fala)
não te impeça

de lavar essa face
(essa promessa)
de lavar suas manhãs
na mesma farsa:
o demarcado corpo da palavra

O lembrado porto da batalha:
agulha agrária tecendo o sono
de a cor da na mão do mundo
e sem receio
de livrar a memória e seu per-
curso

E da elaborada ressonância do silêncio:
estampilha clara e nada
nos ouvidos
reouvir então os clamores dos poetas:
(mudos galos sem manhãs e sem poleiros).¹⁰⁶

O poema de Antônio Barreto, "Liturgia da Palavra", sintetiza a compreensão que os poetas da geração 70, cuja produção é marcada pela mudança do interior para a capital, têm do fenômeno da criação poética. A poesia, para eles, se inscreve numa tradição de retomada simbólica do universo agropecuário do qual se originam. Seria, assim, um ato que repetiria o gesto familiar do cultivo da terra, se não fosse ato de escrita. A escrita constitui então a diferença fundamental, representa a quebra da tradição oral, a quebra da integridade familiar. A escrita como um gesto de cultivo às avessas, significando a esterilização da terra, a desterritorialização da língua: "mudos galos sem manhãs e sem poleiros".

Integra-se a poesia à modernidade, enquanto ruptura com a ideia de permanência, de conservação. A sua escrita mesma é um signo da percepção fragmentária e instantânea do mundo, sendo, por isso, um signo da fugacidade. Nesse contexto, a fala deixa de conservar o valor

¹⁰⁶ BARRETO. *O sono provisório*, p. 82.

da experiência de pai para filho, porque não há um espaço de culto à tradição. A modernização da sociedade e, sobretudo, a capitalização da economia nacional acabam por deslocar pai e filho de suas posições originais, destruindo a possibilidade de troca de experiências a partir da convivência, do contato direto.

No entanto, a escrita se faz como produto de “agulha agrária tecendo o sono”, e se o poeta usa a metáfora agrícola para dizer o seu ofício é porque tem suma consciência da travessia que constitui a passagem de uma ordem mais arcaica ou rural, diríamos, para outra, moderna ou urbana. É como se ele fosse, nessa travessia, transportado pelos elementos do vivido ou do que resta da experiência, da memória. Ocorre que a escrita aparece, como diz o poeta, onde a memória falha, ou “estala”. Ela surge no espaço do sono¹⁰⁷ enquanto sonho ou pesadelo, instaurando uma outra possibilidade de experiência, simetricamente oposta ao cultivo da terra. O poeta dorme e acorda na mão do mundo para trabalhar o “demarcado o corpo da palavra”. É um trabalho de “livrar a memória e seu percurso” para deixar fluir a poesia. Para o poeta, enfim, escrever poesia significa também desfigurar a identidade, esquecer a história:

Mas restam apenas as metáforas da memória
cerrando fileiras no quintal das amarguras
E grito apenas como um velho galo rouco:
ó filhos do mundo, deste século
de costelas comprimidas
de gestos endereçados
de ternuras escoltadas
de amores empacotados
e sorrisos dilacerados,
Soem clarins das trincheiras
armem manhãs no sertão
que a estratégia de morrer é falsa
como é farsa a mordaga que nos une.

Porém, quando trinar a ave na loucura
do amor nas mãos da alvorada
não será tarde para colher-se com fartura
a messe de outra messe inaugurada.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Interessante lembrar o título do livro de Barreto, *O sono provisório*.

¹⁰⁸ BARRETO. *O sono provisório*, p. 28-29.

Antônio Barreto reitera que a poesia se faz de resíduos que, no entanto, inauguram uma outra instância do real, uma outra possibilidade da vivência. Esses resíduos, que constituem sobretudo referências do vivido – memórias – são as metáforas. O poeta, observador de uma realidade com a qual não se identifica, tem como opção o processo criativo pela via da metaforização, das analogias, já que necessita reinventar o espaço que o circunda, recriar um *habitat* para sua sobrevivência na urbe. A sua não aceitação do progresso, nos moldes do “milagre” brasileiro imposto pelos militares, deixa-o pouco à vontade para assumir a objetividade metonímica dos projetos mais radicais de formalização poética. Assim é que os poetas da geração 70 aqui representados se afastam de certos pressupostos modernistas colocados pela poesia oswaldiana, que ecoam na engenharia poética de João Cabral de Melo Neto, ou na iconicidade da poesia concreta.

Na medida em que, como se pode verificar no poema acima transcrito, o poeta busca no seu imaginário metáforas relativas à paisagem e à experiência rurais, ele estabelece um traço que significa, antes de mais nada, uma permanência do sentido original nas sucessivas rupturas que a subjetividade sofre a partir das transformações sociais. Através do significante “manhã”, bastante recorrente na poesia do Barreto, por exemplo, o poema remete a sua sempre possível reintegração do indivíduo ao meio. A manhã significaria o renascimento, ou a volta a uma situação original, mas numa outra instância: “quando trinar a ave na loucura/do amor nas mãos da Alvorada”.

A messe, a plantação que o agricultor observa orgulhoso alvorecer, talvez possa vingar de outra forma no terreno inóspito da modernidade, das grandes cidades motorizadas e automatizadas, esterilizadas. O poeta poderia então vislumbrar a re-humanização nos tempos modernos, ainda que fosse através do enlouquecimento da linguagem, na busca da liberação dos sentidos.

Conclui-se, a partir da leitura de vários poemas de Barreto, João Batista Jorge, e de vários outros da mesma geração, que os signos da memória do poeta frequentemente se relacionam com a antiga experiência rural vivida na infância. Os filhos de agricultores do interior de Minas

Gerais não se eximem de trazer para a capital, Belo Horizonte, a bagagem de uma tradição patriarcal fortemente arraigada na posse da terra. Daí a escrita como reinauguração do gesto de lavrar, sulcar a terra lançando a semente. O que impede a analogia perfeita é a consciência crítica adquirida pelo sujeito, no deslocamento físico e mental ocorrido pela mudança de ambiente, pelas diferenças de geração (entre pai e filho), pelas novas exigências intelectuais.

Existe, no entanto, uma motivação externa, fora do âmbito familiar, para a recriação imaginária do espaço rural na metrópole, do arcaico no civilizado. É a contingência do momento político brasileiro nos anos 70, a ditadura militar. A poesia, enquanto arma de resistência ou defesa contra a repressão, tem como recurso a invenção de uma utopia que não poderia senão apontar para um outro lugar, além dos domínios dos meios de comunicação, aparelhos ideológicos no estado repressor.¹⁰⁹ Através das metáforas, viabiliza-se ao menos uma fuga para fantasia, lugar em que o poder pode ser revertido: restaurando-se a legitimidade da tradição paterna, defende-se do autoritarismo governamental.

A manhã é justamente o signo que reiteradamente transporta o poeta para o mundo sonhado ou imaginado: o mundo das relações genuínas, longe do obscurantismo dos mecanismos de manutenção do poder. A dicotomia manhã/noite é, portanto, a díade sobre a qual se estrutura o imaginário correspondente ao embate vivido pelo poeta, ou seja, desejo de liberdade versus repressão.

certa amanhã
antes de ontem
as galinhas eram galinhas ainda
na porta da cozinha ali mesmo e
tia Sinhá que era vó da gente vinha
com seus cabelos verdes de velhice
trazendo a manhã distante na ponta do
bastão-de-aroeira

¹⁰⁹ "E, com a expansão nacional das redes de televisão concedidas pelo Estado, a certeza de um controle social efetivo em cada casa que possuísse o seu aparelho transmissor [...] a utopia do 'Brasil Grande' dos governos militares pós-64 é construída via televisão, via linguagem do espetáculo". SUSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p. 13-14.

Na hora do almoço a fumacinha do fogão-de-
rabo
era uma fumaça de sonho e a gente então
depois de sonhar paralém
do piado longe do passo-preto
a gente saiu umporum depois de tudo
e vou te contar como era:

depois da sala antiga
com seus mortos nos olhando
era só sair caçando passarim
ou os elefantes azuis de Stratford-On-
Avon...¹¹⁰

O poema de António Barreto intitula-se “Historinha”. Efetivamente, é a história do poeta, de como a matriz da sua criatividade se encontra na infância, isto é, no antes de ontem sempre pronto a se reproduzir através da memória. Ocorre, porém, uma quebra da normalidade, ou da previsibilidade, na história do menino do interior pela introdução, no último verso, de um elemento estranho e inusitado: “os elefantes de Stratford-On-Avon”. Os gestos do poeta refazem, no entanto, a trilha dos gestos do menino.

Análogo ao deslocamento sofrido pelo ato de lavrar (do pai) em relação ao ato de escrever (do filho), o ato de caçar passarinho (do menino da roça) se transforma em caçar elefantes de Stratford-On-Avon (do menino leitor de Shakespeare e futuro poeta). Esse esquema imagístico encontra-se vinculado a uma tradição poética fortemente representada na literatura produzida em Minas Gerais. Não é nosso propósito levantar as razões, nem sociais nem geográficas, desse fenômeno. Interessa-nos apenas registrar essa observação, ilustrando-a,¹¹¹ por exemplo, com os seguintes fragmentos retirados de poemas de Carlos Drummond de Andrade:

¹¹⁰ BARRETO. *O sono provisório*, p. 87.

¹¹¹ Escolhemos para essa ilustração aleatoriamente alguns poetas mineiros que se destacam pela temática ligada à tradição rural. A inclusão de Drummond, apesar de ser um poeta consagrado, cuja produção não deveria ser enquadrada nos limites deste trabalho, deve-se ao fato dele ser considerado influência poderosíssima para todos os que, posteriormente, vieram a fazer poesia em Minas Gerais. Quanto aos demais citados, embora não sejam explicitamente mencionados em outras passagens (às vezes porque não seriam propriamente considerados jovens poetas na década de 1970, logrando então uma maturidade poética maior), fazem parte dos poetas lidos e estão, de algum modo, representados pelos que frequentemente citamos.

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
Lia a história de Robinson Crusoé,
Comprida história que não acaba mais¹¹²

E:

Ó filho pobre, e descorçoado, e finito
ó inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais
com a faca, o formão, o couro... e tal como
quiséramos
para tristeza nossa e consumação das eras,
para o fim de tudo que foi grande!
ó desejado,
e poeta de uma poesia que se furta e se expande
à maneira de um lago de paz e resíduos letais...
És nosso fim natural e somo teu adubo,
tua explicação e tua mais singela virtude...¹¹³

Libério Neves, poeta nascido no interior de Goiás em 1934, mas habitante de Belo Horizonte desde 1952, aqui produzindo e publicando toda a sua obra, exemplifica com quase a totalidade dos seus poemas essa vertente temática do poeta/lavrador:

Eu faço em setenta
mais vezes o verso
de essa extensão
que um latifúndio

A massa e semente
das unhas-de-gato
na casca da terra
no fundo do rasto.¹¹⁴

Henry Corrêa de Araújo (Campo Belo, 1940), em *Tempo contrário tempo*, de 1976, também explora o tema:

¹¹² ANDRADE. Carlos Drummond de. *Obras completas*, p. 71.

¹¹³ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obras completas*, p. 294.

¹¹⁴ NEVES. *Força da gravidade em terra de vegetação rasteira*.

