

THIAGO GRISOLIA FERNANDES

**GERAÇÃO BABEL: OUTRAS TRADIÇÕES PARA A POESIA BRASILEIRA
DOS ANOS 90**

**NITERÓI/RJ
2012**

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
DEPARTAMENTO DE ARTES
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL
THIAGO GRISOLIA FERNANDES

GERAÇÃO BABEL: OUTRAS TRADIÇÕES PARA A POESIA BRASILEIRA DOS
ANOS 90

Monografia apresentada ao curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel, sob a orientação da Profa. Dra. Tania Rivera.

NITERÓI/RJ
2012

THIAGO GRISOLIA FERNANDES

**GERAÇÃO BABEL: OUTRAS TRADIÇÕES PARA A POESIA BRASILEIRA
DOS ANOS 90**

Monografia apresentada ao curso de graduação em Produção Cultural da Universidade Federal Fluminense, como pré-requisito para obtenção do grau de bacharel, sob a orientação da Profa. Dra. Tania Rivera.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Tania Rivera – Orientadora
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Prof. Dr. André Queiroz
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Prof. Dr. Mauricio Bragança
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

NITERÓI/RJ
2012

**Dedico este trabalho aos amigos Juliana
Mara, Fernanda Moraes, Michela
Gonçalves, Eduardo Glasser e Laura
Amaral: família escolhida e amada
durante os anos de faculdade.**

Agradecimentos

Acima de tudo, à minha família: irmã, mãe, pai, e todos os outros.

Aos meus amigos que eu amo e com quem quero compartilhar todas as conquistas.

Aos meus professores, tanto os de Produção Cultural da UFF quanto os da Faculdade de Letras da UFRJ, pela construção coletiva, sobretudo à minha orientadora, Tania Rivera, pelo carinho, pela paciência e, principalmente, por me apresentar tantas coisas.

Aos poetas que me concederam entrevistas: Sergio Cohn, Renato Rezende, Nicolas Behr, Manoel Ricardo de Lima, pela valiosa contribuição.

SUMÁRIO

Resumo/Abstract	7
Introdução: A Geração Babel	8
Capítulo I: A Editora Azougue	17
i. A crise	18
ii. A cisma	28
Capítulo II: O CEP 20.000	36
i. A tradição da ruptura	37
ii. Poesia como produção cultural	50
Referências Bibliográficas	57

Resumo

Este trabalho procura traçar um panorama da poesia brasileira produzida a partir dos anos 1990 que seja alternativo àquele traçado regularmente pela crítica oficial, constante das diversas antologias sobre a época. Pensando o arsenal de poetas desta época como Geração Babel, por sua grande variedade de estilos e linguagens, o que dificulta a deflagração de um movimento, serão analisados dois grupos que funcionam como tradições outras dessa poesia: o grupo de poetas em torno da Editora Azougue e o grupo de poetas em torno do CEP 20.000, Centro de Experimentação Poética.

Palavras-chave: poesia; Geração Babel; anos 90; CEP 20.000; Editora Azougue; tradições outras.

Abstract

This paper aims to give an overview of Brazilian poetry produced from the 1990s that is an alternative to that one regularly offered by the official criticism, contained in several anthologies about the decade. Thinking the arsenal of poets of that time as Babel Generation, for its wide variety of styles and languages, which makes it difficult to perceive a movement, there will be analyzed two groups that work as other traditions of this poetry: the group of poets around Editora Azougue, and the group of poets around CEP 20.000, Centro de Experimentação Poética.

Keywords: poetry; Babel Generation; 1990s; CEP 20.000; Editora Azougue; other traditions.

Introdução: A Geração Babel

Há um risco iminente ao se tentar estabelecer o que teria sido a poesia de uma época, e, ao longo da escritura das histórias da literatura, este risco tem sido mais ou menos colocado em jogo. Trata-se do risco de reduzir toda uma produção, que é, invariavelmente, vasta e cheia de particularidades – isto é, repleta de casos particulares que fogem a uma “regra” instituída somente *a posteriori* – a um movimento, a uma unidade. E, ao que tudo indica, a crítica oficial, canônica, tem se deixado, de forma mais ou menos explícita ou assumida, seduzir por esse ímpeto classificatório, por essa necessidade, talvez com fins didáticos, de deflagrar movimentos, de apontar filiações estéticas, terminando por eleger, em caráter parcial e excludente, os poetas que comporão o *mainstream* de uma época. Assim escreve-se, valendo-se da expressão de Benjamin, uma história dos vencedores, em detrimento das histórias dos vencidos.

Nesse sentido, a tarefa do antologista pode soar, no mais das vezes, como a expressão definitiva desta eleição; como a versão dos vencedores para a história literária. E possivelmente não seria um exagero dizer que as antologias são as primeiras fontes consultadas para se entrar em contato com a produção literária de uma localidade ou de uma época: tem-se à disposição uma espécie de “resumo” daquela “cena” literária, com os autores a quem foi atribuída maior relevância no cenário daquele determinado momento ou daquele determinado local, ou de ambos, compendiados em um único volume, reunidos e facilmente acessados.

Por este motivo, ao pensar a geração de poetas que começaram a publicar no Brasil nos anos 1990, a primeira fonte que se revela interessante é uma antologia desses poetas, e invariavelmente recorre-se àquela organizada pela prestigiada crítica Heloisa Buarque de Hollanda, intitulada *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Ainda

encontra-se ali, para alívio de uma consciência crítica mais alarmada, uma declaração da própria antologista, afirmando que “Já não me povoa mais o propósito de *identificar* movimentos ou tendências através de uma seleção objetiva da produção poética de uma época” (HOLLANDA, 1998, p.9), o que pode indicar, a princípio, uma oportunidade de o pesquisador encontrar, ali, uma gama até certo ponto variada de poetas que compõem a cena literária dos anos 90 no Brasil.

E, de fato, encontra-se naquela antologia um grupo bem vasto e significativo de poetas. Uma rápida passagem pelo índice, onde se encontra o nome dos vinte e dois poetas que compõem a antologia, já revela a variedade: encontra-se lá desde os importantes seguidores da estética concretista, Carlito Azevedo e Claudia Roquette-Pinto, até ícones *pops* da geração, como Arnaldo Antunes e Antonio Cicero, passando por nomes que sugerem alguma marginalidade no que diz respeito a sua filiação a causas ou movimentos sociais, como Paulo Lins e Guilherme Zarvos. E Heloisa, na introdução do volume, postula, categoricamente: “Nesse conjunto, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia” (HOLLANDA, 1998, p. 11).

Outra antologia importante, mais abrangente – são quarenta e cinco poetas reunidos, mais que o dobro dos encontrados na de Heloisa –, é a da Editora Global, organizada e prefaciada por Paulo Ferraz, que faz parte de um projeto da editora chamado *Roteiro da Poesia Brasileira*. E, seguindo a mesma linha de Heloisa para justificar sua escolha, eximindo-se, antecipadamente, daquela espécie de culpa que a parcialidade provoca, Ferraz, em seu prefácio, diz:

“Os 45 poetas (nascidos entre 1944 e 1979) que compõem este roteiro têm trajetórias e referências históricas/literárias distintas:

enquanto alguns participaram desse debate no calor da hora — tomando partido ao colaborar em revistas ou atuando em outras áreas, como na música, nas artes plásticas, na imprensa ou na academia -, outros só começaram a escrever nos derradeiros anos da década, quando já estavam sólidos os fundamentos democráticos e os conceitos de pluralidade e diversidade, assim, já integrados ao universo da cultura de massa e suas mitologias, cujas influências positivas não são nada desprezíveis, fiquemos com as referências à pop art e ao rock, e às inovações tecnológicas, tais como a internet, ambiente no qual mais e mais as constantes tempo e espaço estão próximas de ser anuladas, tornando-se um verdadeiro museu de tudo. Contudo, essa heterogeneidade de vozes e faixas etárias, que implica convivência de estilos, não se reverte necessariamente numa calma intelectual, ao contrário, há muito atrito, dissonância e ruído, que devidamente investigados podem se mostrar um profícuo confronto de obras e opiniões.” (FERAZ, p. 15)

São inegáveis a relevância dessas antologias e a veracidade do fato: a geração 90 é, antes de tudo, uma geração de muitas vozes, de dicções variadas e influências diversas. O conjunto de poetas de que se trata, aqui, é, definitivamente, heterogêneo, e, como bem acentuaram Heloisa e Ferraz, essa pluralidade de vozes, essa heterogeneidade, essa convivência, não necessariamente harmônica, de estilos, não promovem um ambiente literário imerso no que se chamou “calmaria intelectual”.

Por este motivo, chamaremos, neste trabalho, a geração destes poetas, que

começaram a publicar no Brasil na década de 1990, de Geração Babel, pois consideramos, aqui, que é disso que se trata: de um conjunto de línguas diferentes, isto é, de modos diferentes de observar o mundo e expressá-lo, advindas de sujeitos que, a princípio, são oriundos de um mesmo local e de uma mesma época, mas que se revelam, ao longo da análise de seus trabalhos, ainda recentes, influenciados pelas mais variadas e díspares referências.

Nesse sentido, podemos falar de poetas que, embora estejam “vivendo juntos”, isto é, coabitando um determinado espaço e um determinado tempo, não *conversam* – em sua etimologia, *conversar* deriva da palavra latina *conversatio*, que inicialmente queria dizer “viver com, encontrar-se com frequência”, passando depois ao sentido de “trocar palavras com”. Ou seja, podemos afirmar que, de alguma maneira, os poetas desta cena ultra globalizada, que é a dos anos 90, vivem juntos mas não vivem juntos – e essa contradição será colocada em jogo, por exemplo, por Roland Barthes, no texto em que fala sobre o fenômeno da contemporaneidade.

