

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Mariana Lavrado Rocha

POP POP POESIA – ácido de A a Z
Experimentação em Poesia das novas mídias

Rio de Janeiro
2004

Mariana Lavrado Rocha

Pop Pop Poesia – ácido de A a Z.
Experimentação em Poesia das novas mídias

Trabalho de conclusão de curso submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Orientador: Fernando A. Salis

Rio de Janeiro
2004

S237 Rocha, Mariana Lavrado.

Pop Pop Poesia – ácido de A a Z / Mariana Lavrado
Rocha. Rio de Janeiro, 2004. xi, xx f.96.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Com.
Social) –
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Comunicação, 2004.

Orientador: Fernando A. Salis.

1. Introdução. 2. A produção poética nos séculos XX e
XXI. 3. Elaboração do projeto. 4. Produção. 5. Considerações finais.
I.Salis, Fernando A. (Orient.). II.
Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de
Comunicação. III. Título.

CDD: 658.4

Mariana Lavrado Rocha

POP POP POESIA – ácido de A a Z
Experimentação em Poesia das novas mídias

Trabalho de conclusão de curso submetido ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, habilitação em Radialismo.

Rio de Janeiro, _____ de _____ de 2004

Prof. Dr. Fernando A. Salis, ECO/UFRJ

Prof. Dr. Mauricio Lissovsky, ECO/ UFRJ

Prof. MSc. Luciano Saramago Pinheiro Soares, ECO / UFRJ.

Prof^a. Dr^a. Fátima Sobral Fernandes, ECO/UFRJ

Aos vícios e virtudes dos amigos, minhas palavras.

AGRADECIMENTOS

Paulo Monte, que emprestou seus valiosos carinhos; Camila, Felipe e Bianca, sempre família, sempre presentes; Estevão Casé e Eduardo Manso, música para os meus ouvidos; Ronna Dias, alegria e força vital; Lúcia, mãe e culpada de tudo.

**Há os que não sabem antropologia
e os que ignoram trigonometria
Mas só de mim ninguém pode falar nada.
Minha ignorância
não é
especializada.**

(MILLÔR, 1953).

RESUMO

ROCHA, Mariana Lavrado. **Pop Pop Poesia – ácido de A a Z, experimentação em poesia das novas mídias**. Rio de Janeiro, 2004. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

Projeto experimental em Poesia das Novas Mídias composto do livro Pop Pop Poesia – ácido de A a Z e do enhanced Cd Pop Pop Poesia – ácido de A a Z Versão redonda. Explora a nova linguagem artística surgida com o advento dos avanços tecnológicos e meios digitais, e as possibilidades de comunicação trazidas pelo computador. A união do áudio e do vídeo à palavra poética e a transformação do leitor em operador da mensagem – que é chamado a abandonar a antiga passividade perante a obra literária - são as suas principais características. A partir do estudo dos movimentos de Vanguardas das literaturas européia e americana e seus reflexos e desdobramentos no Brasil, é traçado o panorama histórico da poesia do século XX ao XXI. Essa análise serve para pontuar o trabalho, revelando as influências do texto e das formas escolhidas.

POESIA, NOVAS MÍDIAS, COMUNICAÇÃO.

ABSTRACT

ROCHA, Mariana Lavrado. **Pop Pop Poesia – ácido de A a Z, experimentação em poesia das novas mídias**. Rio de Janeiro, 2004. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

The Experimental Project on "New Media Poetry" is formed by the book Pop Pop Poetry - acid from A to Z and the Enhanced CD Pop Pop Poetry - acid from A to Z Round Version. The Project explores the new artistic language developed from the technological improvement and digital support and all possibilities of communication made capable by the use of the Personal Computer. The junction between audio and video and the poetic language and the transformation of the reader in an "own operator of the message" - being led to leave the traditional passive attitude in the presence of the written material - are its main characteristics. Through the study of the European and North-American AVANT-GARDE writing movement and the reflexes and developments produced in our own country, this project endeavors to establish the historic panorama of the XX and XXI centuries poetry. This analysis serves to punctuate this work, revealing all the influences of the chosen text and structure.

POETRY, NEW MEDIAS, COMMUNICATION.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	PRODUÇÃO POÉTICA NOS SÉCULOS XX E X	14
2.1	Vanguardas Europeias	14
2.2	Poesia no Brasil a partir do Movimento Modernista.	18
2.3	Geração Beat, Pop Art, Tropicalismo e Poesia Marginal.	24
2.4	Poesia das Novas Mídias: a palavra poética no contexto digital.	48
3	ELABORAÇÃO DO PROJETO	51
3.1	Conhecendo os personagens e seus universos.	51
3.1.1	<i>Santa Teresa e o Cenário Boêmio do Centro do Rio.</i>	53
3.2	Parcerias / Ficha Técnica	57
3.3	Cronogramas	60
3.4	Orçamentos	62
4	PRODUÇÃO	63
4.1	Desenvolvimento do layout	63
4.1.1	<i>Livro</i>	63
4.1.2	<i>CD</i>	65
4.2	Áudio	66
4.2.1	<i>Locução</i>	66
4.2.2	<i>Trilha Sonora – produção e edição.</i>	67
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	68
	REFERÊNCIAS	70
	ANEXOS	75

1 INTRODUÇÃO

A princípio, procurava-se distinguir a Poesia da Prosa por um critério puramente formalístico: a Poesia era realizada através do verso e este caracterizava-se pela presença da métrica e da rima. Essa distinção mostrou-se ineficaz quando alguns pensadores começaram a lembrar, primeiro, que a Poesia grega era metrificada, mas não rimada; depois, alguns Poetas românticos ressuscitaram o verso chamado *branco*, isto é, metrificado mas não rimado, e outros mais recentes aboliram não só a métrica mas também a rima.

Com isso, ficou claro que a métrica e a rima não podiam ser elementos considerados essenciais à Poesia, nem pedras de toque para distingui-la da Prosa. Aprofundando-se então um pouco a reflexão estética, chega-se à conclusão de que as características essenciais da Poesia, aquelas que verdadeiramente a distinguem da Prosa, são o *ritmo* e a *imagem*, principalmente a metáfora. Como já dissemos a respeito de outras Artes, não é que o ritmo e a imagem não estejam presentes na Prosa. É uma questão de predominância: na Poesia existe uma predominância do ritmo e da imagem, em benefício da criação daquela Beleza encantatória e daquela espécie de 'Lógica superior' ou supralógica que levaram um grande poeta a afirmar, certa vez, que a Poesia era o resultado 'dos melhores momentos dos mais altos espíritos.' (SUASSUNA, 2004, p.336, grifo do autor).

Pop Pop Poesia – ácido de A a Z é um projeto de parcerias. O texto, a linguagem musical e as mídias digitais são reunidos para a criação de um conteúdo poético interativo. Dois músicos, uma atriz, três publicitários e uma estudante de Radialismo se encontram para produzir um livro de poesia com suporte digital em *Enhanced CD*¹.

¹ *Enhanced* é um novo padrão para combinar trilhas de dados e de áudio em um CD. Sua forma é uma evolução do disco misto (*mixed-mode*) que já possibilitava a gravação de ambas as trilhas – dados e áudio. No entanto, no *mixed-mode* a trilha de dados é necessariamente a primeira e pode ser seguida por até 98 trilhas de áudio. Esse formato causava problemas nos aparelhos de som, porque a trilha de dados pode provocar um ruído alto, atrapalhando a leitura das faixas de áudio. O padrão *Enhanced* permite que as trilhas de áudio possam ser gravadas no início do CD. Dessa forma, os dispositivos de áudio não conseguem reconhecer os dados no final do CD e não tentam executá-la. A *Microsoft* implementou esse formato como *CD+*, no *Windows 95*. Entretanto, existem outros métodos com este mesmo layout, genericamente referenciados como *Enhanced CD*. (Disponível em <http://www.cdrshow.com.br> Acesso em: 10 set. 2004).

A idéia de construir um diálogo entre o texto poético e o texto cênico, entre a palavra escrita, a oralidade/musicalidade e a imagem, entre o físico e o virtual, entre o autor/produtor e o leitor, é a base desse trabalho. *Pop Pop Poesia – ácido de A a Z* é uma primeira experiência no campo da Poesia das Novas Mídias. Uma tentativa de traduzir o universo boêmio do Centro do Rio de Janeiro através do uso integrado de meios distintos de comunicação, tendo a poesia como sistema nervoso central.

A Poesia Virtual e suas diversas variações, pela sua mistura de formas, possibilitam a aplicação das técnicas de produção e edição de trilha sonora e imagem, direção de atuação e computação gráfica. Sua prática e estudo abrem um novo campo de trabalho para os profissionais de comunicação e um espaço infinito para o experimentalismo.

Antecedentes – Testemunhal

um bom poema
leva anos
cinco anos jogando bola
mais cinco estudando sânscrito,
seis carregando pedra,
nove namorando a vizinha,
sete levando porrada,
quatro andando sozinho,
três mudando de cidade,
dez trocando de assunto,
uma eternidade, eu e você,
caminhando junto. (LEMINSKI, 1995).

As palavras sempre exerceram sobre mim a força das grandes paixões. A escrita - ficcional, histórica, poética - encantou-me ainda pequena e encontrou-me então, aos cinco anos de idade, numa casa repleta de livros. Tão cheia de livros

quanto de seus admiradores. Um mundo de histórias fantásticas, onde as imagens apenas conduzidas, nunca cerceadas pela palavra, podiam ser infinitas vezes reinventadas. Um mundo de palavras libertárias. E foram a possibilidade de eternas mutações, apesar do caráter físico imutável do registro em texto, e a capacidade de criar diferentes territórios sensoriais, que me levaram mais tarde a ousar participar do processo literário também como figura produtiva.

A poesia, pela fluidez, pelo lúdico trabalhar das idéias e palavras, por sua condição de “criadora de palcos abertos”, foi o maior de meus amores juvenis e a primeira escolha como meio. No entanto, a força da minha geração, a geração da imagem, a geração 80, me arrastaria mais tarde às laboriosas mãos do áudio-visual.

A mensagem textual ganhava então dois atravessadores entre o autor e o receptor, mais contundentes que a palavra, uma legenda de sons e cores. Eu ganhava, como poeta, dois poderosos intérpretes. A nova técnica serviria para a velha arte, conforme dominasse a arte da técnica.

Os exercícios para atingir a agilidade necessária a um roteiro, a compreensão do “tempo” do áudio e do vídeo, o contato com a construção de personagens, suas falas e gestuais e o estudo das mídias digitais, experimentados durante o curso de Radialismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), influenciaram decisivamente a minha linguagem poética. Linguagem que também ganhou corpo com a sofisticação do entendimento musical e da pontuação sonora.

A possibilidade do perecível, do mercadológico, da fuga dos temas sublimes, da colagem de inúmeros elementos distintos, do diálogo entre meios diferentes de comunicação, se descortinava para mim. O texto saltava então de

seu altar e vinha confraternizar com o cotidiano, vinha enfim conversar com as outras artes vestindo as mesmas chinelas.

Ao pensar no registro que seria deixado do trajeto dentro da faculdade, constatei que nada seria mais sincero do que traduzir essa expansão de horizontes elaborando um livro de poesias que buscasse algo de novo na forma, que buscasse uma união de processos, a interação, a comunicação em muitas direções. E que de certa maneira representasse uma ruptura com a minha antiga visão da linguagem poética, uma dessacralização do conteúdo da poesia, um carnaval, um escárnio de suores e palavras. Um misturado de tudo que me foi docemente servido durante esses quase vinte e cinco anos, durante uma virada de século. Uma produção *neo-modernista-dadaísta-concretista-marginal-virtual*, uma vitamina pop, meio ácida, como os nossos tempos.

Nascia assim *PopPopPoesia – ácido de A a Z* e *PopPopPoesia – ácido de A a Z Versão redonda*. Uma enciclopédia de indivíduos anônimos, de figuras conhecidas e “catalogadas” em shows, festas, bares e casas dos bairros da Lapa e de Santa Teresa. Personagens presentes no imaginário cultural carioca, descritas através de flechas de suas vidas, de seus hábitos de consumo, caricaturadas em suas personalidades.

O percurso de meus textos poéticos e as suas inspirações, instintiva ou trabalhosamente percebidos, fizeram com que voltasse a estudar os movimentos literários reunidos, de forma talvez deveras abrangente, sob a alcunha de “Vanguardas”. Movimentos que representaram rupturas com o sistema formal, provocações à moral vigente, que foram marginais e/ou marginalizados, que estabeleceram novas ordens, e construíram a minha prática poética.

Os poemas de *Pop Pop Poesia – ácido de A a Z* trilham os rumos, ora com reverência ora com insolência, das Vanguardas Europeias à Poesia das Novas Mídias.

2 A PRODUÇÃO POÉTICA NOS SÉCULOS XX E XXI

As primeiras décadas do século XX foram marcadas por um notável desenvolvimento científico e tecnológico. Invenções e descobertas realizadas de 1900 a 1920 alteraram profundamente a face do mundo, criando um novo ritmo de vida.

A ruptura com o passado e a pesquisa de novos meios de expressão são a marca registrada da arte no início do século XX. A ânsia pela busca de novos caminhos explica o aparecimento de diversos movimentos nas artes plásticas e na literatura.

2.1 Vanguardas Europeias

Os movimentos de vanguarda europeus, surgidos nas primeiras décadas do século XX, contribuíram decisivamente para a constituição da chamada modernidade artística e mudaram os rumos da produção literária. A importância maior das **Vanguardas Europeias** residiu no triunfo de uma concepção inteiramente libertária da criação. Suas idéias nortearam jovens artistas brasileiros e serviram de base para a formação do movimento modernista. (TUFANO, 1995).

No **Futurismo**, a proposta anárquica de destruição do passado e de construção de uma nova ordem, centrada nos avanços tecnológicos, teve sua correspondência na idéia de uma grande revolução na linguagem literária.

O primeiro Manifesto do movimento foi publicado no jornal de Paris *Le Fígaro*, em 22/02/1909. Nele, o poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, diz que

"o esplendor do mundo enriqueceu-se com uma nova beleza: a beleza da velocidade. Um automóvel de carreira é mais belo que a Vitória de Samotrácia". O segundo manifesto, de 1910, resultou do encontro do poeta com os pintores Carlo Carrà, Russolo, Severini, Boccioni e Giacomo Balla.

O futurismo procura expressar o movimento real, registrando a velocidade descrita pelas figuras em movimento no espaço. O artista futurista não está interessado em pintar o automóvel, mas em captar a forma plástica, a velocidade descrita por ele no espaço.

Os futuristas saúdam a era moderna, aderindo entusiasmamente à máquina. Para Giacomo Balla, "é mais belo um ferro elétrico que uma escultura". Para eles os objetos não se esgotam no contorno aparente e seus aspectos se interpenetram continuamente a um só tempo, ou vários tempos num só espaço. O grupo pretendia fortalecer a sociedade italiana através de uma pregação patriótica que incluía a aceitação e exaltação da tecnologia.

Mas é enquanto projeto estético renovador - e não enquanto ideologia - que o Futurismo torna-se importante. Marinetti, seu criador, rompe com a velha retórica, com o discurso literário tradicional, fascinado pela aventura de uma linguagem jovem e contestadora das convenções. O movimento defende o emprego de símbolos matemáticos no texto e o uso da impressão tipográfica, até então neutra, para obter efeitos especiais como páginas impressas em linhas verticais, circulares e oblíquas, multiplicidade de tipos, cores, etc.

No Brasil, o Futurismo é o principal estímulo artístico e intelectual para os jovens renovadores de São Paulo. Durante os primeiros anos da década de 20,

eles são mais conhecidos como "futuristas" do que como "modernistas". (CASTELLO, 1999)

O **Cubismo**, que revelaria um dos nomes mais importantes da pintura moderna, o espanhol Pablo Picasso, encontra no poeta francês Guillaume Apollinaire seu principal porta-voz. Em 1913 ele propõe "Literatura pura Palavras em liberdade Invenção de palavras", pregando o abandono das formas literárias consagradas, dos modelos e dos padrões e incentivando a busca de técnicas ou ritmos renovados sem cessar.

A linguagem é desmontada em busca da simplicidade e do que é essencial para a expressão. O resultado é palavras soltas, escritas na vertical, sem a continuidade tradicional. Apollinaire, ao dispor versos em linhas curvas, torna-se um dos precursores do Concretismo².

Iniciado no fim do século XIX por artistas plásticos da Alemanha, o **Expressionismo** alcança seu auge entre 1910 e 1920 e expande-se para a literatura, a música, o teatro e o cinema. Assim como a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa de 1917, as teorias psicanalíticas do austríaco Sigmund Freud, a evolução da ciência e a filosofia do alemão Friedrich Nietzsche, o movimento expressionista está inserido no conturbado ambiente que marca a virada do século.