é palavra palavraria
agrária em forma e fundo
lavrando signos e símbolos
como se planta, seu plantio doasse.¹¹⁵

Márcio Sampaio (Santa Maria de Itabira, 1941), usa com frequência a metáfora do semear para dizer da escritura, por exemplo:

Não voa além
do gesto, a mão:
do mínimo ar
se coa o grão.
Não importa saber-se
qual face é verso:
do hábil fato
o poema faz-se.¹¹⁶

Geraldo Reis (Ouro Preto, 1949), é outro poeta cujas publicações, em Belo Horizonte, recriam a imagem da poesia – espelho do ofício agrário:

Minha poesia
Cabo novo de enxada
É o que me agrada.¹¹⁷

Márcio Almeida (Oliveira, 1947), já nos títulos de alguns dos seus livros de poesia, dirige nosso olhar para o cenário rural enquanto representação do fazer poético: *Lavrário e Fazenda de Minas*, por exemplo. Dele, destacamos todo o “Romanceiro do Boi” e esse, “Amanho”:

de um solo de Catrumano
arranco, humilde aprendiz,
cartilha de verso e de lanho
o que lavro em sangue e raiz.

O tempo de longe vem à baila
em pantelúrica e montanha;
me solto na música da faixa
e cato os afinos de Antanho.

A terra é fruto e estanho,
às vezes pedra e verdura
de que ensilo e berganho
por verso, gesto e postura.

¹¹⁵ ARAÚJO. *Tempo contrário tempo*.

¹¹⁶ SAMPAIO *et al.* *Antologia poética*.

¹¹⁷ REIS *et al.* *Antologia poética 2*, p. 53.

A lavra é o homem, o código
do boi, das gemas e arranhos,
e o verso então se desfaz pródigo
na safra do homem e dos anos.¹¹⁸

Às vezes o poema é relacionado também com o descanso, o prazer do lavrador no entardecer, o ócio que lhe permite abstrair. Encontramos, em João Batista Jorge, no livro *Flagrante jóia!* (1981), esse exemplo:

O poema

a brisa e sua viola, arrulhos de um riacho
a hora vazia de pássaros – doçura de rã

a natureza fora das escrituras
o lavrador na ausência do arame
o fruto o trabalho o homem

a brisa e sua viola, a paz da companheira
abstraída de insetos¹¹⁹

Enfim, particularidade de certa poética, mineira ou não, a lavra (terra trabalhada) e o verso seguramente passam a contribuir par de identidades e oposições na dialética da consciência criadora de significativa porção da poesia brasileira. O fazer poético – tal como foi colocado pelos próprios poetas da geração 70, através da simbologia retirada da provável vivência no passado rural, da convivência familiar regida pelo pai-senhor das terras – pode ser considerado signo do amadurecimento do indivíduo. Após a travessia, também ritual de iniciação, representada pela mudança para a cidade grande, o poeta em questão refaz, em termos de escrita, o contrato que o tornará senhor de si mesmo. Quem abdicou das terras torna-se senhor das palavras. Não há ganho real porque esse é um mundo desamparado, em que cada um deve começar do zero. A escritura da poesia não tem garantias, nem valor de documento cartorial. Não é registro de posses, mas de experiências: vida que se perde, e que, no entanto, se doa.

¹¹⁸ ALMEIDA. *Lavrário e fazenda de Minas*.

¹¹⁹ JORGE. *Flagrante jóia!*, p. 9.

O iluminado

Pois está na lógica anatômica do homem moderno nunca ter podido viver, nunca ter podido pensar em viver, a não ser como possuído.

Antonin Artaud

Para dizer da marginalidade do poeta é preciso situá-lo, esclarecer que somos nós que o vemos ocupar determinado lugar para onde dirigimos nossos olhos. É lá que o queremos ver. Lá é sempre além dos limites, pois é onde a poesia transborda e atinge a nós, leitores. Todo poeta se elege na margem. E alguns se dirigem voluntariamente para o sacrifício/gozo de se oferecer sem reservas aos leitores, desejando talvez a santificação pela palavra. Daí a concepção da escrita, projetada na literatura moderna, como um meio no qual uma personalidade singular destemidamente se expõe. Partindo dessa visão, o produto artístico conteria uma descrição dos trabalhos da subjetividade, como se fossem uma estrutura interna reguladora. A ideia de autor figuraria desse modo um eu atormentado, violentando sua própria e inigualável subjetividade.

Não é outro o significado que encontramos para a paixão da escrita: a dor do ato de escrever. Padecer a escritura, sem deixar que seu produto disfarce essa paixão. A linguagem sem pejo de fazer transparecer a presença do sofrimento, na sua forma mesma, é a linguagem marcada pela dificuldade a ponto de se tornar inconveniente. A dificuldade maior da poesia em encontrar a forma adequada para o pensamento talvez seja uma questão de precariedade das formas de linguagem, diante da complexidade de uma mente em profundo desacordo com os padrões morais, intelectuais, estéticos e sociais. É como se o sujeito poético se definisse também pelo constante mal-estar que exprime. A sua escrita são rastros deixados pela luta travada contra a repressão, o grande tema que perpassa a poesia marginal, especialmente nas épocas em que o poder político se concentra nas mãos de poucos ou de apenas uma categoria de indivíduos. O excesso de repressão pode, no entanto, dificultar a expressão a ponto de quase impedi-la. Isso, de fato, é um temor presente em quase todos os depoimentos dos poetas da década de 1970.

sofrimento de nascer. A encenação vital se espelha em uma outra, textual: o pai (autor) do discurso se ausenta do próprio discurso no momento em que seu filho-texto se torna independente.

Opondo-se à tese platônica de que toda vez que o texto é interrogado requer a presença do pai, Derrida, em *A escritura e a diferença*, mostra que escrever é negar a presença paterna, é dar ao texto o estatuto de filho bastardo:

Escrever é retirar-se. Não para a sua tenda para escrever, mas da sua própria escritura. Cair longe de sua linguagem, emancipá-la ou desampará-la, deixá-la caminhar sozinha e desmunida. Abandonar a palavra. Ser poeta é saber abandonar a palavra. Deixá-la falar sozinha, o que ela só pode fazer escrevendo.¹²³

Há tipos de escrita que têm, no entanto, a faculdade de deixar aparente o conflito edípico de um filho que não quer abandonar o pai. Trata-se justamente do que se convencionou chamar de linguagem subjetiva. Na poesia da geração 70, já apontada como preponderantemente subjetiva, atrelada a um sujeito a ponto de se tornar autobiográfica, demonstra-se esse conflito edípico, essa relação de amor e ódio entre autor e texto pelo menos de uma maneira explícita: através de um estranho ritual narcísico estabelecido a partir da escrita do poema, em que o corpo passa a ser simbolizado reiteradamente. É como se a nomeação do corpo e suas partes, dos mecanismos do corpo, das vicissitudes físicas, das mazelas do organismo, servisse para timbrar o papel com a indelével marca do ser desejanste. E a nós, leitores, cabe escutar esse corpo e suas lembranças, para que talvez possamos conhecer um pouco aquele que se coloca por intermédio dos símbolos – manchas convencionais no papel. A manifestação do sujeito, porém, não o faz presente, ao contrário, cria mais uma cadeia de signos, que constituem infinitas separações entre leitor e autor.

Os signos corporais aparecem explícitos, às vezes escatologicamente, em imagens que denunciam o doloroso processo de arrancar o máximo de expressão da poesia:

aqui,
na minha frente, a poesia.
mãos às costas, já inânime.

¹²³ DERRIDA. *A escritura e a diferença*, p. 61.

a
minha mão esquerda
cerrada fortemente – sobre um tufo de cabelos:

quase os arranco.

a
p
o
e
s
i
a

tem o crânio contra a parede

com esta mão direita, senhor torturador

s
o
c
o

rude & ferozmente o nariz

pois que
os olhos
desaparecem sob hematomas.

a
seguir
com broca inábil
molares da poesia – e lá
o fio condutor. aciono a manica do choque.

e
não me esqueci
de garrear com torquês
a língua da poesia, senhor.

e:
pés no estômago até que
a poesia declame uma hemoptise.
aí
senhor torturador
massacro quanto posso
ventre & sexo da poesia, e não relato
as obscenidades que vou grasnando, eu urro.

ali
para os seios da poesia,
senhor torturador, preservei as agulhas
e
a fome
dos filhotes das dobermans,

after me
o
senhor compreende, então
servindo-me ainda dos animaizinhos
sentei-a num bidê,
a poesia, senhor torturador,
e
soltei uns ratinhos
por debaixo dela – rá

rá rá.

dependurei-a depois – pelos pés
a uns poucos centímetros dos ladrilhos – para que
a cada porrada
ela balançasse – e
a coisa não se tornasse enfadonha.

por resto
o de sempre – ou seja
com faca, cabelos da poesia

a meti no porta-mortas
a joguei no arrabalde – ou inferno.

não sei se estava viva,
senhor.¹²⁴

O processo criativo, no poema de João Batista Jorge, é um símile perfeito da seção de tortura, tal como foi denunciada pelos que a sofreram. A identificação do corpo do poeta surge a partir da descrição do texto poético personificado. A poesia é a companheira torturada do personagem poeta torturado. Os seus corpos vão sendo mapeados como percurso da dor. O autor do texto então se distancia, colocando sua escrita ao nível da repressão, uma vez que escrever também representaria um mal. Explicita-se a violência contida no ato de escrever. Haveria assim duas instâncias da consciência criadora: uma, representada pelo autor (João Batista Jorge), o escritor; outra, representada pelo poeta personagem do poema (o poeta torturado). Este, completamente identificado com a poesia. O primeiro, bastante desconfiado das similitudes entre vida e palavras.

Talvez essa imediata cisão do sujeito num desdobramento que diferencia ato de escrita e consciência da escrita – ou seja, que coloca de

¹²⁴ JORGE. *Tíbias e flautas*, [p. 4-5].

um lado o “autor textual” e, de outro, o “poeta” – possa ser representada pela imagem de alguém que recebe uma entidade espiritual qualquer, ou se deixa possuir: a imagem do iluminado. Um corpo que se sacrifica em prol de uma causa, que vem a ser uma verdade moral que se necessita dar a conhecer o mundo conhecer e que resulta no poema. O trágico, porém, se instaura quando esse produto final do ritual poético surge já morto, completamente estranho aos propósitos vitais do seu criador.

Trata-se, evidentemente, de uma poética marcada pelo caráter crítico, que contém em si sua própria negação. Pelo fato de se tratar de poesia produzida por uma geração cerceada na sua liberdade por uma repressão ostensiva, policial, a mais frequente metáfora para designar o dilaceramento da sua escrita é a da tortura. O corpo torturado é também o corpo possuído pelo outro, alienado. Daí concluímos que há pelo menos duas tomadas do signo corpo, subtraídas do imaginário geração 70: o iluminado e o alienado. A primeira representa o poeta possuído pela visão da integridade, da liberdade do ser original, quando proclama o corpo erótico. A segunda focalização mostra o corpo esquartejado, fragmentado pela visão da atualidade, da realidade presente como forma infernal de impotência do sujeito.