Neste texto, intitulado exatamente *Como viver junto*, Barthes evoca uma cena a princípio impossível – isto é, impossível em termos factuais: coloca reunidos "em alguma cidade da Suíça em 1876, por exemplo", conversando, Marx, Mallarmé, Nietzsche e Freud, alertando-nos para o fato de que, com efeito, os quatro "viveram vinte e sete anos juntos". E ainda afirma que, se tal encontro tivesse efetivamente acontecido, “eles teriam podido – último índice do Viver-Junto – ‘conversar’”.
Prossegue, concluindo:

“Essa fantasia da concomitância visa a alertar sobre um fenômeno muito complexo, pouco estudado, parece-me: a contemporaneidade. De quem sou contemporâneo? Com quem é

que eu vivo? O calendário não responde bem. É o que indica nosso pequeno jogo cronológico – a menos que eles se tornem contemporâneos agora. (...) Desembocaríamos talvez neste paradoxo: uma relação insuspeita entre o contemporâneo e o intempestivo (...).” (BARTHES, 2003. p. 11 – 12)

Bem como o encontro, ficcionalizado por Barthes, entre aquelas quatro importantes figuras – encontro que jamais ocorreu, senão enquanto potência de encontro – também é possível dizer do encontro entre os poetas desta geração de muitas vezes que ele seja apenas potencialmente ficcionalizado nas antologias. Teria sido possível que essas muitas vozes que compõem a atual cena literária – cena que começou a se desenvolver no chamado momento pós-utópico iniciado nos anos 90, possivelmente com a queda do muro de Berlim – se encontrassem, que elas pudessem conversar, observado o fato da concomitância espacial e temporal, isto é, o fato de que são vozes de poetas contemporâneos. Contudo, não é isso que se observa, salvo no confortável universo das antologias, que, como o dos calendários, parece não ser suficiente para resolver as questões da contemporaneidade.

Encontrar uma unidade para um fenômeno que toma lugar no mundo contemporâneo, isto é, no momento mesmo em que se dá qualquer esforço exegético para encontrá-la, é uma tarefa aparentemente impossível: parece-nos que o contemporâneo nunca chega, embora, como acentua o poeta Alberto Pucheu, ele – o contemporâneo – gere alguns efeitos, estes, sim, tangíveis. Por este motivo, não buscaremos, aqui, criar uma oposição ferrenha ao esforço promovido pelas antologias citadas – não de todo vão – realizando, para tanto, um novo esforço de contornos antológicos. Ou seja, não buscaremos sistematizar esta Geração Babel ou buscar alguma

unidade no pequeno panorama alternativo que procuraremos expor.

Dá-se que uma boa parte deste panorama já se encontra traçada e devidamente exposta. A antologia de Heloisa iniciou o trabalho de sistematização de um certo nicho da geração 90: não será à toa que, na antologia de Ferraz, feita mais de dez anos depois, figurarão pelo menos dez dos poetas reunidos na de Heloisa. Embora pronunciasse, com entusiasmo, o fim da existência de um *mainstream* literário, falando de um conjunto onde “salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes”, seu livro acaba por criar, já de saída, uma *tradição* para a poesia 90: acaba por instaurar o *mainstream* de que alardeara a ruína, solidificando um bloco hegemônico que, certamente não por ingenuidade – por pressa, talvez, por euforia –, deixou um conjunto significativo de poetas, com tanta importância cultural quanto qualidade estética, de fora desta precoce tradição.

Em entrevista concedida a mim em 30/03/2012, o poeta Renato Rezende, realizando seu panorama do que teria sido, para ele, a poesia 90, ressaltou a necessidade, ainda não completamente saciada pela crítica, de – por que não? – inventar o que ele chamou de “tradições outras” desta nova poesia, observado o fato da existência, já, de uma tradição, de que venho falando aqui.

Mencionou, também, os três tipos de vozes poéticas que falam dentro dessa narrativa tornada hegemônica nesta recente história literária, apontando os poetas que se enquadram em cada uma delas, antes de insistir na expansão deste quadro, na necessidade de incluir outras vozes e outros poetas na análise do cenário.

Para Renato, essas vozes, devidamente abarcadas pelas antologias canônicas, seriam as seguintes: uma de forte herança concretista, onde se enquadrariam poetas como Cláudia Roquette-Pinto, Arnaldo Antunes e, principalmente, Carlito Azevedo (poeta tido como ícone máximo de sua geração, apontado pelo próprio Haroldo de

Campos como seu sucessor legítimo, e tido por Renato como, em suas palavras, “muito formalista”, tendo publicado em 1991 seu primeiro livro de poemas, *Collapsus Linguae*, cujo título já poderia sugerir sua “filiação” estética); outra de herança marginal, que beberia da fonte dos poetas dos anos 70, embora reformulasse, com mais inteligência – ou, talvez, com menos ingenuidade – e modificando-a, a velha forma do poema-pílula ou do poema-piada; e, finalmente, um outro grupo ainda ligado às tradições do alto Modernismo, de 1922, que teria “esticado” o ideário modernista, tido como esgotado durante as décadas anteriores.

As três vozes de que ele fala quase coincidem com aquelas que Heloisa, em sua antologia, favoreceu – e “favorecer”, aqui, talvez não seja a melhor palavra, pois poderia sugerir alguma espécie de perversidade na escolha de Heloisa, uma parcialidade proposital e ardilosa, que não é, definitivamente, aquilo de que se trata. E tanto não é que a própria crítica explicita essas vozes, chamando-as “gerações”, que estariam “atuando no novo cenário poético”:

“Uma, bastante nítida, que junta representantes da poesia dos anos 70 e poetas mais jovens, esteticamente filiados à poesia marginal em torno do projeto CEP 20.000, que desde 1990 lota o espaço Sergio Porto. Outra, mais ligada à procura de estratégias que possibilitem posições críticas e criativas frente aos desafios do novo *zeitgeist* e, finalmente, aquela que adere pacífica e “tecnicamente” à volta das formas clássicas e modernas da poesia.”

(HOLLANDA, 1998, p. 21)

Não se trata, aqui, de demonizar as antologias já realizadas: nem foi essa a intenção de Renato quando, apontando a insuficiência das antologias existentes, falou

da necessidade de criação de uma “tradição outra” para a poesia 90. Não seria uma atitude nem justa nem inteligente, dados o arsenal teórico e as vivências no meio literário que a figura de uma Heloisa Buarque de Hollanda, por exemplo, possui.

Apesar disso, à medida que fui me debruçando com mais cuidado – e tão mais apaixonadamente quanto mais cuidadosamente – sobre os trabalhos (ainda não devemos falar em “obras” destes autores, visto que eles ainda estão trabalhando) dos poetas desta geração, tanto os representantes “oficiais”, eleitos pela crítica canônica, quanto os “marginais”, os que ficaram de fora da precoce tradição estabelecida, mais me foi ficando nítida a ideia de Renato Rezende: a ideia de que é, realmente, necessário, que se estude a poesia 90 em sua dimensão *off canone*, que se busque as “tradições outras” deste cenário – neste momento da vida cultural em que as fronteiras foram rigorosamente diluídas e a diversidade precisa encontrar uma maneira de ser preservada no meio da crescente pasteurização das formas e dos ideais das expressões artísticas e intelectuais.

Este trabalho, então, tem o objetivo de apresentar um panorama da poesia brasileira dos anos 90, procurando observar suas tradições outras, isto é, procurando desenvolver narrativas alternativas àquela já estabelecida pela crítica. O panorama que iremos traçar aqui, portanto, não levará em conta os poetas já reunidos em antologia e já estudados dentro da “tradição” hegemônica.

Nos próximos capítulos, procuraremos tecer considerações sobre duas outras possibilidades de narrativas para esta recente história da literatura. A década de 1990 terá sido um marco, neste sentido, para essas narrativas: a primeira delas, chamada aqui de “Grupo Azougue”, é composta pelos poetas que se reúnem em torno das publicações da extinta Revista Azougue, criada em 1994 e transformada, recentemente, em editora, e que tem, sistematicamente, apresentado novos poetas de extrema qualidade literária; a

segunda será chamada de “Grupo CEP 20.000”, composta por nomes que, de alguma maneira, estejam associados ao coletivo, criado por Chacal e Guilherme Zarvos, no simbólico 1990, no Rio de Janeiro e que, embora figurem na introdução da antologia de Heloisa como “representantes da poesia dos anos 70 e poetas mais jovens, esteticamente filiados à poesia marginal em torno do projeto CEP 20.000”, estão representados no corpo da mesma antologia por apenas três poemas de Guilherme Zarvos.

Capítulo I – Azougue: pela crise, contra a cisma

O primeiro grupo sobre o qual gostaria de tecer algumas considerações neste trabalho, que encerra em sua história – ou em suas histórias – aquilo que chamamos de “tradições outras” da poesia brasileira contemporânea, é o grupo que se firmou em torno da revista *Azougue*, mais tarde tornada editora.

A revista foi criada em 1994, por Sergio Cohn, com o objetivo de suprir “as livrarias (...) vazias de poesia” (COHN, 2009, p. 227) da época. A história da revista é muito interessante: uma revista que começou sua trajetória com publicações feitas em xérox, a princípio bastante amadora em termos editoriais, que publicava traduções de Cortázar e Cummings, poemas inéditos de Piva, além de poemas de seus próprios editores, colaboradores ou de amigos próximos; uma revista realizada por jovens de São Paulo, cujas principais referências literárias, estéticas e culturais eram a Geração Beat, a contracultura, os poetas chamados Malditos (representados, no Brasil, por Roberto Piva e Claudio Willer, grandes paixões de Sergio Cohn), o surrealismo etc. Boa parte desta história encontra-se na entrevista que Cohn, criador e editor-chefe da *Azougue*, concedeu a Heyk Pimenta, publicada em fevereiro de 2009 na *Revista Agulha*, e incluída no volume *Inquietação-Guia – 15 poetas em torno da Azougue*, edição comemorativa dos quinze anos da revista, publicado no mesmo ano.

Neste capítulo, abriremos mão de contar essa história, no sentido cronológico, da revista – por isso a indicação desta entrevista, fonte muito rica para efeito de consulta – para, em vez disso, refletir sobre alguns aspectos relevantes na história da *Azougue* como narrativa alternativa da tradição da poesia brasileira contemporânea: o cenário de crise da poesia em que nasceu a publicação; a antiga cisma entre poesia marginal e poesia concreta na qual se tentou localizar a revista; a leitura de alguns poetas do Grupo

Azougue no sentido das discussões promovidas.

I.i – A crise

Muito se tem escrito sobre o que teria sido a crise que se instaurou na poesia brasileira desde o início dos anos 80, quando o ideário de uma poesia dita marginal começa a se esgotar e o próprio sentido de vanguarda parece ir esmaecendo, até desaparecer completamente. Tem-se procurado, a qualquer custo, buscar as razões estético-ideológicas que teriam levado àquele esvaziamento de poesia nas livrarias de que falou Cohn.