As obras expressionistas se caracterizam pela expressão de intensas emoções e não têm preocupação com o padrão tradicional de beleza. Elas exibem um enfoque pessimista da vida, marcado pela angústia, dor e inadequação do artista diante da realidade.

² O Movimento Concretista será analisado no próximo item, junto às manifestações poéticas brasileiras, visto sua enorme importância no panorama literário nacional.

O movimento usa a subjetividade do escritor, a análise minuciosa do subconsciente dos personagens e metáforas exageradas ou grotescas. Em geral, a linguagem é direta, com frases curtas. O estilo é abstrato, simbólico e associativo.

O **Dadaísmo**, surgido em Zurich no ano de 1916 como uma forma de protesto contra o período de guerra e a civilização que provocara o conflito, tem como objetivo único a destruição. Há várias interpretações para o sentido da palavra dadá, mas todas, de certa forma, remetem à idéia de uma palavra infantil, pré-lógica, mágica e incompreensível.

A recusa de todas as manifestações da civilização moderna, da lógica à possibilidade de comunicação da linguagem, e acima de tudo a rebelião contra os valores artísticos europeus levam o Dadaísmo a ser uma espécie de grito romântico contra a sordidez do mundo. A descrença nas possibilidades de comunicação da literatura leva o romeno Tristan Tzara, a principal figura do movimento, a dar sua receita poética:

Pegue um jornal
Pegue uma tesoura
Escolha um artigo do jornal na dimensão que você quer dar ao seu poema
Recorte o artigo
Depois recorte alguns palavras do artigo e as ponha numa pequena bolsa
Sacuda-a suavemente
Tire em seguida cada palavra uma após outra
Copie honestamente na ordem em que saíram da bolsa
E o poema estará pronto e parecido com você
E você será um poeta de original, fascinante sensibilidade, ainda que a plebe não o compreenda.

Na verdade, ao rejeitar as formas culturais padronizadas e propor o aniquilamento da linguagem literária e mesmo da linguagem social, os dadaístas

mergulham no impasse total: a exemplo da vida, a arte não possui qualquer significado. Este niilismo antecipa o desespero cínico em que mergulhariam muitos artistas, no transcurso do século XX.

Em 1924, o poeta francês André Breton lança as idéias do **Surrealismo**, propondo a liberação do inconsciente e da imaginação através do que denominou “escrita automática”. Esse processo consiste no registro de tudo o que lhe vier à mente, sem qualquer espécie de censura – estética, moral, gramatical, etc. A escrita automática, baseada no fluxo de pensamento, seria adotada também pelos modernistas³ e, mais tarde, incorporada à estética da Beat Generation.

2.2 A Poesia no Brasil a partir do Movimento Modernista.

A partir de meados da década de 1910, os artistas brasileiros começam a organizar-se em grupos, principalmente no Rio de Janeiro, em Recife e São Paulo. As aristocracias enriquecidas com o café e a industrialização patrocinavam obras e eventos, como a Semana de Arte Moderna, ocorrido em 1922 e considerado o marco inicial do **Modernismo**. (CASTELLO, 1999).

Também em São Paulo surge a moderna indústria editorial brasileira, com o aprimoramento técnico de tipografias e o empreendimento de Monteiro Lobato que, entre 1918 e 1925, à frente de suas editoras⁴, revolucionou a produção e a difusão de livros no país. Era o início de uma nova fase no sistema literário

³ Macunaíma, o herói sem nenhum caráter, de Mário de Andrade é um dos maiores exemplos de como foi absorvida a escrita automática pelos Modernistas. O próprio Mário a descreve, em inúmeras declarações, ao dizer que seu livro foi escrito em apenas um dia, com o que lhe vinha a cabeça enquanto balançava em sua rede, como um “vômito” de pensamentos.

⁴ Monteiro Lobato principiou sua atividade editorial fundando a empresa *Monteiro Lobato & Cia.*, e logo depois a *Companhia Gráfica-Editora Monteiro Lobato*. Em 1924, a editora faliu. Posteriormente, com a venda de uma Casa Lotérica de que era sócio, arrematou o espólio da massa falida de sua própria editora, criando a *Companhia Editora Nacional*. (PAIXÃO, 1998).

brasileiro, já que até então a grande maioria dos livros era impressa em Portugal ou na França, em tiragens pequenas e mal distribuídas. (PAIXÃO, 1998).

Outro fator importante foi o aumento do número de revistas e jornais, principalmente os literários, criados para divulgar as novas idéias modernistas, que acompanhou o crescimento - ainda que pequeno - do público leitor. As várias revistas de variedades e ilustrações que pontilharam o mercado do impresso no Brasil - onde coincidiam seções díspares de literatura, moda, esporte e anedotas para cooptação do público leitor - agora se segmentavam, em razão das demandas específicas de uma sociedade que se estratificava e que se especializava. Também agora, os romances já seriam lançados em livros - graças à iniciante editoração nacional - e não maciçamente em folhetins dos jornais e revistas, como no passado recente. (PAIXÃO, 1998).

A grande maioria dos escritores modernistas colaborou em periódicos como articulistas, críticos ou cronistas. As crônicas de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira são representativas do envolvimento dos modernistas com a realidade brasileira e também da importância que os periódicos tiveram como veículos de difusão das propostas artísticas do movimento. (PAIXÃO, 1998).

Representando uma força de renovação cultural, o Modernismo foi o responsável pela redescoberta do país e pelo interesse no estudo da nossa realidade social, fazendo da literatura um instrumento de divulgação do “verdadeiro” Brasil. (BOSI, 1978).

Todas as normas formais foram abolidas da criação poética. Uma das maiores conquistas do modernismo, a valorização da vida cotidiana, traz para a arte uma abertura temática sem precedentes. O mundo literário, onde até então

apenas assuntos “sublimes” possuíam direito indiscutível, abre suas portas. Agora, o prosaico, o diário, o grosseiro, o vulgar, o resíduo e o lixo tornam-se os motivos centrais da nova estética. À grandiosidade da paisagem, Manuel Bandeira sobrepõe a humildade do beco: “Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte? O que eu vejo é o beco”. (BOSI, 1978).

Mário Quintana afirma, em um de seus curtos poemas em prosa, que “os verdadeiros poetas não lêem os outros poetas e sim os pequenos anúncios dos jornais”, porque certamente nestes classificados pululam os dramas mais banais e os interesses mais comuns da humanidade.

A aventura do cotidiano leva o artista a romper com os esquemas da vida burguesa. Ele descobre o folclórico e o popular, elementos dos quais se apropriará. Acima de tudo, o artista está consciente de que todos os objetos podem se tornar literários. (BOSI, 1978).

Este anticonvencionalismo temático, esta dessacralização dos conteúdos encontra correspondência na linguagem. Além das inovações técnicas, a linguagem torna-se coloquial, espontânea, mesclando expressões da língua culta com termos populares, o estilo elevado com o estilo vulgar. Há uma forte aproximação com a fala, isto é, com a oralidade. Assim, liberto da escrita nobre, o artista volta-se para uma forma prosaica de dizer, feita de palavras simples e que, inclusive, admite erros gramaticais. (BOSI, 1978).

Poética

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem-comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor.
Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário
O cunho vernáculo de um vocábulo.

Abaixo os puristas
 Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis

Estou farto do lirismo namorador
 Político
 Raquítico
 Sifilítico
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

De resto não é lirismo
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante
 exemplar com cem
 modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradecer às
 mulheres etc.

Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbados
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
 O lirismo dos clowns de Shakespeare

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
 (BANDEIRA, 1924).

O discurso literário perde o sentido fechado que geralmente possuía no século XIX. Ou seja, ele oferecia ao leitor apenas um sentido, uma interpretação, agora tem um caráter variado e polissêmico. Uma rede de significações, que permite múltiplos níveis de leitura. É a chamada obra aberta, obra que não apresenta univocidade, ou seja, que não se esgota numa única interpretação. Daí a impressão de modernidade que um romance como *Dom Casmurro*, ou um conto como *Missa do Galo*, nos transmitem até hoje. (CASTELLO, 1999).

A partir da década de 40, a poesia brasileira trilhou vários caminhos, ocorrendo a coexistência de diferentes tendências num mesmo período. O retorno ao maior rigor formal, revalorizando o cuidado artesanal com a linguagem e propondo uma expressão poética mais disciplinada, marcou os trabalhos do grupo de poetas conhecidos como a *Geração de 45*. (TUFANO, 1995).

Na década de 50 foi criada a revista *Noigandres*⁵ que apresentava um movimento poético inovador: o **Concretismo**. Segundo Oswald de Andrade, o Concretismo é o primeiro "produto de exportação" da poesia brasileira, pois foi concebido como movimento internacional e surgiu, se não antes, pelo menos ao mesmo tempo em que se manifestava em outros países. Seu lançamento oficial no Brasil ocorreu em 1956, com a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo. (CASTELLO, 1999).

A poesia concreta está intimamente associada ao movimento de *boom* desenvolvimentista que levantava o país nos anos 50, simbolizado pelo plano de criação de Brasília, uma nova cidade idealizada como centro do poder e matematicamente situada no centro geográfico do Brasil. Basta recordar que o principal texto da poesia concreta, publicado em 1958 e assinado por Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, tem o título *Plano Piloto para Poesia Concreta*. Uma referência direta ao *Plano Piloto para a Construção de Brasília*, elaborado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, dentro dos moldes mais racionalistas do urbanismo modernista europeu. (CASTELLO, 1999).

Decretando o fim do verso e abolindo a sintaxe tradicional, os concretistas procuraram elaborar novas formas de comunicação poética em que predominasse o visual, de acordo com as transformações ocorridas na vida moderna. Nesse sentido, o concretismo explora basicamente os significantes, o aspecto material dos signos, jogando com formas, cores, decomposição e montagem das palavras, etc., criando estruturas que se relacionam esteticamente. (CASTELLO, 1999).

⁵ Noigandres: Palavra extraída de uma canção provençal cujo significado permanece obscuro. "Foi tomada como sinônimo de poesia em progresso, como lema de experimentação e pesquisa poética em equipe." (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo, Duas Cidades.)

Assim, o movimento apresentou o poema-objeto, construído por meio de recursos como a disposição não-linear dos vocábulos na página (ou em outros suportes), o uso do espaço em branco como produtor de sentidos e a utilização de elementos visuais e sonoros. Por meio desses procedimentos procuravam "abolir a tirania do verso", em suas formas tradicionais, e valorizar o espaço gráfico como agente estruturador do poema. (CASTELLO, 1999).

Os concretistas, ao utilizarem o espaço gráfico para projetar livremente as suas construções verbais, produziram poemas que possibilitavam a leitura em qualquer direção, seguindo diferentes percursos, e que a cada releitura adquiriam, por meio de distinta aproximação lexical, uma nova carga semântica. Dessa forma, o poema concreto se abre a múltiplas leituras, reclamando uma atitude mais ativa por parte do leitor. (CASTELLO, 1999).

	coca-cola	
beba	coca	cola
babe		cola
beba	coca	
babe	cola	caco
caco		
cola		
	cloaca	

(PIGNATARI, 2004).

Outro traço importante do poema-objeto é sua natureza de "ideograma", definida no *Plano Piloto para Poesia Concreta* como "apelo à comunicação não-verbal". O poema concreto comunica a sua própria estrutura: estrutura-conteúdo. O poema concreto é objeto em e por si mesmo, não um intérprete de objetos exteriores e/ou sensações. O poema tem, para os concretistas, uma forte

autonomia, baseada em regras internas precisas que constroem sua estrutura e que o tornam autônomo, um produto como outros do universo industrial, independente das sensações subjetivas que inspiraram sua criação ou que são inspiradas por sua leitura. (CASTELLO, 1999).

Nas décadas de 50 e 60 alguns poetas brasileiros manifestaram-se contrários aos excessos de teorização e experimentalismo que caracterizavam a poesia de vanguarda. Propondo a volta à linguagem discursiva, a um estilo simples e direto, esses poetas pretenderam representar, na poesia, o cotidiano sofrido do homem comum, os momentos difíceis da situação política. O objetivo era a realização de uma arte mais comunicativa, que expressasse a posição do autor diante da vida e dos problemas imediatos. Essa tendência ficou conhecida como **Poesia Social**. Dentre os autores desse grupo se destacam os nomes de Geir Campos, Tiago de Melo, Moacir Félix e, sobretudo, o de Ferreira Gullar, que apesar de ter iniciado sua atividade poética como concretista, rompeu mais tarde com o movimento, transformando-se numa das principais vozes da poesia social. (CASTELLO, 1999).

2.3 Geração Beat, Pop Art, Tropicalismo e Poesia Marginal.

Durante o período do pós-guerra, ao mesmo tempo em que a América ditava os padrões consumistas ocidentais, um grupo de escritores contestava os valores daquela sociedade “vitoriosa”. Muitos anos antes de ser cunhado o termo *contracultura*, Jean Louis Lebris de Kerouac escrevia, amargurado, a um amigo: “Não tenho um só centavo, nem para uma puta que preste... Às vezes, penso que a única coisa que está pronta para me aceitar é a morte.” (SAVAGLIA, 2004).

Meses após esse desabafo, em setembro de 1957, Jack Kerouac viu seu segundo romance publicado *On the Road*, ser aclamado pelo crítico do *New York Times*, Gilbert Millstein, como uma genuína obra de arte. O livro narrava as aventuras de Sal Paradise, alter-ego do escritor, ao atravessar o país de carona, em um processo de autodescobrimento. Era a primeira expressão do “foda-se” – ainda que de maneira poética e não subversiva – contra um imaginário manual de como se tornar alguém respeitável na sociedade americana. *On the Road* se transformou rapidamente em uma espécie de antídoto anticonservador e serviu como combustível para as transgressões intelectuais de artistas como Bob Dylan, Jerry Garcia, Jim Morrison, Tom Waits, Neil Young, dentre outros. (SAVAGLIA, 2004).

A palavra beat tem tantos significados quanto versões de como foi assumida pelo próprio Kerouac para designar um novo movimento cultural. Uma delas diz que o escritor teria ouvido a expressão do amigo Herbert Huncke, garoto de programa em Nova York. Outra afirma que durante uma conversa com o escritor John Clellon Holmes, este último pôs-se a resmungar das agruras da vida quando Kerouac disparou “somos uma beat generation”, querendo dizer que eram perdedores natos. Seja qual for o significado da expressão, a verdade é que Kerouac parecia divertir-se em aplicar-lhe diversos sentidos nas inúmeras explicações que deu em entrevistas após o sucesso do livro.

On the Road ainda é considerada a mais importante obra da chamada literatura beat. O livro não se limita apenas a apontar para uma nova exploração de um sentido existencial, mas também literário. Seu estilo de escrita é baseado no “fluxo de consciência” criado pela escritora americana Gertrude Stein e

batizado pelo autor de “prosódia bop espontânea”, por remeter ao *bebop*, subgênero do *jazz* que lhe serviu como trilha sonora nas três semanas que levou para escrever o romance.

Kerouac, porém, não passou incólume às críticas e ataques dos setores conservadores. Seu livro foi considerado imoral e acusado de incitar os jovens à violência, drogas e sexo desregrado. Tinha conseguido afrontar, ainda que involuntariamente, toda uma sociedade.

Em 1955, dois anos antes de *On the Road* ser lançado, um jovem tímido chamado Allen Ginsberg participou de um recital de poemas em São Francisco. Esse recital seria posteriormente considerado um dos mais importantes eventos da cultura pop do século XX. Na *The Six Gallery*, uma pequena galeria de arte, pouco mais de cem pessoas, incluindo Kerouac, aplaudiram com entusiasmo trechos das obras de cinco escritores até então desconhecidos. Suas obras rompiam com as estruturas vigentes da poesia urbana norte-americana da época.

Pela ordem, se apresentaram Philip Lamantia, Philip Whalen, Michael McClure, Gary Snyder e, por último, Ginsberg, com sua recém-escrita obra *Howl and Other Poems* (no Brasil, *Uivo e Outros Poemas*), lançada somente no ano seguinte. A publicação rendeu ao editor do livro, o também escritor Lawrence Ferlinghetti, um processo por divulgação de pornografia.

Ginsberg levou consigo, até a sua morte em 1997, o cetro da contracultura. Foi um dos mais importantes personagens de outro fenômeno cultural que se alastrou pelos anos 60 e pode ser definido como um desdobramento da semente plantada pelos beatnicks, o *movimento hippie*. O poeta americano expandiu seus

interesses pelo cenário musical, se apresentando ao lado de Bob Dylan nos anos 70 e do The Clash na década seguinte. (SAVAGLIA, 2004).