Ambas as representações levam à ideia de paixão contida na própria etimologia: padecimento de algo,¹²⁵ isto é, a ideia de um sujeito possuído, arreatado. A poesia configura-se então como o ritual em que o sujeito se torna objeto, inscrito na palavra. Literalmente, a palavra poética é a transfiguração do corpo, em processo de reversão do sublime, de corporização da experiência poética. A linguagem apaixonada, fruto dessa experiência, se coloca antes de tudo a serviço dos sentidos. Ela é espontânea e hiperbólica:

[...]
Destas pedras: a palavra submersa
há de aflorar aos poros do silêncio
[...]

¹²⁵ “[...] a palavra paixão tinha, a princípio, um sentido passivo, depois adquiriu um sentido ativo. A palavra paixão você diz assim: a Paixão de Cristo, quer dizer, aquilo que Cristo sofreu, aquilo que ele padeceu”. LEMINSKI. *Poesia: A paixão da linguagem*, p. 285-286. Grifos do autor.

Pressentir teu corpo na agonia dos finais
e do poema arrebatado as vísceras, o sal

[...]

E mais ainda Maria
na palavra que construo
não há certeza alguma
pois sobre a pele dos poemas
existem noites e países
luas e pessoas
e os poetas mentem
os poetas murçam
os poetas passam

[...] ¹²⁶

O poeta, através da personalização do signo palavra, transforma o corpo em metáfora da poesia, analogamente como o fizera com relação ao signo cidade. Existe, portanto, um esforço no sentido da reterritorialização da palavra, pela via da identificação corporal. Este nos parece o principal aspecto da aproximação entre vida e literatura, característica dessa produção jovem.

Na literatura do século vinte, Antonin Artaud é considerado o paradigma do poeta dominado pelo desejo de se ver fisicamente transfigurado em poesia. Para Susan Sontag, a linguagem quase ininteligível de Artaud significaria uma presença física não mediada.¹²⁷ A sua grande dificuldade residiria na distância entre o corpo e as palavras; entre um ser opaco, material, e a lucidez, transporte para a apreensão do objeto. A consciência, nessa poética representada por Artaud, salta, em transcendência, para cair na rude fisiologia do corpo. É como se ela esbarrasse na materialidade e ali se perdesse, sem possibilidade de retorno às alturas do espírito. Na posse das ideias pelo corpo – transe em que as pulsões voltam a imperar sobre a racionalidade, o poema resvala para a manifestação do inconsciente, na sua forma anárquica. Assim é que, na poesia altamente expressiva de uma individualidade emparedada entre o aniquilamento pela ordem social e a necessidade de afirmação, no contexto

¹²⁶ BARRETO. *O sono provisório*, p. 58-59.

¹²⁷ SONTAG. *Abordando Artaud*, 1986.

político pós-64 brasileiro aparecem os vestígios da mesma postura do poeta francês, obcecado pela libertação do eu na palavra:

me sei exposto e nu
embora uma pata de cavalo
roda de auto
espatifar cérebro
braço meu
disputado por guarás
olhos insetos
língua falcões
perna desaparecida – e que
o esartejamento absolutamente não serviria –
mas.
(contudo, descalço de olhos abertos exposto e nu)

seja talvez o que sirva:
descalço de olhos abertos exposto e nu.
eu sou um insulto
e não interessa retorno
até que acúmulo de passos
desabe sobre a cabeça.¹²⁸

O sentimento do mundo, permeado pelo medo da tortura diante da força militar, é o motivo que se descobre nas referências corporais. No poema de João Batista Jorge paira o fantasma da morte pelo dilaceramento físico, desafiado pelo corpo “descalço exposto e nu”, despojado, do sujeito poético. É a nudez desse corpo a maior afronta ao poder repressivo. A imagem, no poema, do corpo nu diante das feras (cavalo, auto, guarás, falcões) lembra a passagem bíblica de Daniel na Cova dos Leões, ou Davi contra Goliás, ou todos os mitos do fraco aparente contra o falso forte, do novo contra o velho.

Do corpo em chagas exposto no texto, deve exalar a mais fina poesia, essência da matéria forjada, sumo da paixão. A razão crítica acaba prevalecendo sobre a angústia e a construção poética se sobrepõe à loucura, na manifestação do inconsciente:

sangue constante, medula de tudo

¹²⁸ JORGE. *Tíbias e flautas*.

a mesma matéria
ossos das grades, sono das bombas
claro plano de fundo – e não há fuga

a bruxa ventruda
possui seu caderno
sublima o feto – engendra
promete e não cura
só lambe as feridas

claro plano de fundo
tela sutil
quer o modelo a modelar-se
o movimento a fixar-se
é proibido retocar-se

e nada é dejetado
ao imo supremo

claro plano de fundo
olhos do tempo, entranhas do mundo¹²⁹

Na dificuldade mesma de se apreender um sentido para o poema de João Batista Jorge, temos um índice da dificuldade de se definir um sujeito. O que percebemos apenas é um foco de onde emana o inconsciente. E a lição que fica dessas imagens é a impressão de uma subjetividade buscando os seus contornos. A angústia vazada nas imagens surrealistas da poesia denuncia a luta travada na consciência do indivíduo, que deseja sobretudo encontrar a pureza do traço original, no meio das mil faces da realidade, “bruxa ventruda”, que “promete mas não cumpre”. Por baixo, ou no meio da matéria, rola o sangue, existe a medula, o que não é fixo, mas é a essência do movimento, o vir a ser luminoso que norteia a formação da consciência crítica ou da razão libertada das ilusões. A forma escrita é, portanto, resultado da exigência do inconsciente de se fixar de determinada forma. A escrita da poesia é a forma do eu se individualizar, impondo-se como referência na impossibilidade da fala da memória enquanto o registro fiel do vivido.

O corpo destroçado do poeta reanima-se no corpo da escrita. A travessia para a escrita é o transe do corpo, e é quando o artista tem a visão do seu estado de ser:

¹²⁹ JORGE. *Tíbias e flautas*.

Quem sou eu?
De onde venho?
Sou Antonin Artaud
e basta eu dizê-lo
como só eu o sei dizer
e imediatamente
verão meu corpo atual
voar em pedaços
e se juntar
sob dez mil aspectos
notórios
um novo corpo
no qual nunca mais
poderão
me esquecer.¹³⁰

João Batista Jorge também se expressa significativamente sobre esse transporte do corpo para o texto, dando um sentido reunificador para a poesia:

como quando realmente com fome
quando mastigo com meus dentes
o pão que lavro em meu suor

construo
com minha arquitetura
a tessitura de meu labor
a ossatura de meu amor como
quando sem os rigores de nenhum sabor

basta com fetos
 sangue, basta
 com cadáveres e carnificinas – basta,
meus ombros e minhas mãos
agora
vão construir – e ai dos demolidores
 ai de babel

[...]

ressurgir
magos da magia
e a magia dos magos

¹³⁰ ARTAUD. Para acabar com o julgamento de Deus, p. 146.

crescer
com a seiva da chuva
revoadas de saúvas, plagas e pragas
nos entendermos

plasmar diamantes
do amor carbonizado

inventar
pássaro e canto
não à gaiola do monstro
mas para plumas e vôo

da mordança
engendrar a garganta
do pássaro só – do exílio
o pleorama lunar do peixe azul¹³¹

Uma vez mais as metáforas reincidentem no poema para revelar o desejo que se adianta à realidade, colocando a palavra no reino da fantasia. Uma vez ainda a marginalidade é a saída para a realização erótica de sentir o corpo lembrado. Nesse novo território onde o poeta tenta reacender sua potência vital, reinaugura-se, quem sabe, a sua pátria possível.

¹³¹ JORGE. *Tíbias e flautas*, [p. 47-48].

Voltar à casa

O filho que partiu de casa com um talento, segue com talentos desdobrados. Ainda que não haja volta possível à casa paterna, o tributo devido circula no poema como um sentido a mais que o leitor pode colher proveitosamente: tempo não escoar em vão, no leito do poema medra a razão histórica, o lucro da experiência, o que pode ser armazenado. Estamos especificamente querendo dizer de uma certa narrativa que se faz através da escrita dos poemas belo-horizontinos dos anos 1970 e que nós apreendemos, sobretudo, se os tomamos em conjunto. Embora na clássica distinção entre os gêneros, tratemos aqui de uma lírica, observamos um sentido épico que, analogamente ao gesto de colher, une autor e leitor num mesmo desejo de guardar. Reunir, lembrar (*remember*), relembrar: ações que envolvem tal sentido.

Estaríamos, pois, tentando uma compreensão desse sentido da poesia em termos de um gesto em direção ao princípio, de onde se originaria a criação. A imagem, continuando a metáfora bíblica do filho pródigo, é a do filho que reencena a volta, reverenciando de certo modo o pai, no entanto, ausente.

Se o épico pode ser definido como o que põe em destaque o referencial, centrado na terceira pessoa, a poesia a que nos referimos não se alinha evidentemente nesse gênero. Ainda assim, percebemos que o que a distingue especialmente é a presença de certos traços que denunciam, apesar da carga subjetiva intensa, um olhar fixo em determinadas referências, que seriam justamente as experiências coletivas do passado e do

presente. O *épos* se localizaria no ato de relatar tais vivências ou, sobretudo, na tentativa de resgate de um saber adquirido no embate interno dos dois tempos, do antes que o depois desorganiza.

No presente da escrita, o pai totêmico¹³² se confunde com o autoritarismo de um governo que interfere com seu fascismo até na intimidade do indivíduo. De maneira perversa e apaixonada, o poeta reincide na falta de matar o pai tirano cada vez que comete o ato selvagem de bulir com a língua. Cada vez que sua linguagem se aproxima da fala ou do grito, ele se erige acima do poder instituído e, paradoxalmente, se aproxima do pai vivo – legítimo e democrático poder – com o qual se pode dialogar.

Retomar

Quando o poeta ergue a sua poesia em meio às estruturas de concreto armado da metrópole – como bem mostra a ilustração da capa do livro *Tíbias e flautas*, de João Batista Jorge, em que figura um cantador com sua sanfona, brotando gigantesco do amontoado de prédios – ele proclama a sua adesão a todos os movimentos juvenis, desde Rousseau, passando por Rimbaud e vanguardas do século XX. A bandeira comum representa a rebelião contra a razão, sobretudo a razão do Estado, capaz de justificar a dedicação integral do indivíduo à multiplicação dos seus bens, a favor de um suposto e ideal bem-estar coletivo.

O que irrompe através dos versos, trazidos à superfície junto com as marcas do corpo do sujeito falante, são a fantasia, a sensibilidade e a paixão, exiladas da organização desumana da cidade pela razão. As paixões e as visões do corpo aparecem na linguagem, sobrepondo-se à realidade, que se quer desfigurar. Surgem as imagens – representações dos dados da realidade, encenações da fantasia – enquanto narrativa atual de um núcleo fantasmático inconsciente, na definição lacaniana de Bellemin-Noël.¹³³ Assim é que a linguagem, dominando o sujeito, se coloca em seu lugar, instituindo-o como uma ausência. O real, no entanto, vaza por entre essa linguagem inconsciente através das significâncias – efeitos de sentido para além do potencial narrativo – produzidas pelo poema.