Em entrevista concedida a mim em 03/04/2012, em que conta algumas histórias da Azougue e dá seu parecer do que teria sido a poesia 90, o próprio Sergio Cohn declara que a poesia brasileira, nos anos 90, perde o seu papel de formuladora central da cultura brasileira; perde seu espaço de relevância nessa cultura. O cenário desta crise está colocado: existem “bons poetas” escrevendo, e nisso todos os críticos parecem concordar, mas pouco espaço para a penetração desta poesia no mundo, no cotidiano, na cultura. Em artigo sobre a poesia 90, o poeta, editor e crítico lembra de épocas anteriores:

“A poesia brasileira nunca se viu tão recolhida do debate cultural (nem vamos falar do social ou do político). E isso é uma questão importante. Basta lembrar que, por praticamente todo o século XX, desde o modernismo brasileiro até a década de 1980, foram poetas que estiveram na linha de frente dos eventos culturais mais importantes. Mario de Andrade, Vinicius de Moraes, Ferreira

Gullar, Augusto de Campos, Torquato Neto, Waly Salomão, Chacal e Bernardo Vilhena são exemplos claros disso. Hoje, a poesia brasileira não consegue transcender seu papel em branco.” (COHN, 2012, p. 49)

O curioso desta suposta crise na poesia brasileira contemporânea reside no fato de ela não ser uma crise de produção, cujas causas, por isso mesmo, parecem estar muito mais calcadas em alguma inconsistência política que estética. Sergio Cohn, na entrevista que me concedeu, chega a falar de uma “crise de interlocução”; Renato Rezende vai dizer que “a paralisia é da crítica, e não da produção poética” (REZENDE, 2012). Este mesmo crítico, autodenominado como “um poeta que pretende se manter fora da academia” (idem) procura esclarecer algumas das

“muitas e entrelaçadas (...) razões para isso [a crise de que viemos falando] (...): as dificuldades de escoamento e circulação da produção escrita, numa época de primazia da imagem; o natural esgotamento das linguagens experimentais do modernismo; o abandono do projeto de construção de uma identidade nacional; o estabelecimento de políticas públicas para as artes alinhadas à cultura de massa e aos ditames de mercado; etc.” (REZENDE, 2012).

Dessas possíveis razões para a crise mencionadas por Renato, a que mais me parece justificar, neste contexto, o aparecimento de uma revista com o conteúdo e a coragem de uma *Azougue*, é “o abandono do projeto de construção de uma identidade

nacional”. Ainda poderíamos ir além nesta sentença, evidenciando o abandono da construção de qualquer projeto coletivo; estamos falando do fim das vanguardas, do “momento pós-utópico” descrito por Haroldo de Campos, onde

“a poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao *princípio-esperança* voltado para o futuro, sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente.”
(CAMPOS, 1984)

É importante compreender, no entanto, que “a suposta ‘retração’ das questões poético-políticas coletivas não resulta em um empobrecimento da poesia” (SISCAR, p. 43), e é justamente nessa compreensão que pode se dar a realização de um panorama geral da contribuição da Azougue para a poesia brasileira contemporânea.

Pois, se a Azougue surge neste cenário de crise da poesia brasileira, em que as “livrarias estavam vazias de poesia”, pode-se dizer que ela não surge apenas para resolver a crise; antes, seria mais interessante pensar que a Azougue surge desde a crise, como produto mesmo dela, no sentido de que a revista já nasce despida da intenção de formular qualquer projeto coletivo, assumindo, portanto, como fator positivo de sua identidade, esta superação da vanguarda enquanto projeto, esta recusa ao alinhamento a um projeto estético rígido, ou utópico.

Pode-se dizer, portanto, que existe uma “identidade Azougue”, e que os poetas que se reuniram para criar, inicialmente, a revista, e depois os poetas que foram

publicados pela editora, possuem alguma coisa em comum. Falamos, aqui, do fim de um projeto coletivo como um dos principais aspectos gerais da identidade de toda uma geração, de uma época da literatura; buscar, no entanto, traços específicos dessa “identidade Azougue”, justamente nessa época em que se diluíram os grandes projetos vanguardistas, é uma tarefa difícil.

O próprio Sergio Cohn deparou-se com essa dificuldade quando da publicação de uma edição comemorativa dos dez anos de existência da Azougue. No texto de abertura da publicação, chamado justamente *Um pacto com poetas*, Cohn, na tentativa de explicar ao leitor os critérios que o levaram a reunir ali determinados poetas⁽¹⁾, pergunta-se: “Mas, afinal, de que poesia trata a *Azougue*?”. E procurará, ele mesmo, responder:

“Embora seja possível perceber diálogos e convergências dentre os poetas aqui presentes, eles representam uma rica diversidade de dicções e motivações, e seria mais que temerário, até mesmo um erro, tentar unificá-los em uma ou outra tendência. Mesmo assim, vamos trabalhar com a hipótese (não inteiramente fora de propósito) de que há uma coerência interna na escolha dos autores que foram homenageados na revista e que agora fazem parte desse volume.” (COHN, 2004, p. 10)

Observe-se que, segundo as palavras do próprio editor da Azougue, não seria “inteiramente fora de propósito” essa hipótese de que há o que ele chamou de “coerência interna” na “escolha” dos poetas que compõem este grupo. Acrescente-se a isso o fato de que, talvez, não se trate de uma escolha nesse sentido; pois me parece que

os poetas Azougue escolheram pertencer a este grupo, mais do que foram escolhidos para participar dele.

Desta forma, podemos partir, então, na busca destes “critérios de elegibilidade” do que teria sido, ou melhor, do que é, ainda, a poesia Azougue. Poderíamos, já, tentar responder a pergunta de Cohn: “Mas, afinal, de que poesia trata a Azougue?”.

No mesmo volume em que lança a pergunta, o poeta e editor já nos oferece alguma possibilidade de resposta. “Se há uma característica comum na obra de todos esses poetas, é a eleição do verso como forma predominante de construção poética” (COHN, 2004, p. 10). Ou seja: trata-se, aqui, de uma poesia que não abandonou o verso; de uma poesia que não enveredou pelo campo da experimentação formal, como fizeram aqueles principais ícones da poesia 90, de orientação concretista, de que falamos na introdução.

Ora, vínhamos insistindo no perigo que constituía a tentativa de consolidar identidades para a poesia de alguma época; dá-se, no entanto, que, neste caso, trata-se de um movimento inverso: se, nas antologias de que falamos na introdução, a marca identitária que poderia reunir aqueles poetas sob um mesmo signo era consolidada *a priori*, com um pretenso distanciamento, de forma, digamos, fria – isto é, se lá era necessário que uma pessoa (o antologista, no caso) partisse de uma certa identidade, no mais das vezes criada ou desenvolvida por ele próprio, para, então, buscar os poetas que, de alguma maneira, se enquadrassem nela – aqui, no caso da Azougue, os poetas é que se reuniram, movidos, ao contrário, por desejo próprio, em torno da publicação, cuja identidade foi se estabelecendo gradualmente. No caso da Azougue, e por ela ter nascido a partir daquela crise cujo incômodo possibilitou seu surgimento, não é possível observar aquilo que está muito evidente nas antologias de Heloísa e da Editora Global, que vimos na introdução deste trabalho, e que Marcos Siscar, em artigo intitulado *A*

cisma da poesia brasileira, vai definir como “um mal-estar teórico que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea”, concluindo que “essa indecisão se constitui como um sentimento compartilhado e explica, em parte, o interesse pelas antologias e pelas resenhas periódicas sobre a ‘situação’ da poesia”. (SISCAR, p. 45)

Vários dos poetas reunidos em torno da *Azougue* podem tecer, através de seus poemas, considerações ainda mais relevantes sobre aspectos da crise desde onde eles falam. Na já mencionada entrevista de Cohn, publicada no livro comemorativo dos quinze anos da revista, ele narra um episódio em que Maurício Ferreira, “que era um aluno de cinema da ECA e poeta que virou um dos principais azougueiros” (COHN, 2009, pp. 237-8), lê seu poema *Visão do apocalipse com caxumba*, que, nas palavras do editor, “virou um clássico” (idem). Era o dia de comemoração do lançamento da revista, e Roberto Piva ficou fascinado com o poema de Maurício, subiu no palco, batendo tambor e repetindo, como um mantra, um dos versos do poema, de cunho extremamente agressivo e pornográfico. Cohn define a imagem: “Aquilo tudo era realmente maluco”. (idem)

Este poema, como uma série de outros de poetas da *Azougue*, podem ser lidos na direção do que estamos discutindo aqui: são poemas que, nascidos desde a crise, já a superaram; ou seja, são poemas que, falando sobre o vazio poético desde o qual nasceram, já preenchem esse vazio.

Visão do Apocalipse com Caxumba, poema do livro inédito de Maurício, *Malazartes*, escrito entre 1995 e 1996, e publicado em *Inquietação-Guia*, fala, justamente, de uma visão do fim do mundo: narrativo, com dicção que me remete aos poemas velozes, de fôlego, quase cinematográficos dos poetas “malditos” de São Paulo, o poema evoca a imagem de um velho de barba, infectado pela caxumba, que assiste a

um final do mundo. O tempo todo no poema, que não poderá ser reproduzido inteiro aqui devido a sua extensão, as imagens colocadas estão relacionadas com nascimento e morte. Assim é aberto o texto: “Diante do espelho, não é mais incômodo o barulho do lunático barbudo rugindo obscenidades para recém-nascidos”. Velho e novo, desde o início do texto, já vão revelando seu antagonismo, na observação da derrocada de um mundo velho para possível surgimento de novos.

Mais adiante no poema, o vírus da caxumba que contaminou o velho, e que está prestes a atingir seus órgãos reprodutores, perguntará a ele:

“Afinal de contas, não querias o bom e o novo inflamando este mundo velho sem Deus nem Porteira? Não eras tu, ó barbudo do campo, o homem que sonhava em plantar videiras negras e patuás de chifres de bode nos cemitérios da boca-do-lixo? Não estavas cansado da hipócrita preservação do dígito binário como única fonte da evolução humana? Não querias instituir o lastro-merda para todos os seres vivos do planeta definitivamente excretarem sua auto-suficiência? Pois bem, diz-me o vírus, eis tua chance...”

Este trecho do poema coloca em xeque alguns lugares-comuns que povoaram sempre o imaginário a respeito das relações entre um dito mundo velho e um novo mundo: note-se que o poeta, este velho “barbudo do campo”, dizia querer “o bom e o novo inflamando este mundo velho”, este mundo que viu a derrocada dos fundamentos religiosos (mundo sem Deus) e a derrocada das possibilidades de saída, de revolução histórica (mundo sem Porteira); o poeta se mostrava cansado e sem esperanças diante da ideia de que os novos avanços tecnológicos (o dígito binário, base dos computadores)

eram a “única fonte de evolução humana”, única possibilidade de mudança ou criação; o poeta queria que todos os seres vivos do planeta abdicassem de sua autossuficiência, ou seja, de sua capacidade de viver sozinhos, e queria justamente instituir este princípio como fundamento (“lastro”) da vida.