William Burroughs – grande admirador do poeta francês Arthur Rimbaud e companheiro de boemia de Ginsberg e Kerouac – era o mais velho dos beats. Seus textos tinham como principal característica a provocação, com uma linguagem irônica e implacável, fruto de uma mente observadora e de um profundo desprezo pelos valores da sociedade americana. Para a escritora Clarah Averbuck, a visão ferina de Burroughs em relação ao mundo era justamente um dos maiores encantos de seu texto. “Enquanto a maioria dos beats era, de certa maneira, deslumbrada, ele era cético e ácido. Um de seus livros, *The Cat Inside*, é quase um blog. Se já existissem naquela época, esse texto com certeza seria um.”

A influência do escritor na cultura pop pode ser medida pela quantidade de expressões retiradas de sua obra que originaram nomes de bandas, como *Steely Dan* e *Soft Machine*, e até gêneros musicais como o *heavy metal*.

Para muitos estudiosos, o ponto inicial da contracultura são as publicações de Ginsberg e Kerouac na década de 50. No entanto, é impossível precisar o começo ou o término da influência beat na cultura do século XX até os dias de hoje. A literatura beat teve papel fundamental na estética literária atual, rompendo antigas barreiras e contribuindo para a liberdade de expressão, fato que a obra marginal de Charles Bukowski inegavelmente se beneficiou.

Cronologicamente, Bukowski pode ser classificado como “pós-beat”. Sua liberdade vocabular e temática só seria concebível após o impacto provocado por aquela geração de escritores. A geração beat abriu caminho para seu universo onírico e infernal, suas personagens desvalidas, seus quartos imundos de hotéis

baratos; homens e mulheres que se movem em um mundo estranho e brutal, perdedores que contracenam com o perverso.

Se nas décadas de 40 e 50 as obras foram influenciadas pelo som do bebop e por drogas como a maconha e a benzedrina, os anos 60 viram o psicólogo Timothy Leary fazer experiências com o peyote, um cacto encontrado nos desertos mexicanos que, quando mastigado ou ingerido em forma de chá, provoca alucinações. Com o apoio de Ginsberg, Leary propôs experiências em que o LSD funcionava como um agente capaz de provocar estados alterados de consciência, levando o usuário a novas percepções.

Entretanto, foram dois outros nomes ligados à beat generation que levaram as práticas com drogas a extremos. O primeiro, Neal Cassady, foi a inspiração para Kerouac escrever *On The Road* – no romance, Cassady ganhou o nome de Dean Moriarty. Com apenas um livro publicado – e, ainda assim, de maneira póstuma (*The First Third*, de 1971) -, representou a pura essência beat. Foi delinqüente, chegando a roubar carros, e aspirante a escritor. Amante de Ginsberg (e, dizem, do próprio Kerouac), Cassady levou às últimas conseqüências a vitalidade *freak* contida nas obras dos amigos/namorados.

Sim, e eu queria conhecer Dean mais intimamente não apenas porque eu era um escritor e precisava de novas experiências, ou porque minha vida de vagabundagem pelo campus tinha completado seu ciclo e já não significava mais nada, mas porque, de alguma forma, apesar da nossa profunda diferença de caráter, ele me fazia lembrar um irmão há muito esquecido; a simples visão de seu rosto ossudo e sofrido, de seu pescoço forte, musculoso e suado, evocava recordações da minha infância naqueles depósitos de lixo sombrios e nas margens e poças do rio Passaic em Paterson. Suas roupas de trabalho imundas lhe caíam tão graciosamente que nem mesmo um alfaiate da moda conseguiria cortá-las melhor - era preciso só arrebatá-las ao Alfaiate Orgânico da Felicidade Natural, como Dean o fizera em sua faina e sua

fadiga. Na sua maneira vibrante de falar eu podia escutar novamente as vozes de velhos amigos e irmãos agrupados sob as pontes, ao redor das motocicletas, entre varais da vizinhança, nos sonolentos degraus do fim da tarde, quando garotos tocavam violão enquanto seus irmãos mais velhos trabalhavam nos moinhos. Todos os meus outros amigos íntimos eram 'intelectuais' - Chad, o antropólogo nietzscheano, Carlo Marx e a sua amargurada conversa surrealista em voz baixa com os olhos arregalados, Old Bull Lee e sua crítica cáustica, corrosiva e arrastada contra tudo e contra todos - ou então eram criminosos foragidos como Elmer Hassel com aquele sarcasmo esmagador, que se repetia em Jane Lee, atirada em seu sofá oriental desprezando solenemente o New Yorker. Mas a inteligência de Dean era muito mais brilhante, formal e completa, sem nada daquela intelectualidade tediosa. E a 'criminalidade' dele não era algo desprezível ou enfadonho, mas uma vibrante explosão de alegria americana, era o Oeste, o vento do oeste, um cântico às planícies, algo novo, há muito profetizado, vindo de longe (ele só roubava carros para passeios festivos). Além disso, todos os meus amigos nova-iorquinos estavam no maior baixo astral mergulhados naquele pesadelo sem nexos que é combater o sistema o tempo inteiro citando suas enfadonhas razões literárias, psicanalíticas e ou políticas, enquanto Dean se limitava a viver nessa mesma sociedade, faminto de pão e amor; e de qualquer maneira, ele estava cagando pra tudo isso, 'desde que eu descole uma gata mansa e linda com aquele lugar delicioso entre as pernas, homem' ou 'contanto que eu arranje o que comer, malandro, percebe? Estou com fome, morrendo de fome, vamos comer, agora, já!' - e lá íamos nós comer, no primeiro lugar que surgisse, como diz Eclesiastes: 'Eis sua porção sob o sol.' (KEROUAC, 1957, p.11).

Ken Kasse, autor de *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (Um Estranho no Ninho), foi para alguns críticos uma grande voz da beat generation em sua segunda fornada nascida em São Francisco – a costa oeste ainda contribuiu com o movimento com nomes como Ferlinghetti, Lamantia e Snyder, entre outros. Kasse também era um explorador de estados alterados de consciência a partir de experiências com alucinógenos. Em meados da década de 60, comprou um velho ônibus com o objetivo de atravessar a América em sentido contrário ao da primeira viagem de Kerouac.

Partindo de São Francisco com destino a Nova York, a viagem foi testemunhada pelo jornalista Tom Wolf, que lançaria *The Electric Kool-Aid Acid Test* (O Teste do Ácido do Refresco Elétrico), o relato sobre as viagens regadas a suco de laranja misturado com ácido lisérgico dietilamida, o conhecido LSD. O motorista desse tresloucado veículo era Neal Cassady. As aventuras dos prankster – como ficaram conhecidos os passageiros do ônibus – acabaram rendendo a última grande história sobre viagens (interiores e exteriores) com a substância alucinógena, antes de sua proibição legal. (SAVAGLIA, 2004).

No Brasil, os primeiros exemplares de *On The Road* e *How and Other Poems* desembarcaram no início da década de 60, influenciando poetas como Roberto Piva, principalmente em seu primeiro livro, *Paranóia*, lançado em 1963 e relançado em 2000. É possível ainda supor a influência da literatura beat nas obras de Paulo Leminski, Domingos Pellegrini, Chacal, Ana Cristina César, Geraldo Carneiro, Caio Fernando Abreu e, mais recentemente, nomes como Clarah Averbuck, Marcelo Merizolla, Ronaldo Bressane e Mário Bertolloto, entre outros. (CASTELLO, 1999).

O pop nacional também não passou incólume à geração beat. Dentre os vários artistas que mostraram o fascínio pelo estilo literário, Cazuza talvez tenha sido o que mais explicitou isso em canções, como em *Só as Mães são Felizes*.

Essa música foi feita a partir de um verso do Jack Kerouac. É uma frase que me deixou muito intrigado. A frase é muito radical – ‘só as mães são felizes’. Dita desse modo dá a impressão que ninguém mais é. Usei a frase como brincadeira porque, na verdade, a música é uma homenagem a todos os poetas malditos. (CAZUZA *apud* SAVAGLIA, 2004, p. 44).

Só as mães são felizes é uma homenagem às pessoas que vivem o lado escuro da vida, aquelas que preferem trocar o escritório pela rua, que resolvem viver e escrever a vida. (CAZUZA *apud* ARAÚJO, 2003).

Só as mães são felizes

Composição: Frejat / Cazuzza

Você nunca varou
A *Duvivier* às 5
Nem levou um susto Saindo do Val Improviso
Era quase meio-dia
No lado escuro da vida

Nunca viu Lou Reed
"Walking on the wild side"
Nem Melodia transvirado
Rezando pelo Estácio
Nunca viu Allen Ginsberg
Pagando michê na Alaska
Nem Rimbaud pelas tantas
Negociando escravas brancas

Você nunca ouviu falar em maldição
Nunca viu um milagre
Nunca chorou sozinha num banheiro sujo
Nem nunca quis ver a face de Deus

Já freqüentei grandes festas
Nos endereços mais quentes
Tomei champanhe e cicuta
Com comentários inteligentes
Mais tristes que os de uma puta
No Barbarella às 15 pras 7

Reparou como os velhos
Vão perdendo a esperança
Com seus bichinhos de estimação e plantas?
Já viveram tudo
E sabem que a vida é bela

Reparou na inocência
Cruel das criancinhas
Com seus comentários desconcertantes?
Adivinham tudo
E sabem que a vida é bela

Você nunca sonhou
Ser currada por animais

Nem transou com cadáveres?
Nunca traiu teu melhor amigo
Nem quis comer a tua mãe?

Só as mães são felizes...

A **Pop Art** teve suas primeiras manifestações em 1956 quando Richard Hamilton mostrou na exposição *this is tomorrow* sua colagem “o que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes”. Este pôster formado por imagens do consumismo ajudou a estabelecer temas dominantes para o início dessa nova estética. O pôster de Hamilton demonstra de modo claro uma união entre o design, a propaganda e as belas artes, o que estaria presente de forma constante na pop art.

Nos anos seguintes à exposição, a pop art emerge dos dois lados do Atlântico. Estados Unidos e Inglaterra se estabeleciam como criadores e celeiros desse movimento.

Hamilton pertencia a um grupo de artistas que se formou na década de 50 para promover novas maneiras de pensar a arte moderna, o *independent group*. As idéias de Hamilton eram sustentadas por dois integrantes e críticos de arte, Lawrence Alloway e Reyner. Lawrence deu o nome ao movimento e Reyner concluiu uma importante característica dessa arte em seu estudo *Theory and Design in the first Machine Age*, onde afirma que a próxima etapa, característica de uma estética do pós-guerra seria de uma estética descartável, baseada no consumo e no mercado.

A princípio, o movimento parecia centrar-se numa provocação e rompimento radical com as belas-artes. À medida que novos artistas começam a utilizar-se do estilo, parece começar a haver uma compreensão maior de seus

objetivos de exploração dos potenciais da arte gráfica comercial. Trata-se de um estilo artístico baseado no reprocessamento de imagens populares e de consumo, elevando as artes ao cotidiano.

Andy Warhol foi a figura mais conhecida e controvertida do pop art. Warhol mostrou sua concepção da produção mecânica da imagem em substituição ao trabalho manual numa série de retratos de ídolos da música popular e do cinema, como Elvis Presley e Marilyn Monroe. Ele entendia as personalidades públicas como figuras impessoais e vazias, apesar da ascensão social e da celebridade. Da mesma forma, e usando, sobretudo a técnica da serigrafia, destacou a impessoalidade do objeto produzido em massa para o consumo, como as garrafas de Coca-Cola, as latas de sopa Campbell, automóveis, crucifixos e dinheiro.

Esse era o espírito pop, ter obsolescência programada, ser uma arte para ser consumida rapidamente, de fácil aceitação. Com suas cores saturadas, seus artistas e objetos conhecidos alucinavam um público consumista e alienado pelo poder crescente dos novos meios de comunicação.

No Brasil, apesar de não ter conseguido uma grande representatividade como movimento, foi uma das inspirações do Tropicalismo.

Pop vem de popular que, em inglês, tem a mesma grafia e significado que em português. Veio para a música como para as artes plásticas, a Pop-Art. É a arte do consumo. É a utilização, na criação artística, dos dados fornecidos pelos fatores de formação de um mercado de consumo. É a arte que procura concentrar na sua criação os elementos importantes na psicologia das massas, principalmente nos grandes centros urbanos onde o crescimento cada vez maior da classe média padroniza e simplifica os costumes, os valores culturais. A arte Pop é a arte da seleção do que é mais direto, incisivo e importante para ser visto e ouvido pelas pessoas. (SOARES. Dirceu. [A bossa agora é Pop]. São Paulo, 1967. Entrevista de Gilberto Gil para o Jornal da Tarde em 20 de outubro de 1967).

Costumo dizer que, se dependesse de mim, Elvis Presley e Marilyn Monroe nunca se teriam tornado estrelas. Fui eu, no entanto, o primeiro a mencionar – não sem que isso representasse um certo escândalo – a Coca-Cola numa letra de música no Brasil. (VELOSO, 1997, p.23).

Quando, já nos anos 60, a imagem de Marilyn ganhou importância para mim, incluída num interesse mais abrangente pela cultura de massas, ela era antes de tudo uma estrela das telas de Andy Warhol. (...) Digo que foi a Marilyn de Warhol – e quase poderia dizer também 'o Elvis de Warhol' – que se impôs a mim como figura de algum valor estético e interesse cultural porque foi a reconsideração dos ícones de grande consumo popular, a crescente tendência a tomá-los em si como informação nova, como imagens brutas que *comentavam* o mundo se nós não as comentássemos, o que comecei a intuir – e a captar em conversas frívolas com amigos e em artigos frívolos de jornal na virada da década de 50 para a de 60, (...). Mas eu não tinha nenhum conhecimento do que se passava no mundo das artes em Nova Iorque na aurora da década louca. Em outras palavras: quem veio a realizar o gesto que deu sentido nítido a essas tendências – quem veio a fazer a série de retratos de Marilyn (e de Elvis) – foi Andy Warhol, por isso crédito a ele um tipo de percepção que desenvolvi (e desenvolvi muito pouco, pois, quando mais tarde tudo veio à tona, alguns amigos meus já tinham ido muitíssimo mais longe) antes de aprender sequer o seu nome. É como se Marilyn tivesse existido apenas para ser personagem do mundo de Warhol e como se pudéssemos dizer, parafraseando Oscar Wilde sobre Balzac, que o século XX, tal como o conhecemos, é uma criação de Andy Warhol. Claro que, a partir de um ponto, mesmo sem conhecer-lhes os nomes, eram já influências indiretas dos artistas pop americanos que me atingiam através do que via e lia – e mesmo ouvia em conversas – de artistas e escritores brasileiros mais informados ou melhor formados do que eu. Isso, no entanto, só veio a se dar de fato na segunda metade dos anos 60. (VELOSO, Caetano, 1997, p.33).

O golpe militar de 1964 pôs fim ao período de contestações políticas diretas, movimentos culturais e manifestações sociais que haviam agitado o Brasil até então. Iniciava-se um longo período de ditadura que perseguiu, prendeu e torturou políticos, estudantes, intelectuais, operários, artistas e todos os cidadãos que fossem considerados inimigos do regime. A partir de 1968, com a implementação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), as cassações, deportações e

prisões recrudesceram, e a censura proibiu a circulação de centenas de filmes, livros, peças teatrais, músicas e novelas. A imprensa diária, durante anos, sofreu com a censura prévia, que impedia a divulgação de notícias políticas, sociais ou culturais sobre o país que não fossem do interesse do regime militar. (FAUSTO, 1995).

Para Uma Perfeita Liberdade De Expressão Num Regime Ditatorial

- A) Não pense.
 - B) Se pensar, não fale.
 - C) Se por acaso for obrigado a falar o seu pensamento, evite escreve-lo.
 - D) Se escrever seu pensamento não deixe que o publiquem.
 - E) Se o publicarem, recuse assina-lo.
 - F) Se seu pensamento aparecer assinado em qualquer lugar, corra para casa imediatamente e escreva um desmentido.
- (FERNANDES, 1960, p.96).

Advertência!

Quem avisa, amigo é: se o governo continuar deixando que certos jornalistas falem em eleições; se o governo continuar deixando que determinados jornais façam restrições à sua política financeira; se o governo continuar deixando que algumas pessoas pensem por sua própria cabeça; e, sobretudo, se o governo continuar deixando que circule essa revista, com toda sua irreverência e crítica, dentro em breve estaremos caindo numa democracia.

(FERNANDES, 1964, p.135).