¹³² Esse termo evidentemente tem seu significado estabelecido no estudo do tótem por Freud.FREUD. *Totem e tabu e outros trabalhos*.

¹³³ BELLEMIN-NOËL. *Psicanálise e literatura*.

Sabemos, com Octavio Paz, que “uma literatura nasce sempre em frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade”.¹³⁴ Utilizando esse pressuposto para a análise da poesia da década de 1970, podemos afirmar que ela se constrói a partir de um referencial, do qual se eleva à condição de porta-voz, não pela relação mimética que com ele possa eventualmente estabelecer. Quando isso acontece, notamos que o efeito é irônico (veja-se, por exemplo, o poema sobre a poesia torturada de João Batista Jorge, transcrito no capítulo anterior).

O que permite uma leitura do real, inclusive do factual, e transforma essa poesia num registro de época e até num discurso político, é a sua construção a partir de significantes vinculados à experiência vivida por uma geração, mas transmitida na dicção peculiar de cada poeta. A poesia dessa “geração 70” se transforma, em nossa leitura, num manancial de informações sobre o real da época, funcionando como agente desmitificador das idealizações tanto do poder estabelecido quanto da sua crítica, representada pelos partidos de esquerda.

Através de fragmentos de memória, relatos poéticos de impressões trazidas pelo inconsciente, o poeta logra alcançar a objetividade do real, compondo despretensiosamente uma narrativa histórica disseminada no seio de seus poemas. Esse aspecto da poesia jovem dos anos 70, observado em diversos estudos sobre essa geração,¹³⁵ talvez consista no pragmatismo da literatura hispano-americana, apontado por Octavio Paz, como a “operação que consiste em aliviar as coisas de sua compacta materialidade a fim de convertê-las em um processo. A realidade deixa de ser uma substância e se transforma em uma série de fatos”.¹³⁶

No retorno insistente ao vivido, o poeta busca desenterrar seus mortos, reencontrá-los na cidade grande, para com eles achar sua própria razão, diferente daquela apresentada na lógica da engrenagem urbana. A revalorização da tradição familiar denuncia também o desejo encontrar um sentido comunitário na metrópole, um modo autêntico de, através da

¹³⁴ PAZ. *Signos em rotação*, p. 126.

¹³⁵ Por exemplo, o retrato da época traçado por Pereira em *Retrato de época*: “vale assinalar que ‘vida’ e ‘cotidiano’ são as categorias fundamentais às quais a arte destes produtores está referida”. PEREIRA. *Retrato de época*, p. 59.

¹³⁶ PAZ. *Signos em rotação*, p. 127.

comunicação com o seu “eu” perdido, comunicar-se o poeta com a alteridade urbana, o não semelhante da multidão. Trazer a figura paterna à tona no texto significaria, sobretudo, a necessidade de criar uma arquitetura cultural que partisse da evolução histórica da sociedade civil, baseada no desenvolvimento real dos indivíduos. Essa realização política ideal só seria possível com o advento do outro recalçado: “A rebelião dos poetas românticos e de seus herdeiros modernos não foi tanto um protesto contra o deste erro de Deus como uma procura da metade perdida, descida a essa região que nos comunica com o outro”.¹³⁷

Apesar da procura por uma identificação dos sinais familiares no tempo e espaço alheios, é impossível, pelo menos no mundo contemporâneo, afixar o autorreconhecimento em forma de uma épica redutora e monológica em que a voz do poeta soe salvadora no relato do vivido, através da narrativa do que pode ser reunido em lembranças. O tempo da poesia é simultâneo e o trabalho com a linguagem, traidor: “A poesia não salva o eu do poeta: dissolve-o na realidade mais vasta e poderosa da fala”.¹³⁸

Podemos, entretanto, distinguir na poesia da década de 1970, em geral, e na dos autores selecionados como exemplos neste trabalho, em especial, uma narrativa subjacente: o desejo de narrar de um sujeito em processo de afirmação. Esse desejo se confunde com a necessidade de reaprender o real, renomear os bois, como mostra um poema de Barreto já citado,¹³⁹ e é o gesto de reconhecimento do filho pródigo que se aproxima da casa paterna. A força poética advinda da tradição épica é o sentido coletivo utilitário dessa poesia, sendo a sua evidente aproximação da tradição oral contrária à força individualizante da própria escrita – perda do eu na superfície do significante, perversão que dispersa do pai o filho perdido, mas que constitui, paradoxalmente, o ofício deste.

Dois valores contraditórios, portanto, percebemos ao ler os poemas: por um lado, a sabedoria transmitida graças à faculdade de lembrar

¹³⁷ PAZ. *Signos em rotação*, p. 108-109. Grifos do autor.

¹³⁸ PAZ. *Signos em rotação*, p. 222.

¹³⁹ “E meu pai marcou seus bois/nas invernadas da memória” são versos do poema “O Gado”, de Barreto, transcrito no capítulo 1. Essa questão da nomeação é tanto mais importante quanto sabemos que o nome do pai é que confere identidade ao filho. BARRETO. *O sono provisório*, 1978.

a experiência do convívio com quem fazia a história¹⁴⁰ – e o parentesco com a literatura oral. Por outro, a potência transformadora capaz de produzir novas formas, singularizando o indivíduo, separando-o da tradição no trabalho com a escrita. Esses dois valores, porém, se imbricam no corpo dos poemas, como podemos ler no poema de Barreto, intitulado “Deus e Noé”:

Naquele dia notei
que a cara de meu avô estava quadrada
seu couro roxo tremia
e ele suave

Mamãe veio correndo da sala
gritando por socorro e Deus
permaneceu quieto e em cima da porta
de entrada

E porque vovô morria
eu pensava, era pequeno ainda,
que devia também de chorar, devia
como faziam os meus
mas o que senti foi ódio
raiva e ódio de Deus

Então comecei a

GRUNHIR	e	CHIAR
LADRAR		CHALRAR
ARENSAR		CHILRAR
ARRULAR		GALRAR
AZURRAR		GANIR
BALIR		MUJIR
BARRIR		RINCHAR
BERRAR		URRAR

ROSNAR

Depois olhei pra ele, impassível
olhando vovô e nós e todos
os tios entenderam então
que ali nascia um poeta
igual vovô era e Deus então

¹⁴⁰ Benjamin, em *Obras escolhidas*, relaciona a existência do narrador com a possibilidade de haver a existência comunitária, inclusive, diante do declínio da vida, da morte dos mais velhos, o que daria lugar à narrativa. BENJAMIN. *Obras escolhidas*, 1985.

Significativamente o poeta recorre às figuras bíblicas de Deus e Noé para designar os papéis fundamentais na experiência prodigiosa da sua iniciação poética. Noé representa o avô, guardião das criaturas de Deus-Pai. No momento em que a tormenta arrasou a face da terra, foi ele quem conservou todas as espécies para que o mundo não acabasse, assim como o poeta que, repetindo a voz dos animais domésticos, obrigou Deus a fazê-lo também, nivelando-se ambos na contingência de um recomeço após a visão da morte. É como se houvesse uma luta pela supremacia na quebra do silêncio imposto pela morte, uma luta pela herança da autoridade do avô. Deus, o pai, vê nascer diante de si o poeta, na iniciativa do filho de quebrar o silêncio. Deus, totem ou pai simbólico, retoma a função de reconhecimento e identificação da voz das criaturas/criações da casa patriarcal. Assim ele abriga seus filhos, conferindo-lhes a voz, na reordenação do poder.

De fato existe uma tendência na poesia dos anos 70, que se quer memorialística, de assumir o papel de crônica das relações familiares enquanto núcleo a partir do qual se reduplicam todas as relações de poder na sociedade. Segundo Benjamin, o cronista representa os episódios como modelos da história do mundo:

Na base de sua historiografia está o plano da salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável. Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas¹⁴³.

Vinculando-se à história sagrada ou à profana, o poeta, no papel de cronista ou narrador, acaba por inserir sua produção no contexto maior da tradição épica, uma vez que a gênese da poesia se confunde com a da própria literatura, enquanto recriação verbal do mundo. A história e o mito, numa concepção mais aberta, são fundamentos de todo e qualquer ato narrativo, mesmo sob a forma lírica. A abolição dos gêneros literários como categorias estanques, desde o romantismo, permite-nos essa interpretação.

¹⁴³ BENJAMIN. *O narrador*, p. 209.

O uso das imagens e da terminologia bíblicas não constitui novidade na poesia contemporânea, sobretudo naquela em que aflora o inconsciente com mais intensidade e que tem como marca o jorrar tempestuoso das palavras. Quase toda a poesia de Artaud impressiona por esse aspecto. Allen Ginsberg, forte influência sobre as gerações jovens na década de 1970, se destaca pelo tom profético e pela forma narrativa de seus extensos poemas, quase sempre voltados para a sacralização da experiência cotidiana: "Tudo é santo! Todos são santos! Todo lugar é santo! Todo dia é eternidade! Todo mundo é um anjo!"¹⁴⁴

Por outro lado, a poesia às vezes assume um caráter prosaico, num nítido processo de banalização da experiência poética, como se fazer um poema fosse somente contar uma história, trivial ou não: "Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus..."¹⁴⁵

O poema "Evangelho", de Antônio Barreto, com a sua dicção ginsberguiana, pode exemplificar, de modo privilegiado, o explícito gesto épico de que tratamos, sobretudo na repetição do tom sagrado e profético (sinal de uma sabedoria a ser transmitida?), no "dizer a mais" que constitui a marca dessa poética:

¹⁴⁴ GINSBERG. *Uivo: Kaddish e outros poemas*, p. 54.

¹⁴⁵ GINSBERG. *Uivo: Kaddish e outros poemas*, p. 41.

de quem se deixa possuir pelo inconsciente da coletividade para sentir melhor o espetáculo da alienação dos outros. O poeta discursa para os "irmãos", mas se coloca na posição avançada de quem sabe mais porque alcança a consciência mais profunda: "você queriam.../mas eu vi...; precisavam.../Mas eu tive..."; etc. Aqui Barreto parece adotar, não sem ambiguidade, uma ideia de poesia enquanto sacerdócio, na qual o poeta teria a função de transmitir ensinamentos de vida.

A contracultura, face dos movimentos de rebeldia cultural que motivaram jovens da década de 1970, não deixou de mostrar, também na obra dos poetas mineiros, que, pelas condições específicas da sua produção, poderiam muito bem ter passado ao largo das últimas importações de modelos comportamentais. Porém, no caso particular da produção a que nos remetemos neste livro, as manifestações contraculturais se dão pelo avesso e, paradoxalmente, de modo muito mais pungente do que, por exemplo, na produção carioca.¹⁴⁷ O registro da revolta dessa geração contra qualquer forma de autoritarismo pode ser percebido, nos poemas belo-horizontinos, a partir de uma forma que se apropria do discurso memorialístico, resultando numa espécie de narrativa da história familiar, o que, aparentemente, constitui discurso de permanência, de conservação da tradição e dos valores familiares. Já a poesia carioca se comprometeria sobretudo com o presente imediato, sendo nela muito menos frequente a remissão a dados do passado ou da vida pregressa do sujeito. Essa diferença básica entre as produções mineira e carioca se faz notar, enfim, pelo tom muito mais leve e solto que caracteriza a última.