As palavras utilizadas pelo poeta estão, quase sempre, no campo semântico do nascimento, muitas das vezes relacionados à genitália ou ao ato sexual. E, no entanto, o poema evoca o apocalipse, que poderia significar o fim. Esta contradição é explicada no final do poema, quando, depois de criar uma cena em que “os casais virarão tríades, quadrados, trapézios, losangos, pentateucos, octetos, cones, elipses, espirais, até tornarem-se a tessitura viva do planeta agonizante”, e “quando a galáxia gritar de revolta e cuspir plasma para demonstrar nossa insignificância”, o poeta verá que “o orgasmo trespassará o Apocalipse e um jato potentíssimo de esperma e sucos vaginais foderá a ira santa do Universo, tornando-a o mais mundano dos nasceres solares. E, nesse fim de ciclo, (...), o mundo não vai acabar”. Eis a contradição resolvida: o Apocalipse de que se trata no poema será apenas o fim de um ciclo, não o fim do mundo.

Eis a crise colocada: o mundo velho, abarrotado de cismas, cansado, dando lugar a novas possibilidades de poesia.

Outro poema, desta vez de Maurício de Barros Castro, também poeta Azogue, pode ser lido, este de forma ainda mais explícita, na direção da crise que se abateu sobre a poesia 90 e que, tendo sido cenário do surgimento dos poetas Azogue, foi, de algum modo, vencida por eles. Chama-se *Pequenos Estilhaços*, e foi publicado somente no volume *Inquietação-Guia*. Embora também seja muito extenso, vale à pena reproduzi-lo na íntegra.

O que fazer quando não se tem a chave de uma fechadura? As respostas podem ser as mais insensatas e as saídas as mais improváveis, mas imagine se, de repente, os jornais alardeassem que uma doença incurável, contagiosa e fatal, acometeu todos os chaveiros do mundo. Seria necessário desvendar os segredos da produção de uma chave – fato desconhecido por grande parte da população – e, além disso, se precaver contra o contágio. Uma tarefa para espíritos empreendedores e perseverantes. Não teria a mesma facilidade para executá-la alguém impulsivo ou impaciente. Pior ainda se um sujeito com estas características estivesse diante de uma imensa porta de vidro, cuja transparência permitisse ter uma visão ampla da maravilhosa floresta rubra, do céu dourado e das folhas vermelhas dançando ao som do vento fresco. Quantos animais e seres fantásticos deveriam viver ali. Caso a porta e as janelas estivessem fechadas e não houvesse nenhuma chave à mão, nem qualquer outro objeto no salão vazio, arremessaria o próprio corpo contra a porta de vidro e sairia correndo em direção à floresta, espalhando pequenos estilhaços pelo caminho.

Está tudo aí, neste poema. Toda a atitude da poesia Azogue diante da crise que deixou as estantes das livrarias vazias de poesia. A atitude destes poetas diante de um novo momento histórico, do momento pós-utópico, em que, conquanto se apresentasse diante deles “uma maravilhosa floresta rubra, do céu dourado e das folhas vermelhas dançando ao som do vento fresco”, isto é, embora deixasse entrever seu potencial de beleza e produtividade (pois, retomando as palavras de Siscar sobre este momento,

“nunca se teria visto um número tão expressivo de *bons* poetas” (SISCAR, p.43), havia uma porta de vidro que separava o poeta do profícuo mundo novo, onde ele poderia florescer (repare que, no poema, a floresta é rubra e as folhas são vermelhas, e o céu é dourado, cores que evocam realeza, riqueza, plenitude). E, para atravessar essa porta transparente e conquistar aquele outro lado, diante da inexistência de chave que pudesse efetuar a transposição (no poema, todos os chaveiros, os possíveis atores dessa passagem, são acometidos por um vírus: mais um índice de que os antigos modos de atingir o novo mundo estavam fadados ao insucesso), o poeta poderia ter duas opções: ou adotava um espírito empreendedor e perseverante, lançando-se na tarefa de “desvendar os segredos da produção de uma chave” (e note-se, ainda, que essa tarefa, qual seja a de aprender métodos antigos para a realização de alguma tarefa, é colocada no poema como “fato desconhecido por grande parte da população”, insinuando que os antigos artífices das chaves que pudessem abrir as portas – talvez, neste caso, os poetas – exerciam uma atividade distante do cotidiano das pessoas comuns); ou, sendo o caso de possuir um espírito “impulsivo ou impaciente”, e não havendo “nenhuma chave à mão, nem qualquer outro objeto no salão vazio”, arremessar “o próprio corpo contra a porta de vidro” e sair “correndo em direção à floresta, espalhando pequenos estilhaços no caminho”.

Parece-me, pois, que a atitude do “poeta Azougue” está mais informada com a segunda opção apresentada. Apenas arremessando seu próprio corpo contra a porta de vidro, isto é, apenas usando da força do seu corpo posicionado no mundo, e sob o risco de se ferir, o poeta Azougue consegue transpor a crise de que viemos falando aqui.

I.ii – A cisma

Vamos retomar a pergunta feita pelo Sergio Cohn e, principalmente, a resposta oferecida pelo próprio, para tentar compreender de que maneira a poesia Azougue se insere na espécie de dicotomia que marcou a poesia moderna brasileira, e que Marcos Siscar chamou de “cisma”, em artigo intitulado *A cisma da poesia brasileira*.

A pergunta era: “mas de que poesia trata a Azougue?”, e uma das possibilidades de resposta, como já vimos aqui, foi a seguinte: “Se há uma característica comum na obra de todos esses poetas, é a eleição do verso como forma predominante de construção poética”.

Essa resposta parece, então, querer situar a poesia Azougue em um dos lados desta espécie de dicotomia que teria marcado toda uma tradição de cismas da poesia brasileira. Essa tradição se coloca da seguinte maneira: sempre, ao longo da história da literatura, houve a construção sistemática de um modelo estético, que gerava a criação, por parte da crítica, de uma escola literária; essa escola necessariamente viria a ser superada por uma outra, gerada por outro modelo estético. Na literatura moderna, contudo, esses modelos, que nem sempre chegam a gerar “escolas literárias” no sentido mais tradicional, estão fundados em dois grandes blocos estéticos que, defrontados, apresentam-se como um “nó crítico”, como essa cisma indissolúvel. Renato Rezende situará a cisma como sendo “entre experiência e experimentação”, sintetizando a ideia de Siscar, que fala de uma

“oposição entre a poesia concretista, semiótica, tecnológica, formalista de um modo geral, e a poesia do cotidiano, a poesia que

busca inspiração na língua e na cultura popular, marginal editorialmente, crítica no que concerne ao papel conservador da modernização no Brasil” (SISCAR, p. 46).

O que me parece ser o grande ganho da poesia Azougue, além de ter superado a crise desde a qual ela nasceu, e ter sido uma das responsáveis por algum retorno da poesia ao centro do debate cultural, pelo menos do Rio de Janeiro (a editora é do Rio, embora a revista tenha sido criada em São Paulo e por paulistas), é ter, também, superado esta velha cisma da poesia, que fez perdurar um incômodo teórico e um esforço, no mais das vezes obsoleto, de situar os poetas novos dentro de um desses dois lados.

Renato Rezende afirma que Ana Cristina Cesar teria sido uma poeta que sintetizou a superação desta cisma. De fato, embora tenha sido colocada na antologia organizada por Heloisa Buarque de poesia dos anos 70, que foi um símbolo da poesia dita marginal, Ana Cristina Cesar nunca foi uma poeta marginal, e muito dificilmente poderia ser enquadrada em alguma filiação estética. Na entrevista que concedeu a mim, Sergio Cohn declara que gostaria muito que Ana ainda estivesse viva, para que pudessemos saber quais caminhos a poeta tomaria, por quais caminhos estéticos ela enveredaria, porque Ana C. sempre foi, de alguma maneira, uma poeta misteriosa, porque muito particular. E, apesar disso, Ana Cristina também nunca abandonou o verso, isto é, optou pela “eleição do verso como forma predominante da construção poética”.

Quero, com isso, dizer que os poetas Azougue, cuja unidade pode ser percebida através dessa eleição do verso, não precisam, por isso, ser localizados no lado de uma poesia mais marginal. E, indo além, poderíamos, ainda, dizer que esses poetas

finalmente resolveram o “nó crítico” de que falou Renato Rezende, ou o “mal estar teórico” de que falou Siscar. Pois sua eleição do verso, em lugar da quebra do verso e do jogo com a configuração espacial do verso, não necessariamente implicou em que a poesia Azougue precisasse tomar um partido dentro dessa cisma.

Apesar disso, a crítica ainda sustenta a cisma, buscando localizar os poetas que surgem em um desses dois grupos. Pois, nos anos 90, houve o aparecimento de duas revistas literárias muito significativas: uma cujos principais poetas teriam se tornado o *mainstream* da época, quase todos constantes da antologia *Esses poetas* de Heloisa Buarque, a Inimigo Rumor; e a outra, a Azougue, teria, já à época, tendido para certa marginalidade. Logo, o cenário era perfeito para a manutenção da cisma: as estantes vazias de poesia e, como contrapartida a essa crise, o surgimento de dois veículos de divulgação e circulação de poesia que poderiam parecer antagônicos.

Dá-se, no entanto, que a existência dessas duas revistas não seria, por si, suficientemente forte para deflagrar, no cenário literário, a cisma de que viemos falando. Ocorre que a crítica, embora alardeando, até com certa complacência, o momento pós-bélico da literatura, o fim dos históricos embates entre movimentos, aquilo que Heloisa Buarque, na introdução de seu *Esses poetas*, chama de “inesperado desprestígio das históricas polêmicas literárias e seu complexo enredo de embates e confrontos entre escolas, estilos, tendências ou plataformas poéticas” (HOLLANDA, 1998, p. 16), teve papel fundamental na manutenção, no mais das vezes forçada, desse embate.

O texto de abertura do livro de comemoração dos quinze anos da Azougue, escrito por Ítalo Moriconi, importante poeta e crítico da geração, é um exemplo disso. Procurando estabelecer um cenário da poesia dos anos 90, Moriconi marcará a importância das duas revistas, fazendo referências muito positivas a ambas, mas realizando, no entanto, essa espécie quase inevitável de confronto entre elas, como se a

cada uma estivesse atrelado um programa estético diferente.