Esses acontecimentos afetaram intensamente o sistema literário. As elites culturais do país passaram a posicionar-se como focos de resistência ao projeto nacional representado pelo governo militar. Movimentos de renovação, baseados no engajamento político e social, transformaram o cinema, o teatro, a música, as artes plásticas e a literatura. O Cinema Novo, o teatro Oficina, o Tropicalismo e a

Poesia Marginal foram alguns dos mais importantes movimentos do período, criando propostas inovadoras de expressão artística, fortemente voltadas para a realidade nacional. (FAUSTO, 1995).

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos A. Gonçalves (1982, p.36), configurava-se toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais. O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades 'menores' ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacionalista-populista, em favor de uma brasilidade renovada (que buscava em Oswald de Andrade um ponto de referência) definem, em linhas gerais, essa nova disposição.

Em 1967, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat e Os Mutantes iniciam o **Movimento Tropicalista** com a apresentação das músicas *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, no *Festival de MPB da TV Record*. Acompanhadas por guitarras elétricas, as canções causaram polêmica em uma classe média universitária nacionalista, contrária às influências estrangeiras nas artes brasileiras, e provocaram manifestações de repúdio nos setores conservadores da sociedade brasileira. (MOTTA, 2000).

Episódios grotescos não faltaram, como o do produtor e apresentador de TV Flávio Cavalcanti, uma figura folclórica do conservadorismo sensacionalista que comandava um programa em que um corpo de "jurados" julgava canções – sobre as quais o

próprio apresentador fazia inflamados discursos de reprovação moral ou louvação sentimental -, que, forçando bastante, encontrou nas iniciais das palavras “(sem) lenço, sem documento” da letra de “Alegria, alegria” uma referência ao ácido lisérgico – (S) L, SD?! – e, portanto, uma instigação ao uso de drogas, o que o levou a repetir o gesto que executava em ocasiões semelhantes e que lhe garantia a manutenção da fama cômica, algo sinistra: quebrou um exemplar do disco que continha tal infâmia. Muitas manifestações de repúdio às novidades que trazíamos se seguiram a essa. Sempre, felizmente, em nível mais alto. E tinham como alvo nosso suposto comercialismo e, sobretudo, nosso desrespeito aos princípios do projeto estético das esquerdas, dito nacional-popular. (VELOSO, 1997, p. 206).

Alegria, Alegria, de Caetano Veloso, parece-me assumir, neste momento, uma importância semelhante a *Desafinado*, com expressão de uma tomada de posição crítica em face dos rumos da música popular brasileira. Ao fazer a defesa do “comportamento antimusical” do “desafinado”, Newton Mendonça & Tom Jobim (via João Gilberto) puseram naquela composição a teoria & prática do movimento: o desabafo sentimental do “desafinado” (muito bem afinado, por sinal) era, bem compreendido, um manifesto contra os preconceitos da harmonia clássica que bloqueavam a receptividade da suposta interlocutora (ou do próprio público, àquela altura), impedindo-os de aceitar como “afinadas”, isto é, como familiares ou “musicais”, as harmonias dissonantes da BN. A explosão de *Alegria, Alegria* soa como um novo desabafo-manifesto, mais do que necessário, ante a crise de insegurança que, gerando outros preconceitos, tomou conta da música popular brasileira e ameaçou interromper a marcha evolutiva. Crise que se aguçou nos últimos tempos, com a sintomatologia do temor e do ressentimento, ante o fenômeno musical dos Beatles, sua projeção internacional e sua repercussão local na música da Jovem Guarda. Recusando-se à falsa alternativa de optar pela “guerra santa” ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (fingir ignorar ou desprezar o aparecimento de músicos, compositores e intérpretes, por vezes de grande sensibilidade, quando não verdadeiramente inovadores, como os Beatles, na faixa da “música jovem”), Caetano Veloso e Gilberto Gil, com *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas. (CAMPOS, 1967).

No ano seguinte, enquanto as barricadas estudantis ocupavam as ruas de Paris e aconteciam os Festivais Musicais de Londres e Nova York, era lançado o

disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, considerado o manifesto do Tropicalismo. Suas faixas variam da estética brega do tango-dramalhão *Coração Materno*, de Vicente Celestino, à influência dos Beatles e do rock em *Panis et Circensis*, cantada por Os Mutantes.

Em sintonia com a contracultura que mobilizava jovens em todo o mundo ocidental, os tropicalistas apresentavam uma nova postura estética, política e existencial. Influenciados pelo movimento antropofágico de Oswald de Andrade e pela poesia concreta, Caetano, Gil e Torquato Neto, entre outros poetas e compositores, incorporaram à linguagem poética as novidades da indústria cultural, a retórica dos comícios, passeatas e manifestações políticas, as imagens fragmentárias do discurso cinematográfico. O poeta piauiense Torquato Neto, falecido prematuramente em 1972, autor de *Geléia Geral*, *Mamãe Coragem*, *A Coisa Mais Linda Que Existe* e *Let's Play That*, foi o grande tradutor poético de sua geração, levando para a música as angústias de um período ditatorial, marcado pela repressão.

Geléia Geral

um poeta desfolha a bandeira
e a manhã tropical se inicia
resplandente cadente fagueira
num calor girassol com alegria
na geléia geral brasileira
que o jornal do brasil anuncia

ê bumba iê, iê boi
ano que vem mês que foi
ê bumba iê, iê iê
é a mesma dança, meu boi

"a alegria é a prova dos nove"
e a tristeza é teu porto seguro
minha terra é onde o sol é mais limpo
e mangueira é onde o samba é mais puro

tumbadora na selva-selvagem
pindorama, país do futuro

ê bumba iê, iê boi
ano que vem mê que foi
ê bumba iê, iê iê
é a mesma dança, meu boi

é a mesma dança na sala
no canecão na TV
e quem não dança não fala
assiste a tudo e se cala
não vê no meio da sala
as relíquias do brasil:
doce mulata malvada
um elepê da sinatra
maracujá mês de abril
santo barroco baiano
superpoder de paisano
formiplac e céu de anil
três destaques da portela

carne seca na janela
alguém que chora por mim
um carnaval de verdade
hospitaleira amizade
brutalidade jardim

ê bumba iê, iê boi
ano que vem mê que foi
ê bumba iê, iê iê
é a mesma dança, meu boi

plurialva contente e brejeira
miss linda brasil diz bom dia
e outra moça também carolina
da janela examina a folia
salve o lindo pendão dos seus olhos
e a saúde que o olhar irradia

ê bumba iê, iê boi
ano que vem mê que foi
ê bumba iê, iê iê
é a mesma dança, meu boi

um poeta desfolha a bandeira
e eu me sinto melhor colorido
pego um jato viajo arrebento
como roteiro do sexto sentido
foz do morro, pilão de concreto
tropicália, bananas ao vento

ê bumba iê, iê boi

ano que vem mês que foi
ê bumba iê, iê iê
é a mesma dança meu boi

O movimento aproveita elementos estrangeiros que entram no país para, através de sua fusão com a cultura brasileira, criar um novo produto artístico. Usando o deboche, a irreverência e a improvisação, o Tropicalismo revoluciona a Música Popular Brasileira, até então dominada pela estética da Bossa Nova.

A polêmica pegou fogo. Não eram só as guitarras, mas os arranjos de orquestra de Rogério Duprat e Júlio Medaglia, as participações de Os Mutantes, as letras cinematográficas, fragmentadas, irreverentes, cheias de referências provocadoras ao universo pop brasileiro; as melodias que rompiam com os estilos estabelecidos e, embora trabalhadas dentro dos novos padrões do pop internacional, traziam mais para perto a tradição da música nordestina, revista e aumentada. Era de certa forma também uma restauração de valores musicais nacionais negados pela bossa nova e o samba-jazz, pela MPB de Copacabana, reciclados e reinventados em um novo momento social e político: Luiz Gonzaga e Jimi Hendrix, os Beatles e Jackson do Pandeiro, chiclete e banana. Na emblemática 'Tropicália', Caetano sintetiza intuitivamente o movimento, orienta o carnaval, encontra 'A banda' com Carmem Miranda no Planalto Central, enquanto os urubus passeiam entre os girassóis. A música foi batizada como 'Tropicália' por sugestão de Luiz Carlos Barreto e pela amizade e admiração que uniam Caetano e Hélio Oiticica, criador da instalação 'Tropicália', que provocou furor no Museu de Arte Moderna: um barraco-labirinto a ser percorrido pelo espectador descalço pisando em terra, areia, água, pedras e plástico, enquanto passava por diversos ambientes estéticos, miseráveis e exuberantes, primitivos e modernos, carnavalescos e rigorosos, até a visão final de uma televisão acesa. (MOTTA, 2000, p.169).

A decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968, é o "início do fim" da Tropicália. Caetano e Gil são presos e, mais tarde, obrigados a exilar-se na Inglaterra. O exílio imposto a diversos artistas dessa época, posteriormente, acabaria por enriquecer a cultura brasileira com as influências recebidas durante o período de permanência no exterior. (VELOSO, 1997)

No início de dezembro, o pior aconteceu: foi decretado o AI-5. Censura total, repressão pesada, cassações e prisões: terror. (...) No último 'Divino maravilhoso'⁶, que foi ao ar na antevéspera de Natal, Caetano cantava "Boas festas", de Assis Valente, com um revólver apontado para a cabeça:

'Já faz tempo que eu pedi
mas o meu Papai Noel não vem
com certeza já morreu
ou então felicidade
é brinquedo que não tem.'

Logo depois do Natal, Gil e Caetano foram presos. (MOTTA, 2000, p. 182).

Em meados de 1968, as vanguardas pareciam já ter exaurido suas propostas fundamentais. A Música Popular Brasileira, que desde 1965 vinha interessando mais amplamente à juventude, mostra uma força insólita através de dezenas de festivais de canções e de programas especiais de TV. A música capitaliza a perplexidade do povo brasileiro ante o momento político (pós-golpe) e passa a cumprir um papel que a poesia literária jamais poderia realizar. Os poetas passam a investir na música popular através de ensaios, poemas e participação em júris de festivais. As escolas e universidades descobrem o texto da música popular como um produto a ser esteticamente analisado.

Nomes da canção popular, dentre os quais se destaca o de Chico Buarque de Holanda, renovaram a poesia brasileira. Iniciava-se uma fase de aproximação entre poetas e música popular, que por sua grande penetração junto ao público mostrava-se um excelente veículo de divulgação.

Na produção literária, o desenvolvimentismo de JK impulsionou a atividade editorial no país. Uma série de medidas, entre elas a isenção de impostos sobre o livro e a criação de subsídios para a indústria de papel nacional, levou a um

⁶ Programa da TV Tupi fugazmente comandado por Caetano Veloso e Gilberto Gil no ano de 1968.

expressivo crescimento do setor editorial, que em 1962 chegou a produzir 66 milhões de livros. Os principais editores do período, José Olympio e José de Barros Martins, continuaram a editar autores nacionais, alguns dos quais, como Jorge Amado, tiveram obras vendidas em larga escala. (PAIXÃO, 1998).

Mas, se a censura e a repressão prejudicaram os escritores brasileiros, o desenvolvimentismo do regime militar beneficiou, e muito, a indústria editorial do país. Nos anos do "milagre brasileiro", multiplicaram-se as editoras em atividade, e as tiragens chegaram a mais de 150 milhões de exemplares por ano. A expansão do público leitor, a queda do analfabetismo, o crescimento do segmento de livros didáticos e universitários foram em grande parte responsáveis pelo desenvolvimento do setor. Além disso, o governo reduziu impostos e taxas de importação, viabilizou subsídios e promoveu melhorias nos meios de transporte e de comunicação que favoreceram a indústria editorial. As empresas produtoras de periódicos, como a Editora Abril, também experimentaram enorme desenvolvimento. (PAIXÃO, 1998).

No entanto, os poetas dos anos de 1970, especialmente aqueles que faziam poesia social, viram-se tolhidos pela censura e pela repressão do governo militar. No período em que a indústria cultural explodia no Brasil, e livros, revistas e jornais eram impressos em tiragens recordes, eles precisaram buscar maneiras alternativas para promover suas obras. Assim, criavam jornais e folhetos mimeografados, imprimiam livros em pequenas gráficas, divulgavam seus poemas por meio de pôsteres, camisetas, cartazes, faixas, "varais". A distribuição era feita em locais públicos, de preferência aqueles ligados a eventos culturais, como portas de cinemas, museus e teatros, além de bares, casas de shows e onde mais

houvesse aglomeração. Eram os adeptos da **Poesia Marginal**, que circulava a margem dos meios editoriais convencionais. (PAIXÃO, 1998).

A carta que inaugura a correspondência entre mim e Leminski acusa, em sua primeira linha, o recebimento, por parte dele, das revistas *Poesiaem greve*⁷ e *Qorpo Estranho*⁸. Estas revistas, com todos os seus defeitos, tiveram, nos anos 70, o papel de agregar três gerações de poetas que estavam, por força do quadro político e cultural, exilados dos cadernos culturais dos dois grandes jornais daquele período: *Jornal do Brasil* e *O Estado de São Paulo* e, também, exilados de editoras. Para se ter uma idéia, o livro “Xadrez de Estrelas”, primeira coletânea comercial da obra de Haroldo de Campos, é de 1976. Quando me refiro a “estas revistas” falo não só das duas mencionadas mas de *Navilouca*, *Pólem*, *Código*, *Almanaque Biotônico* etc, que integram o espírito da década de 70. Nestas pequenas (anti) revistas, publicaram poemas, traduções e ensaios gente como Edgar Braga (geração pós modernista), Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos e José Paulo Paes (protagonistas do concretismo), Sebastião Uchoa Leite (de algum modo ligado à poesia marginal), Waly Salomão, Torquato Neto, Duda Machado, vinculados ao tropicalismo (o próprio Caetano Veloso colaborou nas revistas *Navilouca* e *Pólem*) e Paulo Leminski, de origem concretista. Ao lado destes nomes já um tanto conhecidos, alguns novíssimos: Chacal, Carlos Ávila, Antonio Risério, Lenora de Barros e outros. (BONVICINO, 1992, p.11).

A Poesia Marginal, surgida nos anos 70, está balizada por duas mortes: a de Torquato Neto, que marca o melancólico início do movimento, e a de Ana Cristina César, finalizando toda uma geração.

Avaliada por muitos como o surto da biotônica vitalidade contra a ditadura militar instalada no País, seus poetas praticavam quase sempre um ritual mórbido em torno dos grandes mortos da contracultura como Jimi Hendrix e Janis Joplin, e uma intensa autoflagelação, presente desde o confessado uso de drogas até o

⁷ *Poesiaem Greve* foi editada por Lenora de Barros, Pedro Tavares de Lima e Régis Bonvicino, a revista teve apenas um número, sendo sucedida por *Qorpo Estranho*.

⁸ *Qorpo Estranho* foi dirigida por Julio Plaza e Régis Bonvicino, teve três números, dois em 1976 e um em 1982.

desprezo paradoxal pela cultura, sobretudo a literária. A geração de 70 passa a promover a dispersão do engajamento político da década anterior.

O texto, a produção do livro e a própria vida desburocratizada dos novos poetas sugerem, de maneiras muito parecidas, o descompromisso como resposta à ordem do sistema. No entanto, torna-se difícil contemplar "força subversiva" na prática declarada da ignorância: a defesa do caráter da momentaneidade, da experiência artesanal e do binômio arte/vida pode muito bem condenar uma literatura, ainda que seus "escritores" não se incomodem com críticas à qualidade literária." (HOLLANDA, 1980).

A prática poética seja pela técnica ou pelo tratamento dispensado aos temas, assemelha-se à poesia escrita nos primeiros anos do Modernismo brasileiro (1920 a 1930). Os poemas de Oswald de Andrade, por exemplo, podem ser facilmente confundidos com as anotações dos poetas marginais. Chacal, em *Papo de Índio*, chega a repetir a fórmula da Antropofagia:

veiu uns ômi de saia preta
cheiu di caixinha e pó branco
qui eles disserum qui chamava açucrí.
aí eles falarum e nós fechamu a cara.
depois eles arrepetirum e nós fechamu o
corpo.
aí eles insistirum e nós comeu eles. (CHACAL, 1972).

Aliás, se dependesse dos próprios poetas malditos, o que escreveram jamais seria considerado poesia. As críticas quanto à qualidade técnica dos poemas e a excessiva banalização dos seus conteúdos eram freqüentes.

A chamada poesia marginal dos anos 70 é uma poesia, em grande parte ignorante, infanto-juvenil, tecnicamente inferior aos seus antecessores. (LEMINSKI, Paulo. **Correio das Artes**. 8/07/1984).

É uma coisa inteiramente informal, é um negócio meio repentista assim. A gente estava era curtindo, a verdade é essa. (CACASO, 1986).

Ele se escreveu. Não me interessa inclusive a qualidade dele; eu acho que é uma resposta, é uma coisa que eu escrevi na minha vida. (ALVIM, 1988).