Os poemas publicados em Belo Horizonte nos anos 1970, em geral, são marcados pela necessidade de deslocamento do sujeito para outro espaço, para além da urbanidade: o espaço mítico da origem. A maneira que os poetas mineiros referidos encontraram para desconstruir o mito da modernização – imposição do "milagre econômico" brasileiro – foi buscar uma espécie de aliança com a natureza. Daí a recorrência de imagens e

¹⁴⁷ O autor desse estudo sobre a poesia marginal, publicada sobretudo no Rio de Janeiro, afirma que os resquícios românticos nessa poesia existem enquanto "apropriação jocosa". Na poesia belo-horizontina, percebemos, entretanto, uma similitude de sentidos com a visão de mundo romântica, talvez porque o nosso jovem poeta tenha uma trajetória pessoal e uma relação com a cidade muito parecidas às dos poetas românticos. Cf. PEREIRA. *Retrato de época*.

metáforas advindas do espaço rural, cujo uso contínuo caracteriza as poéticas de certos grupos mineiros, tais como o “do boi” e o “da Pedra”. Esses rótulos eram empregados pelos próprios poetas para designar a poesia, por exemplo, de Márcio Almeida, Libério Neves ou Márcio Sampaio.¹⁴⁸

Enquanto narrador de sua própria trajetória, marcada pelo choque da mudança para o espaço urbano e, portanto, da estrutura arcaica para a moderna, o poeta realiza um retorno ao tempo da literatura ingênuo (de que fala Benjamin),¹⁴⁹ em que o homem podia se harmonizar com a natureza. Por isso o poeta se aproxima dos elementos naturais, bucólicos, buscando resgatar o poder da narrativa, capaz de reunir e dar uma lógica à fragmentação alucinante dos elementos urbanos do presente, à qual se misturam as lembranças do passado, também desordenadas.

A tentativa, através da escrita da poesia, de lembrar o que está separado, numa espécie de poesia de rememoração, é a mesma origem do esforço que a epopeia e a historiografia fariam para recompor a história natural. Benjamin, após se referir à memória como a faculdade épica por excelência, afirma:

Se o registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência – a historiografia – representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às várias formas épicas (como a grande prosa representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às diversas formas métricas), sua forma mais antiga, a epopéia propriamente dita, contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance.¹⁵⁰

A partir dessa abertura a uma indiferenciação dos gêneros quanto ao trabalho com a memória, compreendemos que a poesia no seu lirismo, mesmo quando mais se aproxima da subjetividade emergente do autor que a escreve – momento da maior individualização –, torna-se ponto de

¹⁴⁸ Pude colher tal informação em conversas informais com alguns poetas dessa geração, que se referiram à dita classificação. Por extensão, poderíamos incluir Antônio Barreto, pelo menos, no grupo que se alinha à simbologia do boi. Márcio Almeida (Oliveira, 1947) é autor do “Romances do Boi”, que, numa dicção bem cabralina, faz do boi símbolo da inexorabilidade do tempo agindo sobre o homem, da circularidade do processo vital e, enfim, símbolo do próprio homem e de sua alienação: “tivesse tempo de briga/e vingaria em chifrada/seu sangue que mais irriga/a vida - essa tourada”.

¹⁴⁹ Cf. BENJAMIN. *O narrador*.

¹⁵⁰ BENJAMIN. *O narrador*, p. 211.

contato privilegiado com a comunidade. A palavra poética, por sua carga afetiva resultante da força da reminiscência, a cada ressurgimento, reenena a origem imemorial que não pertence a um, mas a todos os que um dia nasceram sobre a terra. Apesar de a analogia entre criação poética e criação do homem pertencer à esfera mitológica, podemos perceber que a cumplicidade do poeta com a natureza, pelo menos no que se refere à nossa leitura da poesia da geração 70, tem a função de ajudar a desfazer um mito.

No momento em que o indivíduo se sente tolhido e impedido de se expandir pela força do mito do “Brasil pra frente”, reedição do lema “Ordem e Progresso”, sustentáculo do regime militar – momento esse em que uma ficção se aloja no lugar da verdade dos fatos ou da realidade e toma conta do imaginário brasileiro –, ele não tem outra alternativa libertadora a não ser aliar-se à natureza e à ideia de origem, para tentar reconstituir um princípio sobre o qual fosse possível se erigir alguma verdade.

As metáforas que surgem no bojo desse processo de reconstituição histórica, de certa maneira, servem para aproximar o indivíduo da coletividade. Através delas fala um profeta e se extrai uma moral. São como mensagens transmitidas do nível pessoal ao coletivo, de forma análoga àquelas dos videntes que, consultados, buscam signos de suas respostas na natureza:

AGORA QUE A BOCA NÃO FALA E O SOM DA TROMBETA UM SOL
O PAÍS DAS GERAIS FLORESCERÁ NAS FOLHAS DE MALVA E NO CAMPO DO SONO

E NEM NOS FALTARÃO URUTUS E URUTAUS PARA ANDAR CAMINHOS
QUANDO O SILÊNCIO DELIMITA O PERFIL O PLANO E A MONTANHA

AGORA QUE O VERBO INCONSÚTIL TECE A TEIA LÉGUAS E AS SILVAS
O SÃO FRANCISCO NAVEGARÁ TALUDES E OUTRAS ESCRITURAS

[...]

AGORA QUE O MENINO NÃO MAIS PARTILHA DE O DE OLVIDO E POBREZA
VICEJAM TUAS MINEIRICES E O BÍBLICO FALAR DE DOER LONGE

[...]

AGORA SIM SE ESCUTA CLARO O QUE SOBROU DE INFÂNCIA E CANTO
AS ÁSPERAS VEREDAS E AS CÓDEAS DE CHUVA DE ORIGENS.¹⁵¹

¹⁵¹ MOTTA. Elegia para Dantas Motta. In: BARRETO *et al.* *Antologia poética 2*, p. 143-144.

As letras em caixa alta, os verbos no futuro e uma sequência de fatos previstos como profecias, levam a uma constatação de que fala, antes do sujeito, uma espécie de sabedoria. O silêncio do “eu” se dá em favor de uma entidade que, conhecendo a vida da coletividade, fala em nome desta e do seu saber. O poeta se imbuí de tal voz como se, em algum nível do seu desejo, almejasse participar de um grande livro, o livro sagrado da história, em que a verdade se encontrasse indelével, definitiva, como a palavra de Deus. Um livro que fosse guardado carinhosamente pela posteridade como um conselho ou ensinamento do velho pai. E a cada vez que esse livro fosse retomado por um leitor, fosse acrescentado de uma nova alma, um sentimento de identificação e compreensão, num ritual de aproximação em que o tempo e o espaço se abolissem em nome da beleza conservada para sempre. É assim com as grandes epopeias, é assim com qualquer poema. A poesia é, antes de mais nada, uma tentativa de se anular a morte do pai, do filho e do espírito.

Repartir

Se a escrita é a experiência da experiência, uma vivência de segundo grau, ela é sempre apropriação, usurpação que se justifica na medida em que, pela leitura, torna-se experiência compartilhada. Dos escritores, o que mais facilmente se dá a distribuir re-vivências é por certo o narrador, o mais próximo possível da tradição do contador (oral) de casos.

Evidentemente, o poeta contemporâneo se distancia cada vez mais do narrador tradicional. Na sua perversão, o escritor de hoje é aquele que nada pretende transmitir através do texto, uma vez que este deve ser visto como uma realidade em si, uma experiência singular, portanto, não utilitária. Talvez apenas assim a arte da escrita possa se defender da total banalização, e a literatura seja salva das ideologias totalizantes.

Entretanto, há momentos ou situações em que a literatura se volta sobre a própria evolução, buscando o sentido que a sua existência pode ter para a comunidade de onde emergiu. É o caso da poesia brasileira na década de 1970, é o caso de todas as produções literárias de sociedades marcadas pela carência dos seus indivíduos, em qualquer nível.

Esse voltar-se sobre a própria evolução não é outra coisa senão o ver-se e se assumir como menor, como aquilo que deve reiniciar-se, e,

sendo menor, crescer. Para que isso seja possível, o primeiro passo é o poeta humildemente retomar a voz do narrador, rememorar exaustivamente cada passagem escura da experiência vivida, para que ela se torne comum, iluminada pelo branco do papel. Quanto mais dolorosa a vivência, mais necessária a sua exposição. Através da nomeação, do relato da vivência, quem sabe, seus males possam ser desfeitos, como acontece com os feitiços e maldições.

Se existe toda uma mitologia ou ideologia – tanto faz, no caso do contexto pós-64 – fomentada pelo poder, a controlar a historiografia, produzindo as narrativas que informam o grande público, resta ao poeta questioná-las, mesmo com seus precários recursos, com uma produção alternativa em que a matéria narrada se aproxime ao máximo do real vivido. Nesse sentido, a apropriação da experiência, operada no poema, resgata o cotidiano e o inscreve na ordem maior da política, assim como o particular e até o íntimo representam metonimicamente o nacional:

[...]

de manhã – naquela década
havia lá uma mangueira e eu
de galho a galho chipanzé dando gritos
de tarzan

aí
bandolava o fiofó
de um comparsa meu, a jane
que depois fez tiro-de-guerra
e seguiu carreira

quando anoiteceu aquela década
cavei uma fresta
e descascava a clandestina
em homenagem à mini-saia
gostosa
da filha esquerda
prafrentex:

o pai
livrou a cara
dela (mas a concha não)

e apagaram todas as luzes
 aí
arrastaram-me o amigo pela língua
instalaram a coreografia das penumbras
tocaram o baile sinistro

onde não se dança
nem se ri, e sorve-se o sangue em taças
 carne de abutre.

ditaram a morte.

foi duro:
não se resiste à morte
 impunemente, se bem digo
 é necessário vivê-la...

 e
 a muitos
 nos restou
 apenas a loucura
esse estar nos limites
da gargalhada abissal e do abismo
 fatal

foi duro:
 porisso é que
tanto sou débil inseto
 andorinha de inverno
às voltas do fogo amor, porisso
 nos abraçamos
 doentes brancos
 fugitivos pelos corredores lívidos
 para o sol da manhã
 que consola e cura

foi duro:
 por isso é que
tanto canto a duas vozes
quando soluço, e que, se insiste
em precipitar o vazio (a memória de minha
dor) – trato de escrever mais uma parábola
 e são parábolas o que exibo nas quedas

e se descí ao inferno
 ali
cruzei com um rimbaud
e conheci que o inferno tem um fim:

o fim dos condenados ao inferno...
ali
os vampiros das próprias veias
os mórbidos
irremediavelmente ali
os que não puderam compreender
que só a liberdade não termina
nem com o extermínio nosso
porque ela não condena...

mas
afinal
tantos
soubemos não morrer, e

seja lá porque...

ou as pessoas cantavam um desafio
ou soube-se incendiar a virgem fria
ou marcava-se passo errado nas paradas
ou seja porque um mestre digno dava
o dez
a quem colocasse o hino na ordem direta
e desenhasse – à mão livre – um círculo
perfeito...
porque não se mata
impunemente¹⁵²

Eis um exemplo de como o poeta pode se imbuir do papel de narrador, no ofício de reescrever a história dos seus semelhantes, através do relato da sua experiência diante dos acontecimentos marcantes da vida nacional. No Brasil, a implantação da ditadura militar, traumática principalmente para a juventude, constitui um fato histórico a ser desmascarado insistentemente pela literatura pós-64. A forma como isso se faz no poema citado comprova a adequação do processo poético quando se quer aprofundar o campo de visão. O referencial, ou fato histórico, se coloca em perspectiva a partir da experiência pessoal, resultando numa relativização constante cada vez que, através do poema, incidimos nosso olhar para o passado comum.