Embora assinale, com veemência, que a “Azougue insere-se plenamente na nova era da cultura intelectual e poética pós-bélica, pós-ideológica (no sentido dogmático e maniqueísta da palavra)” (MORICONI, p. 8), o crítico não consegue deixar de estabelecer o contraponto entre as duas revistas, em trechos como “Imperioso se torna fazer a história sistemática e contrastiva dos dois núcleos [o núcleo Azougue e o núcleo Inimigo Rumor] ao longo desses quinze anos” (idem), enfatizando o contraste, a velha cisma, que já apresentava, e muito graças às duas revistas, sinais de desgaste.

Alguns poetas editados pela Azougue carregam como marca aquilo que o próprio Moriconi vai falar a respeito de Carlito Azevedo: vão juntar “a informação concretista paulista à informação marginal carioca” (idem), e vão finalmente definir os contornos desta nova geração de poetas da Babel, poetas a que é permitido não apenas falar sua língua particular, sem estar concordância com o que seria uma língua geral, mas também falar várias línguas ao mesmo tempo, sem a necessidade de uma consonância.

Ericson Pires, Daniel Bueno, Pedro Cesarino, além de Renato Rezende e do próprio Sergio Cohn, são poetas em cuja poesia se pode claramente observar essa junção da informação marginal com a informação concretista, e sobretudo esse descompromisso com qualquer informação, ou, antes, essa despreocupação com relação a se enquadrar.

Em entrevista para o seminário *A morte do Popstar*, gravada em Dezembro de 2009 na UFES (disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=dDHNZk8ayg8>), o poeta Ericson Pires, discutindo a morte do autor, fala sobre a importância de “pontos de cruzamento”, mais do que a de “grandes ícones”. Dirá o poeta que esse pontos de conexão, na nova topografia das autorias, tutelada por novas ferramentas, são

fundamentais para a prática do exercício de se localizar e se perder, simultaneamente. Parece-me que é isso que o próprio Ericson, além dos outros poetas já citados, fazem em sua poética: desvencilham-se da importância dos grandes ícones e praticam, através de pequenos pontos de conexão e cruzamento entre os diversos e plurais ícones da atualidade, esse exercício de localização e perda.

Trata-se, portanto, de um desvio da velha cisma da poesia brasileira, realizado por esses poetas do que talvez nem deva ser chamado de “núcleo” Azogue. Observe como neste poema de Ericson, *Canto do Tecelão*, há muitos elementos dos ícones concretistas misturados com elementos de uma retórica mais marginal:

*as linhas nas linhas nas linhas das linhas
quantas serão as vidas que posso ser?*

*NO MEU ROSTO
SOU MAR QUE NÃO
ACABA*

*Sigo o conselho daquele que nunca falou comigo
Sigo meu inimigo até o ponto que falhou partido
Sigo a fala que não me quis falando cingido*

*Eu saberei a hora de não mais falar porque não posso
Eu saberei as medidas que não podem esperar um não
Eu saberei que o encontrarei de novo sobre os meus escombros*

SOU LUTA QUE NÃO TEM FIM

*Me vestirei com o tempo mais cru do tempo
o tecido mais cru do templo
o templo mais tecido no cru*

me vestirei

*e enganarei seiscentas páginas de tempo
que devo a mim mesmo
a mim mesmo enquanto necessidade de esquecimento*

*e encantarei multidões de cobras que dançam
em Jalba El' Fimna
milhares de espelhos que se quebram todos os dias*

*e saciarei a incomensurável mentira da qual faço parte
a parte que não tem parte que lhe cabe*

NA TUA BOCA NADO AFIRMATIVO

*Nenhuma pista sobrar­á sobre a teia que tece o dia quente
no fim mais mundo*

- a hierarquia do tempo já não existe mais –

O poeta, aqui, falando justamente do fim da hierarquia do tempo, construirá versos que pertence à dicção marginal, quase falada, cotidiana, natural, como na terceira e na sétima estrofes, e, no mesmo poema, fará versos deslocados dessa dicção: não apenas os grafados mais para o canto da página em letras maiúsculas, mas outros que jogam com a sonoridade das palavras como os da sexta estrofe.

Para finalizar, gostaria de introduzir um poema de Alberto Pucheu que fala justamente do exercício de localizar-se e perder-se realizado pelos poetas Azougue, que caracteriza os anseios estéticos e ideológicos dessa nova geração, que localiza essa geração no tempo e fora dele, que coloca em jogo a intimidade do poeta dos anos 90,

conseguida apenas com o exercício de esquecer-se de si pela cidade, para encontrar, por um simples acaso, a imensidão e a luz dentro das pequenas coisas insignificantes e esquecidas, dentro, por exemplo, “de um molusco há muito desaparecido”.

*Na melhor das hipóteses, ser salvo por uma certa
corrosão no fígado. Um gosto de ferrugem
na boca – conseguir saboreá-lo. Um travo de trabalho
entalado na garganta – conseguir engoli-lo,
depois defecá-lo. Não me importar com a vazante
do dinheiro pelo nervo cidadão, é o que dizem. Nem
com o destino de antigos amigos: um em Santa Catarina
numa clínica para drogados; outro cria canários
em seu quarto na casa dos pais; um terceiro
pede dinheiro emprestado: a mulher que tirou do puteiro
para se casar com ela tem de fazer um aborto
do que seria o quarto filho; aquele morreu afogado
em dia de ressaca, horas depois de demitido
e meses após a vasectomia. Escrevo o poema
de uma nova geração, dizendo que, se possível faria como
querem. Iria mais longe: participaria dos escândalos políticos,
da violência econômica, esqueceria o preço do aluguel e do
condomínio, a inadaptação social... Mas intimidade só consigo
quando me esqueço de mim pela cidade; quando subo ao
cumo e a visto – paisagem; quando abraço as noites de lençóis
e álcool com a mulher amada; quando encontro, ao mijar nas
pedras da baía, a concha imensa e ensolarada de um molusco
há muito desaparecido.*

Capítulo II – O CEP 20.000

Deve-se insistir que aquilo de que se trata aqui não é buscar uma história outra que seja alternativa à história que se tem contado sobre poesia brasileira contemporânea. Mais uma vez, nunca será suficientemente cauteloso dizer que não pretendemos aqui sistematizar um novo modelo que lute contra ou que substitua o modelo vigente da narrativa que vem sendo transmitida sobre essa literatura. Sabemos que existe uma história da literatura muito contada, mas incorreríamos em grave erro - rigorosamente grave - se nos propuséssemos a afirmar, coisa que estamos longe de querer fazer, aqui, que existe uma história pouco contada. Com isso, quero apenas dizer que não existe *apenas uma* história pouco contada. O fato, quando se debruça sobre qualquer fenômeno que esteja se dando nesta contemporaneidade, mesmo que este fenômeno seja o da poesia, é que existem muitas outras histórias pouco contadas, ou ainda sequer contadas. Nesse sentido, a busca não é pela *história outra* da poesia que está sendo feita agora no Brasil; antes, é a busca pelas *histórias outras* desta poesia: por isso, inicialmente, usamos o termo que o poeta Renato Rezende me trouxe em entrevista: *tradições outras*.

O segundo grupo sobre o qual iremos nos debruçar, o CEP 20.000 – Centro de Experimentação Poética –, criado no ano simbólico de 1990 pelos poetas Chacal e Guilherme Zarvos, pode ser visto como uma relevante tradição alternativa da poesia brasileira pós-anos 90.

Desde a época de sua criação, cuja história será contada aqui através de depoimentos de participantes do coletivo colhidos em catálogos de edições comemorativas do evento, o CEP tem sido fundamental no cenário da poesia brasileira, no sentido de ser um dos principais espaços de surgimento de novos poetas.

Funcionando na Zona Sul do Rio de Janeiro, uma das cidades centrais da efervescência cultural do país, o CEP se configura como espaço alternativo de nossa literatura.

II.i – A tradição da ruptura

Logo de saída, um dado chama a atenção na análise do CEP: dá-se que estamos caracterizando o coletivo como proposta alternativa ao cenário *mainstream*, o que poderia conferir ao grupo algum caráter de marginalidade, ainda mais considerando que um de seus fundadores, o poeta Chacal, foi, de fato, um poeta marginal icônico dos anos 70, tendo participado de outro coletivo daquela época, o famoso Nuvem Cigana, e tido seu nome incluído na célebre antologia de poetas marginais organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, *26 poetas hoje*, mas, apesar disso, viemos utilizando, para descrevê-lo, palavras como “fundamental”, “principal”, “central” – o próprio nome do coletivo indica e afirma essa centralidade: trata-se do *Centro* de Experimentação Poética.

Como situar o coletivo, então, no meio desta contradição? Trata-se, afinal, de um grupo de caráter central ou periférico? Ou, ainda, como localizar um grupo que se pretende como “Centro” no espaço alternativo da poesia, considerado marginal?

Algumas dicotomias que marcaram a história da arte começaram, desde o início dos modernismos, mas, sobretudo, a partir do final do século XX, a ser superadas. As noções de popular e erudito, central e periférico, tradição e ruptura vão sendo diluídas, passando a compor novas configurações para a arte. O CEP 20.000 nasce nos anos 90, época em que a crítica já tinha anunciado o fim das vanguardas e, no Brasil, o último movimento literário pensado como tal, justamente a poesia marginal, já tinha se esgotado.

Chacal afirma, no blog do evento, que o CEP, “entre a hermenêutica da academia e o mais do mesmo da cultura de massa (...) cravou sua trincheira volátil” (CHACAL, 2012). Com isto, quer dizer que o CEP não precisa ter o compromisso rígido nem com a academia nem com a cultura de massa, que ele pode se situar livremente num entrelugares bastante comum da arte contemporânea.

Nesse sentido, o CEP funcionou, bem como o grupo Azougue, como uma possibilidade muito rica de superação da crise da poesia de que Sergio Cohn falou no capítulo anterior deste trabalho. O coletivo efetivamente funciona como um espaço de trânsito social, político e cultural da poesia, não se restringindo ao formalismo excessivo que caracterizou as gerações anteriores, até as que se propunham marginais, como a dos anos 70, e mesmo a geração que começou a se firmar nos anos 90 com mais notoriedade crítica. Finalmente, a poesia pode esquivar-se de seu aspecto puramente formal e funcionar como *acontecimento*: agregar linguagens artísticas e incorporar a performance, a produção cultural e a política, em seu sentido mais amplo, destituída de compromissos ideológicos ou partidários, mas dotada de uma imensa capacidade de juntar pessoas em um mesmo espaço com a finalidade não apenas de fruir, mas de discutir e refletir.