No entanto, uma outra vertente da poesia marginal optava por agredir o conhecimento livresco em troca de um outro que, como se supunha, aprendia-se nas ruas. Essa idéia é claramente descrita na poesia:

A sabedoria tá mais na rua que
nos livros em geral
(essa é a batida mas batendo é que faz render)
bom é falar bobage e jogar pelada
um exercício contra a genialidade.

O livro mais significativo dos anos 70 não foi escrito por nenhum poeta do desbunde, mas por um poeta exilado. Com **Poema Sujo** (1977), Ferreira Gullar elevou a um só tempo a poesia engajada, a poesia memorialística e as técnicas mais modernas do verso. Poema Sujo fala de São Luís do Maranhão, cidade natal do poeta, retratando, com a particularidade do reflexo estético, sua experiência de vida até os 21 anos de idade. O poema é um retrato de corpo (e alma) inteiro de Gullar, que abarca suas idéias políticas e filosóficas, sua saudade de exilado e suas perplexidades. Ao falar de São Luis, Gullar fala do Brasil. E falando do Brasil, fala do também do homem.

Gullar parte do homem mesmo, deste “ser que responde” a situações historicamente dadas, parte de suas experiências vitais, das contradições sociais que o determinam e são por ele determinadas. Com ele opera como só os grandes poetas sabem e podem fazer, transformando o real em algo mais real, o mais simples no mais belo e significativo. Reconstruindo o mundo. O impulso para escrever o poema, que de fato é a síntese de toda a sua vida, nasceu, nas palavras do próprio poeta:

De todos esses anos e de tanta paulada que levei. Vontade de escrever um poema brasileiro e que não fosse uma coisa pessoal apenas. Uma coisa que fosse minha gente, que fosse mais do que eu, que fosse minha vida toda, na medida em que minha vida toda é a vida de todo mundo. (GULLAR, 1981).

Poema Sujo

Mas na cidade havia muita luz,
a vida fazia rodar o século nas nuvens
sobre nossa varanda
por cima de mim e das galinhas no quintal
por cima do depósito onde mofavam
paneiros de farinha atrás da quitanda,
e era pouco
viver, mesmo
no salão de bilhar, mesmo
no botequim do Castro, na pensão
da Maroca nas noites de sábado, era pouco
banhar-se e descer a pé
para a cidade de tarde
(sob o rumor das árvores)
ali no norte do Brasil
vestido de brim.
E por ser pouco
era muito,
que pouco muito era o verde

fogo da grama, o musgo do muro, o galo.....

(GULLAR, 2003, p. 13).

Atualmente, quase todos os poetas marginais já têm obra completa publicada - comparecendo com uma poesia extremamente datada. Embora vulgar, o argumento de que o "vazio cultural" dos anos 70 causou a aparição de uma poesia oca precisa ser avaliado, ao menos por definir uma produção literária já envelhecida. A melhor contribuição daqueles poetas depositou-se nas letras de música popular e em roteiros para filmes ou programas de televisão, formas que escapam à pequenez das edições mimeografadas, embora caiam no circuito outrora execrado. Waly Salomão é um exemplo de escritor que se adaptou bem às letras de música, consideradas pela crítica bastante superiores à sua prosa.

Ao longo da década de 1980 o processo de abertura política se desenvolve, até que, em 1990 ocorrem as primeiras eleições democráticas no Brasil, após o golpe de 64, levando ao poder Fernando Collor de Mello - que renunciaria à presidência em 1992, devido a processo por corrupção que mobilizou milhares de cidadãos em protesto. O vice, Itamar Franco, ocupa o cargo até 1994, quando novas eleições conduzem à presidência Fernando Henrique Cardoso, sociólogo que sofrera cassação e exílio na época da ditadura. Nesse período, o país se integra definitivamente à economia globalizada. Os problemas sociais para os quais os jovens revolucionários dos anos 60 chamavam a atenção, no entanto, não foram solucionados, de maneira que parte da sociedade experimenta os benefícios das novas tecnologias eletrônicas e interage com culturas estrangeiras, enquanto parte - a maior - vive em bolsões de miséria e ainda sofre com o analfabetismo.

Nesse contexto, o sistema literário deixa de apresentar a organicidade que o caracterizara até o início do século XX. As tendências contemporâneas na poesia, por exemplo, não configuram movimentos específicos e abrangem de influências concretistas à retomada de pressupostos modernistas. Além disso, no século XX manifestam-se nas arenas literárias os times e as tribos que, nas arenas sociais, lutam por uma vaga na primeira divisão. Os excluídos da tradição mais conservadora dos estudos literários têm agora seus livros e seus cursos. (TUFANO, 1995).

2.4 Poesia das Novas Mídias: a palavra poética no contexto digital.

A Poesia Digital surge para estabelecer uma conexão entre as poesias sonora, verbal e visual existentes, ou seja, é a Poesia das Novas Mídias, que passou a existir a partir do final do século XX. A Poesia das Novas Mídias afeta as convenções verbais e poéticas, particularmente quanto à constituição dos textos e os papéis de autor e leitor, bem como os pontos de vista sobre a linguagem. Ela explora uma nova sintaxe, feita de animação linear ou não-linear, hyperlinks, interatividade, textos em tempo real, descontinuidade espaço-temporais, auto-similaridade, espaços sintéticos, imaterialidade, relações diagramáticas, tempo visual, múltiplas simultaneidades e diversos outros procedimentos inovadores.

A Poesia das Novas Mídias insere-se no campo das poéticas experimentais, ao mesmo tempo em que se distancia das conquistas formais de outros grupos ou movimentos do século XX. Das aproximações racionais ou não-

racionais dos movimentos de vanguarda da primeira metade do século até as direções com base em material impresso da segunda metade, as poéticas experimentais têm visto uma implacável exploração do signo verbal no "código do espaço".

Se a poesia concreta era um projeto para a sociedade recém-urbanizada do pós-guerra, a poesia digital é um projeto para o mundo virtual e eletrônico de hoje. Dessa maneira, os parâmetros tradicionais para o julgamento da poesia não servem a essa nova forma de arte. A poesia virtual não segue a rota natural da evolução da poesia. Ela mostra que o próximo século deve buscar desenvolver a literatura em outros meios, porque as aspirações textuais dos autores não podem mais ser fisicamente realizadas na forma impressa. O conceito do "formato livro" tende a se transformar em algo mais flexível, mais dinâmico, migrando para dentro das novas tecnologias.

No contexto eletrônico-digital, a palavra se torna imagem digital, à semelhança da palavra que se transforma em imagem indicando forma e movimento na poesia visual da década de 70. Trata-se inicialmente de uma adequação de um meio gráfico-espacial da folha de papel ao outro eletrônico-digital e tridimensional.

No entanto, a inclusão do diagrama e a construção do hipertexto explícito criaram relações espaciais à maneira de uma nova sintaxe. O "leitor digital" descobre o seu próprio caminho através de uma rede de lexias. A rota de leitura deixa de ser linear e passa a ser espacial, e, portanto, hipertextual. O autor passa a ser um intermediário, o fornecedor dos elementos e das ferramentas, transformando o leitor em operador/autor.

A proposta para o hipertexto como um meio de pensamento, para o hipertexto dentro da infra-estrutura da linguagem, é uma proposta para uma externalização da sintaxe, análoga a externalização do sistema nervoso manifestado nas atividades da rede dos computadores.

A percepção da “nova poesia” perde a sua linearidade e simultaneidade, aparece através de fragmentos vistos pelo observador de acordo com as decisões tomadas por ele. O espaço de cores, volumes, graus de transparência, mudanças de forma, posições relativas de letras e palavras, e a aparência e inaparência de formas é inseparável da percepção sintática e semântica do texto.

Livre da página e de outros materiais palpáveis, a palavra invade o espaço do leitor e força-o a ler de uma maneira dinâmica; o leitor precisa mover-se ao redor do texto e descobrir significados e conexões que as palavras estabelecem no espaço vazio.

As bases teóricas das novas mídias e da nova poesia das mídias podem ser resumidas em sete itens: a transformação do espaço da escrita (não se trata da página impressa, do formato de códice, tábuas de barro ou rolos de papiros, todas diferentes entre si), os recursos do hipertexto (multiplicidade de perspectiva, variabilidade de estruturas e vocabulário de linguagem, incluindo a extensão da idéia de linguagem com elementos não lingüísticos, etc.), a inter-relação entre texto e espaço, a interdependência mútua e a responsabilidade compartilhada entre leitor e poeta, a exploração da inter-relação entre os fatores constitutivos do campo de comunicação poética, o papel dos traços singulares das novas mídias, a reconsideração das convenções que inevitavelmente surgem dessas explorações.

3 ELABORAÇÃO DO PROJETO

Os trabalhos de pré-produção foram executados no período de dezembro de 2003 a abril de 2004 e podem ser divididos em quatro fases: o estudo bibliográfico, o estudo de campo, a elaboração do projeto e a criação do texto poético.

3.1 Conhecendo os personagens e seus universos.

Em junho de 2003, mudei da casa dos meus pais, no bairro de Charitas, em Niterói, para um apartamento na R. Almirante Alexandrino, em Santa Teresa. A mudança de residência foi motivada pela mudança do meu endereço comercial, pois a Usuário Ateliê de Moda, a marca de roupas criada e gerenciada por mim e mais quatro sócios, sairia da R. Presidente Vargas, no centro da cidade, para ocupar o terceiro andar da loja multimarcas Favela Hype – R. Almirante Alexandrino, 1458. A loja combinava em seus três ambientes, roupas de novos estilistas, bar, brechó, cybercafé e galeria de artes. De quinta a domingo, a partir das 18h, os turistas e moradores ainda hoje param na porta para comer acarajés, abarás, cocadas e outros doces típicos no tabuleiro da baiana Nega Teresa, que há três anos fica na calçada ao lado da Favela Hype. Foi nesse tabuleiro que comecei a conhecer os primeiros personagens de Pop Pop Poesia – ácido de A a Z. E foi a Nega Teresa que gentilmente me acolheu no novo bairro e com um sorriso escancarado me abriu as portas de Santa, Teresa como ela.

Um bairro de misturas de pessoas, cores, credos, nacionalidades, um bairro que transpira diferenças, um povo que sabe tolerar suores. Santa Teresa dos artistas, dos bêbados, dos muito ricos e dos muito pobres. Morro de ruas estreitas e pensamentos vastos. Dos jogadores de sinuca, dos sambistas, dos imigrantes. Santa Teresa, vizinha da Lapa.

Lapa e Santa Teresa. É como se em cada esquina houvesse um poeta. Como se em cada casa, ou bar, ou rua, existisse um poema palpitando, à espera de ser apropriado e vestido com palavras. Nesses bairros, conheci poetas do mais puro estofado, que nunca publicaram livros, que não constam de antologias, que não disputam concursos e nem ganham prêmios e que sequer admitem que o sejam, mas que são os guardiões da autêntica poesia urbana carioca. Nas cadeiras do bar Arco-Íris descobri pérolas declamadas por seus autores numa língua enrolada pelos efeitos dos vapores etílicos e outras drogas. Percebi quanta beleza existe naquilo que é aparentemente feio, vicioso, decadente e marginal. Descobri o verbo autêntico. E é nos trilhos do bonde e nas sarjetas da Lapa, que se equilibram as quarenta e seis figuras do meu livro.

Essas figuras anônimas (e folclóricas), embora permaneçam em seu anonimato - o que me causa estranheza devido a forte impressão que deixam -, marcaram seus perfis, seus contornos, o desenho de seus rostos em minha memória para sempre. Ficarão como indelévels tatuagens.

Villon, Verlaine e Luís⁹ encontraram-se na Lapa.
A vida – essa meretriz – tanto beija como escapa.

⁹ O encontro narrado por Drummond seria impossível, pois envolve figuras de épocas distintas. Villon é o poeta francês François Villon (1431-1463), pseudônimo de François Montcorbier des Loges. Rebelde e boêmio, desafiou o sistema vigente de sua época. Verlaine trata-se do também francês Paul Verlaine, simbolista do século XX e, como seu compatriota, conhecido pela vida boêmia. O Luís a que se refere o autor não foi identificado e é pouco provável que se trate do poeta português Luís de Camões.

Villon, Verlaine e Luís trautearam suas canções
com riso, lágrima e uísque,
e entre tantas emoções
deixaram na noite escura
- Villon, Verlaine e Luís –
a luz mais terna, mais pura. (ANDRADE, 1925).

3.1.1 O Cenário Boêmio do Centro do Rio – Santa Teresa e Lapa.

O vale do rio Carioca – hoje canalizado por baixo do asfalto - descia de uma serra coberta de verde, até desembocar em plena “brejo beach”. Foi desse Rio que surgiu **Santa Teresa**. O Carioca foi o primeiro rio a ser aproveitado para o abastecimento de água na cidade. Ele era captado onde hoje é o Hospital Silvestre e suas águas seguiam sobre o Aqueduto de Santa Teresa até o Centro, passando pelos Arcos da Lapa.

A construção dos aquedutos propiciou uma ocupação ordenada, inspirada no Bairro Alto de Lisboa e traçou o mapa de Santa Teresa a partir da segunda metade do século XIX. O desenvolvimento do bairro teve início com a construção de uma rede de transportes chamada Plano Inclinado, que ligava a Rua do Riachuelo ao Largo dos Guimarães, com linhas regulares de bondes puxados a burro. A partir de então, em meados de 1880, Santa é ocupada por uma classe privilegiada com seus grandes casarões de arquitetura colonial. O apogeu dessa fase foi a inauguração das linhas de bondes elétricos, em 1896, quando passaram a trafegar sobre os Arcos da Lapa. Uma verdadeira inovação para a época, conforme a crônica de Machado de Assis:

Inauguram-se os bondes de Santa Teresa - um sistema de alcatruzes ou de escadas de Jacob, uma imagem das coisas deste

mundo. Quando um homem sobe, outro desce; não há tempo em caminho para uma pitada de rapé; quando muito podem dois sujeitos fazer uma barretada.(...) Alguns burros afeitos à subida e descida do outeiro, estavam ontem lastimando este novo passo do progresso.(...) E esse interessante quadrúpe olhava para o bonde com um olhar cheio de saudade e humilhação. Talvez rememorava a queda lenta do burro, expelido de toda parte pelo vapor, como o vapor o há de ser pelo balão, e o balão pela eletricidade, a eletricidade por força nova que levará de vez este grande trem do mundo que é a estação terminal. (ASSIS. A inauguração do Plano Inclinado em Santa Teresa. **Revista Ilustrações Brasileiras**, 1887).

Nas primeiras décadas do século XX a população de baixa renda, pressionada pela especulação imobiliária, começa a se instalar em Santa Teresa. As casas mais antigas foram divididas em pequenos apartamentos e vilas, os famosos cortiços. Com ruas de paralelepípedo onde brincavam crianças, o bairro começa a adquirir um caráter de subúrbio proletário, o que é reforçado nos anos 40 com a chegada de milhares de imigrantes europeus fugidos da II Guerra Mundial.

Nas décadas seguintes, inicia o crescimento desordenado de inúmeras favelas, com suas construções precariamente instaladas nas encostas dos morros. O charme de Santa passa a se traduzir não só na arquitetura e em seus aspectos geográficos, mas na diversidade de seus moradores.

A partir da década de 70, com os aluguéis baratos, diversos artistas, músicos e intelectuais vêm em Santa Teresa uma alternativa ao ritmo acelerado da cidade, vindo em busca do clima bucólico e “democrático”. Muitos a relacionavam com a parisiense Montmartre, assim como a sua vizinha Lapa, e instalaram seus ateliês em apartamentos e casas. Santa O bairro tem uma elegância que se traduz na harmonia suburbana que compartilham seus mais diversos tipos sociais, vivendo de maneira simples, em um cenário de arquitetura

ancestral e vistas megalômanas. Como diriam os franceses da louca Montmartre:

Decadance avec elegance

Nas décadas seguintes as favelas crescem ainda mais e Santa é vista no meio da violência que assola a cidade. Em contrapartida, a índole cultural e boêmia do bairro começa a atrair os cariocas para as noites regadas a sambinha-de-mesa-de-bar. Enquanto os *Festivais de Inverno* e o *Projeto Santa Teresa de Portas Abertas* mostram para o Rio o valor cultural do lugar meio esquecido "entre favelas".

Desde o início da década de 50, a **Lapa** é um dos principais pontos de referência da vida cultural da cidade. Berço da famosa boemia carioca, com seus cabarés e restaurantes, era freqüentada pela fina flor dos artistas, intelectuais, políticos e diplomatas da época. No entanto, é impossível pensar na Lapa sem evocar a lembrança dos malandros e suas navalhas, dos boêmios, dos poetas, das prostitutas, dos malditos, dos marginais. O bairro e suas diversas personagens estão presentes no imaginário do carioca, caricaturados e celebrados em suas músicas e poemas.