Diríamos que a apropriação da história coletiva pelo sujeito poético, tornando sua uma memória compartilhada, representa um gesto

¹⁵² JORGE. *Tíbias e flautas*, [p. 58-60].

de responsabilidade do poeta com relação ao destino da comunidade. É a sua forma de, embora filho rebelde ou ovelha negra, se solidarizar com o pai que não soube manter a força e a coesão do clã, o que, numa hipótese, poderia ter sido a resistência eficaz contra a degeneração, o empobrecimento, a morte dos indivíduos desgarrados, sobre quem recaiu a tirania do Estado.

O discurso poético portador desse caráter épico torna-se, portanto, redentor aos olhos paternos. A conotação viril deixa transparecer um desejo de se reerguer o filho à direita do pai, de se refazer uma aliança para o fortalecimento de uma voz que realmente ofereça resistência ao poder destrutivo da ditadura. O filho-poeta não apenas se volta para uma possível reordenação na linha paterna, como também procura recolocar a subversão e a rebeldia como valores positivos, a favor da revitalização de um mundo então regido pela perda e pela morte. Tenta-se reerguer a potência masculina para combater o caos que a noite da ditadura desencadeou no universo do poeta.

Se “não se mata impunemente”, também “não se resiste à morte impunemente”, o poeta então desce aos infernos, ao fundo da perversão, da negação da ordem social, para depois emergir, ou voltar para o reencontro com sua potência vital, representada pelo “sol da manhã que consola e cura”. A parábola – tipo de narrativa mais tradicional – escrita é a trajetória descrita fisicamente por toda e qualquer queda.

O que o poeta vive, em relação às gerações precedentes, é uma situação paradoxal: os mais velhos representam a reação e o conservadorismo (são os pais de família que respaldam moralmente o golpe militar, portanto, devem ser combatidos). Por outro lado, são os legítimos guardiões da tradição familiar, via por onde escoo o ideal da verdadeira identidade. Ao jovem poeta cabe o papel intermediário, por isso contraditório, de transmitir pela escrita esse ideal. Para quem tem o rosto voltado para o futuro, é no mínimo árdua a necessidade de se debruçar sobre o passado, como se encenasse um *Angelus Novus* de Klee às avessas:

É por não saber decifrar-lhe o nome
meu filho
que fico escrevendo versos e tomando pinga
porque tua mãe tem uma barriga ébria
de amor e ladina
porque teu pai não dorme são e grita
por justiças tão redondas como você

Quero, enquanto como azeitonas,
que me conte das prostitutas mal
investigadas
em suas primeiras noites de insônia e sede
e ressaca da lama, filho, tua alma de
formiga
ou de futuro poeta suburbano

E se não quiser sentir este cheiro
de suor no sovaco e tinta nos dedos
Vista, filho, uma saia de rendas e como se
fosse
uma lavradora com asma, diga-me ferozmente
aos ouvidos:
pai, já é madrugada no Brasil.¹⁵³

O pai e o filho se encontram no mesmo ponto de partida. Ambos, personagens do drama da separação, se encaminham para uma conciliação em nome da impotência. No poema acima transcrito, o poeta assume a voz do pai para persuadir o filho a não ceder, a não assumir a castração imposta pela ausência de um nome, de uma identidade. Ao filho anunciado o poeta aponta a saída: a poesia, sobretudo, longe das ilusões. É preciso decifrar o nome para se amanhecer de verdade. No presente da escrita, entretanto, para se vislumbrar a madrugada, é necessário se abdicar da virilidade – “vista uma saia de rendas”.

Na instância significativa que se instaura, nessa leitura do poema, percebe-se uma atitude, por parte do sujeito poético, de repartir o próprio sentido da paternidade, apontando, no âmbito da figura paterna mesma, a autoridade e sua negação, o poder fálico e seu contrário. Assim, o drama do sujeito se encena no lugar ocupado pelo pai. Seria, portanto, o pai simbólico um duplo do poeta? Assim como as evidências da fragmentação do sujeito se encontram na metrópole moderna, a dissociação

¹⁵³ BARRETO. *O sono provisório*, p. 15.

entre desejo e realidade se evidencia no retorno à casa paterna, representado pela restauração da imagem do pai identificada com a do filho.

Ainda que o poeta represente o que mais se distanciou da origem, pelo ato da escrita, sabemos que a poesia, na sua radicalidade, corrompe toda a estrutura: a sua pátria tampouco se encontra onde ele julga alcançar alguma identificação, no espaço da irracionalidade. As gerações futuras não têm a menor chance de seguir a tradição: o filho do poeta seria uma caricatura do avô lavrador, portanto, só resta ao neto o exemplo da subversão do pai, por sua vez, não passa de um simulacro de poeta.

No desmascaramento incessante que faz da história, a cada poema que a reconta em sua dicção peculiar, o narrador-poeta ao mesmo tempo que, pelo ato de relatar, se aproxima da comunidade, dela se afasta. A escrita do poema é ainda um ato isolado que nos remete a uma outra leitura do significante repartir, que é também partir de novo. O filho que um dia se desgarrou torna-se o outro, irremediavelmente. O sentido subversivo da sua produção – a perversão propriamente dita – aloja-se nessa impossibilidade de retorno: a palavra escrita, como diz Derrida, é bastarda.

Ora, uma épica que se faz com o trabalho solitário da escrita – e não na ressonância de uma fala que soa nos ouvidos dos que compartilham a tradição – somente existe enquanto épica menor, no sentido que Deleuze e Guattari¹⁵⁴ dão a esse adjetivo. Menor porque não substitui a tradição na sua totalidade, menor porque não preenche as lacunas dos desejos insatisfeitos, mas, ao contrário, aponta-os.

O que nós, leitores, presenciamos ao observar a poesia dos jovens poetas belo-horizontinos, vindo do interior para tentar a vida na capital, é o mesmo fenômeno que ocorre em outros processos de produção periférica: a poesia, deslocada com sua linguagem subjetiva, padece de uma diferença discriminatória que, contudo, é o que a faz existir. A violência do presente na metrópole torna-se matéria de poesia, para esse filho da roça, ao se encontrar com a violência da infância, quando lhe roubaram a inocência:

¹⁵⁴ DELUZE, GUATTARI. O que é uma literatura menor.

naquele tempo
havia lá, também
um globo terrestre
que mandávamos para os ares
gol!

mas que um dia
a vizinha devolveu
apunhalado¹⁵⁵

O relato de uma trivial brincadeira de criança, no contexto de uma produção poética marcada pelo litígio com uma superestrutura nacional forjada em desacordo com as liberdades democráticas, transforma, por força da poetização, em metáfora da arbitrariedade. Se a bola, elemento que transpassou o muro e que poderia ser o princípio de diálogo, voltou apunhalada, é porque também a palavra em que poderia circular o amor, voltaria ferida. Sem diálogo entre as partes e sem espaço para expandir sua vitalidade, o indivíduo parte em retirada para o seu deserto particular. Dali ele observa o mundo e o refaz à sua imagem e semelhança. Quanto maior a dor nos dedos, maior o azedume dos versos. Ainda assim, o poeta é capaz de, ajuntando os traços da memória, repisando os próprios rastros, refazer um percurso que, se não de todos, é de significativa porção da juventude brasileira na década de 1970.

Uma bola rasgada: a palavra poética na sua diferença. A bola do moleque que brinca descalço o seu futebol de várzea. Menor o menino, maior o rombo na bola, maior a poesia. Se a literatura que ocupa o entrelugar da arte “periférica” se faz menor para existir, o seu grande trunfo é a forte aliança com a vida, o que a torna, dada a universalidade da condição humana, um bem a ser desfrutado um dia por qualquer pessoa que dela se aproxime.

Lendo poesia, cedemos à tentação de deslizar o significante, deixando-nos conduzir pelo prazer de descobrir no seu caudaloso leito evidências do que todos, no fundo, pressentimos. A poesia, do ponto de vista semiótico, é um círculo onde tudo-nada cabe. Um círculo vazado cuja esfera quanto mais abrange, mais deixa de fora. Quando

¹⁵⁵ JORGE. *Flagrante jóia!*, p. 21.

acreditamos abraçar um sentido para o poema, notamos que uma porção de significâncias nos escapa.

Analisando a produção poética de alguns jovens poetas, buscamos alcançar uma compreensão do fenômeno da criação literária e do desenvolvimento da consciência crítica através da escrita, no que tange à relação intrínseca entre vida e arte. Essa relação, porém, não é, em momento algum, o precípua objeto de nossas reflexões, por isso não nos detemos num levantamento biográfico, por exemplo, nem nos preocupamos em checar a veracidade das experiências porventura narradas no poema. O nosso interesse se localiza sobretudo no caráter universalizante de uma poesia extremamente localizada. Esse aspecto nos é revelado quando percebemos a presença do mito como estruturador do conjunto de poemas analisados.

Nessa medida, nos permitimos estabelecer as correlações extra-temporais, acentuando o poder transcendente da poesia, enquanto produção vinculada ao desejo.

Buscamos rastrear os passos da trajetória de um ou outro poeta, e encontramos marcas do mais remoto criador de palavras e até, possivelmente, daquele que se localiza em qualquer um de nós. O que desejamos com este texto é, antes de tudo, experimentar, usufruir o legado de quem usou mais, como irmã mais nova, a que ficou em casa e se encanta com a letra do irmão inventor de tantas aventuras de palavras. A irmã, outra escriba. Mas aí começa outra história.