Existe, fatalmente, uma tentativa de aproximação do CEP com a poesia marginal, pelos motivos já citados aqui, especialmente ligados ao poeta Chacal. De fato, Chacal ainda carrega, como marca saudosista de um poeta que viveu a poesia marginal e levou aquele modelo dito libertário e revolucionário como modelo de sua própria vida, alguns aspectos daquela poesia dos anos 70, fazendo-os transbordar para o CEP, e ainda é possível intuir que a participação de Chacal no grupo, que é fundamental, possa estar vinculada ao fim do projeto da Nuvem Cigana, com o qual ele se envolveu durante muitos anos e do qual ele foi o mais resistente em se desligar, como pode ser observado

no seguinte depoimento dado por ele para o livro *Nuvem cigana – poesia e delírio no Rio dos anos 70*, organizado por Sergio Cohn:

“Para todo mundo que trabalha com cultura pop, a realização é virar uma coisa de massa. E o Asdrúbal [*Trouxe o Trombone, grupo de teatro da época*] quase conseguiu isso, onde o grupo se apresentava lotava, mas ainda era um público restrito de teatro. A Nuvem tentou, mas era muito difícil conseguir se tornar realmente pop com poesia. De qualquer forma, acho que nós fomos quem chegou mais perto disso no Brasil.” (CHACAL apud COHN, 2007, p. 136)

Mas é importante marcar a diferença fundamental entre a poesia marginal, que se pensava justamente como à margem e como vanguarda, e o CEP, que se pensa como “Centro” e não abraça o compromisso, agora ultrapassado, de se assumir como vanguarda.

A poesia marginal tinha iniciado o processo de ir às ruas, mas ainda acontecia fundamentalmente no aspecto escrito, livresco da poesia. Não há nenhum risco em dizer que a poesia marginal não foi efetivamente política: ela utilizou-se da expressão “marginal” para garantir seu lugar como vanguarda, como *antiestablishment*, como não-central, esticando ao máximo, até o esgotamento, o ideário vanguardista da poesia moderna. O CEP, ao se pensar como Centro, dilui completamente este sentido, e realiza um grande avanço para a poesia, atingindo aquilo com que Alberto Pucheu descreverá a poesia contemporânea (Pucheu utiliza o termo “poesia moderna” por questões inerentes ao seu modo particular de pensar a modernidade, mas trata-se, em última instância, de

uma questão de terminologias; Pucheu está se referindo à poesia contemporânea, pós-moderna, supermoderna, como queiram):

“Ser um ‘poeta moderno’ significa, por um lado, a impossibilidade de estender as vanguardas vanguardisticamente e, por outro, a impossibilidade de um retorno a um momento histórico que as antecede, sem levar em conta a aprendizagem fundamental que elas oferecem. (...) é importante lembrar que o esgotamento das vanguardas não significa o esgotamento dos experimentalismos, de novos caminhos, de novas matérias, de novas técnicas, de novas formas, de novas linguagens, de novas mídias etc. Só que, então, o experimentalismo não pode mais se confundir com as vanguardas, pois, não inaugurando mais nenhum caminho para a nossa compreensão da essência da poesia, distende possibilidades não antevistas.” (PUCHEU, p. 24-25)

É no sentido das palavras de Pucheu que o CEP é extremamente moderno, é um fenômeno fundamental da poesia contemporânea – pois busca, o tempo todo, esses novos caminhos, matérias, técnicas, formas, linguagens e mídias para o exercício de novas experimentações, e não se pensa como vanguarda. Não há problema algum em utilizar, como faz o CEP, aspectos da poesia marginal, reiterando, de alguma forma, os procedimentos dos anos 70, como a própria ideia de coletivo, já que a busca, no caso do CEP, não é por seu reconhecimento enquanto movimento contra-hegemônico, com o compromisso do ineditismo, mas, antes, pela “essência da poesia” de que fala Pucheu. Essa essência, cada vez mais buscada na arte contemporânea, não tem relação, como o

nome pode sugerir, com alguma espécie de essencialismo, ou com o suposto “ideal”, “ancestral” ou “natural” da arte; ao contrário, essa ideia de essência está ligada ao selvagem da arte, àquilo que, em arte, não pode ser domesticado, conformado, classificado, temporalizado etc., mas que é sempre atravessado pelas formas, pelas classificações, pelos tempos.

Por isso, essa poesia em seu sentido poético, encontrada, a meu ver, no CEP 20.000, não pode ser datada, não pode ser temporalizada, embora pertença, irrevogavelmente, a um tempo – em verdade, ao tempo presente. Este sentido do contemporâneo, encontrado no Giorgio Agamben do ensaio *O que é o contemporâneo?*, está colocado também por Alberto Pucheu:

“Talvez a força maior da arte contemporânea seja passar pelo presente para, em alvoroço, arrastá-la ao extemporâneo; talvez a força maior da arte contemporânea seja, lidando com o presente, fendê-lo, atravessá-lo, perfurá-lo, cavá-lo, até encontrar seu fora; talvez a força maior da arte contemporânea seja revivificar a vida dos viventes na sobrevivência do extemporâneo que lhes cabe.”

(PUCHEU, p. 50-51)

O CEP 20.000, como expressão da arte contemporânea, faz uso dessa força, tal como ela é descrita por Pucheu. Por isso, pode ser central e experimental, marginal, a um só tempo.

É por isso, também, que o CEP se inscreve na tradição da poesia moderna, que é a tradição da ruptura. A expressão “a tradição da poesia moderna”, nos dirá Octavio Paz, em seu brilhante texto chamado, exatamente, *A tradição da ruptura*, “ (...) não só

significa que há uma poesia moderna como também que o moderno é uma tradição”. E seguirá, concluindo:

“Uma tradição feita de interrupções e na qual cada ruptura é um começo. Entende-se por tradição a transmissão de uma geração a outra de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias, estilos; portanto, qualquer interrupção na transmissão equivale a quebrar a tradição. Se a ruptura é destruição do vínculo que nos une ao passado, negação da continuidade entre uma geração e outra, pode chamar-se tradição aquilo que rompe o vínculo e interrompe a continuidade? E há mais: inclusive se se aceitasse que a negação da tradição a longo prazo poderia, pela repetição do ato através de gerações de iconoclastas, constituir uma tradição, como chegaria a sê-lo realmente sem negar-se a si mesma, quero dizer, sem afirmar em um dado momento, não a interrupção, mas sim a continuidade? A tradição da ruptura implica não só a negação da tradição mas também da ruptura... A contradição subsiste se no lugar das palavras interrupção ou ruptura empregarmos outra que se oponha com menos violência às ideias de transmissão e de continuidade. Por exemplo: a tradição moderna. Se o tradicional é por excelência o antigo, como pode o moderno ser tradicional? Se tradição significa continuidade do passado no presente, como pode falar-se de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade?” (PAZ, p. 131)

Parece-me que, inscrevendo-se na lógica da “poesia moderna” e, portanto, na contradição apresentada por Paz da “tradição da ruptura”, o CEP não apenas escapa a essa contradição como, também, consegue resolvê-la. Pois, de fato, o CEP inscreve-se na tradição da poesia brasileira feita no século XX, na sequência da poesia marginal, contudo sem precisar romper o vínculo e interromper a continuidade. Aqui, o tradicional não é, por excelência, o antigo; aqui, a tradição tem passado e não nega ou é negada pela pura atualidade. Justamente por não ter nenhum compromisso com a quebra de qualquer paradigma, o CEP inventa-se, a todo o tempo, como tradição de si próprio, e chega aos seus vinte e dois anos absolutamente atual, revelador dos mais novos poetas, imerso, através de sua manifestação quase ritual, no que de mais ancestral há em poesia: sua essência.

Guilherme Zarvos, fundador, ao lado de Chacal, do CEP, personifica isso de que viemos falando. Sua poética, alucinante, constitui um dos alicerces fundamentais da história do coletivo, e sua apresentação evoca essa tradição aqui colocada. Renato Rezende, escrevendo sobre Zarvos, dirá que ele “desvela no âmago da sinceridade a função inaugural, geradora e revolucionária de sua palavra poética, lá onde a poesia representa o vir-a-ser do poeta, sua voz, seu próprio corpo liberto” (REZENDE, 2011).

Nascido em uma família rica de São Paulo, ainda muito cedo muda-se para o Rio; forma-se em Economia, na PUC, em 1980; entre 83 e 87 trabalha no PDT como assistente direto de Darcy Ribeiro, “que havia sido seu professor e talvez a pessoa que mais lhe influenciou intelectualmente” (REZENDE, 2010, p. 8), no Programa Especial de Educação, engajando-se na carreira política; em 86 perde as eleições para deputado estadual; em 89 conclui seu mestrado em Ciências Sociais na UFRJ e desiste, depois de oito meses, do doutorado em Ciências Políticas na Alemanha (o próprio Zarvos diz “Eu

ia começar o doutorado, mas o Brizola perdeu, o Muro caiu... Achei que não era mais a hora de estudar ciências sociais na Alemanha” [ZARVOS, 2009]); em 1990 dá início a sua carreira como poeta, lançando no mesmo ano dois livros de poemas, *Beijo na poeira* e *Nacos de carne*; neste mesmo ano, desiludido com as ferramentas políticas tradicionais, Zarvos procura Darcy Ribeiro para ajudá-lo em sua ideia de reunir poesia e juventude com a atuação política, que, por sua vez, sugere que ele fale com Gerardo de Mello Mourão, importante escritor brasileiro, que, estando na Secretaria Municipal de Cultura, dá apoio para a realização de um evento chamado Terça Poética, espécie de embrião do CEP 20.000; após mais de quinze anos a frente do CEP (ou seria melhor pensar “ao lado do CEP?”), Zarvos conclui, em 2008, seu doutorado em Letras, pela PUC, com corajosa e inovadora tese sobre o evento que criou (Zarvos diz que sua tese pode ser lida como uma tese de doutorado, um romance ou um longo poema).

Este breve resumo de sua biografia funciona, aqui, não tanto quanto mero panorama biográfico, mas como um panorama da figura que ele representa, uma figura intensa e complexa: seu trabalho com poesia não pode ser desvinculado de seu trabalho como teórico, como performer, como político e como ativista cultural.

E, porque seja impossível separar a vida de Zarvos de sua obra, sua poética resulta como aquele “vir-a-ser do poeta, sua voz, seu próprio corpo liberto” de que nos falou Rezende. É nesse sentido que Zarvos, melhor do que Chacal e melhor do que qualquer um dos poetas passados pelo coletivo, representa a superação da tradição da ruptura enquanto contradição – porque, em sua poesia, não se trata de dar continuidade a um modelo ou de interromper um modelo vigente, mas de libertar o seu corpo e colocar em jogo justamente o presente, o aspecto atual (não como oposto de tradicional, mas como oposto de potencial) e selvagem da poesia.