A Lapa passou por momentos de decadência, especialmente depois da proibição dos jogos de azar no país e das sucessivas crises econômicas. Mas devido a projetos, como o *Corredor Cultural*, de 1980, e a criação do *Distrito Cultural da Lapa*, em 2000, vários monumentos da área foram recuperados e antigos prédios abandonados foram reformados e tornaram-se centros de cultura e lazer.

A reabertura do Circo Voador, em julho desse ano, depois de uma longa reforma, também ajudou a devolver para o bairro o título de centro cultural do Rio.

Fechado em 1996 pelo então prefeito Luiz Paulo Conde, o Circo Voador começou sua história em 1982 como um projeto de verão na Praia do Arpoador. O verão passou, o Circo ficou e mudou de endereço, estabelecendo-se perto dos Arcos da Lapa. No dia 23 de outubro daquele ano, promoveu o primeiro show, com Jards Macalé e abertura dos então novatos Lobão e Kid Abelha. A partir dessa data o lugar passou a dividir a responsabilidade de colocar no palco bandas que a rádio Fluminense FM colocava no ar como Camisa de Vênus, Blitz, Barão Vermelho (com Cazuza nos vocais), Ultraje à Rigor, Ira!, Hojerizah e Sempre Livre. Durante toda a década de 80, o Circo Voador foi o principal celeiro do pop rock, revelando inúmeros nomes do cenário musical brasileiro e acumulando apresentações antológicas.

Devolvido aos cariocas, depois de investidos mais de R\$ 4 milhões no projeto, iniciado somente em novembro de 2002, o espaço foi reinaugurado no dia 22 de julho, com a festa *Agite antes de usar*.

O novo Circo Voador é um moderno complexo cultural, com capacidade para 1.600 pessoas, projetado por arquitetos escolhidos em concurso público realizado pelas secretarias de Urbanismo e das Culturas. O conjunto é composto por duas construções com estrutura metálica inspiradas em naves espaciais, além de camarins, administração, bistrô, bilheteria, dois bares, jardins, rampa, varanda e uma passarela para circulação dos freqüentadores. A nave principal é o espaço reservado para shows e festas, escola de circo e cursos. A estrutura tem cobertura de lona plástica com isolamento acústico e revestimento que impede a propagação de fogo. A nave anexa serve como área de apoio, com espaço reservado para exposições e outras atividades culturais.

Revitalizada, um dos mais fascinantes bairros do Rio, a Lapa é hoje palco para o lirismo das letras do samba e do chorinho, os acordes do som do nordeste, a modernidade da música eletrônica, do rock e do rap independentes. Síntese do espírito cultural da cidade, reúne os mais diferentes grupos, em uma convivência harmoniosa pelos bares e casas de show espalhados nas ruas Mem de Sá, Riachuelo e Lavradio. A Lapa é o coração do Rio, onde se encontram, sentimental e democraticamente, a zona sul e a zona norte.

3.2 Parcerias / Ficha técnica

Ronna Dias

Ronna Dias, formada pela Escola de Teatro Martins Pena em 1999, trabalha como atriz há 15 anos. Em sua carreira já montou mais de vinte espetáculos, dentre os quais destacam-se *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues e *Casamento Suspeitoso*, do escritor Ariano Suassuna, Atualmente está em cartaz no Teatro Antônio Fagundes com a peça infantil *Chapeuzinho Amarelo*, adaptação do livro homônimo de Chico Buarque de Hollanda. Formada também em dublagem pela Hebert Richards, Ronna é a dona da voz nas faixas de áudio.

Estevão Casé e Eduardo Manso

Compositores da trilha sonora do cd, Estevão Casé e Eduardo Manso são dois jovens músicos. Ambos integram a banda *Binário* e o projeto eletrônico *Rabotnik*, que contam ainda com Bernardo Palmeira, Fábio Lima, Bruno di Lullo, Lucas Santanna, Rafael Rocha e o cineasta Paulo Camacho.

Estevão tem o seu próprio estúdio no bairro Jardim Botânico, trabalha como técnico de som do estúdio Mono Aural - de propriedade dos músicos profissionais Berna e Kassin -, faz a mixagem do áudio do programa *Um pé de quê?* exibido pelo canal de TV a cabo Futura, e participa das apresentações da banda *Ordinário Groove Trio*¹⁰. Além das músicas que compôs, junto com Eduardo, para os cinco personagens, Estevão ainda cedeu o estúdio e seu tempo para a gravação da locução.

Drako Comunicação

A empresa Drako Comunicação¹¹ foi fundada em 10 de abril de 2002 e registrada com a razão social Drako Publicidade Marketing e Eventos Ltda., pelos sócios Camila Lavrado Rocha, Bianca Ramos de Moraes e Felipe Silveira Emerick. Especializada em mídia impressa e digital, a Drako foi uma parceira importante para o desenvolvimento do projeto. Além de carinhosamente cederem seu espaço e suas máquinas, os sócios envolveram-se diretamente, auxiliando em quase todas as etapas.

Camila e Bianca, formadas pela Escola Técnica de Comunicação, e, respectivamente, diretoras de criação e arte, ajudaram na diagramação e layout do livro e do cd.

Felipe, formado também pela Escola Técnica de Comunicação e aluno do quinto período de publicidade das Faculdades Hélio Alonso, produtor gráfico e

¹⁰ O jazz com drum'n base do *Ordinário Groove Trio* é tocado pelos músicos Bernardo Palmeira (bateria), Fábio Lima (guitarra) e Bruno di Lullo (baixo e contra-baixo) e produzido por Paulo Monte e Mariana Lavrado.

¹¹ CNPJ: 05.000.702/0001-99, inscrição municipal: 321.120-7, R. do Ouvidor, 60/1210 – Centro – Rio de Janeiro. Tel/fax: (21) 2224-6946. drako@drakocom.com.br www.drakocom.com.br

webdesigner da empresa, foi a peça fundamental para a criação da faixa multimídia.

3.3 Cronogramas

Pré-produção

Descrição	Período
Elaboração do projeto	06/2003 a 04/2004
Estudo bibliográfico	06/2003 a 10/2004
Observação participativa	06/2003 a 10/2004
Orçamento	04/2004
Captação de recursos	04/2004 a 07/2004

Livro

Descrição	Período
Criação dos textos	06/2003 a 04/2004
Diagramação e layout	04/2004 a 08/2004
Impressão	10/2004
Encadernação	10/2004

Cd

Descrição	Período
Gravação das faixas de áudio	07/2004
Layout da embalagem e do silk	09/2004
Layout da faixa multimídia	09/2004 a 11/2004
Criação e edição das trilhas sonoras	10/2004
Gravação do cd	11/2004
Silk	11/2004

Roteiro

Descrição	Período
Criação do texto	08/2004 a 11/2004
Entrega parcial	12/11/2004
Entrega final	26/11/2004
Apresentação do projeto	12/2004

3.4 Orçamentos

Pré-produção

Aquisição de material bibliográfico - R\$450,00

Gastos do estudo de campo – R\$1.500,00

Total: R\$1.950,00

Produção

Transporte para o estúdio de som – R\$50,00

Aluguel do estúdio de som (3hs) – R\$90,00

Impressão do teste de layout do livro (52pgs/26 folhas - 4/4 - A5 - 240g) –

R\$150,00

Total: R\$290,00

Pós-produção

Impressão de cinco cópias do livro (260pgs/130 folhas - 4/4 - A5 - 240g) –

R\$200,00

Papel cartão luminoso para a embalagem (10 folhas) – R\$60,00

Dez cds – R\$18,00

Caixa de etiquetas para cds – R\$14,00

Impressão de cinco cópias do roteiro (xxpgs – 1/0 – A4 – 180g) – R\$40,00

Total: R\$332,00

Custo total do projeto: R\$2.572,00

4 PRODUÇÃO

Os trabalhos de produção foram executados no período de abril a novembro de 2004 e estão separados em dois núcleos: a criação da parte gráfica – layout do livro e do cd e animação da faixa multimídia –, e do áudio – locução e trilha sonora.

4.1 Desenvolvimento do layout e animações

Em *Pop Pop Poesia – ácido de A a Z* e *Pop Pop Poesia – ácido de A a Z versão redonda*, a forma foi trabalhada explorando a idéia da construção de uma nova sintaxe, tendo a interatividade e a não-linearidade como questões fundamentais. O principal objetivo ao desenvolver os layout do livro e do cd foi fornecer ao leitor ferramentas que possibilitassem a sua interferência com os elementos textuais, de modo a transforma-lo também em operador da mensagem. Dessa forma, a mobilidade das peças – folhas no livro e links no enhanced cd – impunha-se como característica essencial para a elaboração da arte.

4.1.1 Livro

A criação da arte e a diagramação foram executadas em um PC Pentium IV, utilizando os programas *Word 97*, *Corel Draw 11*, e *Adobe Photoshop 7.0*.

O formato escolhido para o livro foi o de folhas soltas, tamanho A5, em papel branco liso, 240g, numeradas e dispostas em ordem alfabética dentro de uma caixa confeccionada em papel cartão luminoso. As páginas separadas permitem ao leitor ordenar e desordenar o conteúdo do livro, interagindo, criando novas combinações.

Os quarenta e seis poemas foram divididos em dois blocos de forma que a cada bloco coubessem vinte três personagens, com iniciais da letra a até a z, representando o alfabeto português completo. Cada folha do livro tem impressa duas páginas, de blocos distintos, uma na frente e outra no verso, conforme o exemplo: a-z, b-x, c-v, d-u, etc. A impressão da segunda página na folha é feita a partir da margem superior oposta a da primeira.

A ilustração das páginas tem figuras geométricas bidimensionais em tons de verde e rosa, bastante saturados. A simplificação representada pelos círculos, retângulos e quadrados coloridos, remete à estética da Pop Art – no sentido de serem reproduções “mecânicas” de figuras conhecidas universalmente – e à tipografia lúdica do Concretismo. A opção de ilustrar as poesias com formas básicas, construindo um padrão, ao invés de dar a cada uma desenho específico, serve também para corroborar o conceito de anonimato, dos personagens “sem rosto”.

A escolha das palhetas verde e rosa é uma homenagem às cores da Mangueira, tradicional escola de samba do Rio de Janeiro, muito querida e freqüentada por vários personagens do livro. A aparente alegria sugerida pelo colorido – inspirado no samba –, encontra seu referencial nas rimas do texto. Ou seja, assim como o ambiente na maioria das vezes soturno, vicioso, notívago,

descrito pelos poemas é iluminado pela cadência das rimas, as cores trazem ao livro os confetes que faltavam.

4.1.2 Cd

A criação da arte, as animações e a sonorização foram executadas em um PC Pentium IV, utilizando os programas *Corel Draw 11*, *Adobe Photoshop 7.0.*, *Macromedia Flash MX*, *GoldWave* e *FreeRIP*.

O layout da faixa interativa tem o mesmo tratamento gráfico do livro, seguindo a palheta de cores e as ilustrações geométricas. No entanto, os dois blocos de personagens foram divididos de maneira diferente: já na primeira tela o operador tem que optar por um ou outro caminho, escolhendo entre dois links iguais na forma e opostos no colorido. A decisão de não fornecer dados mais específicos para essa escolha, nem qualquer “tutorial de funcionamento” do cd, objetiva incentivar a “exploração” dos espaços virtuais e seus conteúdos, a “descoberta” das poesias.

As animações feitas em *Flash* constroem as telas, trazendo seus elementos em movimentos verticais e horizontais, ou simplesmente os fazendo “pipocar”. A construção gradual da imagem, ao invés de telas prontas, dá ritmo ao cd. O operador é “convidado” a participar desse processo, pois tem que achar e pressionar os botões que disparam o texto de cada letra, terminando de construir a imagem.

Os sons da faixa multimídia foram captados em formato MP3 na internet e editados no computador através do programa *GoldWave* Eles pontuam os

movimentos, tornando-os mais reais, mas também adicionam a eles outras cargas semânticas. Exemplos disso são o ruído das letras do título – “pop”, como o próprio nome –, e o barulho do botão que libera o texto – “ploc”, como rolha sendo estourada.

A trilha de abertura é composta de trechos da música *Beatboxsamba*, de Fernandinho Beat Box, faixa quinze do cd *Favela Chic – Posto Nove 3*, foi convertida para MP3 pelo programa *FreeRIP* e montada no mesmo programa de edição dos sons. A mistura do samba, ritmo característico da cidade, com os *scratches* das *pickups* dos DJs – manifestação que vem tomando conta da cena urbana –, representa a diversidade de tipos encontrada nos bairros da Lapa e Santa Teresa e descrita no livro.

4.2 Áudio

4.2.1 Locução

Captação e edição feita por Estevão Casé em seu estúdio, no dia 19 de agosto desse ano, através de um microfone C300, da marca AKG, um computador MAC G4 e o programa *ProTools 6.4*.

Por motivos técnicos – tempo para a produção, gravação e edição –, o número de faixas de áudio e, conseqüentemente, o número de poesias que ganhariam uma interpretação sonora foi fixado em cinco. As cinco poesias foram escolhidas pela atriz Ronna Dias, segundo parâmetros pessoais, sem qualquer interferência da autora. As interpretações foram apenas acompanhadas e

levemente direcionadas, dirigidas de fato pela própria atriz. A opção de dar essa liberdade traz para o projeto um novo olhar sobre a obra poética, a perspectiva de outro artista.

4.2.2 Trilha sonora – produção e edição

A trilha sonora das faixas foi composta pelos músicos Estevão Casé e Eduardo Manso durante a segunda quinzena de outubro de 2004. Para a sua produção foram usados um sintetizador Micro Korg, uma guitarra Fender Telecaster e um sampler Elec Tribe, também da marca Korg.

A mesma liberdade dada ao trabalho de locução foi utilizada para a criação das músicas, dessa forma, seriam acrescentadas as visões de mais dois profissionais. Segundo os músicos, o processo de composição foi bastante intuitivo e procurou “climatizar” as poesias, descrevendo os personagens. O resultado é uma trilha moderna, com elementos eletrônicos, e influências do rock e do dub.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro
Computadores avançam
Artistas pegam carona
Cientistas criam o novo
Artistas levam a fama.
(ZERO4, 2003).

É digna de atenção a forma como varia o conceito de leitura do texto lingüístico. Na cultura ocidental a leitura tradicionalmente se realiza na direção da esquerda para a direita, mas nos poemas virtuais a sintaxe linear é substituída por uma sintaxe não somente visual como, também, hipertextual, onde cada seção se organiza no âmbito de uma seqüência de significados diferentes uns dos outros.

No futuro, as tecnologias digitais serão supostamente as mais usadas em quase todas os ramos da arte, incluindo a poesia. Mas, igual a qualquer outra tecnologia, não assegura nem antecipa o nível estético e nem a funcionalidade das criações. Sem dúvida, o processo de interatividade parece garantir a comunicação genuína entre o "escritor" e o "leitor": a funcionalidade do poema passa a depender da participação do "leitor" que, ao manipulá-lo, lhe confere sentido de acordo com suas vivências e conhecimento de mundo.

Entretanto, existem outras perspectivas quando se propõe a participação do usuário como fundamental à arte e à poesia digital. A mais importante delas é a reafirmação das premissas que libertam a arte e a poesia de sua condição de mercadoria ou produto de consumo exclusivo e sujeito às leis do mercado, uma democratização da informação literária.

Alguns crêem que estas formulações já estão impondo um novo eixo para a poesia, da mesma maneira que a imprensa de Gutemberg¹² impôs a passagem da poesia oral para a poesia tipográfica.

Não se trata da superação dos códigos próprios da linguagem verbal ou da soma de novos temas ou conteúdos, mas do surgimento de formas absolutamente inéditas, ainda inimagináveis, associadas a sistemas cibernéticos e a interfaces inconcebíveis há poucos anos atrás.

Um produto virtual contém variáveis que poderão instaurar a predominância da própria funcionalidade dos poemas digitais, abrindo um amplo leque de possibilidades sem qualquer tipo de limitações. A participação tem sido o fio condutor que uniu cada proposta da poesia em todos os tempos, sem dúvida, os novos meios digitais, não farão outra coisa senão estimular, incentivar e motivar, através da interatividade. As mudanças impostas pelas novas tecnologias têm estremecido e posto em crise os paradigmas do saber social, sobretudo, nas áreas do conhecimento científico e da cultura. Aceitar esse novo universo poderá levar algum tempo e, talvez, mais tempo do que se imagina. É preciso tomar consciência do constante e dinâmico desenvolvimento da tecnologia que permanentemente estará criando novas maneiras de ver "o que já é visto" ou de expressar o que "já se conhece".