Referências

- ADORNO, Theodor Wiesengrund W. *et alii*. *A Escola de Frankfurt*. Tradução de José Lino Grünewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- ADORNO, Theodor Wiesengrund W. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.
- ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado*. Tradução de Walter J. Evangelista e Maria Laura V. de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- COELHO, Nelly Novaes. *Carlos Nejar e a geração 60*. São Paulo: Saraiva, 1971.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES *et alii*. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultura, 1982. p. 22.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Ecos: Cortázar e um certo surrealismo. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 99-117.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, Valentin. Nikoláievitch N. *Marxismo e filosofia da linguagem: Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1979. Autoria discutível.
- BARATA, Manoel Sarmiento. *Canto melhor: uma perspectiva da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- BARTHES, Roland. Le discours de l'histoire. *Poétique*, Paris, n. 49. p. 13-21, fev. 1982.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.
- BATAILLE, Georges. *La literatura y el mal*. Versión Lurdes Ortiz. Madrid: Taurus, 1981.
- BATAILLE, Georges. *L'Erotisme*. Paris: Editions de Minuit, 1957.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e literatura*. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1982.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 29-56.
- BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Tradução e organização de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985. p. 153-154.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre filosofia da história. In: BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Organização, seleção e tradução de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985. p. 153-164.
- BENJAMIN, Walter. *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Joriatti. São Paulo: Companhia de Letras, 1986.
- BÍBLIA Sagrada, N. T. Evangelho segundo São Lucas. Tradução de Frei João José Pedreira de Castro. 41. ed. São Paulo: Editora Ave-Maria, 1982. Imprimatur: 1957. Cap. 12, versículos 12-24.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. Belo Horizonte: Annablume, 1994.
- BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Cláudio Willer. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CAMPOS, Augusto de et alii. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Companhia de Letras, 1987.
- CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia de Letras, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. *Linguaviagem*. São Paulo: Companhia de Letras, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARDOSO, Sérgio et alii. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia de Letras, 1987.
- CATANI, Maurizio; DELLHEZ, Scarlet (org.). *Individualisme et autobiographie en Occident*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.
- CHNAIDERMAN, Miriam. *Ensaio de psicanálise e semiótica*. São Paulo: Escuta, 1989.
- COELHO, Nelly Novaes. *Carlos Nejar e a geração de 60*. São Paulo: Saraiva, 1971.
- COSTA, Bolívar. *O drama da classe média*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *A democracia como valor universal*. São Paulo: Editora. Ciências Humanas, 1980.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Tradução de Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- DERRIDA, Jacques. Linguística e Gramatologia. In: DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 33-90.
- DUBOIS, Jacques et alii. *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1980.
- DUMONT, Louis. *O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- ECO, Umberto. *As formas do conteúdo*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ENGELS, Friedrich. *Situação das classes trabalhadoras na Inglaterra*. São Paulo: Global, 1986.
- ESSLIN, Martin. *Artaud*. Tradução de James Amado. São Paulo: Cultrix/USP, 1978.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso: na transversal da cidade*. São Paulo: FA. Queiroz, 1981.

- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Tradução de Lígia Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977.
- FREUD, Sigmund. *Totem e tabu e outros trabalhos*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 13. Tradução de Orizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do séc. XIX a meados do séc. XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOLDMANN, Lucien. *Crítica e dogmatismo na cultura moderna*. Tradução de Reginaldo di Piero e Célia E. A. di Piero. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- GUINSBURG, Jacó (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: poesia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas de hoje*. Rio de Janeiro: Editora. Labor do Brasil, 1976.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de *et alii*. *Anos 70: literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1979.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; BRITO, Antônio Carlos. *Literatura: nosso verso de pé quebrado. Argumento*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 81-86, jan. 1984.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos André. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Krystyna. *Diálogos*. Tradução de Elisa A. Kossovitch. São Paulo: Cultrix, 1985.
- JAKOBSON, Roman; POMORSKA, Krystyna. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1979.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura do séc. XX*. Tradução de Iumna Maria Simon *et alii*. São Paulo: HUCITEC, 1985.
- KOVADLOFF, Santiago. (org.). *A palavra nômade: poesia argentina dos anos 70*. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LACAN, Jacques. *O seminário-Livro 3: as psicoses, 1955-1956*. Tradução de Aluísio Pereira de Menezes. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LASCH, Christopher. *La cultura del narcisismo*. Tradução de Marina Bocconceli. Milano: Bompiani, 1981.
- LEMINSKI, Paulo. *Poesia: a paixão da linguagem*. In: CARDOSO, Sérgio *et alii*. *Os sentidos da paixão*.

- São Paulo: Companhia das Letras/FUNART, 1987.
- LIMA, José Lezama. *A expressão americana*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e anti-lira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LOPES JR., Francisco Caetano. *Crescimento durante a guerra numa província ultramarina: construção da memória esquecida*. 1982. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1982. Versão impressa.
- MACALÉ, Jards. *No meio do mato*. In: MACALÉ, Jards. *Contrastes*. [Rio de Janeiro]: Som Livre, [1977]. 1 LP. NO meio do mato. Intérprete: Jards Macalé. Rio de Janeiro: Som Livre, 1977. 1 disco vinil.
- MACIEL, Luiz Carlos. *A morte organizada*. São Paulo: Global, 1978.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio seguinte*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Nova consciência*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- MAIAKÓVSKI, Vladimir. *Poética: como fazer versos*. Tradução de Antônio Ladeira e Maria Manuela Ferreira. São Paulo: Global, 1977.
- MANNONI, Octave. *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris: Seuil, 1969.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 1981.
- MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial*. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1979.
- MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DOS ESCRITORES, 1957, São Paulo. Anais... São Paulo: Anhembi, 1957.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio de. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: HUCITEC, 1982.
- MIRANDA, Wander Melo. *Contra corrente: a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 1987. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987. Versão impressa.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*. São Paulo: Ática, 1977.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Tradução de Neil R. da Silvia. São Paulo: Martins Fontes/UNB, 1982.
- PAZ, Octavio. *Corriente alternada*. México: Siglo XXI, 1968.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *Retrato de época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

- PEREIRA, Miguel Serras. *Outra coisa*: poesia, psicanálise e política. Vila da Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1983.
- PERSE, Saint John. *Oeuvre poétique*. Paris: Gallimard, 1953.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*: icônico e verbal, oriente e ocidente. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*: a teoria formalista russa e seu ambiente poético. Tradução de Sebastião Uchôa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PONTUAL, Roberto. *Poesia hoje*: tarefa revolucionária. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, Rio de Janeiro, n. 2, p. 55, dez. 1962.
- ROSZAK, Theodore. *A contra-cultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SANTIAGO, Silviano. O poder e alegria. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11-23.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SCHWARZ, Roberto (oOrg.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 6. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.
- SLATER, Phillip. *A busca da solidão*. A cultura americana no ponto de ruptura. Tradução de José Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- SONTAG, Susan. Abordando Artaud. In: SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 15-57.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: FTD, 1967.
- STARLING, Heloisa Murgel. *Os senhores das Gerais*: os novos inconfidentes e o golpe de 1964. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. Tradução de João Roberto M. Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.
- TODOROV, Tzvetan et alii. *O discurso da poesia*. Coimbra: Almedina, 1982.
- TOLLENDAL, Eduardo José. *Contra-cultura e marginália*: uma releitura de meta-poemas marginais. 1986. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1986. Versão impressa.
- VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Lúcia, C. *Lacan*: operadores de leitura. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Música popular*: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

Revistas de poesia

BODOQUE. Belo Horizonte: [s.n.], 1979.

INÉDITOS. Belo Horizonte: [s.n.], 1976. Mensal. [1 a 7n.].

POESIA LIVRE. Ouro Preto: [s.n.], 1981-1985.

SILÊNCIO. Belo Horizonte: [s.n.], 1973. [1 a 6n.].

Jornais

DE FATO. Belo Horizonte: [s.n.], 1976-1977.

ESTADO DE MINAS. Belo Horizonte: Diários e Emissoras Associados, 1970-1980. Diário.

MOVIMENTO. São Paulo: [s.n.], 1975-1978.

OPINIÃO. São Paulo: [s.n.], dez. 1973-mar. 1977.

VERSUS. São Paulo: [s.n.], 1975-1978.

Livros de poesia

ALBERNAZ, Kenneth. *O cavaleiro errante – cantorias*. Belo Horizonte: [s.n.], 1982.

ALBERNAZ, Kenneth. *Viver o rio interior*. Belo Horizonte: [s.n.], 1981.

ALMEIDA, Márcio. *As canções adiadas dos nossos soluços medrosos*. Belo Horizonte: [s.n.]. [1973].

ALMEIDA, Márcio. *Lavrário*. Belo Horizonte: Ed. Santa Cruz, [1970].

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ANDRADE, Mário de. *Poesia completa*. São Paulo: Livraria Martins, 1980.

ANDRADE, Oswald de. *Do pau-brasil à Antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANDRADE, Oswald de. *Pau-brasil*. São Paulo: Globo, 1990.

ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

ANTUNES, Murilo. *O gavião e serpente*. Belo Horizonte: [s.n.], 1978.

ARAUJO, Henry Correa de et alii. *Antologia*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

ARAUJO, Henry Correa de. *Tempo contrário tempo*. Belo Horizonte: Comunicação, 1976.

ARTAUD, Antonin. *A arte e a morte*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Livreiros Editores e Distribuidores LTDA, 1987.

ARTAUD, Antonin. *El momo y outros poemas*. Buenos Aires: Caldén, 1976.

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: ARTAUD, Antonin. *Os Escritos de Antonin Artaud*. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1983. p. 145-162.

ARTAUD, Antonin. *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*. Buenos Aires: Caldén, 1975.

ARTAUD, Antonin. *Van Gogh: el suicidado de la sociedad*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1983.

ASSUNÇÃO, Paulinho. *A sagrada blasfêmia dos bares*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

ASSUNÇÃO, Paulinho. *Cantigas de amor e outras geografias*. Belo Horizonte: Governo do Estado de Minas Gerais, 1980.

ASSUNÇÃO, Paulinho. *Diário do mudo*. Belo Horizonte: Comunicação, 1983.

ÁVILA, Carlos. *Aqui e agora*. Belo Horizonte: Dubolso, 1981.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. 17 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

BARRETO, Antônio *et alii*. *Antologia poética 2*. Belo Horizonte: Interlivros, 1977.

BARRETO, Antônio. *O sono provisório*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

BARRETO, Antônio. *Vastafala*. São Paulo: Scipione, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CARVALHO, Roberto Barros (org.). *Taquicardias*. Belo Horizonte: Dubolso, 1985.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CLAVER, Ronald *et alii*. *Antologia poética 2*. Belo Horizonte: Interlivros, 1977.

CLAVER, Ronald. *Nas águas do Jequitinhonha*. Belo Horizonte: Governo do Estado de Minas Gerais, 1980.

COSTA, João Paulo Gonçalves. *Cara e coroa*. Belo Horizonte: Dubolso, 1984.

DINIZ, Valdimir. *Poesia aos sábados*. Belo Horizonte: Oficina, 1971.

DOLABELA, Marcelo. *Droga*. Belo Horizonte: Cemflores, 1983.

DOLABELA, Marcelo. *Gatilho*. Belo Horizonte: Cemflores, 1982.

DOLABELA, Marcelo. *Radicais*. Belo Horizonte: Dadalobela, 1985.

DOLABELA, Marcelo. *Violência*. Belo Horizonte: Coração Malasarte, 1984.

ESPESCHIT, Rita. *Gardênia e tarântulas*. Belo Horizonte: Nem Chus Nem Bus, 1985.

ESPESCHIT, Rita. *Lua gorda*. Sabará: Dubolso, 1985.

FARIA, Marcus Vinícius. *Armadilha para hábil caçador pegar o bicho enquanto antes*. Belo Horizonte: [s.n.], 1982.

FUINHA. *Como uma palavra muda*. Belo Horizonte: [s.n.], [198-].

FUINHA. *Dados pessoais*. Belo Horizonte: [s.n.], [198-].

FUINHA. *Futuro e sabonete Gessy*. Belo Horizonte: [s.n.], [198-].

GADELHA, Arlete. *Eco*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1982.

GAMA, Sérgio. *Guerrilhas d'amor*. Belo Horizonte: Vega, 1977.