A poética de Zarvos é caracterizada pelo próprio como “estética da sinceridade”,

que Renato Rezende descreverá como, em última instância, uma atitude *antiestética*. Antes de nos debruçarmos sobre a leitura de um de seus poemas fundamentais, em que evoca, em um misto nada gratuito de autobiografia, memórias, conteúdo político, teoria e poesia, um pouco da história do CEP, gostaria de me deter mais sobre este conceito de “estética da sinceridade”, muito relevante para a compreensão de Guilherme Zarvos enquanto ator fundamental desta pequena Babel que é o CEP 20.000. Dirá o próprio Zarvos que:

“A estética da sinceridade é a tentativa de pensar as máscaras e deixas as máscaras moldarem. Porém, tendo o compromisso ético que todos os humanos merecem. [...] A estética da sinceridade pode fugir da autobiografia, da escrita confessional sem pulsão. Tem o sadomaso..., o poder de encantar, mas tem o pedagogo e crente no futuro melhor. O universo das palavras de colaboradores que não querem que o mundo seja mais libertário, o poder, que varia através da grande mídia, e as vanguardas desligadas dos necessitados; sempre estará sendo feita ação para os necessitados, mas a completa e obscena junção que o Moderno conseguiu amalgamar até o presente é injusta e ignóbil. Daí a sinceridade para dizer a verdade momentânea e para utilizar a Máscara, mais uma máscara. A sinceridade pode jogar com a força do outro como um lutador de jiu-jitsu.” (ZARVOS apud REZENDE, 2010, p. 37)

A crítica tem utilizado expressões variadas para definir a estética da sinceridade de Zarvos. Heloísa Buarque de Hollanda, na orelha do livro *Zombar*, lançado pelo poeta

em 2004, utiliza “não canônica”, “experimental” e “visceral”; Rezende fala de sua prática literária como “antiestética”, no sentido de uma superação da estética, ou pelo menos do juízo estético tal e qual formulado por Kant. Efetivamente, Zarvos procura criar uma dimensão social para a poesia, como dirá Rezende:

“Através de uma prática literária nesse sentido fundamentalmente antiestética, a obra de Zarvos procura o contato com o Outro e o emprego de uma palavra que, trazendo-o para perto de si, num verdadeiro corpo a corpo, possa em última análise transformar as relações sociais.” (REZENDE, 2010, p. 38)

É na poética de Zarvos que se encontram todas as características que situam o CEP 20.000 como tradição outra de nossa poesia contemporânea. Ali está o hibridismo que CEP representa, em versos onde autobiografia mistura-se a conteúdo teórico, alta intensidade imagética, alto teor lírico e considerações éticas, sociológicas, políticas. Ali está colocada a dimensão política da poesia, que transcende seu conteúdo e vai encontrar-se na forma, e, além da forma, no acontecimento do poema. Ali, supera-se “a distância entre a coisa a ser transmitida (a experiência, o conteúdo) e o ato da transmissão” (idem).

Os seguintes trechos pertencem a um poema de Zarvos, *CEP 15 anos*, constantes do *CEPensamento*, volume publicado em 2005 pela Editora Azougue como um desdobramento da produção poética do CEP, e reiteram a confluência de vozes e gêneros que infestam sua poética e da qual viemos falando aqui. Além de funcionarem como bom exemplo de sua dicção, contam um pouco da história do CEP na visão do mais interessante de seus integrantes.

Dia de cão. Penso nos 15 anos de CEP com alegria porém
É dia de cão. Dizer que Michel Melamed me censurou no seu
Programa pois falei de política. No seu programa falar de cultura
É algo que lembra balé russo antes de 1917. Não afirmo
Que foi certamente melhor tão mais tarde. Melamed – nem sei
Se feliz num grupo de famosos – diz não ter tempo
Não é prioridade escrever um texto para o aniversário de 15
Anos do CEP. Quando faz parte do seu figurino me
Elogia elogia o CEP porém prefere gastar seu tempo
Em rodas mais velozes em sua cabeça ora veloz ora lerda.
Chacal que já no primeiro ano tentou me passar a
Perna, Tavinho Paes que o diga, depois que parou de
Beber tenta me olhar com despeito. Onda Chacal
Respeitável não tem o que me ensinar nem eu a ele. Que deixe
Seus dentes que não mordem comendo papinha
Natural e fazendo movimentos no Jardim Botânico. Como
Provavelmente morrerei antes fará grandes discursos
Sobre minha trajetória. Sempre foi proibido
Falar de política no CEP. Hoje bem menos se é que há CEP e
Ericson Pires era o único a compreender além e não que
Não possamos nos xingar porém neste minuto quero elogiá-lo.
Vive Mosé que vi crescer no movimento chegou até as câmaras
Da Globo no domingo maior e tem visto que mostrar a
Cara apenas para vender mais livros não é
A dela. Quer mais empenho e não joga fácil. Sérgio Cohn
Que chegou depois e com a sua Azougue casou-se é pai, tem
Trabalhado com a Anna da Dantes e poderão ajudar
Rio ganhar saúde. O mesmo do Radial e Ralador. Todos
Nós com nossas diferenças e mapeamentos vários
Nos amalgamando. O CEP ajudado pela Rioarte, logo
Pela prefeitura. Duraria o CEP 15 anos sem a ajuda do poder
Público? Nunca entendi o porquê deu Chacal e Michel

Não ultrapassarmos com facilidade para além dos umbrais
De governos para produzir o CEP. O Vitor Paiva
Também tentou viu dificuldade e escreveu um belo artigo
Dizendo que o CEP deveria ter o tamanho que estiver
Tendo. Gosto porém não é suficiente. Faço um
Doutorado para me obrigar a entender melhor o mecanismo.
Este texto mecanismo. Valeu a pena? A calça zuarte
Combinando com a camisa social desleixada
Cai-lhe bem. Carlos Emilio expulso da cidade Rio
Sem devido reconhecimento em 1997 se autoexpulsando
Em 2005 Fortaleza que lhe bem acolhe. Uma coluna do JB em
1990 escreveu ajudem o poeta Chacal. A ajuda veio. Agora
É a hora de Carlos Emílio. Fez muito bem para o Rio ignorante
E vários do sucesso a qualquer pressa deveriam
Apoiá-lo. Ele merece ele merece. Da garotada
Talentosa do CEP depois de 2000 – Domingos, Vitor, Botika,
De la Rocque, P. Fichtner, Tarso, Daniel, Natalia, Rod, Raissa
Biolchini e tantos mais só agradecimentos e espera. Ainda
Não é tem po de fala fala.

4

Comemoro 15 anos de CEP com este texto confuso onde
alguma teoria alguma poesia alguma prosa alguma memória
se confundem. No inventário dos dez anos tudo era alegria e
portanto apenas parte da verdade. Para que o CEP possa
chegar aos vinte é necessário produzir mais eficiência e
pensamento. Qual a diferença de um CEP e a carreira do Rei
Roberto. Afinal o Rei produziu cinema música poesia juntou
gente alegrou milhões de pessoas. Qual a diferença do meu
doutorado na PUC e o CEP. Afinal lá se produz pensamento
ideologia e dá poder. Existe política na carreira do Rei.
Chacal, numa frase feliz, faz cinco anos, dizia que todo o
CEP custou menos que um curta de mercado. Custou. Agora

há pouco mais de tudo que a prefeitura continua a nos dar. O livro é uma prova. Quando ganhou (?) a Dri para elaborar o livro. Os colaboradores o editor os curadores. Puquito ou n(a)d(a). Há alguma diferença entre a carreira do Rei o diploma da PUC e o CEP. Quando comecei o CEP quando nos juntamos estava saindo do dia a dia da chamada política real e entrando no mundo das artes. Os interesses são menores mas a sistemática muitas vezes se parece. Cada uma das centenas de pessoas que se envolveram com o CEP tem sua imagem na cabeça e o mesmo se dá no CEP ou numa tribo indígena. Tudo bem. Mas algo tem que juntar para que junto fique. A tal lei da fatalidade. Terminar este texto que se alonga como um tedioso argumento cujo insidioso intento, pergunte ao Eliot é não me pergunte a razão. Discordo. É para além do saber do jorro e da beleza para além das máscaras palhaças para além da fala de educação gerada pelo poderoso (s) gerador do cérebro de titica que domina o país que utopias sem inocência podem ser vividas. A cada um o seu dinheiro pouco ou nAdA. É um caminho de diferenciação para juntar com liberdade sempre nômade e sempre praça gente que se afina no momento para produzir ou viver criação. No resto outros trabalhos poderão pensar o CEP, desde um sociólogo conversando com funcionários do Sérgio Porto e da Rioarte para saber de singularidades não mencionadas aqui até a leitura acadêmica da produção poética advinda do movimento. É difícil aparecer gente que queira viver um sonho tão velho como o CEP. Pegar nas mãos o legado e passar para outro. Ai Michel como tu faz falta. Ainda não é hora de parar. É a de continuar pulando fora. É hora de consolidar memória para que não se invente histórias fáceis falsas demais. Já que a verdadeira, relativamente, mente, mente. Coração coração outras formas estão se dando e o CEP foi um protegido da cidade. Menos do que o time do Flamengo ou de outros jogadores e

banqueiros bem pagos. A opção da grana que rola grande a opção do mercado ou do exagero do nome sempre foi uma discussão interna pelos que fizeram o CEP. Não acredito na bolada sempre certa sem inovação do trabalho. Insisto. Muito menos na bolada fiduciária. E é assim que se faz. O patético jogo da facilidade do mercado do entretenimento ou da manutenção do poder. Vários imitando-se ou envelhecendo precocemente. Muitos que conheci sim. Muitos que conheci não. Sigamos então o beijo a cada um que não conseguirei deixar de amar. O CEP consolidou meu fazer e meu amar. Para mim é muito.

2.ii) Poesia como produção cultural

Minha formação na área de produção cultural não poderia deixar de se fazer notar neste trabalho, muito embora ele se pretenda essencialmente como pesquisa na área da literatura. Contudo, após a leitura do extraordinário poema de Zarvos, e da frequência quase regular aos eventos do CEP 20.000, fica evidente a urgência em se pensar a poesia no seu campo mais ampliado, fazendo-a funcionar, também, como produção cultural.