¹² Embora uma noção intuitiva da informação tenha precedido em milênios a invenção da imprensa, foi a criação de Johann Gutemberg, por volta de 1450, que a sistematizou. Gutemberg e seus tipos móveis (pequenos carimbos com letras, inicialmente feitos em madeira e, mais tarde, em metal) permitiram a organização e a disseminação do conhecimento de uma forma nunca antes vista. Entre as matrizes de madeira de Gutemberg e os links de um hipertexto, passaram-se muitas faculdades e reinados. A essência, entretanto, não mudou: comunicação.

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. **O gato malhado e a andorinha Sinhá: uma história de amor.** São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1976.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter.** São Paulo: Martins, 1978.

_____. **Obra Imatura** Villa Rica, 1980.

ANDRADE, Oswald de. **Pau-brasil.** Rio de Janeiro: Globo, s.d.

_____. **A Utopia Antropofágica.** Rio de Janeiro: Globo, s.d.

_____. **Memórias Sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.

ARAUJO, Lucinha. **Só as mães são felizes.** São Paulo: Editora Globo, 1997.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BRITO, Antônio Carlos de. **Beijo na boca.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BUKOWSKI, Charles. **A mulher mais linda da cidade e outras histórias.** Tradução de Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. **Crônica de um amor louco.** Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1984.

CASTELLO, José Aderaldo. **A literatura brasileira: origens e unidade: 1500-1960.** São Paulo: Edusp, 1999. 2. v.

COMPARATO, Doc. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983

COOVER, Robert. **Espancando a empregada**. Tradução e Posfácio de Jair Ferreira dos Santos. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FERNADES, Millôr. **Hai-Kais**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1986.

_____. **Millôr no Pasquim**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1977.

_____. **Trinta anos de mim mesmo**. São Paulo: Círculo do Livro S. A., 1974.

GULLAR, Ferreira. **Um rubi no umbigo**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1978.

HENFIL. **Henfil na China (antes da coca-cola)**. Rio de Janeiro: Codecri, 1983. (Pasquim apresenta).

HOLLANDA, Chico Buarque de. **Chico Buarque de Hollanda - seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, exercícios por Adélia Bezerra de Menezes Bolle**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; Gonçalves, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LEMINSKI, Paulo. **La vie em close c'est une autre chose**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1995.

_____. **Uma carta uma brasa através Cartas a Régis Bonvicino (1976 – 1981)**. Seleção, introdução e notas de Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras Projetos e Produções Editoriais, 1992.

MORAES, Vinícius de. **Vinícius de Moraes - seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Carlos Felipe Moisés** São Paulo: Abril Educação, 1980.

MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

_____. **O Piromaníaco**. Rio de Janeiro: Rocco, 1976.

PAIXÃO, Fernando (coord.). **Momentos do livro no Brasil**. São Paulo: Ática, 1998.

PONTE PRETA, Stanislaw. **Máximas inéditas de Tia Zulmira** Ilustrações de Jaguar, Prefácio de Sérgio Cabral. Rio de Janeiro: CODECRI, 1976. (Pasquim apresenta).

_____. **Primeiro Festival de Besteira que Assola o País – Febeapá 1**. São Paulo: Círculo do Livro S. A.

RISÉRIO, Antonio. **Gilberto Gil Expresso 2222**. São Paulo: Corrupio, 1982.

SABINO, Fernando. **Fernando Sabino - seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Flora Christina Bender**. São Paulo: Abril educação, 1981.

SCLIAR, Moacir. **A mulher que escreveu a bíblia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SOARES, L. **O Brasil das placas – viagem por um país ao pé da letra**. São Paulo: Editora Abril, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S. A., 1990.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

TUFANO, Douglas. **Estudos de Literatura Brasileira**. São Paulo: Moderna, 1995.

VAZ, Toninho. **Paulo Leminski: o bandido que sabia latim**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VERÍSSIMO, Luis Fernando. **Todas as comédias: Comédias da vida privada, Novas comédias e comédias da vida pública**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

WOLFF, Fausto. **O dia em que comeram o ministro**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1984.

Discografia

CAJU E CASTANHA. **Professor de Embolada**. Manaus: Trama, 2003. 1 CD.

D2, Marcelo. **Acústico MTV Marcelo D2**. Manaus: Sony Music, 2004. 1 CD.

OTTO. **Samba pra burro**. Manaus: Trama, 1998. 1 CD.

DJ DOLORES E ORQUESTRA SANTA MASSA. **Contraditório?**. Manaus: Trama, 2000. 1 CD.

B NEGÃO E OS SELETORES DE FREQUÊNCIA. **Enxugando gelo**. São Paulo: Net Records, 2004. 1 CD.

GIL, Gilberto. **Realce**. Manaus: Warner Music Brasil, 2003. 1 CD.

NOVOS BAIANOS. **Enciclopédia Musical Brasileira – Novos Baianos**. Manaus: Warner Music Brasil, 2000. 1 CD.

Favela Chic Posto nove 3. Manaus: Warner Music Brasil, 2004. 1 CD.

CHICO SCIENCE E NAÇÃO ZUMBI. **Da lama ao caos**. Manaus: Sony Music, 2003.1 CD.

ANEXO A

Fragmento de **FUNDAÇÃO E MANIFESTO DO FUTURISMO.**

Então, com o vulto coberto pela boa lama das fábricas - empaste de escórias metálicas, de suores inúteis, de fuligens celestes -, contundidos e enfaixados os braços, mas impávidos, ditamos nossas primeiras vontades a todos os homens vivos da terra:

1. Queremos cantar o amor do perigo, o hábito da energia e da temeridade.
2. A coragem, a audácia e a rebelião serão elementos essenciais da nossa poesia.
3. Até hoje a literatura tem exaltado a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o murro.
4. Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um carro de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia.
5. Queremos celebrar o homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada a toda velocidade no circuito de sua própria órbita.
6. O poeta deve prodigalizar-se com ardor, fausto e munificência, a fim de aumentar o entusiástico fervor dos elementos primordiais.
7. Já não há beleza senão na luta. Nenhuma obra que não tenha um caráter agressivo pode ser uma obra-prima. A poesia deve ser concebida como um violento assalto contra as forças ignotas para obrigá-las a prostrar-se ante o homem.

8. Estamos no promontório extremo dos séculos!... Por que haveremos de olhar para trás, se queremos arrombar as misteriosas portas do Impossível? O Tempo e o Espaço morreram ontem. Vivemos já o absoluto, pois criamos a eterna velocidade onipresente.

9. Queremos glorificar a guerra - única higiene do mundo -, o militarismo, o patriotismo, o gesto destruidor dos anarquistas, as belas idéias pelas quais se morre e o desprezo da mulher.

10. Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo, e combater o moralismo, o feminismo e toda vileza oportunista e utilitária.

11. Cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos a maré multicolor e polifônica das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas: as estações insaciáveis, devoradoras de serpentes fumegantes: as fábricas suspensas das nuvens pelos contorcidos fios de suas fumaças; as pontes semelhantes a ginastas gigantes que transpõem as fumaças, cintilantes ao sol com um fulgor de facas; os navios a vapor aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de amplo peito que se empertigam sobre os trilhos como enormes cavalos de aço refreados por tubos e o vôo deslizante dos aeroplanos, cujas hélices se agitam ao vento como bandeiras e parecem aplaudir como uma multidão entusiasta.

É da Itália que lançamos ao mundo este manifesto de violência arrebatadora e incendiária com o qual fundamos o nosso Futurismo, porque queremos libertar este país de sua fétida gangrena de professores, arqueólogos, cicerones e antiquários.

Há muito tempo a Itália vem sendo um mercado de belchiores. Queremos libertá-la dos incontáveis museus que a cobrem de cemitérios inumeráveis.

Museus: cemitérios!... Idênticos, realmente, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos onde se repousa sempre ao lado de seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos dos matadouros dos pintores e escultores que se trucidam ferozmente a golpes de cores e linhas ao longo de suas paredes!

Que os visitemos em peregrinação uma vez por ano, como se visita o cemitério dos mortos, tudo bem. Que uma vez por ano se desponta uma coroa de flores diante da Gioconda, vá lá. Mas não admitimos passear diariamente pelos museus nossas tristezas, nossa frágil coragem, nossa mórbida inquietude. Por que devemos nos envenenar? Por que devemos apodrecer?

E que se pode ver num velho quadro senão a fatigante contorção do artista que se empenhou em infringir as insuperáveis barreiras erguidas contra o desejo de exprimir inteiramente o seu sonho?... Admirar um quadro antigo equivalente a verter a nossa sensibilidade numa urna funerária, em vez de projetá-la para longe, em violentos arremessos de criação e de ação.

Quereis, pois, desperdiçar todas as vossas melhores forças nessa eterna e inútil admiração do passado, da qual saís fatalmente exaustos, diminuídos e espezinhados?

Em verdade eu vos digo que a freqüentação cotidiana dos museus, das bibliotecas e das academias (cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registros de lances truncados!...) é, para os artistas, tão ruinosa quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens embriagados por seu os

prisioneiros, vá lá: o admirável passado é talvez um bálsamo para tantos os seus males, já que para eles o futuro está barrado... Mas nós não queremos saber dele, do passado, nós, jovens e fortes futuristas!

Bem-vindos, pois, os alegres incendiários com seus dedos carbonizados! Ei-los!... Aqui!... Ponham fogo nas estantes das bibliotecas!... Desviem o curso dos canais para inundar os museus!... Oh, a alegria de ver flutuar à deriva, rasgadas e descoradas sobre as águas, as velhas telas gloriosas!... Empunhem as picaretas, os machados, os martelos e destruam sem piedade as cidades veneradas!

Os mais velhos dentre nós têm 30 anos: resta-nos assim, pelo menos um decênio mais jovens e válidos que nós jogarão no cesto de papéis, como manuscritos inúteis. - Pois é isso que queremos!

Nossos sucessores virão de longe contra nós, de toda parte, dançando à cadência alada dos seus primeiros cantos, estendendo os dedos aduncos de predadores e farejando caninamente, às portas das academias, o bom cheiro das nossas mentes em putrefação, já prometidas às catacumbas das bibliotecas.

Mas nós não estaremos lá... Por fim eles nos encontrarão - uma noite de inverno - em campo aberto, sob um triste galpão tamborilado por monótona chuva, e nos verão agachados junto aos nossos aeroplanos trepidantes, aquecendo as mãos ao fogo mesquinho proporcionado pelos nossos livros de hoje flamejando sob o vô das nossas imagens.

Eles se amotinarão à nossa volta, ofegantes de angústia e despeito, e todos, exasperados pela nossa soberba, inestancável audácia, se precipitarão para matar-nos, impelidos por um ódio tanto mais mais implacável quanto seus corações estiverem ébrios de amor e admiração por nós.

A forte e sã Injustiça explodirá radiosa em seus olhos - A arte, de fato, não pode ser senão violência, crueldade e injustiça.

Os mais velhos dentre nós têm 30 anos: no entanto, temos já esbanjado tesouros, mil tesouros de força, de amor, de audácia, de astúcia e de vontade rude, precipitadamente, delirantemente, sem calcular, sem jamais hesitar, sem jamais repousar, até perder o fôlego... Olhai para nós! Ainda não estamos exaustos! Nossos corações não sentem nenhuma fadiga, porque estão nutridos de fogo, de ódio e de velocidade!... Estais admirados? É lógico, pois não vos recordais sequer de ter vivido! Eretos sobre o pináculo do mundo, mais uma vez lançamos o nosso desafio às estrelas!

Vós nos opondes objeções?... Basta! Basta! Já as conhecemos... Já entendemos!... Nossa bela e mendaz inteligência nos afirma que somos o resultado e o prolongamento dos nossos ancestrais. - Talvez!... Seja!... Mas que importa? Não queremos entender!... Ai de quem nos repetir essas palavras infames!...

Cabeça erguida!...

Eretos sobre o pináculo do mundo, mais uma vez lançamos o nosso desafio às estrelas.

(MARINETTI, 1909).

ANEXO B**TEXTO DE GILBERTO GIL****PSICOGRAFADO POR ROGÉRIO DUARTE**

Eu sempre estive nu. Na Academia de Acordeão Regina tocando La Cumparsiva, eu estava nu. Eu só sabia que estava nu, e ao lado ficava o camarim cheio de roupas coloridas, roupas de astronauta, pirata, guerrilheiro. E eu, do mais pobre da minha nudez, queria vestir todas. Todas, para não trair minha nudez. Mas eles gostam de uniforme, admitiriam até a minha nudez, contanto que depois pudessem me esfolar e estender a minha pele no meio da praça como se fosse uma bandeira, um guarda-chuva. Mas não há guarda-chuva contra o amor, contra os Beatles, contra os Mutantes. Não há guarda-chuva contra Caetano Veloso, Guilherme Araújo, Rogério Duarte, Rogério Duprat, Dirceu, Torquato Neto, Gilberto Gil, contra o câncer, contra a nudez. Eu sempre estive nu. Com o fardão da Academia, eu estava nu. Minha nudez Raios X varava os zuartes, as camisas listradas. E esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa eu vou pro samba que você me convidou? Qual a fantasia que eles vão me pedir que eu vista para tolerar meu corpo nu? Vou andar até explodir colorido. O negro é a soma de todas as cores. A nudez é a soma de todas as roupas.

(Contracapa do LP Tropicalista de Gil – Philips R 765.024 L – 1968.)

ANEXO C

Millôr (Contra a Extrema Direita. Contra a Extrema Esquerda. E, Sobretudo, Contra o Extremo Centro.)

Faz A Autocrítica De “O Pasquim”

Meu caro Claujatar Prosa, diretor-em-chefe d'O PASQUIM (que é como pronuncia uma tia minha, muito da sofística.)

Amigo, eu me curvo (mas espero que vocês não se aproveitem disso). Me curvo ante a excelência (a excelência, a vossa senhoria e até a vossa mercê) do seu jornaleco (Eco aí não é pejorativo: vai no sentido de grito.).

Li o PASQUIM de cabo a rabo e até agora ainda não decidi do que gostei mais – se do cabo, se do rabo. De qualquer maneira, com a modéstia que sempre caracterizou a minha vaidade, passo a fazer a autocrítica de vocês, já que fazer a autocrítica de mim mesmo seria inteiramente *out*. As entrevistas estão excelentes e quero deixar firmado, desde logo, que sou amigo de todos os entrevistados, tanto os que já o foram quanto os que ainda o serão. Porque o piche ta comendo grosso, seja diretamente, seja por interpostas pessoas, e eu quero conservar sem mácula a minha figura ebúrnea. Na entrevista da minha irresistível companheira de pôquer Danusa Leão (deve ser cantada com aquela letra antiga: “Essa mulher há muito tempo me provoca, Danusa, Danusa!”), ela dá uma de quadrada – sobre a virgindade – que deve ter deixado muita senhora pra frente aliviada. Porque bom mesmo é a gente ser pra frente, sem os riscos concernentes (concernentes – eu

hoje estou me excedendo!). Mas, depois de refletir sobre a entrevista, acho que, como medida de precaução, vocês devem publicar uma nota dizendo que qualquer opinião dos entrevistados sobre pessoas vivas ou mortas é responsabilidade deles e que vocês não se responsabilizam. Não é por nada não, é só por covardia. E acrescentarem mais: “Danusa, por exemplo, acha esse pessoal do governo muitíssimo feio e sem charme e que o Andreazza “faz Capri – 1952”. Queremos deixar claro que não concordamos com Danusa, achamos Andreazza lindo de morrer, e todos os outros ministros caindo de babados, babalôs e orixás, sobretudo o dr. Delfim, que é o máximo em matéria de *slender*.”

Agora, uma declaração da Danusa que me deixou boquiaberto (até agora ainda não me boquifechei) é que o Ibrahim “vive dos louros do passado”. Essa do Bode do Líbano eu não sabia, juro! Sempre pensei que ele vivesse das morenas do presente. Mas, enfim, o mundo é uma constante surpresa: quem havia de dizer que o *Topo Gigio* viria da Itália só pra explorar o lenocínio infantil?