GARCIA, Álvaro Andrade. *Librare*. Ouro Preto: Tipografia Fundo de Outro Preto, 1986.

GINSBERG, Allen. *Uivo: Kaddish e outros poemas*. Tradução de Claudio Willer. Porto Alegre: L&PM, 1984.

GUIMARÃES, Thais. *Dez pretextos para uma noite de solidão*. Belo Horizonte: [s.n.], [198-].

GUIMARÃES, Thais. *Jogo de cintura*. Belo Horizonte: Dubolso, [1980].

JORGE, João Batista. *Água da Ásia, asa da água*. Belo Horizonte: Gatinhos Productions, 1982.

JORGE, João Batista. *Flagrante jóia!* Belo Horizonte: Edição Boca, 1981.

JORGE, João Batista. *Tíbias e flautas*. Belo Horizonte: [s.n.], 1979.

MAÉRICO, José. *Amor bruxo*. Belo Horizonte: [s.n.], 1981.

MAÉRICO, José. *Cidade exata*. Belo Horizonte: [s.n.], 1981.

MORAES, Vinícius de. *Para uma menina com uma flor*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1961.

MORAIS, Suzana Nunes de. *Com meu olhar de crayon*. Belo Horizonte: [s.n.], 1979.

MORAIS, Suzana Nunes de. *Compasso de espera*. Belo Horizonte: [s.n.], 1969.

MORAIS, Suzana Nunes de. *Poemas em tempo de branco*. Belo Horizonte: [s.n.], 1972.

MOTTA, Paschoal. *Antologia poética 2*. Belo Horizonte: Interlivros, 1977.

MOTTA, Paschoal. *Ver de boi*. Belo Horizonte: Comunicação, 1973.

NEVES, Libério et alii. *Antologia poética*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

NEVES, Libério. *A solidão dos muros*. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

NEVES, Libério. *Força da gravidade em terra de vegetação rasteira*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1977.

NEVES, Libério. *Mil quilômetros redondos*. Belo Horizonte: Interlivros, 1974.

NEVES, Libério. *O ermo*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1968.

NEVES, Libério. *Pedra solidão*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1964.

NONATO, Raimundo. *Sabor plástico*. Belo Horizonte: [s.n.], 1983.

NUNES, Sebastião. *A cidade de Deus*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1970.

NUNES, Sebastião. *A velhice do poeta marginal*. Sereno de Cataguases: Edição do autor, 1983.

NUNES, Sebastião. *Finis operis*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1973.

NUNES, Sebastião. *O suicídio do autor*. Belo Horizonte: [s.n.], 1978.

NUNES, Sebastião. *Papéis higiênicos*. Belo Horizonte: Dubolso, 1985.

NUNES, Sebastião. *Serenata em B menor*. Sereno de Cataguases: Edição do autor, 1979.

NUNES, Sebastião. *Somos todos assassinos*. Sereno de Cataguases: Dubolso, 1980.

NUNES, Sebastião. *Zovos*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1977.

PEIXOTO, Sylvio Túlio. *Descartáveis*. Belo Horizonte: Dubolso, 1987.

PENNA, Alícia Duarte; VITORINO, Júlio C. *Duo, terno e gravata*. Belo Horizonte: [s.n.], [19--].

QUEIROZ, Sônia. *O sacro ofício*. Belo Horizonte: Comunicação, 1980.

REIS, Geraldo et alii. *Antologia poética 2*. Belo Horizonte: Interlivros, 1977.

RODRIGUES, João Evangelista. *A fala irregular*. Belo Horizonte: Minas Novas, 1983.

RODRIGUES, João Evangelista. *O avesso da pedra*. Belo Horizonte: [s.n.] 1983.

SAMPAIO, Danilo. *Domingo de areia*. Belo Horizonte: [s.n.], 1978.

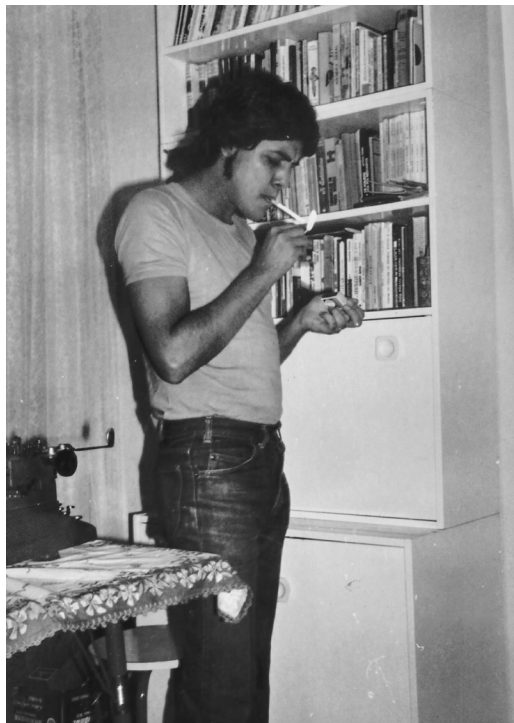
SAMPAIO, Márcio et alii. *Antologia poética*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.

SAMPAIO, Márcio. *Rubro apocalíptico*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1964.

VENTURA, Adão. *A cor da pele*. Belo Horizonte: [s.n.], 1981.

- VENTURA, Adão. *Abrir-se um abutre ou mesmo depois de deduzir dele o azul*. Belo Horizonte: Oficina, 1970.
- VENTURA, Adão. *Antologia poética*. Belo Horizonte: Interlivros, 1975.
- VENTURA, Adão. *As musculaturas do arco do triunfo*. Belo Horizonte: Comunicação, 1976.
- VERDE, Cesário. O sentimento dum ocidental. *In: VERDE, Cesário. O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Minerva, 1977.
- VIEIRA, Alex; KRAISER, Marcelo. *Paixão*. Belo Horizonte: Décima Arte, 1982.
- VILLARES, Lúcia. *Papos de anjo*. São Paulo: Pindaíba, 1980.
- ZEFERINO, René. *Progenie poética*. Belo Horizonte: [s.n.], [19--].

**Antônio Barreto, poeta
da perversão**



Fonte: Arquivo pessoal
Antônio Barreto.



Fonte: Arquivo pessoal
Antônio Barreto.



Fonte: Arquivo pessoal
Antônio Barreto.



Datilografando

Fonte: Arquivo pessoal
Antônio Barreto.



Redação Grupoema,
Protótipo.
Upes 1972.

Fonte: Arquivo pessoal
Antônio Barreto.



Redação Grupoema,
Protótipo.
Upes 1972.

Fonte: Arquivo pessoal
Antônio Barreto.



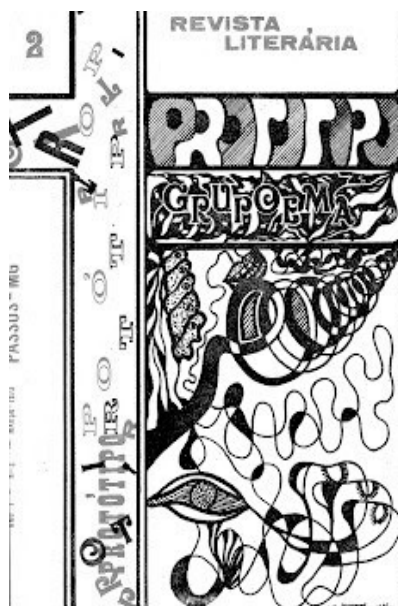
Redação Grupoema,
Protótipo.
Upes 1972.

Fonte: Arquivo pessoal
Antônio Barreto.



Revista Protótipo n. 1,
1972.

Fonte: <https://bityli.com/hVRBwn>



Revista Protótipo n. 2,
mar. 1973.

Fonte: <https://bityli.com/jqRbGq>



Revista Protótipo n. 3,
maio 1973.

Fonte: <https://bityli.com/VcbxkZ>



Revista Protótipo n. 4,
jun. 1973.

Fonte: <https://bityli.com/QLIXTP>



Revista Protótipo n. 5,
ago. 1973.

Fonte: <https://bityli.com/ogQlbC>



Revista Protótipo n. 6,
nov. 1973.

Fonte: <https://bityli.com/csWSGc>



Revista Protótipo n. 7,
nov. 1975.

Fonte: <https://bityli.com/VMokGJ>

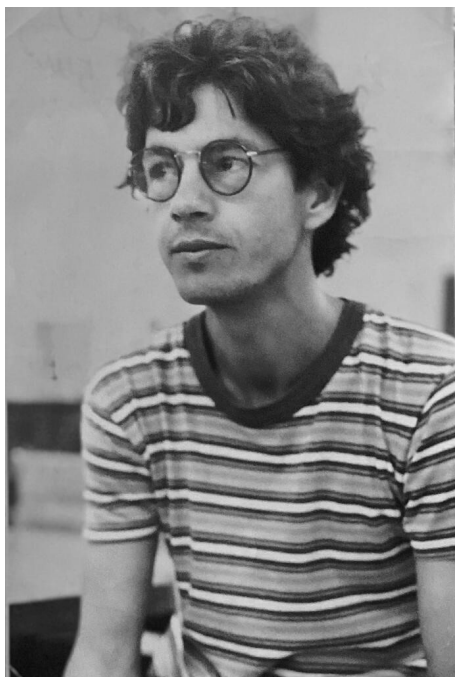
**João Batista Jorge, anunciador e
santo guerreiro**



João Batista Jorge.

Fonte: Arquivo pessoal

Amana.



João Batista Jorge.

Fonte: Arquivo pessoal

Carlos Erculano Lopes.



João Batista Jorge.

Fonte: Arquivo pessoal
Amana.



João Batista Jorge.

Fonte: Arquivo pessoal
Amana.



Flagrante Jóia!, de
João Batista Jorge.

Fonte: Arquivo pessoal
Thais Guimarães.

B273.Ya-p Almeida, Maria Inês de.
A perversão do filho pródigo: jovem poesia mineira dos anos
1970 / Maria Inês de Almeida. – 2024.
148 p. : il. fots., p&b. – (Viva Voz)

Inclui referências.

ISBN: 978-65-87237-79-4 (digital)

ISBN: 978-65-87237-80-0 (Impresso)

1. Barreto, Antônio, 1955- – Crítica e interpretação. 2. Jorge, João
Batista – Crítica e interpretação. 3. Poesia brasileira – História e
crítica. 4. Poesia brasileira – Séc. XX. 5. Poesia – Minas Gerais.
6. Literatura e sociedade. I. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Letras. II. Título. III. Série.

CDD: 8669.142



Publicações Viva Voz

Brasilidades que vêm da África

Sônia Queiroz (org.)

Vissungos no Rosário: cantos da tradição banto em Minas Gerais

Sônia Queiroz (org.)

Vissungos: cantos afro-descendentes em Minas Gerais

Neide Freitas Sampaio (org.)

Sônia Queiroz (org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em versão eletrônica no *site*: labeled-letras-ufmg.com.br



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras – bolsistas e voluntários – supervisionados por docentes da área de Edição.

A presente edição foi impressa pela Imprensa Universitária UFMG em sistema digital, papel reciclado 90 g/m² (miolo). Composta em caracteres Verdana, acabamento em kraft 420 g/m² (capa) e costura artesanal com cordão encerado.