Há uma certa divergência entre o poema de Zarvos e os depoimentos sobre o CEP dados por vários participantes do grupo, figuras importantes da cena cultural carioca, no que diz respeito à linguagem do CEP, sua história e sua realização enquanto evento cultural, todos retirados da publicação *CEPensamento*, já mencionada aqui. Vejamos:

“A poesia saía do lenlenga insuportável dos sarais acadêmicos e oficinas literárias para conquistar o espaço integrando diferentes

linguagens artísticas e multifacetados estilos de expressão sem reduzir-se ou adaptar-se a nenhum deles.

O CEP não nasceu para mudar o mundo; mas mudou a maneira como o mundo pode ser mudado: veio na veia, na base do tudo ou nada; veio relampejando e iluminando trovoadas...”

(Tavinho Paes)

“O Centro de Experimentação Poética (...) é, ao mesmo tempo, um palco de livre circulação de arte e um espaço de livre circulação de pessoas. (...) Todos que realmente se atiraram nas profundezas do evento pensavam que dali brotaria uma nova ordem cultural, como um tropicalismo com ainda mais balanço, menos comprometido, menos pragmático, mais lúdico e, por isso, mais contundente.”

(Vitor Paiva)

“Não o curador que seleciona ou refuta de acordo com suas ideias estéticas ou profissionais, não é isso, o CEP é praticamente aberto a todos.

Tudo o que não tinha enquadramento, ou que não se encaixava em espaços culturais ou teatros ou show por ser insólito ou por não haver artista consagrado, ia impreterivelmente parar no CEP.

A contemporaneidade nos ensina que o artista não tem mais fronteiras. Também não sabemos o que sobrou da poesia, teatro, pintura. (...)

Todas as artes se misturam na tentativa de sobrevivência.”

(Domenico Lancellotti)

“O CEP não é um lugar. O CEP é um convite, uma proposta, uma creche de lunáticos que salvam o mundo com seus pavios acesos na ponta de suas almas vibrantes. (...)

O CEP me inspira a pensar e propagar a ideia e a vontade de mudar o que se classifica como geração, como tempo envolto

por gerações...

Ou seja, acho que o CEP oferece, naturalmente, uma lucidez. O CEP oferece uma parceria, uma dança com o que está acontecendo e uma soma ao que está acontecendo...”

(Botika)

Enquanto, nos depoimentos, há uma exaltação, a meu ver muito honesta e muito pertinente, da atuação do CEP, destacando seu aspecto transformador da dinâmica cultural, seu funcionamento como palco para o surgimento de novos poetas, sua habilidade em acolher manifestações as mais diversas, inclusive aquelas que não teriam espaço dentro de nenhuma outra instituição, seu aspecto libertador, sua incomparável capacidade de inscrever-se renovadamente na história do presente, seu caráter inovador e propositivo, no poema de Zarvos há uma nota de crítica e de pessimismo muito forte não em relação ao CEP, mas ao fato de o CEP ser uma exceção. Se, por um lado, os artistas que deram seus depoimentos para o *CEPensamento* entusiasmam-se com o espaço que o coletivo ocupa, por outro lado Guilherme Zarvos, afirmando que “ainda não é tempo de fala fala”, põe-se, de algum modo, contra todas as falas desses artistas, que exaltam aquilo que o CEP foi e é, e se ocupa em pensar nas possibilidades futuras para o coletivo.

Zarvos, no poema, chega à conclusão de que “Para que o CEP possa chegar aos vinte é necessário produzir mais eficiência e pensamento”, e, tendo visto o CEP efetivamente chegar aos vinte, e tendo participado da comemoração, no último mês de Agosto, dos 22 anos do grupo, torna-se fundamental, para mim, pensar os modos através dos quais ele conseguiu contornar as eventuais crises por que passou, expostas por Zarvos em seu poema, e como ele conseguiu produzir-se enquanto poesia, nessa época em que a literatura revela-se a todo tempo como a expressão artística que menos

consegue meios para se adaptar aos novos suportes, e aos novos desafios que esses novos suportes promovem, da produção cultural.

Ao longo do poema, sobretudo da última parte do poema, o poeta fala de estratégias políticas e estratégias afetivas que mantiveram o CEP erguido. Fala que, ao longo daqueles 15 anos de evento, ele tinha custado menos que um curta de mercado, revelando, por um lado, a insuficiência dos apoios públicos para sua manutenção e, por outro, como é possível existir um projeto da qualidade de um CEP sem, necessariamente, altos apoios financeiros. Fala ainda de como é “difícil aparecer gente que queira viver um sonho tão velho como o CEP”. Fala de como a sistemática do mundo das artes se parece com a sistemática do mundo da chamada “política real”. Fala da necessidade de consolidar memória. Fala que não acredita na “bolada (...) sem inovação do trabalho”, e menos ainda na “bolada fiduciária”. Fala que o CEP foi um “protegido da cidade”, tendo se mantido graças a um prestígio cultural, conseguido, todavia, graças a uma relação afetiva da cidade com o evento. Em última instância, nesta parte do texto o poeta está falando da poesia como produção cultural. Não está falando apenas dos mecanismos através dos quais a poesia pode se sustentar dentro de uma lógica cultural que, quando não visa apenas o lucro, exige pelo menos a existência de um produto, cujo valor seja suficiente para pagar sua produção. Não está apenas especulando estratégias para adaptar uma utopia, como pode ter sido o CEP, à realidade deste momento pós-utópico da produção cultural. Não está apenas relatando alternativas ao modelo mercadológico a que o CEP teve que recorrer para se sustentar. Com a última frase/verso do poema, este monumental “O CEP consolidou meu fazer e meu amar. Para mim é muito.”, Guilherme Zarvos está pensando na produção cultural como afeto, recuperando um conteúdo simbólico que nunca deveria ter sido retirado das transações políticas que estão em jogo na gestão da cultura, e que são, em última instância, poesia.

Há, certamente, uma dose de romantismo em propor uma produção cultural orientada pelo desejo, por instâncias de ordem mais afetiva e mais subjetiva, especialmente nesta época de alta competitividade do mercado da cultura. Contudo, produzir um evento como o CEP sem pensar outras maneiras de ser, outras sensibilidades, outras percepções, outros conteúdos simbólicos, que atuem na direção contrária à subjetividade capitalística, é impossível. O CEP só funcionou porque consolidou o fazer e o amar de Guilherme Zarvos, e de vários outros participantes do grupo.

O que quero dizer com isso é que deve haver um aspecto no encaminhamento das gestões da cultura na contemporaneidade que esteja mais próximo da poesia do que da lógica de mercado, isto é, que esteja mais próximo da consolidação de um fazer e de um amar do que do “patético jogo da facilidade do mercado do entretenimento ou da manutenção do poder”.

É nesse sentido que a atuação do CEP, na fronteira pouco estudada e ainda apenas muito vagamente explorada entre a poesia e a política cultural, é muito intensa, e, graças à sensibilidade de um Guilherme Zarvos, promove aquele “corpo a corpo” de que Renato Rezende falou ao descrever a “estética da sinceridade”. Essa estética da sinceridade também é usada como fundamentação estética de uma política cultural, pelo menos daquela política cultural que, em essência (a despeito do apoio financeiro oferecido pela Rioarte e pela prefeitura, notadamente insuficiente para a manutenção do projeto), mantém o CEP: essa estética que tem, nas palavras do poeta, “o poder de encantar, mas tem o ser pedagogo e crente no futuro melhor”.

Assim como os poemas funcionam como uma forma contingencial e domesticada daquele selvagem da poesia de que falávamos há pouco (aquela “essência da poesia” de que falou Alberto Pucheu), parece-me que os eventos culturais funcionam,

também, apenas como uma forma contingencial e domesticada de um selvagem de outra ordem, mas igualmente informe e igualmente atemporal: o selvagem da produção cultural. Nesse sentido, do mesmo modo que os poemas estariam, neste momento da produção poética que estamos estudando aqui (que Pucheu chamou de poesia moderna e eu chamo de poesia contemporânea), buscando não atingir a plenitude de sua forma, mas, antes, essa “essência da poesia”, também gostaria que os eventos culturais, neste momento, não estivessem buscando apenas atingir sua plenitude formal, como se vê em muitos casos de grandes eventos financiados por grandes instituições e para o bom funcionamento dos quais é injetada uma grande quantidade de dinheiro, mas uma essência da produção cultural, que seria da ordem do simbólico.

Guilherme Zarvos, em sua poética, parece realizar, a todo o tempo, essa busca, extremamente genuína, pela essência da poesia. E o recurso formal que ele utiliza para tanto é a hibridização de várias formas de discurso, que Rezende enumera da seguinte forma: “não só do ensaio, da poesia, do biográfico, da ficção, do manifesto e da epístola, mas também da ética, da sociologia, da intervenção e do fazer político” (REZENDE, 2010, p. 39). De maneira análoga, o CEP, que em sua manifestação também parece realizar a busca pela essência da produção cultural, utiliza o recurso formal da hibridização de várias linguagens, como a poesia, a música, as artes visuais, a dança, a videoarte, a performance, a intervenção e o fazer político.

Referências Bibliográficas

BARHTES, Roland. *Como viver juntos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CAMPOS, Augusto. *Poesia e modernidade: o poema pós-utópico*. Folhetim, Folha de S. Paulo, 14/10/1984.

COHN, Sergio (org.). *Inquietação-Guia: 15 poetas em torno da Azougue*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

COHN, Sergio (org.). *Nuvem cigana – poesia e delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

COHN, Sergio. *Tempos interessantes: um ensaio em múltiplas vozes*. Revista Pensamento Brasileiro, número 1, 20112.

COHN, Sergio. *Um pacto com poetas*. In: _____ (org.). *Azougue 10 anos*. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

FERRAZ, Paulo (org.). *Roteiro da poesia brasileira anos 90*. São Paulo: Editora Global, 2001.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

MORICONI, Ítalo. *Cinco mais cinco mais cinco e tudo mudou na poesia brasileira*. In: COHN, Sergio (org.). *Inquietação-Guia: 15 poetas em torno da Azougue*. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

PUCHEU, Alberto. *Ciranda da Poesia: Antonio Cicero*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

REZENDE, Renato. *A cegueira da cisma – poesia brasileira contemporânea e sua crítica*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=5413>

REZENDE, Renato. *Ciranda da Poesia: Guilherme Zarvos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

SISCAR, Marcos. *A cisma da poesia brasileira*. Revista Sibila, ano 5, n. 8-9, 2005. Disponível em: http://www.3vitre.it/saggi/rivista_completa_sibila8.pdf

ZARVOS, Guilherme (org.). *CEPensamento 20.000*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial e CEP 20.000, 2005, v.1.