Na página 7 a gente sente o Chico Buarque querendo esculhambar a Tevê italiana mas ele toma todo cuidado pra não cuspir no prato (de macarrão) que o alimenta, enquanto o tutú aqui só for servido por trás das grades. E o Claudius apresenta um jogo que só na hora de jogar eu vi que era um *practicaljoke*, isto é, uma piada pra pegar a gente. Pois, nas instruções, ele fala em senso lúdico e diz que o jogo é pra jogar no apartamento *dela*. Eu aí, entusiasmado, fiz tudo como ele manda. Recortei o jogo, colei num cartão com cuspe (o meu cuspe é radioativo, como o da maioria dos entrevistados do Pasquim.) e goma Polar, reli o *Homo Ludens*, do Huizinga, e me mandei pro apartamentinho dela. É daqueles tão pequenininho que chega a ser imoral: quando a gente entra já está em cima da

mulher. Mas mal comecei a jogar o jogo vi que falhava numa coisa fundamental: o vai-e-vem. Sim, Claudius, o importante desse jogo é o vai-e-vem. Como no seu jogo o vai-e-vem está muito mal feito a gente acaba logo. E não dá pra jogar uma segunda vez (Eu e o Prósperi estamos organizando, para o próximo número, o Jogo-da-Bicha. Vai ser um furor. Achamos até que é capaz de substituir o Jogo-do-bicho que, no momento, só dá Ilha Grande pelos sete lados.).

A entrevista com o Paulo Autran me fez impressão de um duelo de capã-e-espada: vocês com a espada, naturalmente. O homem conseguiu se livrar de todas as estocadas. Só quero um esclarecimento, Autran: quando o Sérgio (o nosso Fenemê) perguntou – “Você citaria um mau caráter, no mau sentido, aqui no Brasil?” e você, à la Shelly Winters (1), respondeu: “Citaria. Mas vocês não poderiam publicar”, em quem você estava pensando? Não precisa o nome, não, fala só no cargo: “É presidente de alguma coisa? De alguma companhia, quero dizer?”

Agora, a história do Moacir Scliar é uma verdadeira cachorrada. Não dei gargalhadas porque não era o caso, mas lati muito e abanei o meu Topo Gigio de contente. Não gostei mesmo foi do aviso lá de cima: “Outro gaúcho, no Pasquim.” Já não basta terem tomado conta do país? Se ficar mais esse, temos que fazer a campanha. “GAÚCHOS, go pampas!”

O Henfil – Henrique Filho – mais conhecido em Belô como Henriquinho, resolveu agora dar aquela de sinistro. Freud e a TFM explicam isso: quando o sol do Castelinho esquenta a cuca mineira todas as lombrigas da repressão alterosa vêm pra fora se dourar. Mas, publicar é fácil, Henfil. Eu quero ver é como você explica essas suas caraminhocas pros ancestrais mineiros. Certas coisas públicas

não podem se tornar particulares. Da Savary, também conhecida como “O Gênio das Almofadas” – *Honni soit qui mal y pense* – nem precisa falar. Está mais por dentro do que óvulo fecundado. Me prometeu trocar duas almofadas por um desenho, mas até hoje, nada. O Luiz Carlos Maciel, um jovem um pouco irritado, no dizer do Paulo Autran, torna ao Conflito das Gerações e eu estou com ele que o conflito é inevitável. Contudo, a culpa cabe, é evidente, às novas gerações. Meu filho, por exemplo, anda muito grilado comigo só porque eu o botei pra trabalhar pra me sustentar. “O senhor pelo menos poderia esperar eu completar doze anos, paiê!” (2) me disse outro dia o idiotinha.

Agora vem o meu veemente protesto quanto a má informação do Leonam. Durante anos também fui enganado e não permito que os leitores continuem sendo. Leonam ainda é daquele tempo em que se dizia do fotógrafo Armando Rosário: “Armando Rosário, o chinês”. Durante anos babamos de admiração diante daquele ser misterioso, de língua enviesada, que Eugênio Hirsh chamava de “El chino sinistro”. Mas de repente – e Leonam não podia ignorar isso – descobrimos a verdade terrível: Armando Rosário não é chinês pôcha nenhuma – é paraguaíssimo! Tão paraguaio quanto o Stroessner e seu genro, o Peter Kellemen. Quanto ao Zivaldo, acho que está querendo roubar o brilho de nossa campanha contra o *Topo Gigio* com aquela sórdida insinuação de que Tarzan é eunuco.

E para terminar essa autocrítica de vocês – quero deixar claro que o Jaguar não entende nada de sócio-economia. Aquela figura em que a mulher pergunta: “Lendo o jornal?” e o homem responde: “Não, estou estudando qual a parte aproveitável no W. C.”, só pode existir em fanta-ciência. Porque no Brasil, um cara

que lê jornal pertence à classe A. E a classe A compra não só jornal como automóvel, milk-Shake, anticoncepcional, geladeira, rádio e, naturalmente Papel Higiênico. Classe B e C não tem dinheiro nem pra comprar jornal nem pra papel higiênico. Como se arranja? Não é problema meu, e além do mais, querem saber de uma coisa? Não gosto de imprensa marron.

Terminando, naturalmente, falo do meu anúncio. Se continuar assim suspendo a campanha. Será que a revisão não respeita anunciantes? Tira todos os meus acentos! Não escrevi Democracia, essa coisa passê, obsoleta. Eu escrevi Democrácia, a grande, a impertérrita, a imorredoura Democrácia sul-americana, salve, salve!

- (1) Quando os jornalistas americanos perguntaram à Sheley Winters porque ela tinha casado com um italiano (Vitório Gassman), ela respondeu: “Não posso dizer porque vocês não poderiam publicar”/ Cultura é isso, Paulinho!
- (2) Ele tem oito.

(FERNANDES, Millôr – O Pasquim, 1969).

ANEXO D

MINIFESTO: Paulo Leminski.

1

Mede-se um criador (pintor, contista, poeta) pela originalidade (+ ou – relativa, + ou – absoluta) da sua produção.

2

Essa originalidade refere-se ao grau de competência com que aciona os códigos que manipula (o sintático, o semântico e o pragmático).

3

Essa originalidade é estatística: avalia-se em função do (repertório do) meio em que atua e obra (num meio atrasado, por exemplo, a diluição da informação nova pode exercer o papel de informação nova).

4

O grau de competência nada tem que ver com domínio artesanal do (s) código (s). Tem que ver com sua superação.

5

Crítérios outros (postura social, justeza ideológica, boas intenções) são demagógicos e só servem para encobrir o verdadeiro problema da criação (=

produção de informação nova) e conduzem, natural e logicamente ao academicismo.

6

Não há um público. Nem O PÚBLICO. Há públicos.

7

É correto, portanto, produzir para uma faixa especial (ou muito especial) de público. Produzir para produtores, por exemplo. Fazer poesia, por exemplo, para uma faixa altamente especializada de consumidores. Para poetas, por exemplo.

8

É fascismo vetar ou desautorizar a existência/vigência de uma informação mais exigente e sofisticada tecnologicamente sob pretexto de que não é “acessível às massas”, acusação que levou Maiakovski ao suicídio. Afinal, que “massas” são essas?

9

O exemplo das ciências é claro. Quando nasceu, a Teoria da Relatividade de Einstein só era acessível a meia dúzia de físicos. Hoje, faz parte do currículo das escolas.

10

É preciso não acreditar que as pessoas vão ficar mais burras. Que irão perder informação. Que saberão cada vez menos mais. Ao contrário.

11

Há públicos passivos. E públicos ativos. O caso de hoje: só escritores lêem literatura. O dito “grande público” não lê. Ou lê sub-literatura. Sempre haverá quem faça o trabalho mais barato: ele é mais provável, afinal.

12

A ignorância e a desinformação, o provincianismo e o paroquialismo (formas de redundância, repetição, banalidade e entropia) não prevalecerão sobre a informação nova (CRIAÇÃO).

A criatividade, quando radical, é informada.

Assim como não se pode fazer o Rivelino jogar como um reserva do Colorado não se pode fazer um reserva do Colorado jogar como o Rivelino. Mas o futebol/farwest literário tem razões que uma outra razão mais altamente equipada não desconhece.

(LEMINSKI, Paulo, 1976 – Qorpo Estranho nº2).

ANEXO E**Marginália II**

eu, brasileiro, confesso

minha culpa meu pecado

meu sonho desesperado

meu bem guardado segredo

minha aflição

eu, brasileiro, confesso

minha culpa meu degredo

pão seco de cada dia

tropical melancolia

negra solidão:

aqui é o fim do mundo

aqui é o fim do mundo

ou lá

aqui o terceiro mundo

pede a bênção e vai dormir

entre cascatas palmeiras

araçás e bananeiras

ao canto da juriti

aqui meu pânico e glória

aqui meu laço e cadeia

conheço bem minha história

começa na lua cheia

e termina antes do fim

aqui é o fim do mundo

aqui é o fim do mundo

ou lá

minha terra tem palmeiras

onde sopra o vento forte

da fome do medo e muito

principalmente

da morte

o-lelê, lalá

a bomba explode lá fora

e agora, o que vou temer?

yes: nós temos banana

até pra dar,

e vender

aqui é o fim do mundo

aqui é o fim do mundo

ou lá

In: Os últimos dias de paupéria: do lado de dentro. Org. Ana Maria S. de Araújo
Duarte e Waly Salomão. 2.ed. rev. e aum. São Paulo: M. Limonad, 1982

NOTA: Música de Gilberto Gil; Paródia da "Canção do Exílio", do livro PRIMEIROS
CANTOS (1846), de Gonçalves Dias

ANEXO F

Cenas de vanguarda explícita

Poucas coisas já me deram tanta emoção quanto a palavra “vanguarda”.

Como artista, durante anos, vi nela a epítome da arte, quase o sinônimo redondo de poesia.

O que não era de “vanguarda”, pra mim, a bem dizer, mal e mal existia.

“Vanguarda”, pra mim, poeta, claro, era tudo aquilo, práticas, teorias, derivado da explosão da poesia concreta paulista, em meados dos anos 50, e vanguardas subseqüentes.

Não imaginam que eu gostava era do lado racionalista daquela tendência. Que me perdoem os renê descartes e os lê corbusier mas o que eu sempre gostei na coisa concreta foi a loucura que aquilo representa, a ampliação dos espaços da imaginação e das possibilidades de novo dizer, de novo sentir, de novo e mais expressar.

Se gostasse de razão, eu tinha feito curso de contabilidade.

O que eu gostava, gosto e gostarei era o caráter de “explosão” que aquela coisa toda tinha tido.

A institucionalização da “explosão” como vanguarda explícita e sistemática sempre me agradou menos. Detesto obrigações.

Com satisfação, ouço o nosso insuspeitíssimo Décio Pignatari declarar recentemente num congresso sobre “Sociedade, Cultura e Tecnologia”: “Não

acredito numa inovação de ponta linear. As inovações de ponta são interessantes porque dão uma nova metalinguagem para as criações antigas. E as recuperam, exatamente, por serem de ponta em relação a elas”.

Essas reflexões me ocorrem a respeito de uma mostra especial de poesia que está havendo aí, agora, no Centro Cultural de São Paulo, a “Poesia Intersignos”, promovida pelo poeta Philadelpho Menezes, organizador e autor do catálogo, que recebo hoje.

Não discuto os poemas da mostra, que não vi. Discuto os conceitos do texto do catálogo, de um brilho e rigor teóricos raros entre nós, nestes deliciosos tempos de geléia geral.

Tudo aqui gira em torno da idéia de inteiração de artes, poesia mais forma visual, poesia sem palavras. O cardápio tradicional da cozinha vanguardista brasileira, enfim, para todos os que há anos militam nesse “front”.

Até aí, tudo bem.

Poesia não é literatura. Tudo bem. Poesia é mais pro lado da música e das artes plásticas. Isso, desde Pound, a gente já sabe.

E a melhor tradução de “Some Like It Hot” é “Quanto mais quente melhor”, sem dúvida.

A prática é ótima.

Fazer poemas (ou “poemas”) fundindo verbal e visual é sempre uma boa. Como o é fundir verbal e sonoro-musical, verbal e gestual. O diabo.

O que não dá mais pra agüentar são essas argumentações do tipo: “No marasmo asmático reinante, é necessário separar o passo adiante do passo ao lado”.

E eu pergunto: Quem vai fazer isso? O general Newton Cruz?

Desculpe. Menezes. Você é inteligente pacas. Mas sai dessa vida. Isso é infantilismo de vanguarda. Ninguém mais acredita nisso. Nem mesmo Décio. Nem Augusto de Campos. Nem Haroldo.

Isso é a projeção da idéia mecânica de “progresso” da época do vapor sobre os multi-tempos pluri-irradiantes da era eletrônica, uma diretriz velha projetada sobre universos muito mais ambíguos, e muito mais radiativos: “Synchronicity”.

O computador, que é memória e projeto, dá o exemplo e o modelo.

Vivemos numa época total. Não tem mais essa de passado, presente e futuro. Artisticamente, vivemos a contemporaneidade absoluta.

Um hieróglifo egípcio pode estar muito mais cheio de sentido do que uma palavrinha qualquer borrifada em holograma, que pode não passar de um mera exposição das possibilidades técnicas de uma nova “mídia”. Ficar basbaque com isso, para mim, é coisa de caipira. Como poeta de vanguarda, eu, caipira “de luxe”, prefiro Homero. Lido em grego, é claro.

Com Julio Plaza, tenho vários poemas passados para vídeo-texto, recurso que eu acho legal, o texto em movimento (as “film-letras”, enfim, que o Augusto de Campos, poeta, profeta, já queria em 1955, para os poemas em cores do seu “poetamemos”).

Esses poemas “memos” foram apresentados na Bienal passada.

Como se vê, não sou nenhum brucutu poético defendendo o soneto, nem tenho o hábito de soltar marimbondos de fogo pela boca.

Mas não posso ficar quieto quando um discurso literalmente unilateral tenta invadir uma área, vital pra mim.

Hoje, sei. “Vanguarda” é coisa que pode estar em toda parte. Augusto a descobre em Lupicínio Rodrigues. Haroldo em Li-Tai-Po, Itamar Assumpção em Adoniran Barbosa.

O futuro, Menezes, é muito pobre.

Ele vive às custas do passado.

E acho mesmo que a própria idéia de “evolução” e “desenvolvimento”, aplicada à arte, representa uma apropriação indébita, extraída da área tecnológica, econômica e industrial, onde aí se pode, sim, falar em “desenvolvimento” e evolução.

Um Boeing voa mais alto, mais rápido e transporta mais passageiros que um teco-teco, com certeza. Adeus tecoteco!

No terreno da arte, porém, não há “evolução” desse tipo.

Um quadro de Matisse não é portador de mais informação do que uma tela de Rembrandt. O teatro de Brecht não é superior ao de Sófocles. Um filme de Godard não abole a existência de “Cidadão Kane”. Uma canção de Caetano ou uma ópera de Arrigo Barnabé não são, necessariamente, melhores que uma canção de Ismael Silva ou de Dolores Duran. Ou de Amaut Daniel.

A arte não avança indo “para a frente”, como as pernas quando caminham. Avança para todos os lados, como a pele num dia de muito frio ou muito calor.

A metáfora do “passo à frente” vem nos lembrar que a palavra “vanguarda” é uma expressão de origem militar, designando o corpo de elite que vai adiante,

abrindo caminho para o grosso da tropa, que vem lá atrás. Com o conceito de “produssumo”, Décio Pignatari liquidou com esse equívoco, há vários anos.

Parente próximo do tal “salto qualitativo” invocado no catálogo para qualificar a “Poesia Intersignos” da mostra. Essa expressão também é uma apropriação indébita, trazida, agora, da área da Biologia, da teoria da evolução de Darwin, uma teoria aristocrática, de inconfundível sabor britânico.

Quanto a mim, acho que a vida é plena em todos os seus momentos. E não vejo em que um tigre represente alguma coisa melhor que um caracol. Nem sei o que é que a cascavel tem que o vírus da Aids não tenha também.

Mas a palavra é tirânica, é o instrumento das leis. Onde a palavra chega, já chega botando ordem. E dando ordens, não há organização sem comando, sem hierarquia, sem autoridade. Bem mais democráticas são a vida, as coisas e as obras de arte.

Toda teorização de vanguarda corre, sempre, um perigo, que eu chamaria de “tendência penal”. Nessas teorizações, em geral, réu do crime mais-que-perfeito de ser pretérito, o passado é condenado à morte e seus bens passam todos para seus legítimos herdeiros, as obras que um tribunal, uma corte suprema (qual?), decreta os únicos com direito a uma existência plena e atual.

“Novidade” não é o novo, disse o Augusto. E o novo não é tudo, digo eu com meus buttons.

O que interessa mesmo são as obras, a produção, o “poiein”, o fazer. Outras todas as estradas, todas as direções: outros sentidos.

Eu, se fosse você, Menezes, eu ia nessa mostra, curti os poemas, e esquecia essas palavras todas.

O único modo de fazer as palavras perderem sua tendência nazi-fascista, essa mania de marchar em passo-de-ganso, é faze-las cantar. O que, no fundo, é a mesma coisa.

(LEMINSKI, Paulo, Folha de São Paulo, 4 de dezembro de 1985).